



Luís de Freitas Branco (1890-1955)

Ana Telles

► **To cite this version:**

Ana Telles. Luís de Freitas Branco (1890-1955) : Parcours biographique et esthétique à travers l'oeuvre pour piano. Sciences de l'Homme et Société. Université de Paris 4 - Paris Sorbonne, 2009. Français. <tel-01214464>

HAL Id: tel-01214464

<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01214464>

Submitted on 14 Oct 2015

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

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

Remerciements

Nos remerciements s'adressent tout d'abord aux professeurs Danièle Pistone et Rui Vieira Nery, qui, par leurs judicieux conseils, suggestions et corrections, ont décisivement contribué à l'aboutissement de ce travail.

Nous tenons également à remercier très chaleureusement les personnes qui nous ont permis de consulter des documents appartenant à des fonds d'archives privés, notamment Clara Sá da Bandeira, Catarina et João Maria de Freitas Branco, Alexandre Delgado et João Paes, ainsi que celles qui nous ont accordé des entretiens au sujet de Luís de Freitas Branco, dont Luís et Helena de Freitas Branco, João Pedro Manso Xavier de Brito, Madalena Sá e Costa, Maria Helena Sá e Costa, José Carlos de Almeida Gonçalves et Nella Maissa.

Nous remercions également tous ceux qui ont contribué par leur précieux soutien à l'élaboration de cette étude : Maria Salomé et Miguel Telles Antunes, Jean-Sébastien Béreau, Eli Camargo Jr., Maria Leonor Antunes Cardoso, Teresa Cardoso, José Carlos de Miranda, Carolina Preto, Maria da Luz Ribeiro, Denise et Donald Russell, Alain Weber, Alexandre Branco Weffort.

Ce travail a pu être réalisé grâce à une bourse de la Fundação para a Ciência e Tecnologia, à travers les fonds POCI 2010 et FSE ; que cette institution en soit également remerciée.

Sommaire

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
3. Enfance et premiers maîtres.....	46
4. L'éveil du compositeur	59
5. 1907 : Encore l'influence de João de Freitas Branco	81
6. 1908 : Une année d'intense travail	93
7. 1909 : une année de transition.....	109
8. Berlin	116
9. Le retour à Lisbonne.....	131
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
13. Séjour à Madère.....	171
14. Nouvelle installation à Lisbonne.....	178
15. Les années 1915-1916	184
16. L'année 1917.....	199
17. Les années 1918-1919	207
18. Les années 1920-1921	240
19. Les années 1922-1923	246
20. Démission du poste de sous-directeur et première maturité (1924-1930).....	254
21. La « contre-réforme » du Conservatoire.....	268
22. Les années 1930-1931, ou la nouvelle maturité.....	272
23. Les années 1933-1937	284
24. Les années 1937-1938	302
25. Les années 1939-1941	318
26. Les années 1943-1944	329
27. Une nouvelle étape : les années 1943-1947.....	341
28. Les années 1947-1951	352
29. Les dernières années : 1951-1955	361
30. La fin.....	370
Conclusion générale	372

Tome II

Analyses.....	390
1. <i>Minuetto all'antica</i>	390
2. <i>Arabesques</i>	393
3. <i>Valse</i>	396
4. <i>Nocturne</i>	400
5. <i>Romance sans paroles</i>	405
6. <i>Prélude et fugue sur si, mi, la, ré, do</i>	409
6.1. <i>Prélude</i>	409
6.2. <i>Fugue</i>	413

7. <i>Impromptu</i>	417
8. <i>Prélude</i>	422
9. <i>Albumblätter</i> op. 6	424
9.1. <i>Albumblätter</i> op. 6 n° 1	424
9.2. <i>Albumblätter</i> op. 6 n° 2	427
9.3. <i>Albumblätter</i> op. 6 n° 3	431
9.4. <i>Albumblätter</i> op. 6 n° 4	435
10. <i>Mirages</i>	441
10.1. <i>Mirages</i> I	441
10.2. <i>Mirages</i> II	446
11. <i>Luar</i>	450
12. <i>Trois pièces</i>	457
12.1. <i>Capricietto</i>	457
12.2. <i>Prélude</i>	461
12.3. <i>Rêverie</i>	465
13. <i>Deux danses</i>	471
13.1. I (« Moderadamente animado »).....	471
13.2. II (« Animado »)	475
14. <i>Dix préludes</i> dédiés à José Viana da Mota	486
14.1. <i>Prélude</i> n° 1	486
14.2. <i>Prélude</i> n° 2	490
14.3. <i>Prélude</i> n° 3	494
14.4. <i>Prélude</i> n° 4	498
14.5. <i>Prélude</i> n° 5	504
14.6. <i>Prélude</i> n° 6	513
14.7. <i>Prélude</i> n° 7	523
14.8. <i>Prélude</i> n° 8	529
14.9. <i>Prélude</i> n° 9	534
14.10. <i>Prélude</i> n° 10	541
15. <i>Sonatine</i>	548
15.1. Premier mouvement (« Allegro moderato »).....	548
15.2. Deuxième mouvement (« Andante »)	552
15.3. Troisième mouvement : Rondo (« Allegretto »).....	554
16. <i>Quatre préludes</i> dédiés à Isabel Manso.....	559
16.1. <i>Prélude</i> n° 1	559
16.2. <i>Prélude</i> n° 2	562
16.3. <i>Prélude</i> n° 3	564
16.4. <i>Prélude</i> n° 4	566
17. <i>Sonate en la mineur</i> (Premier mouvement : inachevée).....	569
Bibliographie.....	574
Sources.....	587
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

Résumé

La figure et l'œuvre de Luís de Freitas Branco assument une importance primordiale dans la culture portugaise de la première moitié du XX^e siècle. Pendant plusieurs décennies sa musique fut peu jouée et encore moins étudiée ; malgré de récents efforts pour faire connaître son œuvre, ses pièces pour piano et les événements de sa vie sont restés largement méconnus. Cette étude cherche à établir une biographie aussi complète que possible, à travers une scrupuleuse confrontation de sources. Le parcours proposé est complété par une étude esthétique fondée sur l'analyse comparée des œuvres pour piano actuellement connues, permettant de mettre les différentes tendances pratiquées par le compositeur en rapport avec les diverses étapes de sa vie.

The life and the piano works of Luís de Freitas Branco (1890-1955)

Abstract

Luís de Freitas Branco is considered a major Portuguese composer of the first half of the 20th century. Over various decades, his life and works were little known and studied; even though a renewed interest was kindled in recent years, his piano works remained largely untouched by scholars, and published biographical facts concerning him were of a much too general nature. This dissertation aims to establish as complete a biography as possible, based on a scrupulous confrontation of sources; to illustrate various aesthetic tendencies represented in the composer's output by a comparative analysis of his piano works; to discuss these tendencies in the context of Freitas Branco's creative and personal life.

Mots-clés

Analyse, composition, histoire de la musique, enseignement, piano, Portugal, XX^e siècle.

OMF – Observatoire Musical Français

Université de Paris – Sorbonne ; 1, rue Victor Cousin, 75005 Paris

Departamento de Música

Universidade de Évora ; Rua D. Augusto Eduardo Nunes, 2, 7000-261 Évora (Portugal)

Ce travail a été réalisé grâce au soutien financier de la Fundação para a Ciência e Tecnologia (POCI 2010 et FSE)

Introduction

Luís de Freitas Branco, né à Lisbonne en 1890 et mort en 1955, est souvent considéré comme le plus important des compositeurs portugais du XX^e siècle. Plusieurs auteurs, à la suite de Fernando Lopes-Graça, l'ont nommé « l'introducteur réfléchi et conscient de ce qu'on appelle couramment le "modernisme musical" » au Portugal¹. D'autres, comme Alexandre Delgado², le rapprochent idéologiquement du groupe des poètes, écrivains et plasticiens qui, vers 1915, participèrent à la production de la revue *Orpheo*³. Selon Delgado et Lopes-Graça⁴, Luís de Freitas Branco représente, dans le domaine de la musique, ce que

¹ « Foi ele – não há que contestá-lo à luz da clara evidência – o introdutor reflectido e consciente daquilo que é costume designar-se por "modernismo musical" na nossa arte dos sons. » LOPES-GRAÇA (Fernando), « Luís de Freitas Branco », *Gazeta Musical*, 24^e année, n° 245, Lisbonne, 1990, p. 2.

² DELGADO (Alexandre), « Luís de Freitas Branco e o 1^o modernismo português », *Gazeta Musical*, 24^e année, n° 245, Lisbonne, 1990, p. 11-13.

³ La revue *Orpheo* a été conçue par le cercle de Fernando Pessoa vers octobre 1914. Dans le premier numéro (mars 1915), son directeur Luís de Montalvor présente la revue comme « un havre de tempéraments artistiques » en quête de « leur idéal ésotérique ». Les collaborateurs sont tous de jeunes poètes, tels que Fernando Pessoa, Mário de Sá Carneiro (dont la famille finance le projet), Luís de Montalvor, Armando Côrtes-Rodrigues, Alfredo Guisado, Eduardo Guimarães, Ronald de Carvalho, Raul Leal, Ângelo de Lima ; des plasticiens comme José de Almada Negreiros ; et encore le jeune António Ferro* (les noms suivis d'un astérisque figurent dans le dictionnaire des noms des personnes citées en fin de volume), qui deviendra le chef de la politique culturelle du régime d'António Salazar. Le groupe se voulait moderne, portugais et cosmopolite. Le choix du titre *Orpheo* est dû à Pessoa ; il évoque à la fois le mythe grec et une recherche de vérité réservée à des initiés. D'autre part, il fait penser à l'« orphisme » créé par les peintres Robert et Sophie Delaunay vers 1915 (ces deux artistes français avaient des rapports très étroits avec le peintre portugais Amadeo de Souza Cardoso, un ami intime de Mário de Sá Carneiro et donc un proche du groupe *Orpheo*). Le deuxième numéro de la revue est paru en juin 1915 et un troisième fut projeté qui ne vit jamais le jour. A ce sujet, voir BRECHON (Robert), *Fernando Pessoa : le voyageur immobile*, Croissy-Beaubourg, Aden, « Le cercle des poètes disparus », p. 77.

⁴ « As suas primeiras obras representam, assim, o complemento, no plano da arte dos sons, das tentativas mais ou menos logradas de Amadeu de Sousa Cardoso, Santa Rita ou Almada Negreiros, na pintura, de Mário de Sá Carneiro, Luís Montalvor ou Fernando Pessoa, na poesia, de Manuel Laranjeira, Manuel Penteado ou António Patrício, na prosa de ficção e no teatro, para fazerem sair a arte nacional das rotas conformistas em que esta se arrastava [...]. » LOPES-GRAÇA (Fernando) et BORBA (Tomás), « Luís de Freitas Branco », *Dicionário de Música*, vol. I, Lisbonne, Cosmos, 1963, p. 544.

Fernando Pessoa, Mário de Sá Carneiro, Amadeo de Souza Cardoso, Almada Negreiros et Santa Rita Pintor représentent pour la poésie, la littérature et la peinture. Ces artistes ont opéré une véritable révolution dans l'art portugais par leur attitude extrêmement novatrice et éminemment « moderne ». En fait, le style musical de Luís de Freitas Branco a évolué continuellement jusqu'à la fin de sa vie en 1955. Dans toutes ses étapes, il a beaucoup enrichi le panorama de l'écriture musicale portugaise.

En tant que professeur de composition, il a formé une génération de musiciens très cultivés dont la descendance artistique est active aujourd'hui¹. Il a essayé, non sans un certain succès, de créer une tradition musicale savante au Portugal où, pendant tout le XIX^e siècle et une bonne partie du XX^e, les tentatives de compositeurs plus ou moins avertis restaient isolées et ne pouvaient pas s'inscrire dans la continuité d'une évolution soutenue par les institutions. Paulo Ferreira de Castro parle d'une

« [...] discontinuité dans l'évolution musicale, responsable par l'absence d'un vrai courant esthétique national ; on sait que cette discontinuité a été accompagnée, où même aiguïlée, par la débilite des structures institutionnelles qui encadraient le phénomène musical en soi (tant en ce qui concerne les établissements d'enseignement que l'organisation sociale et professionnelle de l'activité musicale : théâtres, sociétés de concerts, orchestres, etc.) »²

¹ Parmi les disciples de Luís de Freitas Branco on peut nommer des figures particulièrement importantes de la vie musicale portugaise du XX^e siècle : Fernando Lopes-Graça (1906-1994), Joly Braga Santos (1924-1988), Armando José Fernandes (1906-1983), Jorge Croner de Vasconcelos (1910-1974) et António Fragoso (1897-1918). Lopes-Graça, musicien politiquement engagé, a été particulièrement influencé par Bartók et Stravinsky. Son étude approfondie des traditions musicales populaires portugaises lui a permis de se démarquer du régionalisme folklorique fort à la mode durant l'« Estado Novo ». Emmanuel Nunes (né en 1941), le plus important compositeur portugais vivant, fut son élève avant de quitter son pays d'origine en 1964. Joly Braga Santos a profondément assimilé l'influence de Luís de Freitas Branco; il a contribué au développement d'un « symphonisme national » que son maître avait envisagé et initié. Parmi les disciples de Braga Santos, Alexandre Delgado (né en 1965) est un des jeunes compositeurs les plus en vue aujourd'hui au Portugal.

² « [...] uma descontinuidade na evolução musical, responsável pela ausência de uma verdadeira corrente estética nacional ; e sabe-se que essa descontinuidade foi acompanhada, e de certo modo agudizada, pela debilidade das estruturas institucionais enquadrando o fenómeno musical em si (quer a nível de estabelecimentos de ensino, quer a nível da organização social e profissional da actividade musical : teatros, sociedades de concertos, orquestras, etc.) », dans CASTRO (Paulo Ferreira de), « Nacionalismo musical ou os equívocos da portugalidade », *Portugal e o mundo : o encontro de culturas na música*, éd. Salwa El-Shawan Castelo-Branco, p. 157.

L'activité débordante de Freitas Branco ne s'est pas bornée à la composition. En tant que directeur adjoint du Conservatoire national de Lisbonne, entre 1919 et 1924, il a conçu une importante réforme pédagogique (en collaboration avec le directeur José Viana da Mota*), créant des classes de sciences musicales (acoustique, histoire et esthétique de la musique), de disciplines culturelles (langue et littérature portugaises, français, littératures étrangères, histoire et géographie) et spécifiques (instrumentation et direction d'orchestre)¹.

Parallèlement à son travail musical et pédagogique, Luís de Freitas Branco a contribué au développement de la musicologie au Portugal. Il a publié des travaux sur les polyphonistes portugais des XVI^e et XVII^e siècles, les activités musicales du roi Jean IV, l'histoire de la musique (portugaise et générale), le rôle rénovateur de João Domingos Bomtempo* dans la musique portugaise du XIX^e siècle, la vie et la personnalité de Beethoven, l'enseignement universitaire de la musique, ainsi que sur Chopin et le Portugal, Mozart et le Portugal. Il a également réalisé d'importantes recherches sur Wagner qui ont été éditées en fascicules dans la revue *Arte Musical*². Enfin, en tant que critique musical et producteur à la radio classique portugaise, Luís de Freitas Branco a contribué à la divulgation de la musique dite classique et à l'éducation musicale du grand public³.

Malgré son importance artistique et historique, Luís de Freitas Branco est resté, pendant cinquante ans, une figure peu connue et un compositeur rarement joué. A part un cycle commémoratif lors du centenaire de sa naissance organisé par la radiodiffusion portugaise (RDP) en 1990, sa musique était presque totalement absente des programmes de concert. Sa discographie reste assez limitée, et plusieurs des enregistrements édités sont épuisés depuis des années.

Son parcours politique a contribué, sa vie durant, à écarter progressivement Luís de Freitas Branco des institutions contrôlées par le régime. Ce fait peut-il justifier l'oubli dans lequel il est tombé depuis ? Faut-il attribuer à la négligence caractéristique de la personnalité collective portugaise vis-à-vis de ce qui est national au profit de ce qui est étranger, le manque d'exécutions et d'enregistrements des œuvres de Luís de Freitas Branco, d'une part, et de travaux le concernant, d'autre part ? Déjà en 1960, Fernando Lopes-Graça remarquait que

¹ Cette réforme a été l'objet d'une « contre-réforme » plus conservatrice dictée par les exigences du régime dictatorial d'António Salazar en 1930, après le directorat de Viana da Mota, comme nous le verrons par la suite.

² Voir la liste des ouvrages de Luís de Freitas Branco.

³ Luís de Freitas Branco a prêté sa collaboration à l'Émetteur national de la radio portugaise, à travers son bureau d'études musicales, jusqu'en 1951, année où il a été limogé.

« Les étrangers méprisent où méconnaissent la musique portugaise. Mais les Portugais eux-mêmes, connaissent-ils où apprécient-ils davantage leur propre musique ? Qu'avons-nous fait pour faire connaître, pour protéger, pour mettre en valeur la musique de notre pays vis-à-vis de nous mêmes et des autres ? »¹

Dans un autre article, le même auteur fait la réflexion suivante :

« La musique portugaise n'est pas favorisée par les Portugais eux-mêmes [...]. Sous-estimée et peu chérie, elle ne constitue pas, pour le moment, un organe vital parfaitement intégré dans la structure et les besoins culturels du pays. »²

Selon João de Freitas Branco, musicologue et fils du compositeur,

« le courage qu'il [Luís de Freitas Branco] a eu de rompre sans dissimulation avec les conventions sociales établies en en supportant toutes les conséquences, n'a pas été reconnu comme étant, justement, une preuve de caractère. » Ainsi, « il a été l'anti-opportuniste par excellence [...]. En assumant pleinement la responsabilité de ses actions, il a été privé d'une carrière beaucoup plus en accord avec ses capacités et ses intérêts culturels. Ce fait l'a empêché, par exemple, de se rendre plus fréquemment dans les grands centres étrangers. »³

En 2005, l'année du cinquantenaire de sa mort, grâce à un effort conjoint des principales institutions culturelles portugaises coordonné par Alexandre Delgado, l'intégrale de son œuvre connue a pu être donnée et enregistrée⁴ dans le cadre d'un grand festival national (« Festival Freitas Branco »). Il faut, cependant, que cet effort ponctuel puisse inverser la tendance vérifiée au long de plusieurs décennies et qu'il ne reste pas éphémère. En

¹ « Os estrangeiros desprezam ou desconhecem a música portuguesa. Prezam-na ou conhecem-na todavia mais os mesmos portugueses ? Que temos nós feito para a dar a conhecer, para a proteger, para a valorizar aos nossos próprios olhos e aos dos estranhos ? », dans LOPES-GRAÇA (Fernando), « Os historiadores estrangeiros e a música portuguesa », *A música portuguesa e os seus problemas*, Lisbonne, Cosmos, 1974, p.100.

² « A música portuguesa não goza de grande favor entre os próprios portugueses [...] Pouco estimada, pouco acarinhada, não se poderá dizer que constitua por ora um órgão vital perfeitamente integrado na estrutura e necessidades culturais do País », dans LOPES-GRAÇA (Fernando), « Fala décima primeira », *A música portuguesa e os seus problemas*, Lisbonne, Cosmos, 1974, p. 278.

³ « A coragem que Freitas Branco teve, de romper sem dissimulação convenções sociais estabelecidas, arrostando com todas as consequências, não tem sido reconhecida como, precisamente, acto de carácter [...]. Também neste aspecto ele foi o anti-opportunista por excelência [...]. O assumir a responsabilidade dos seus actos privou-o de uma carreira muito mais consentânea com as suas capacidades e os seus interesses culturais, nomeadamente porque o impediu de ir com frequência aos grandes centros estrangeiros », dans BRANCO (João de Freitas), « Aspectos menos conhecidos dum pensamento e duma evolução », *Catálogo da Exposição Luís de Freitas Branco*, Lisbonne, Fondation Calouste Gulbenkian, 1975, p. 14.

⁴ Ces enregistrements furent réalisés par la radiodiffusion portugaise (RDP) et sont conservés dans ses archives.

fait, tout le travail qui a été réalisé en 2005 débouche encore sur de nouvelles interrogations concernant la vie et l'œuvre de Luís de Freitas Branco, et il sera d'autant plus valable si la recherche, l'exécution musicale et l'intérêt des institutions culturelles empruntent ces pistes récemment ouvertes.

Etat de la question

Comme nous l'avons déjà signalé dans l'Introduction, les travaux musicologiques sur Luís de Freitas Branco et son œuvre ne sont pas nombreux, quoique l'intérêt pour cette thématique ait été renouvelé par les commémorations du 50^e anniversaire de sa mort (en 2005) ; on assiste à présent à une prolifération de recherches consacrées à ses compositions et à la signification de celles-ci dans le contexte de la musique portugaise du XX^e siècle.

Le premier ouvrage publié qui lui soit entièrement consacré est le catalogue de l'exposition Luís de Freitas Branco, commémorative du 20^e anniversaire de sa mort, réalisée à la Fondation Calouste Gulbenkian de Lisbonne en février 1975. Ce catalogue contient un essai (« Aspectos menos conhecidos dum pensamento e duma evolução ») signé par João de Freitas Branco, le fils du compositeur, qui a été réédité en version plus élaborée dans le n° 23 de la revue *Colóquio/Artes* (Lisbonne, Gulbenkian) en juin 1975¹.

Cet essai correspond à la conférence que João de Freitas Branco a prononcée à la Fondation Gulbenkian à l'occasion de ladite exposition ; il s'agit d'une réflexion sur l'évolution politique, philosophique et esthétique du compositeur, faisant référence à la réforme du conservatoire de Lisbonne (1919-1924) et aux connaissances de Luís de Freitas Branco en matière d'arts plastiques et de littérature. En outre, ce catalogue inclut une chronologie de la vie du musicien et une chronologie comparée des événements historiques et culturels les plus significatifs de la période en question. Le catalogue proprement dit décrit 319 objets personnels de L. F. Branco et reproduit quelques extraits de sa correspondance et de son journal inédit, ainsi que des photographies. Ce document, certes intéressant, reste toutefois limité dans son apport à la connaissance musicologique d'une figure de l'envergure de L. F. Branco.

Toujours dans le domaine des publications qui lui sont entièrement consacrées, il faut mentionner la brochure du cycle « Luís de Freitas Branco : modernité et tradition »² organisé par la radiodiffusion portugaise (RDP – Antenne 2) en 1990 à l'occasion du centenaire de sa naissance. Elle inclut une chronologie de la vie du compositeur, des extraits de son journal inédit et le plan détaillé du cycle commémoratif. Là aussi, il s'agit d'un document utile mais extrêmement succinct.

¹ BRANCO (João de Freitas), *op. cit.*, p. 42-52.

² *Modernidade e Tradição : Centenário Luís de Freitas Branco*, ed. Nuno Barreiros et Alexandre Delgado, [Lisbonne], RDP, novembre-décembre 1990, 27 p.

La revue *Gazeta Musical* a consacré un de ses numéros à L. F. Branco¹. On y trouve de courts articles, dont une apologie du compositeur par son disciple Fernando Lopes-Graça, directeur de la revue, et un hommage introductoire par João M. B. de Azevedo. En outre, y figurent également les textes suivants : « Alguns aspectos da personalidade de Freitas Branco », par Maria Helena de Freitas (ancienne compagne du compositeur), article qui dévoile quelques aspects de sa vie et de sa personnalité ; « A poesia francesa na obra de Luís de Freitas Branco », par João Paes, une étude qui porte sur les mélodies composées sur des poèmes d'auteurs francophones ou des textes écrits en français par le compositeur, y faisant ressortir le penchant symboliste de ces mélodies ; « Luís de Freitas Branco e o 1º modernismo português » par Alexandre Delgado, où l'auteur, reprenant la thèse de F. Lopes-Graça², discute quelques œuvres de L. F. Branco écrites entre 1909 et 1919 en étudiant leur rapport avec l'esthétique du groupe *Orpheo* ; les références portent sur des œuvres symphoniques et de musique de chambre, quelques mélodies et les *Dix préludes dédiés à José Viana da Mota* (de façon extrêmement succincte) ; « Da inspiração gregoriana em Luís de Freitas Branco », par J. M. Pedrosa Cardoso, un article qui analyse l'inspiration grégorienne dans la *Deuxième symphonie en si bémol majeur*, la cantate *Noemi* et la *Quatrième symphonie en ré majeur*.

Ce numéro de la *Gazeta Musical* offre encore une lettre inédite de Luís de Freitas Branco à Fernando Lopes-Graça, où le compositeur donne à son disciple quelques repères biographiques et esthétiques destinés au chapitre de l'*Encyclopédie Luso-Brésilienne* qui lui est consacré et une discographie du compositeur par João Pereira Bastos.

Un des travaux les plus importants réalisés jusqu'à présent sur le compositeur est, sans doute, le chapitre que lui consacre Alexandre Delgado dans son livre *A sinfonia em Portugal*³. Delgado y affirme que, malgré les efforts précédents d'un João Domingos Bomtempo ou d'un José Viana da Mota, L. Freitas Branco a été le

« créateur d'une vraie tradition symphonique »⁴ au Portugal, « une réinvention autochtone du parcours beethovénien [...] marqué par un profond humanisme de nature latine et apollinienne »¹.

¹ *Gazeta Musical*, 24^e année, série IV, n° 245, Lisbonne, Academia de Amadores de Música, décembre 1990, 30 p.

² LOPES-GRAÇA (Fernando) et BORBA (Tomás), « Luís de Freitas Branco », *Dicionário de Música*, vol. I, Lisbonne, Cosmos, 1963, p. 544.

³ DELGADO (Alexandre), *A sinfonia em Portugal*, 2^e édition, Lisbonne, Caminho, 2002, p. 89-177.

⁴ « Luís de Freitas Branco é a figura-chave da música portuguesa do séc. XX, introdutor do modernismo e criador de uma verdadeira tradição sinfónica no nosso país », dans *op. cit.*, p. 91.

Selon le même auteur, les quatre symphonies de Freitas Branco (écrites entre 1924 et 1952) constituent un *corpus* cohérent. Elles expriment, à son avis, mieux qu'aucun autre groupe de ses œuvres, une vision du monde propre au compositeur et représentative des idéaux « classiques » (clarté, équilibre formel, objectivité et connaissance du monde physique) qui ont été à la base de sa pensée et de son activité pédagogique, surtout à partir des années 1920². Les analyses formelles, thématiques et esthétiques des symphonies de L. de Freitas Branco que A. Delgado présente dans son livre sont importantes pour la compréhension de cette partie de la production musicale du compositeur. Elles mettent en relief les procédés d'écriture caractéristiques de Freitas Branco et contribuent à la définition d'un style qui lui est propre.

Une étude beaucoup plus approfondie de l'œuvre de Luís de Freitas Branco, sous la responsabilité conjointe de Nuno Bettencourt Mendes³ pour les pièces datant d'avant 1924 et d'Alexandre Delgado pour celles qui furent composées à partir de cette date, se trouve dans l'ouvrage récemment paru aux éditions Caminho (auquel nous avons prêté notre collaboration à travers une biographie du compositeur⁴), initialement conçu comme texte d'appui aux concerts réalisés dans le cadre du Festival Luís de Freitas Branco de 2005.

Plusieurs travaux académiques réalisés dans le cadre de l'École supérieure de musique de Lisbonne furent consacrés au compositeur, notamment à ses œuvres de musique de chambre, depuis 1999 : André Fonseca écrivit une courte monographie sur les sonates pour violon et piano de Freitas Branco⁵ ; Jorge Vinhas, à son tour, étudia la 2^e *Sonate* pour la

¹ « Freitas Branco instaura uma tradição sinfónica, uma reinvenção autóctone da senda beethoveniana. O resultado pauta-se não pelo academismo mas sim por um profundo humanismo, de uma latinidade apolínea », dans DELGADO (Alexandre), *A sinfonia em Portugal*, 2^e édition, Lisbonne, Caminho, 2002, p. 89-177.

² « O seu filho João de Freitas Branco não exagerou ao considerá-las a mais eloquente expressão duma *Weltanschauung* própria do compositor, a sua « visão do mundo » afim com os ideais de clareza e equilíbrio formal, de objectividade e de conhecimento do mundo físico que pautaram toda a sua actividade como pedagogo e como pensador », *ibid.*, p. 97-98.

³ Ce chercheur prépare à présent une thèse de doctorat sous l'intitulé *Modernism and modernity in portuguese music of the first half of the XXth century: interdisciplinary approaches to the role and eclectic work of Luís de Freitas Branco*, à l'Université de Londres – Royal Holloway College.

⁴ DELGADO (Alexandre), MENDES (Nuno Bettencourt) et TELLES (Ana), *Luís de Freitas Branco*, Lisbonne, Caminho da música, 2007, 475 p.

⁵ FONSECA (André), *Luís de Freitas Branco : um olhar nas sonatas para violino e piano*, mémoire de licence (texte polycopié), Lisbonne, Escola Superior de Música de Lisboa, 1999, 40 p.

même formation dans l'intention d'en établir une édition critique¹ ; Tiago Ribeiro propose une étude sur la *Sonate* pour violoncelle et piano, axée sur la problématique de l'interprétation², tandis que Luísa Barriga s'est consacrée à l'étude de la mélodie pour chant et piano dans l'œuvre de Freitas Branco³. A l'École professionnelle de musique de Viana do Castelo, Ana Pereira a rédigé un mémoire sur Luís de Freitas Branco et le modernisme musical portugais⁴. La musique de chambre de Freitas Branco a fait l'objet d'une thèse de maîtrise récemment soutenue par Sónia Silva à l'Universidade Nova de Lisboa⁵.

Enfin, parmi les histoires de la musique, trois volumes consacrent de courts chapitres à Luís de Freitas Branco : celui de son fils, le musicologue João de Freitas Branco⁶, présente un bref aperçu biographique de Luís de Freitas Branco qui met en valeur l'importance de sa culture musicale dans le contexte de la musique portugaise de son temps. L'auteur précise, comme l'avait déjà fait Fernando Lopes-Graça⁷, que c'est par lui que furent introduites au Portugal les innovations du langage musical de César Franck, Gabriel Fauré, Claude Debussy et Maurice Ravel. Il remarque que, jusqu'au moment de la conception de son ouvrage, ni le public, ni les interprètes, ni les musicologues ne se sont rendu compte de l'importance historique et artistique de Luís de Freitas Branco. Paulo Ferreira de Castro⁸, dans un aperçu succinct mais plus complet que le précédent, résume l'orientation esthétique de Luís de Freitas Branco tout au long de sa carrière. Il fait référence à l'influence de Désiré Paque⁹ sur

¹ VINHAS (Jorge), *2ª 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.

² 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.

³ 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.

⁴ 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.

⁵ 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 des Sciences sociales et humaines), 2008, 173+428 p.

⁶ BRANCO (João de Freitas), *História da música portuguesa*, 2^e éd., Mem Martins, Europa-América, 1995, p. 297-298.

⁷ LOPES-GRAÇA (Fernando), *op. cit.*, p. 2.

⁸ NERY (Rui Vieira) et CASTRO (Paulo Ferreira de), *História da música*, Lisbonne, Imprensa nacional – Casa da moeda, « Sínteses da cultura portuguesa », 1991, p. 159-162.

⁹ Voir ci-dessous le chapitre consacré à Désiré Paque.

le compositeur portugais, en précisant que les rapports entre la musique de l'un et de l'autre n'ont pas été suffisamment étudiés jusqu'alors. Manuel Carlos de Brito et Luísa Cymbron¹, à leur tour, insistent sur le fait qu'une étude approfondie devrait lui être consacrée ; dans leur notice il n'est aucune référence à la musique pour piano du compositeur.

Paulo Ferreira de Castro, dans un article sur le nationalisme musical portugais, suggère que la capacité de Freitas Branco d'assimiler et de transmettre plusieurs types d'influence culturelle étrangère représente plus fidèlement la spécificité musicale portugaise qu'un quelconque genre national fondé sur une utilisation plus ou moins réelle du folklore du Portugal².

Enfin, les articles de dictionnaires et encyclopédies dont Luís de Freitas Branco est l'objet se bornent à des biographies plus ou moins complètes, avec de fugaces références à ses inclinations esthétiques et à ses œuvres (celles qui sont écrites pour piano étant, en général, beaucoup moins traitées que les partitions pour orchestre ou ensemble de chambre).

Si dans l'ensemble la documentation de première main concernant Luís de Freitas Branco est abondante, surtout sur le plan des manuscrits et des écrits personnels de l'auteur, son accessibilité pose problème. En effet, les archives du compositeur se trouvent partagées entre plusieurs dépositaires privés (dont trois principaux) qui ont envisagé de les rassembler pour en faire un legs commun à une institution publique, telle que la Bibliothèque nationale de Lisbonne ou le Musée de la musique de Lisbonne. Plus récemment, on a suggéré à la Mairie de Lisbonne la création d'une maison musée dans les locaux du Palais Pombal, résidence familiale des Freitas Branco située rue *do Século* ; s'il parvient à se concrétiser, ce projet permettrait de rassembler et d'ouvrir au public ces importants fonds d'archives.

¹ BRITO (Manuel Carlos) et CYMBRON (Luísa), *História da música portuguesa*, Lisbonne, Universidade Aberta, 1992, p. 162.

² « [...] a capacidade revelada por compositores como Luís de Freitas Branco de assimilarem e reproduzirem com maior ou menor inteligência e sensibilidade vários tipos de influências culturais alheias, e de as transmitirem, até certo ponto, a outras áreas culturais, não será, muito mais do que um nacionalismo insuficientemente fundado ou pelo menos problemático em termos de identificação por parte da própria cultura que é suposto representar, uma das principais características do « papel de Portugal na música do mundo » ? Será essa, em última análise, a especificidade da cultura musical portuguesa ? », dans 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. 161.

La recherche biographique que sous-tend cette thèse s'est effectuée à l'aide de sources primaires provenant des fonds d'archives suivants¹ :

- JMFB. Ce fonds d'archives comprend un important ensemble de lettres pour et de Luís de Freitas Branco, ainsi que d'autres documents lui ayant appartenu. L'accès à ces sources fut restreint par le propriétaire à plusieurs ensembles de documents que lui-même choisit avant d'en permettre la consultation.
- JP. Le journal de Stella de Freitas Branco, dont nous avons pu consulter un fragment, est conservé dans ce fonds d'archives.
- NB/MHF. Cet important fonds d'archives comprend des documents émanant de Maria Helena de Freitas et de Nuno Barreiros ; ceux deux personnalités, ainsi que l'actuel propriétaire, ont réuni une vaste documentation sur la vie et l'œuvre du compositeur (voir ci-dessous). Sur le plan biographique, nous y avons consulté notamment les mémoires de Maria Helena de Freitas et des notes manuscrites par Nuno Barreiros et João de Freitas Branco.
- AN/TT (Arquivos nacionais Torre do Tombo). Cette institution héberge les archives de la « Police Internationale de défense de l'état » (PIDE), où nous avons pu trouver un bulletin concernant Luís de Freitas Branco, ainsi que des registres paroissiaux contenant l'acte de baptême du compositeur.
- FMS (Fundação Mário Soares, Lisbonne). Cette institution possède un important fonds d'archives concernant Bento de Jesus Caraça, où figure de la correspondance de Luís de Freitas Branco.
- MM (Museu da música, Lisbonne). Cette institution possède un fonds d'archives concernant Pedro do Prado ; nous avons pu y trouver également de la correspondance de Luís de Freitas Branco.
- MMP (Museu da música portuguesa, Cascais). Ce musée conserve le legs de Fernando Lopes-Graça, qui comprend une importante correspondance de Luís de Freitas Branco.
- CEM/BNL (Centro de estudos musicológicos, Biblioteca nacional de Lisboa). Dans ce centre, a été consulté le legs de José Viana da Mota qui

¹ En ce qui concerne deux des fonds d'archives privés consultés, on conservera comme seule désignation l'ensemble des initiales de leurs propriétaires, selon la convention établie avec eux.

comprend, entre autres documents, des agendas, des partitions lui ayant appartenu, des programmes de concerts, des critiques parues dans la presse. Des documents ayant appartenu à Hermínio do Nascimento et Augusto Machado y sont conservés également et ont fait l'objet d'analyses.

- BNL (Biblioteca nacional de Lisboa). Dans la section « Espólios », ont été consultés les fonds d'archives concernant des personnalités comme Francine Benoît et José João Cochofel, comprenant soit des références à Luís de Freitas Branco, soit des lettres de lui.
- MMSR (Museu municipal Santos Rocha, Figueira da Foz). Ce musée héberge le fonds d'archives David de Sousa, comprenant (entre autres objets) une partition de Damião de Góis recopiée par Luís de Freitas Branco¹, ainsi que des programmes de concerts, des partitions et des documents concernant l'inauguration du buste de Sousa au Conservatoire national de Lisbonne en 1945.
- CAS (Casa António Sérgio, Lisbonne). Cette maison musée possède un exemplaire d'un ouvrage théorique de Luís de Freitas Branco (*Elementos de ciências musicais*, Lisbonne, 1923) dédié par l'auteur à António Sérgio.
- RDP (Radiodiffusion portugaise, aujourd'hui associé à la Société RTP-SGPS). Le centre de documentation de la radio publique portugaise contient des partitions d'œuvres orchestrales de Luís de Freitas Branco.
- CD/RF (Centre de documentation de Radio-France, Paris). Ce centre possède quelques partitions de Luís de Freitas Branco (œuvres pour orchestre) et des textes photocopiés concernant Désiré Pâque.

En ce qui concerne les sources imprimées, notamment des périodiques, nous avons travaillé surtout à la Bibliothèque nationale de Lisbonne et à la Bibliothèque nationale de France, à Paris. En outre, nous avons également eu recours à des personnalités ayant connu Luís de Freitas Branco, qui ont bien voulu se prêter à des entretiens. Citons João Paes (neveu du compositeur), João Maria de Freitas Branco (son petit-fils), José Carlos de Almeida Gonçalves (médecin qui fréquenta le cercle des disciples de Freitas Branco et le compositeur lui-même entre 1948 et 1955), João Pedro Manso Xavier de Brito (fils de la pianiste Isabel

¹ Le catalogue de ce fonds d'archives ne comporte pas cette information ; l'identification est donc de notre entière responsabilité et fut réalisée sur la base d'une analyse graphologique comparée avec d'autres documents manuscrits de Luís de Freitas Branco.

Manso, à qui Freitas Branco dédia quatre préludes), Nella Maissa et Maria Helena de Sá e Costa (pianistes qui ont eu l'occasion de travailler avec Freitas Branco quelques-unes de ses œuvres pour piano), ainsi que Madalena Sá e Costa (violoncelliste ayant également connu le compositeur).

La recherche musicologique se poursuit sur la base de partitions imprimées et de manuscrits provenant de trois fonds d'archives :

- NH/MHF (Nuno Barreiros/Maria Helena de Freitas). Ce fonds d'archives, dont a hérité Alexandre Delgado à la mort de Maria Helena de Freitas, comprend des exemplaires d'œuvres, de programmes et de critiques de concerts, d'articles, de notices, de notes et maintes autres références réunis par Nuno Barreiros (disciple dévoué de Luís de Freitas Branco) pendant toute sa vie afin de rédiger un ouvrage complet sur son maître, tâche qu'il n'a pas pu accomplir. Le fait que Nuno Barreiros ait épousé la compagne des dernières années de Freitas Branco, Maria Helena de Freitas, explique la présence de certains manuscrits (partitions, correspondance, textes autographes et le dernier cahier du journal inédit de Freitas Branco) dans cette importante collection.
- CSB. Ce fonds d'archives comprend des partitions manuscrites, ainsi que des ébauches de Luís de Freitas Branco ; comme dans le cas de la correspondance appartenant au fonds d'archives JMFB, l'accès à ces sources fut restreint par le propriétaire à un ensemble de documents que lui-même choisit avant d'en permettre la consultation [le critère de sélection adopté visa toutes les partitions qu'il pu identifier comme étant écrites pour (ou avec) le piano].
- CEM/BNL (Centro de estudos musicológicos, Biblioteca nacional de Lisboa). Comme nous l'avons vu, ce fonds d'archives comprend des exemplaires de partitions éditées ayant appartenu à José Viana da Mota, quelques-unes comportant des dédicaces manuscrites par l'auteur.

A la bibliothèque du Conservatoire national de région de Lille nous avons pu trouver des partitions imprimées d'œuvres de Désiré Pâque, dont certaines dédicacées par sa fille.

Objectifs et méthodes

Cette thèse poursuivra deux objectifs, le premier d'ordre biographique, le second d'ordre esthétique. D'abord, nous avons cherché à établir une biographie aussi complète que possible de Luís de Freitas Branco, en définissant les principales voies qu'il a explorées au cours d'une vie créatrice particulièrement active et d'un parcours artistique souvent considéré comme éclectique. La dispersion des sources et l'existence de liens familiaux ou amicaux entre la plupart des auteurs qui se sont penchés sur sa vie et le compositeur lui-même jusque dans des années très récentes nous ont contrainte à effectuer une scrupuleuse confrontation de tous les renseignements disponibles afin de dresser un portrait aussi exact et complet que possible de la figure à laquelle nous avons choisi de consacrer nos efforts. Nous n'avons donc pas hésité à entrer dans les détails de la vie de ce musicien, dans le souci d'organiser systématiquement toutes les données auxquelles nous avons pu accéder en vue d'établir un document qui pourra servir de base aux recherches ultérieures.

En ce qui concerne l'étude esthétique, nous avons procédé sur la base d'un *corpus* qui comprend toutes les œuvres pour piano seul identifiées jusqu'à présent. En effet, la littérature critique sur Luís de Freitas Branco a valorisé systématiquement (cela jusqu'à une époque toute récente) son œuvre orchestrale au détriment d'autres formations instrumentales et/ou vocales ; le compositeur même aura déterminé ce développement, dans la mesure où, dans sa maturité, il a consciemment cherché à implanter une tradition symphonique (suivant le modèle beethovenien) au Portugal¹. La musique de chambre et les mélodies ont également fait l'objet de mémoires récents, comme nous l'avons vu ci-dessus dans le chapitre consacré à l'état de la question. Cependant, la musique pour piano n'a suscité aucune étude approfondie jusqu'à présent ; nous avons donc cherché à :

- définir un découpage en plusieurs périodes stylistiques correspondant à la production pianistique de l'auteur ;
- articuler ce découpage avec la biographie de Luís de Freitas Branco, cherchant à comprendre quels épisodes ont déterminé l'évolution de son œuvre pianistique, et comment ;

¹ Voir DELGADO (Alexandre), *A sinfonia em Portugal*, 2^e édition, Lisbonne, Caminho, 2002, p. 97.

- relever les principales caractéristiques émergeant de l'analyse des œuvres pour piano de Freitas Branco, pour essayer de définir ainsi un style pianistique propre à cet auteur ;
- caractériser ce style en fonction des rapports de Freitas Branco avec le piano.

Du point de vue méthodologique, et par rapport à l'étude biographique que nous avons voulu effectuer, nous avons procédé de la façon suivante :

1. Lecture, fichage et analyse comparative de toutes les ébauches biographiques antérieures, notamment celles qui furent publiées jusqu'en 2003 ;
2. Traitement de tous les documents appartenant au fonds d'archives JMFB que le propriétaire nous a permis de consulter : classement par ordre chronologique et adjonction de fiches de lecture permettant une référence ultérieure efficace ;
3. Composition d'un dossier de base qui fut progressivement complété par des documents originaux d'autres fonds d'archives spécifiés dans le chapitre « Etat de la question » ; traitement de ces documents selon la méthode spécifiée ci-dessus (alinéa 2) ;
4. Réalisation d'une première synthèse biographique fondée sur les sources primaires mentionnées ci-dessus (alinéas 2 et 3) ;
5. Confrontation des résultats ainsi obtenus avec les ébauches biographiques préexistantes (alinéa 1) ;
6. Recherche bibliographique spécifique à l'aide de périodiques publiés dans les différentes époques concernées par la première synthèse biographique (alinéa 4.) ;
7. Croisement des informations ainsi obtenues avec des sources primaires spécifiques posant problèmes d'interprétation ou de cohérence.
8. Réalisation de la synthèse biographique définitive.

Du point de vue de la méthodologie adoptée pour l'élaboration de l'étude esthétique, nous avons procédé comme suit :

1. Lecture, fichage et analyse comparative de la littérature critique concernant :
 - a. La musique en Europe au tournant du XX^e siècle ;
 - b. La musique portugaise en général ;
 - c. Les professeurs et d'autres personnalités ayant exercé une influence sur le développement esthétique de Luís de Freitas Branco ;
 - d. L'œuvre de Luís de Freitas Branco.

2. Assemblage de toutes les partitions et ébauches des pièces pour piano seul de Luís de Freitas Branco localisées et disponibles à présent dans les fonds d'archives suivants :
 - a. NB/MHF : partitions éditées et photocopies de quelques ébauches (notamment des *Préludes dédiés à José Viana da Mota*) ;
 - b. CSB : manuscrits, ébauches et esquisses ;
 - c. EVM/BNL (« Espólio Viana da Mota ») : exemplaires de partitions éditées ayant appartenu à José Viana da Mota ;
 - d. CEM/BNL : partitions éditées ;
3. Analyse de toutes les partitions selon une méthode visant à comprendre chaque œuvre en tant qu'entité organique, tenant compte des rapports entre l'ensemble et les différents éléments constitutants à partir d'une double perspective inspirée par le concept de « double procédé » (*ein Gedoppeltes*) proposé par Theodor W. Adorno¹. Ainsi :
 - a. nous sommes partie, dans chaque cas, d'une première perception formelle globale ;
 - b. ensuite, nous avons isolé différents paramètres musicaux de manière très détaillé (carrures et proportions, harmonie, mélodie, rythme), visant dans un premier temps à affiner notre conception première de la forme de chacune des œuvres², puis à fournir les éléments nécessaires à une systématisation rigoureuse des caractéristiques de chaque partition permettant la définition de traits stylistiques communs à l'ensemble des œuvres composant le *corpus* de ce travail (la méthode d'analyse par

¹ADORNO (Theodor W.), « On the problem of musical analysis » (trad. Max Paddison), *Musical analysis*, 1 : 2, 1982, p. 169-187. A son tour, Adorno cite Erwin Ratz, partisan d'une démarche comprenant « deux analyses » pour chaque œuvre, l'une partant des parties pour arriver à l'ensemble, l'autre réalisant le cheminement inverse.

² Malgré le caractère hautement schématisé et détaillé de nos premières analyses, conçues dans le but de définir et comparer entre elles des caractéristiques d'un style propre à l'auteur, nous avons essayé de garder une perspective suffisamment flexible tenant compte des relations et superpositions entre les différents paramètres. A ce sujet, nous avons pris en considération les propos de Carl Dahlhaus ; voir DAHLHAUS (Carl), « Some models of unity in musical form », *Journal of music theory*, vol. 19, n° 1, printemps 1975, p. 2-30.

paramètres fut préconisé par Jan LaRue dans un ouvrage de référence en la matière¹ et suivie par d'autres auteurs dans des guides pratiques plus récents², notamment en France). Nous avons sciemment évité d'isoler des paramètres tels que le timbre, la figuration pianistique, la dynamique et l'agogique, car ils nous ont paru nettement moins structurants que ceux que nous avons choisi de traiter dans le *corpus* des œuvres étudiées ; cependant, nous avons fait allusion à ces paramètres dans certains cas que nous avons jugé pertinents. Il importe maintenant de faire quelques remarques au sujet de la perception formelle des œuvres, des paramètres analysés et des références théoriques selon lesquelles ils ont été traités :

- i. En ce qui concerne la forme, nous avons structuré notre pensée et notre discours selon un modèle mettant en évidence le principe d'unité fourni par les rapports thématiques entre les différentes parties ou sections de la forme, mais aussi celui de diversité né de la juxtaposition de matériaux contrastants ; le système de lettres et chiffres utilisé pour signifier le découpage formel tient compte de ces deux principes et s'inspire de celui que Jan LaRue propose³, sans toutefois le suivre rigoureusement en ce qui concerne la définition des fonctions de chacune des parties, sections et sous-sections de la forme. Par ailleurs, nous avons librement adapté, selon les besoins de notre étude, des termes associés à la musique tonale qui constitue, malgré tout, le cadre dont notre compositeur est issu : des expressions comme exposition, réexposition, fausse réexposition, réexposition raccourcie, développement, antécédent/conséquent, par exemple, furent empruntées à des auteurs tels que Newman, Strunck, Rosen⁴, Schönberg¹ et redéfinis par nous même en fonction des analyses effectuées.

¹ LARUE (Jan), *Guidelines for style analysis*, New York, W. W. Norton, 244 p.

² Voir par exemple HAKIM (Naji) et DUFOURCET (Marie-Bernadette), « Introduction », *Guide pratique d'analyse musicale*, 7^e éd., Paris, Combre, 2004, 220 p. et GIRARD (Anthony), *Analyse du langage musical de Debussy à nos jours*, 2^e vol., Paris, Gérard Billaudot, 2005, 426 p.

³ LARUE (Jan), *op. cit.*

⁴ Voir NEWMAN (William S.), *The sonata in the classic era*, 3^e éd., New York, W. W. Norton, 1983, 933 p. ; STRUNCK (Oliver), « Haydn's Divertimenti for Baryton », *Essays on Music in the Western World*, New

- ii. Au niveau des proportions, nous y avons cherché un élément de structuration dans les formes apparemment libres et difficilement classables en termes de stéréotypes que nous offrent les pièces pour piano de Freitas Branco (la démarche de Roy Howat dans une étude devenue célèbre consacrée à l'œuvre de Debussy nous a particulièrement intéressée²) ; en y ajoutant l'étude des carrures, nous avons cherché à comprendre la démarche du compositeur sur le plan de l'équilibre au sein des différentes parties de la forme ;
- iii. Sur le plan de l'harmonie, il importe de préciser que nous avons fait la distinction entre « accords classés », issus d'un concept tonal (enchaînés de manière fonctionnelle ou pas) et d'autres accords nés de la superposition d'intervalles autres que les tierces, de la non-résolution des notes dissonantes, de l'agrégation de notes voisines (*cluster*) ou autres. Pour le premier type d'accords, nous avons emprunté le chiffrage traditionnel en caractères arabes qui nous permet de synthétiser leur composition intervallique ; en présence d'enchaînements fonctionnels, nous avons adopté le chiffrage en caractères romains complété par le chiffrage des accords déjà mentionné³. Nous sommes bien consciente de la difficulté émanant dans certains cas de l'imbrication des paramètres harmonique et mélodique ; c'est pourquoi par moments nous les avons traités sous une même rubrique⁴. Pour les aspects modaux, notamment en ce qui concerne la conception de la modalité harmonique, nous nous

York, W. W. Norton, 1974 (éd. originale 1932), p. 126-170, cité dans ROSEN (Charles), *Sonata forms*, W. W. Norton, 1988, 415 p.

¹ SCHÖNBERG (Arnold), *Structural functions of harmony*, éd. révisée, New York, W. W. Norton, 1969, 203 p.

² HOWAT (Roy), *Debussy in proportion : a musical analysis*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, 239 p.

³ Voir BARTOLI (Jean-Pierre), *L'harmonie classique et romantique (1750-1900) : éléments et évolution*, Paris, Minerve, 2001, p. 8.

⁴ A ce sujet, voir NATTIEZ (Jean-Jacques), « Harmonia » (trad. Virgílio Melo), *Encycolédie Einaudi*, Lisbonne, Imprensa nacional – Casa da Moeda (ed. portugaise), 1984, p. 245-271 et NATTIEZ (Jean-Jacques), « Melodia » (trad. Virgílio Melo), *Encycolédie Einaudi*, Lisbonne, Imprensa nacional – Casa da Moeda (éd. portugaise), 1984, p. 272-297.

sommes reportée aux ouvrages de H. Gonnard, J.-P. Bartoli et F. Gervais¹.

iv. Du point de vue strictement mélodique, nous avons consacré une attention particulière à certains éléments constitutifs construits sur la base de figures ornementales (notamment broderies et gruppets) et à l'identification de modes et formules associées au chant grégorien ; sur ce dernier point, notre démarche s'est inspirée de celle qu'Olivier Messiaen pratiquait dans sa classe d'analyse au Conservatoire de Paris².

v. Sur le plan rythmique, la référence fut encore une fois la démarche d'Olivier Messiaen, notamment en ce qui concerne l'identification de structures dérivées de la métrique grecque³.

c. finalement, nous avons effectué une première synthèse des analyses obtenues, en nous inspirant de l'idée d'un second niveau d'analyse⁴ préconisée par Carl Dahlhaus⁵, permettant de dégager les principaux éléments signifiants de chaque partition en transcendant le plan purement descriptif des analyses par paramètres réalisées en amont.

4. Analyse comparative des résultats obtenus à travers l'analyse par paramètres ; ce stade nous a permis de déceler quelques caractéristiques communes à des œuvres

¹ GONNARD (Henri), *La musique modale en France de Berlioz à Debussy*, Paris, Honoré Champion, « Musique-Musicologie », 2000, p. 119-157 ; BARTOLI (Jean-Pierre), *L'harmonie classique et romantique (1750-1900) : éléments et évolution*, Paris, Minerve, 2001, p. 179 ; GERVAIS (Françoise), « Etude comparée des langages harmoniques de Fauré et de Debussy », *La revue musicale*, n° 272, Paris, Richard-Masse, p. 21-38.

² Voir BOIVIN (Jean), *La classe de Messiaen*, [Paris], Christian Bourgois, p. 181-224.

³ *Ibid.*

⁴ Ces analyses sont effectuées sur la base du travail fait en amont (premières analyses, plus détaillées).

⁵ DAHLHAUS (Carl), *Analysis and value judgement*, (trad. Siegmund Levarie ; 1^{er} éd. 1970), New York, Pendragon Press, 1983, p. 9 ; à ce sujet, voir également : CORRÊA (Antenor Ferreira), « Dalhaus e a análise de segunda ordem », *Revista eletrônica de musicologia*, vol. XI, septembre 2007 (www.latinamericamusica.net, septembre 2007). D'autres auteurs ont également insisté sur la nécessité de comprendre la manière de procéder d'un compositeur au-delà de ce que l'analyse de détail de ses œuvres peut offrir ; voir BOULEZ (Pierre), « On musical analysis », *Orientations*, Cambridge, Harvard University Press, 1986, p. 116-118 ; HAKIM (Naji) et DUFOURCET (Marie-Bernadette), « Introduction », *Guide pratique d'analyse musicale*, 7^e éd., Paris, Combre, 2004 [p. 15].

de différentes périodes, révélatrices des préoccupations stylistiques essentielles de l'auteur ;

5. Synthèse définitive ; dans cette étape, nous avons cherché des rapports signifiants entre les conclusions de l'étape précédente et les données biographiques relatives à Freitas Branco.

1. Cosmopolitisme et conscience nationale: le Portugal et l'Europe

Avant d'entreprendre cette étude biographique et esthétique sur Luís de Freitas Branco, il nous paraît indispensable de tracer un bref aperçu de l'histoire du Portugal et de ses relations avec l'Europe au fil des siècles, pour mieux comprendre l'état d'esprit collectif qui a pu stimuler un jeune aristocrate portugais à aller chercher hors de son pays natal la formation culturelle et professionnelle dont il avait besoin, tout en restant profondément attaché à ses origines.

Pour les gens du milieu dont Freitas Branco est issu, la vision historique que nous synthétisons ici était très présente dans la vie quotidienne. Elle a vraisemblablement constitué le point de départ d'un parcours personnel et intellectuel conditionné, d'un côté, par un nationalisme des plus fiers et, d'un autre côté, par la conscience d'un écart entre le présent portugais et les avancées rapides de la « modernité » européenne.

En outre, les différentes positions politiques et esthétiques que Luís de Freitas Branco a prises tout au long de sa vie ont été déterminées par de successives redéfinitions de lui-même par rapport au pays d'origine et au monde en général. Pour bien comprendre son évolution il faut donc se pencher sur les données de base qui ont pu le conditionner dans ses démarches successives.

Le Portugal peut-être considéré comme un pays paradoxal à plusieurs niveaux. Sa situation géographique, à l'extrême sud-ouest de l'Eurasie, est à l'origine de quelques-unes des contradictions qui le caractérisent. Appartenant à l'Europe mais en même temps projeté vers l'immensité de l'Atlantique, le Portugal est relié au continent par une ligne de frontière avec l'Espagne voisine qui égale, à peu près, l'étendue de sa côte océanique.

Cette équivalence entre les éléments maritime et terrestre de ses limites géographiques met en évidence, métaphoriquement, la double attraction que son peuple a ressentie à travers son histoire pour, d'un côté, une expansion audacieuse, et de l'autre pour un attachement très profond à la terre et aux origines, allant jusqu'à un repli obstiné sur lui-même.

Selon Robert Bréchon¹,

« Le Portugal originel, celui du nord, est foncièrement continental, tourné vers la Galice et la Castille, le Portugal qui s'est constitué au sud est tourné vers le grand large ».

¹ BRECHON (Robert), *L'innombrable : un tombeau pour Fernando Pessoa*, [Paris], Christian Bourgois, 2001, p. 121.

Luís Vaz de Camões*, le grand poète de la Renaissance portugaise devenu symbole national par excellence, chante, dans *Os Lusíadas* (1572), l'épopée maritime des Portugais du XVI^e siècle, tout en la tempérant à travers le discours du « vieux de Restelo. »¹

Les écrits d'un Miguel Torga* prônent les vertus de la campagne, exaltent le paysage terrestre :

« ...au lieu de me perdre, comme autrefois, dans la montagne, à emplir mes yeux de la seule réalité qui vaille aujourd'hui la peine au Portugal [...] »²

et présentent la mer comme source de tentations folles et irréalistes, ou alors comme simple bordure ornementale du territoire national³. Au contraire, Álvaro de Campos, hétéronyme de Fernando Pessoa, fait l'apologie de la distance et du déplacement perpétuel dans son *Ode maritime*.⁴

La relation entre le Portugal et l'Europe est, elle aussi, complexe. D'une part, l'isolement portugais est une constante depuis l'établissement de ses frontières inchangées depuis le XIII^e siècle. L'Espagne fut pendant de longs siècles à la fois l'ennemi historique contre lequel il fallait préserver l'indépendance nationale, et le pays-tampon⁵ dont l'emplacement géographique bloquait le contact entre le Portugal et le reste du continent, à tel point qu'encore récemment (en 1989) le journal espagnol *El País* publiait une série de reportages sur le Portugal, intitulée « L'île d'à côté »⁶.

D'un autre côté, plusieurs auteurs ont analysé les rapports entre le Portugal et l'Europe en termes de relations intimes. L'image du petit pays périphérique à la tête du collectif européen a été employée par Camões⁷, mais aussi par Fernando Pessoa dans *Mensagem*⁸. Ce recueil, qui a valu à Pessoa sa réputation de poète national et l'admiration de ses compatriotes plus qu'aucune autre de ses œuvres,

¹ CAMÕES (Luís de), Chant IV dans « Les Lusíadas » (trad. J.-B.-J. Millié), Paris, Lumen Animi, 1931, p. 122-124. Voir aussi DIAS (Jorge), *O essencial sobre os elementos fundamentais da cultura portuguesa*, Lisbonne, Imprensa nacional – Casa da moeda, 1995, p. 40.

² TORGA (Miguel), *En chair vive* (trad. Claire Cayron), Paris, José Corti, « Ibériques », 1997, p. 9.

³ Id., *Antologia poética*, 4^e éd., Coimbra, Gráfica de Coimbra, 1980, p.143.

⁴ PESSOA (Fernando), *Oeuvres poétiques*, Paris, Gallimard, « Pléiade », p. 213-243.

⁵ QUADROS (António), *Portugal: razão e mistério*, 2^e éd., Lisbonne, Guimarães, 1988, p. 36.

⁶ AUSCHER (Christian), *Portugal*, Paris, Seuil, « Points planète », 1992, p. 62.

⁷ CAMÕES (Luís de), *op. cit.*, p. 78-81.

⁸ PESSOA (Fernando), *op. cit.*, p. 1245.

« est construit sur une opposition entre l'apparente passivité, la nonchalance, l'indolence de l'Europe, et l'activité, l'acuité, le mystère inquiétant de son regard [symboliquement, le Portugal]. »¹

Plus récemment, Reinhold Schneider² a affirmé que le Portugal était, par sa position charnière entre l'Occident et l'Orient, le Nord et le Sud, « la plus européenne des nations ».

Eugénio d'Ors interprète la culture européenne en termes d'opposition entre la tendance classique, représentée par la Grèce antique et son attachement à la mer Méditerranée, et la tendance baroque, représentée par le Portugal et son attachement à l'océan Atlantique³.

En fait, la relation entre le Portugal et l'Europe a évolué au travers des siècles selon les vicissitudes de l'histoire. Le père du premier roi du Portugal, Afonso Henriques (XII^e siècle), était un prince capétien né à Dijon ; il est devenu comte du Portugal par son mariage avec Teresa, une princesse castillane. La première dynastie portugaise (du XII^e au XIV^e siècle) était donc d'origine bourguignonne.

Cependant, depuis la fondation de la nation en 1143, l'indépendance du Portugal se définit par opposition aux royaumes espagnols (particulièrement Castille et León) et islamiques du sud de la Péninsule ibérique. En 1385, la victoire remportée par D. João I et son connétable Nuno Álvares Pereira à la bataille d'Aljubarrota consolide l'indépendance portugaise et définit les frontières actuelles du pays. Cette date marque le début de la dynastie portugaise d'Avis et prépare les voyages de découverte des XV^e et XVI^e siècles qui assureront la suprématie coloniale, maritime et commerciale du Portugal par rapport à l'Europe de l'Ouest. Un traité avec l'Angleterre (Windsor, 1386) garantit de bonnes relations avec ce pays d'Europe.

A cette époque,

« pendant longtemps les Portugais expatriés n'ont pas été, dans les pays où ils débarquaient, des "immigrés", mais des explorateurs, des missionnaires et des conquérants. La France elle-même faisait appel pour former ses étudiants à de grands professeurs portugais, comme André de Gouveia, que Montaigne considère comme le meilleur proviseur de France, ou son frère Diogo de Gouveia, recteur de la Sorbonne. »⁴

C'est le moment où Camões, dans le chant I de son épopée *Les Lusitades* dit avec orgueil :

¹ BRECHON (Robert), *L'innombrable : un tombeau pour Fernando Pessoa*, [Paris], Christian Bourgois, 2001, p. 277.

² QUADROS (António), *op. cit.*, p. 42.

³ Cité par QUADROS (António), *op. cit.*, p. 44-46.

⁴ BRECHON (Robert), *op. cit.*, p. 119.

« Qu'on ne parle plus des courses fameuses du sage Ulysse et du pieux Enée. Que la renommée cesse de proclamer les victoires d'Alexandre et de Trajan. Je chante les enfants de Lusus, auxquels Mars et Neptune ont obéi. Héros de Virgile et d'Homère, écoutez des exploits qui surpassent tous les vôtres. »¹

Néanmoins, déjà à la fin de son récit, dans le chant X, Camões se pose la question de la décadence de sa patrie, en précisant qu'elle est devenue trop matérialiste et insensible aux activités de l'esprit. Il dénonce la lâcheté collective qui conduira le Portugal au désastre :

« C'est assez, Muse, c'est assez. Ma lyre n'a plus d'accords, ma voix n'a plus d'accents. Et pour qui chanterais-je encore ? La patrie ne m'entend plus. Un voile de tristesse a couvert son noble front. Insensible au charme des arts, morne et silencieuse, l'amour de l'or est la seule passion qui lui reste. Quelle maligne influence nous a donc ravi dans les jours de la paix cet air serein qui ne nous abandonne jamais au milieu des fatigues de la guerre ? »²

Le 4 août 1578, jour de la défaite de l'armée portugaise commandée par le roi D. Sebastião au Maroc, marquera les débuts de la domination espagnole (1580-1640) et d'une décadence de quatre siècles qui changera profondément l'image que le peuple portugais a de lui-même. La nostalgie d'un passé glorieux perdu s'installe et stimule un complexe d'infériorité dont les traces sont encore perceptibles aujourd'hui.

Au XVII^e siècle, le Père António Vieira*, dans son livre *Histoire du Futur*, resté inachevé, prophétise le mythe du V^e empire, d'après le rêve de Nabuchodonosor conté dans le livre biblique de Daniel. Il y fait l'apologie d'un nouveau monde de communion entre toutes les nations, dirigé par le Christ et fondé sur l'esprit, par réaction contre l'escalade matérialiste qu'il voit se développer au Portugal³. Encore là, même si ce n'est que symboliquement, le remède proposé contre la décadence nationale est un rattachement profond aux autres peuples du monde, une volonté d'universalisation.

Après la restauration de l'indépendance (1640), ce sont l'or et les diamants du Brésil, ainsi que le commerce avec l'Angleterre, qui permettent à la cour portugaise de mener une vie ostentatoire et d'envoyer ses intellectuels les plus prometteurs étudier en Italie. Le XVIII^e siècle portugais représente l'apogée d'un baroque très influencé par les modèles italiens. Mais dès le début du XIX^e siècle, une série de catastrophes appauvrit le pays et lasse le peuple. Ce

¹ CAMÕES (Luís de), *op. cit.*, p. 32.

² *Ibid.*, p. 254.

³ Plus tard, au XX^e siècle, Fernando Pessoa va reprendre ce mythe et, en le mêlant à l'ancienne tradition messianique portugaise, prônera un 5^e empire construit et unifié sur la base de la poésie. Il s'identifiera à un « super-Camões », le poète héros qui viendra sauver la culture portugaise et la répandre partout dans le monde.

sont d'abord les invasions napoléoniennes (1807-1811) et les pillages qui s'ensuivent, puis les guerres libérales (1820) et l'indépendance du Brésil (1822), ensuite les guerres miguelistes en faveur d'une monarchie absolutiste (1832-1834), les révoltes populaires (1846-1847) et, en 1890, l'ultimatum anglais concernant l'expansion en Afrique. La vie politique et intellectuelle se détériore ; l'élite cultivée méprise son pays en faveur des grands centres de la civilisation européenne. A la fin du XIX^e siècle, les classes cultivées portugaises préfèrent Paris et Londres à Lisbonne qui leur paraît décadente et barbare. Eça de Queiroz* déclare dans son roman *Les Maias* que les Portugais sont « la plus misérable race d'Europe »¹. Un autre passage met en évidence le contraste ressenti par les auteurs portugais de sa génération entre leur pays et le reste du continent :

« Mais oui, chaque fois que je peux je file à Paris ! Ça, au moins, c'est une ville ! Ici, c'est un pays de cochons... »²

L'idée d'un Portugal à l'écart de toute civilisation est bien exprimée par João da Ega, alter-ego de l'auteur:

« Au Portugal [...] on importe tout : lois, idées, philosophies, théories, arguments, esthétiques, sciences, styles, industries, modes, manières, plaisanteries, tout nous arrive en caisses par le paquebot. La civilisation nous revient à un prix fou avec les droits de douane. Et c'est une civilisation d'occasion ; elle n'est pas faite pour nous ; elle nous gêne aux entournures... Nous nous croyons civilisés comme les nègres de São Tomé qui s'imaginent être des messieurs, qui s'imaginent même être des "Blancs" parce qu'ils portent sur leur pagne un vieil habit de leur patron... Ce pays est dans un infâme gâchis. »³

Enfin, la conscience d'un besoin de réforme intellectuelle est exprimé par Eça de Queiroz à travers son personnage João da Ega de façon très éloquente :

« ...on commencerait une nouvelle histoire, on ferait un autre Portugal, un Portugal sérieux et intelligent, décent et fort, qui étudierait, qui penserait, qui contribuerait à la civilisation comme autrefois... »⁴

La « génération de 1870 »⁵, dont les écrivains Eça de Queiroz et Antero de Quental*, et l'historien Oliveira Martins* sont les principaux représentants, défend le socialisme, le

¹ QUEIROZ (José Maria da Eça de), *Les Maia* (trad. Paul Teyssier), Paris, Chandeigne, 2000, p.199.

² *Ibid.*, p. 187.

³ *Ibid.*, p.135-136.

⁴ *Ibid.*, p. 197.

⁵ Le terme « génération de 1870 » désigne un ensemble remarquable d'intellectuels qui ont représenté le résultat de l'ouverture totale du Portugal aux courants idéologiques les plus avancés de leur temps. Ils ont été des adeptes du libéralisme européen et visaient à arracher leur pays au sous-développement et à créer une société fondée sur la Révolution industrielle, la suprématie bourgeoise et le régime parlementaire. Ces

réalisme et la science contre les excès du romantisme du siècle précédent, mais finit en désillusion et échec : ils seront plus tard appelés “les vaincus de la vie.” Le climat de tension monte et en 1910, après l’assassinat du roi Charles et du prince héritier Luís Filipe deux ans auparavant, la monarchie est déchuée et la république instaurée. C’est dans cette atmosphère de fin de siècle que Luís de Freitas Branco est né. Les débuts de sa formation se sont faits au sein d’une élite qui privilégie le savoir européen.

intellectuels ont été associés à des événements politiques tels que la « question de Coimbra » en 1865 et les conférences au Casino de Lisbonne (dont la suite a été interdite par le gouvernement), en 1871. Leurs opinions ont été influencées par Renan, Michelet, Victor Hugo, Balzac et autres auteurs à tendances anti-cléricales, rationalistes, positivistes et républicaines (soit libérales soit socialistes).

2. Antécédents familiaux

Luís Maria da Costa de Freitas Branco, premier enfant de Fidélío de Freitas Branco et de Maria da Costa de Sousa de Macedo, est né à Lisbonne, dans l'appartement qu'habitaient ses parents au premier étage droit du n° 16, « Travessa do Convento de Jesus », dans le quartier de « Santa Catarina », à 19 heures le 12 octobre 1890¹. Il fut baptisé dans l'Eglise paroissiale du même nom le 17 novembre suivant. Ses parents étaient issus de familles de la haute noblesse, et leur mariage eut lieu le 31 juillet 1889. Après la naissance de Luís, ils mirent au monde trois autres enfants : Maria Cândida (née le 7 août 1892)², Isabel Maria (née le 6 août 1895)³ et Pedro António (né le 31 octobre 1896)⁴.

Freitas Branco comptait parmi ses ancêtres lointains Frutuoso de Góis, demi-frère de Damião de Góis*, à qui avait appartenu le domaine *Monte dos Perdigões* (à Reguengos de Monsaraz, dans la province d'Alentejo) où le compositeur va faire de longs séjours tout au long de sa vie. D'ailleurs, la figure majeure de la Renaissance portugaise qu'est Damião de Góis a vivement intéressée Freitas Branco depuis sa jeunesse, comme le prouve cette lettre à son oncle João, datée de juillet 1906 :

« ...Depuis quelque temps je me demande si notre Damião de Góis n'aurait pas laissé de critiques. Ma supposition est ridicule, mais étant donné qu'il était à la fois écrivain et musicien, il aurait pu écrire quelque chose sur ses contemporains [...] qui nous renseignerait sur l'enseignement musical portugais à son époque...»⁵

¹ BRANCO (Luís de Freitas), « Uma carta inédita a Fernando Lopes-Graça : Reguengos, 04/11/1943 », *Gazeta Musical*, 24^e année, série IV, n° 245, Lisbonne, Academia de amadores de música, décembre 1990, p. 23. Voir également Certificat de baptême de Luís de Freitas Branco, n° 292, f. 48 (IAN/TT).

² Entrée dans les ordres le 8 septembre 1929 à Echevacoiz (Espagne), elle est devenue Sœur Maria de Cristo ; elle fut très proche de son frère Luís tout au long de leur vie.

³ Elle a épousé Sidónio de Bessa Paes, fils de l'ancien Président de la République Sidónio Paes, le 2 février 1925.

⁴ Pedro de Freitas Branco* est devenu l'un des plus grands chefs d'orchestre de la première moitié du XX^e siècle.

⁵ « Estou há muito tempo a pensar se o nosso Damião de Góis não teria deixado alguma crítica. É ridícula esta suposição, mas reunindo esse homem a dupla qualidade de escritor e músico, era possível que ele tivesse escrito alguma coisa que se referisse aos seus contemporâneos [...] e que elucidaria os actuais músicos da educação que então se recebia em Portugal... », dans BRANCO (Luís de Freitas), « Lettre à João de Freitas Branco [oncle], datée de juillet 1906 », *Catálogo da Exposição Luís de Freitas Branco*, Lisbonne, Fondation Calouste Gulbenkian, 1975, p. 59.

Il est intéressant de remarquer l'intérêt que le jeune Luís de Freitas Branco portait déjà, à l'âge de seize ans, à la réflexion musicologique. En outre, nous avons récemment trouvé dans les archives du chef d'orchestre David de Sousa*¹ un *Hymne* de Damião de Goes écrit pour l'orchestre recopié par Luís de Freitas Branco, ce qui prouve que dans les années 1910² il a non seulement cherché la musique de son ancêtre, mais il a également fait des démarches pour qu'elle soit jouée³.

2.1. Ascendance paternelle

A la fin du XVII^e siècle, le duc Philippe Guillaume de Bavière concède le titre de comte au docteur António de Freitas Branco, et à ses descendants⁴. Le document fut rédigé à la cour de l'Électeur de Heidelberg le 9 juillet 1687, après un séjour du docteur Freitas Branco dans cette même cour⁵ ; en fait, il y avait été envoyé en mission diplomatique entre 1684 et 1686, pour tenter de rétablir les relations entre le Portugal et l'Empire⁶, inexistantes depuis le temps du roi Sébastien (mort à la guerre en 1578) et entravées par un incident survenu lors de la restauration de l'indépendance portugaise en 1640⁷.

¹ Ces archives sont conservées au Musée Municipal Dr. Santos Rocha, à Figueira da Foz.

² Freitas Branco a rencontré David de Sousa après 1911 et ce dernier est décédé en 1918. Voir *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, 14/06/1919.

³ Le texte du programme radiophonique que Freitas Branco a consacré à la mémoire de David de Sousa en 1948, conservé dans les mêmes archives, indique que la musique de Damião de Goes a effectivement été dirigée par ce chef, même si les programmes de concert correspondants n'ont pas pu être retrouvés ; BRANCO (Luís de Freitas), *David de Sousa : Homenagem da Emissora nacional*, s. l. [Lisbonne], s. d. [03/10/1948] (MMSR).

⁴ Le compositeur aurait dit à José Carlos de Almeida Gonçalves que, quoiqu'ayant le droit de porter ce titre, il ne le faisait pas, car il craignait d'être associé à l'aristocratie récente qui avait « acheté des titres au temps du roi D. Carlos [dernier roi du Portugal] » ; voir GONÇALVES (José Carlos de Almeida), *Luís de Freitas Branco na intimidade*, texte adressé à l'auteur, Lisbonne, 17/03/2008, p. 5.

⁵ BRANCO (João de Freitas), « Aspectos menos conhecidos dum pensamento e duma evolução », *Catálogo da Exposição Luís de Freitas Branco*, Lisbonne, Fondation Calouste Gulbenkian, 1975, p. 8.

⁶ MONTEIRO (Nuno Gonçalves) 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, p. 17.

⁷ Duarte, le frère du nouveau roi Jean IV, fut fait prisonnier par l'empereur Ferdinand II et livré aux Espagnols.

Le père du compositeur, Fidélio de Freitas Branco, avait fait des études de droit et pratiquait le violon¹. En tant que député et « gouverneur civil » d'Évora, il était hautement placé dans l'administration monarchique, et était intime du roi D. Carlos. Il est né dans le quartier de São Pedro à Funchal (Madère), le 16 juin 1861. Les sources dont nous disposons sont contradictoires en ce qui concerne le prénom de son père : l'extrait de baptême de Luís de Freitas Branco présente son grand-père paternel sous le nom de Silvano de Freitas Branco², négociant résidant à Funchal, tandis que Luís Maria de Sá e Costa³ l'appelle également Fidélio. La grand-mère paternelle du compositeur était Maria Cândida de Sant'Ana e Vasconcelos, fille de Jacinto de Sant'Ana e Vasconcelos, Premier Vicomte de « Nogueiras », et de Matilde Isabel de Vasconcelos Monis de Bethencourt⁴.

2.2. Ascendance maternelle

La maison de famille dont Freitas Branco hérita, où il vécut avec sa première épouse et où il est décédé (rue *Formosa*, puis *do Século*, à Lisbonne), avait appartenu au fameux Marquis de Pombal⁵, ministre du roi José I, et conservait encore la décoration de la salle à manger telle que le Marquis l'avait laissée⁶. En fait, pendant longtemps on a cru que Pombal, dont le grand-père paternel portait le titre de Premier Margrave de la rue *Formosa*, était né dans cette maison⁷ ; de plus récentes recherches, cependant, contrarient cette thèse⁸. La petite fille du célèbre Marquis, Maria Inácia de Saldanha de Oliveira e Daun (1781-1807) a épousé Luís da Costa e Sousa de Macedo, Premier Comte et Troisième Vicomte de Mesquitela,

¹ BRANCO (Luís de Freitas), « Recordações I », *Juventude musical portuguesa : boletim mensal*, 1^{re} année, n° 1, Lisbonne, JMP, octobre 1950, p. 6.

² L'étude généalogique de Fernando de Castro da Silva adopte le même prénom. CANEDO (Fernando de Castro da Silva), *A descendência portuguesa de El-Rei D. João II*, vol. III, Lisbonne, Gama, 1945, p. 274.

³ COSTA (Luís Maria de Sá e), *Descendência dos Ios. Marqueses de Pombal*, Porto, Tipografia Costa Carregal, 1937, p. 387.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 387.

⁶ Selon le témoignage de João Maria de Freitas Branco, petit-fils du compositeur, et du Docteur Almeida Gonçalves.

⁷ COSTA (Luís Maria de Sá e), *op. cit.*, p. XX et 3.

⁸ SANTANA (Francisco), « A Lisboa de Pombal », *Lisboa : revista municipal*, 46^e année, 2^e série, n° 13, Lisbonne, 1985, p. 3-20.

Cinquième Baron de Murlingar (à West Meath¹) et de l'Île Grande de Joanes² (1780-1853), et l'un des descendants du roi D. João II³. D'ailleurs, ce dernier titre venait de Luís Gonçalo de Sousa de Macedo, fils de António Sousa Macedo, ambassadeur du roi D. João IV⁴ (dont les activités musicales firent l'objet de recherches de la part de Luís de Freitas Branco) ; le Baron et la Baronne de l'Île Grande de Joanes figuraient sur de grandes toiles suspendues au murs de la salle de musique de la maison de la rue *do Século* au temps où le compositeur y habitait⁵.

Leur fils, Pedro da Costa de Sousa de Macedo⁶, premier comte de Vila Franca do Campo (1821-1901), fut distingué par plusieurs décorations et poursuivit une importante carrière diplomatique, notamment en Russie, en France, en Espagne et auprès du Saint Siège ; il a également exercé le poste de « gouverneur civil » dans plusieurs villes portugaises, dont Ponta Delgada (Açores) et Porto. En tant qu'écrivain, il s'est intéressé à la recherche historique⁷ ; ses pièces de théâtre lui ont valu l'admiration de personnalités telles que Almeida Garrett et Júlio Castilho, et l'élection comme membre effectif du Conservatoire. Le 9 janvier 1861, il a épousé Minna Lumbley Shore (1836-1900), de religion anglicane⁸, fille de Francis Frederick Shore⁹ et de Mary Lumbley ; de ce mariage est née la mère de Luís de Freitas Branco, Maria da Costa de Sousa de Macedo, le 15 juillet 1867.

2.3. Atmosphère familiale

Chez les Freitas Branco, pendant l'enfance et l'adolescence de Luís, on menait une vie sociale très active, conformément au rang de ses parents. Des visiteurs illustres, dont la

¹ Sá e Costa adopte cette désignation, en indiquant que ce lieu se trouve en Ecosse ; voir COSTA (Luís Maria de Sá e), *op. cit.*, p. 372. Canedo, en revanche, orthographe « Mullingar » et situe cette localité en Irlande, de façon plus exacte ; voir CANEDO (Fernando de Castro da Silva), *op. cit.*, p. 259.

² Aujourd'hui nommée Île de Marajó (Brésil).

³ CANEDO (Fernando de Castro da Silva), *op. cit.*

⁴ SACAVÉM (Alfredo Pinto), « Luís de Freitas Branco », *Horas de Arte : Palestras sobre música*, Lisbonne, Livraria Ferin, 1913, p. 84.

⁵ *Ibid.*

⁶ A ce sujet, voir ABECASSIS (Fernando), *Um diplomata da Regeneração : o 1º Conde de Villa Franca do Campo*, Lisbonne, Tribuna, 2007, 277 p.

⁷ Voir, par exemple, *D. João I e a aliança inglesa – investigações histórico-sociais*, Lisbonne, Livraria Ferreira, 1844, 304 p. et *D. João II : Drama histórico em 5 actos*, Lisbonne, Imprensa Nacional, 1885, 143 p.

⁸ CANEDO (Fernando de Castro da Silva), *op. cit.*, p. 270.

⁹ Voir SHORE (S. Royle), Lettre à L.F.B., Hindhead, Surrey, 6/4/1932, ms. in. (JMFB)

plupart étaient des ambassadeurs étrangers en mission à Lisbonne, y passaient constamment ; en fait, le père de Freitas Branco invitait à chaque repas un convive de nationalité différente pour obliger ses enfants à s'exercer dans plusieurs langues (français, italien, espagnol, allemand, anglais et russe)¹. Il n'est donc pas étonnant que le compositeur soit devenu un polyglotte qui s'exprimait aisément en cinq langues étrangères², et qui, en plus, avait des connaissances de base dans les langues scandinaves³. A la fin de sa vie⁴, Luís de Freitas Branco attachait beaucoup d'importance à ces repas qui agrémentaient des échanges culturels ; ceux-ci l'avaient profondément marqué. Il signalait également que sa mère lui demandait d'entretenir la conversation avec les invités, l'amenant de la sorte à parler de nombreux sujets, ce qui l'aurait rendu extroverti (effectivement, tout au long de sa vie, Freitas Branco a fait preuve d'exceptionnelles qualités d'orateur).

2.4.Luís de Freitas Branco et l'institution monarchique

Etant donné la position de son père dans l'administration monarchique, et son intimité avec la famille royale, le jeune Luís de Freitas Branco a directement connu le souverain D. Carlos, la reine Amélie d'Orléans et les princes Luís Filipe et Manuel.

Un éloquent récit de la Marquise de Rio Maior concernant le régicide de 1908 place le compositeur en plein milieu du tumulte, préoccupé du sort de son père qui accompagnait la famille royale quand celle-ci fut victime de l'attaque qui provoqua la mort du roi et de son fils aîné. Elle nous raconte :

« L'escalier était déjà totalement dans l'obscurité ; pendant que je le montais, en tâtonnant, j'ai senti qu'on me saisissait fortement, et une voix plaintive me suppliait :

« - Dites-moi ! Dites-moi ! A-t-on tué mon père ? »

« Je me suis difficilement débarrassée d'une plainte si inattendue, et j'ai eu du mal à comprendre d'où elle venait. C'était le fils de [Fidélío de] Freitas Branco, qui m'avait parlé à l'Arsenal, et on pouvait facilement comprendre le souci du garçon ; son père, gouverneur civil d'Évora, avait accompagné le roi. Nous l'avons tranquilisé. »⁵

¹ GONÇALVES (José Carlos de Almeida), *op. cit.*, p. 9.

² Anglais, français, allemand, espagnol et italien ; *ibid.*

³ Voir BRANCO (João de Freitas), « Luís de Freitas Branco: meu pai », *Diário de Lisboa*, 01/08/1989, p. 13.

⁴ Selon le témoignage du Docteur Almeida Gonçalves.

⁵ « A escada estava já completamente escura ; quando subia às apalpadelas, senti-me de repente agarrada com força, e uma voz chorosa suplicava-me : - “Diga-me! Diga-me! Mataram o meu pai?” Foi-me difícil

Cette proximité de la famille royale, tout comme les liens affectifs qui en découlent, expliquent l'attachement profond que le compositeur a gardé par rapport à l'institution monarchique malgré l'évolution de ses convictions politiques au fil des ans¹. Son journal (commencé en 1930) montre qu'il assistait toujours aux messes célébrées à la mémoire du dernier roi D. Manuel II, mort en exil en Angleterre le 2 juillet 1932². Une lettre inédite appartenant aux fonds d'archives JMFB et signée « A.P. » [Afredo Pimenta]* demande au compositeur, son destinataire, de faire parvenir une lettre à la reine Amélie d'Orléans, en exil à Versailles, lors d'un de ses déplacements à Paris³.

Même à la fin de sa vie, quand il inclinait vers des idéologies plutôt de gauche, il est toujours resté fidèle au même principe. Son fils, João de Freitas Branco, raconte qu'il l'a entendu dire avec humour « si l'on me demande quel est mon penchant politique, je dirai que je suis monarchiste, même si c'est un fait que la monarchie n'est absolument pas viable »⁴. D'ailleurs, cette phrase résume bien l'une des multiples contradictions qui ont caractérisé sa personnalité. João de Freitas Branco nous confie également que son père s'arrangeait toujours pour ne pas se lever quand, au cours d'une manifestation publique, on faisait sonner l'hymne de la république, car il avait engagé sa parole en faveur de la monarchie⁵. Il ajoute, cependant, que Luís de Freitas Branco reconnaissait la bienveillance de la première république vis-à-vis de lui, et qu'il citait comme exemples de cette attitude l'hommage que lui ont rendu des personnalités telles que José Júlio Rodrigues*, Bernardino Machado* et Teófilo Braga en 1911, dans une soirée consacrée à sa musique qui eut lieu à la Société de Géographie de Lisbonne et qui prit l'allure d'un grand événement culturel, tout comme sa nomination au

desenvencilhar-me de tão inesperada aflição, e sobretudo compreender de quem vinha. Era o filho do Freitas Branco que me falara no Arsenal e compreendia-se a apoquentação do rapaz ; o pai, governador civil de Évora, tinha acompanhado El-Rei. Sossegámo-lo », dans COLAÇO (Branca de Gonta), *Memórias da Marquesa de Rio Maior*, Lisbonne, Parceria A. M. Pereira, 2^e éd., 200, pp. 239-240.

¹ A ce sujet, voir BRANCO (João de Freitas) et DAVID (Paulo), « Luís de Freitas Branco », *Diário de Lisboa*, Lisbonne, 01/08/1989, p. 12.

² Il assista également aux messes à la mémoire de D. Carlos et D. Luís Filipe jusqu'en 1942 ; voir BRANCO (Luís de Freitas), *Journal*, 02/02/1942 (JMFB).

³ [PIMENTA (Afredo)], Lettre à Luís de Freitas Branco, s. l. n. d. (JMFB)

⁴ « Se me perguntarem o que sou politicamente, só posso responder que sou monárquico ; mas não há dúvida de que a monarquia é inviável », dans BRANCO (João de Freitas), « Aspectos menos conhecidos dum pensamento e duma evolução », *Catálogo da Exposição Luís de Freitas Branco*, Lisbonne, Fondation Calouste Gulbenkian, 1975, p. 8.

⁵ BRANCO (João de Freitas), « Luís de Freitas Branco: meu pai », *Diário de Lisboa*, 01/08/1989, p. 12.

poste de sous-directeur du Conservatoire national, avec les responsabilités inhérentes à la grande réforme de cette institution entreprises par la suite (voir ci-dessous)¹.

Par ailleurs, l'attachement de Freitas Branco à la cause monarchique fut déterminant dans ses rapports avec les groupe de l'« Integralismo lusitano », avec lequel il se lia vers 1915, comme nous le verrons ci-dessous ; nous savons également qu'il fut invité à intégrer la commission organisatrice d'un congrès monarchique, mais malheureusement la source qui nous permet de l'affirmer n'est pas datée².

2.5.L'influence de João de Freitas Branco (1855-1910)

Dès son enfance, Luís de Freitas Branco a subi l'influence de son oncle paternel, João de Freitas Branco, né à Funchal (Madère) le 5 août 1855 et décédé à Lisbonne le 27 mai 1910. Lors du baptême de son neveu, il représenta légalement le parrain (grand-père paternel du compositeur et son père) qui habitait à Funchal et n'avait pas pu assister à la cérémonie. Ce fait est symboliquement très significatif, étant donné le rôle de mentor qu'il a assumé vis-à-vis de son neveu jusqu'au dernier de ses jours. C'était un homme extrêmement cultivé, issu d'un milieu où la littérature et la musique étaient privilégiées. Sa tante Julieta de Bettencourt avait traduit les œuvres de l'historien et écrivain Alexandre Herculano en langue française et tenait dans sa maison de Funchal des salons animés que João de Freitas Branco fréquenta dans sa jeunesse³.

Dans son île natale, João de Freitas Branco acquit une solide formation en ce qui concerne les langues et littératures française, anglaise et allemande, ainsi que d'importantes connaissances musicales. Il y étudia le piano, le violon, le violoncelle et la composition avec Ernest Machek, violoniste viennois d'origine bohémienne qui, selon Luís de Freitas Branco⁴, était le fils du copiste de Beethoven et qui, par conséquent, avait connu personnellement ce

¹ BRANCO (João de Freitas) et DAVID (Paulo), « Luís de Freitas Branco », *Diário de Lisboa*, Lisbonne, 01/08/1989, p. 12.

² ALCÁÇOVAS (Luís), Lettre à Luís de Freitas Branco, s. l. n. d. (JMFB).

³ Julieta de Bettencourt recevait chez elle, à Funchal, Monsieur de Montalembert, entre autres. Cet exilé français parlait de ses salons avec enthousiasme, en disant que, grâce à l'activité de cette femme cultivée, les rencontres littéraires de Paris avaient déménagé à Madère.

⁴ BRANCO Luís de Freitas, « O centenário de Freitas Branco », *Diário de Lisboa*, Lisbonne, 7/8/1955, p. 3. Dans un autre article, Freitas Branco affirme que le séjour Machek à Madère, pendant lequel il contribua à la formation musicale de son père et de son oncle, fut motivé par des raisons de santé ; Id., « Músicos madeirenses », *Arte musical*, 7^e année, n° 234, Lisbonne, 30/06/1937, p. 4.

compositeur. En 1871, João de Freitas Branco s'est inscrit en médecine à l'Université de Coimbra, la doyenne des universités portugaises et une des plus anciennes d'Europe¹. C'est là que fleurissait alors le mouvement intellectuel de la « génération de 1870 » auquel les noms d'Eça de Queiroz, Antero de Quental², Ramalho Ortigão* et Oliveira Martins* sont associés. Il interrompit ses études à la fin de la deuxième année. Quoique justifiée par des raisons de santé, sa décision semble avoir été également influencée par certaines incompatibilités par rapport à l'Université³, dont on ignore la nature exacte.

Après un séjour à Funchal, pendant lequel il guérit d'une grave maladie, João de Freitas Branco quitta définitivement ses études de médecine, qui d'ailleurs ne correspondaient pas à une véritable vocation, et partit à l'étranger pour compléter sa formation littéraire. Il vécut d'abord en Angleterre ; en 1875 il étudia au *Saint Edmund's College*, près de Londres. A Vienne, où il s'établit de 1876 à 1882, il suivit des cours de langues, littératures et musique au Collège de Kalksburg⁴. C'est pendant ces années qu'il fréquenta le *Burgtheater* où se développaient alors les bases modernes de la mise en scène dramatique. A l'Opéra impérial il prit connaissance avec la musique de Wagner ; c'est d'ailleurs grâce à lui que les premières partitions du maître de Bayreuth furent introduites au Portugal. Néanmoins, son wagnérisme militant ne l'empêcha pas d'admirer les classiques viennois, Haydn, Mozart et Beethoven, ainsi que Brahms⁵.

Une fois établi à Lisbonne, João de Freitas Branco a été contraint de traduire les œuvres de Ibsen, Hauptmann, Blumenthal, Sudermann, Björnson et Oscar Wilde en portugais et de réaliser des adaptations théâtrales d'œuvres anglaises et allemandes en vogue à l'époque, pour aider financièrement sa famille après un revers de fortune. Il publia des études sur Ibsen, Rudyard Kipling et Maeterlinck, mais a dû renoncer au rêve de vivre de ses œuvres, ce qui

¹ En 1290, la première université portugaise est fondée à Lisbonne ; ensuite, elle a été transférée à Coimbra (en 1307). Depuis, cette ville est devenue le centre académique par excellence du Portugal, avec de fortes traditions universitaires.

² Poète et philosophe que Luís de Freitas Branco admirait particulièrement, et dont le père de son oncle João était l'ami.

³ Voir DANTAS (Júlio), « Um filósofo : João de Freitas Branco », *Ilustração Portuguesa*, n° 231, Lisbonne, 25/07/1910, p. 109-112.

⁴ *Ibid.*

⁵ João de Freitas Branco aurait eu l'occasion de rencontrer Brahms à Vienne, chez le célèbre chirurgien Theodor Billroth, où se donnaient habituellement les premières de ses *lieder* et de ses œuvres de musique de chambre.

justifie peut-être le nombre réduit de pièces qu'il nous a laissé¹. Son activité en tant que critique de théâtre lui a procuré une reconnaissance publique et la nomination comme membre du jury d'admission de pièces au Théâtre national D. Maria II. Cette facette de sa personnalité a sûrement contribué à l'intérêt que Luís de Freitas Branco porta à la critique musicale depuis 1907 et tout au long de sa vie professionnelle (voir ci-dessous).

João de Freitas Branco cultivait la sobriété et préconisait le réalisme dans l'interprétation et mise en scène théâtrales, attitude qui influencera profondément son neveu dans ses prises de position esthétiques. Il vivait comme un *self-made-man*, capable de se suffire à lui-même, dans sa résidence à Lisbonne, entouré de quelques milliers de livres reliés par lui-même, avec pour tout mobilier des étagères (également fabriquées par lui), une table de travail, trois chaises (pour ses amis, peu nombreux mais très dévoués²), un violoncelle et un harmonium³. Les apports de l'oncle João à la formation de Luís de Freitas Branco ne peuvent pas être sous-estimés. Il était, pour son neveu, un directeur spirituel qui le guidait et l'accompagnait dans sa formation, ce que le jeune Luís avoue dans ce passage d'une lettre adressée à son aîné en juillet 1906 : « Je me guéris de l'ignorance nationale en parlant avec vous et en lisant des livres étrangers [...] »⁴. Un peu plus loin, il lui témoigne de façon particulièrement éloquente toute sa reconnaissance : « [...] mon énorme reconnaissance, aussi grande que possible, parce que je n'oublierai jamais que je dois mes modestes capacités artistiques et toutes les connaissances morales vraiment importantes qui soient à mon oncle [...] »⁵. A ces sentiments, João de Freitas Branco répondait par un élan presque paternel :

¹ A la Bibliothèque nationale de Lisbonne, on ne conserve qu'un seul manuscrit signé de João de Freitas Branco (collection manuscrits, cote Cod. 11952) : *O sol da meia noite*, comédie en trois actes qui porte la mention « traduit librement de l'allemand ».

² Parmi lesquelles on comptait des personnalités telles que Consiglieri Pedroso ou Leite de Vasconcelos.

³ Júlio Dantas (*op. cit.*, p. 110-111) affirme que c'était un orgue. En réalité, comme on peut le voir sur la photo publiée avec l'article (p. 110), il s'agissait plutôt d'un harmonium ; cette information nous a été confirmée par João Paes, neveu de Luís de Freitas Branco qui, pendant son enfance et adolescence, a vécu dans la maison de la rue *do Século*, et a donc bien connu cet instrument qui, à l'époque, s'y trouvait. Était-ce sur cet instrument que Luís de Freitas Branco s'exerçait, après avoir entrepris l'étude de l'orgue ? Étant donné la fréquence avec laquelle il rendait visite à son oncle et la proximité de leurs rapports, on peut bien l'imaginer.

⁴ « Tenho achado remédio à ignorância nacional, conversando consigo e lendo livros estrangeiros [...] », dans BRANCO (Luís de Freitas), « Lettre à João de Freitas Branco [oncle], datée de juillet 1906 », *Catálogo da Exposição Luís de Freitas Branco*, Lisbonne, Fondation Calouste Gulbenkian, 1975, p. 59.

⁵ BRANCO (Luís de Freitas), *op. cit.*, p. 59.

dans une lettre à Júlio Dantas*, citée par ce dernier dans l'article qu'il lui consacra peu après sa mort, il recommande son neveu avec le commentaire suivant :

« Vous aimerez le garçon. Vous trouverez en lui un peu de mon âme, révélée depuis son enfance, et c'est moi qui ai lancé dans son cerveau le germe des fruits qu'il produira un jour. »¹

José Júlio Rodrigues, dans les premiers paragraphes d'un article sur le jeune compositeur paru près d'un an après la mort de son oncle, résume ainsi l'influence de ce dernier chez son neveu :

« Parmi les œuvres que son esprit a le plus tendrement pétries, il y en a une qui s'élève au-dessus de toutes les autres, et où l'on décerne de façon éloquente et animée sa puissante influence, c'est le jeune compositeur son neveu [...] Luís de Freitas Branco est légitimement un fils spirituel de l'inoubliable défunt. »²

Selon le même auteur, João de Freitas Branco « retenait, dans son intéressante et rare psychologie les deux caractéristiques antagonistes de créateur et d'analyste »³ dont son neveu a hérité, et qu'il a profusément développées tout au long de sa carrière multiforme.

La première orientation musicale du jeune compositeur lui fut accordée par son oncle, qui l'instruisit graduellement, tel un « bon pédagogue »⁴, à travers l'étude de partitions de Beethoven, Mozart, Gluck, Schubert et surtout Bach, ayant réservé Berlioz et Wagner pour un stade plus avancé de sa formation. João de Freitas Branco a également encouragé les débuts de son neveu comme compositeur ; il finança les premières éditions allemandes de ses œuvres de jeunesse. En outre, Luís de Freitas Branco avait accès à la bibliothèque de son aîné et acquit, grâce à son influence, le goût des langues et littératures étrangères ; sa formation très complète dans ces domaines fut bâtie à partir de la lecture inlassable de maints volumes en

¹ « Há-de gostar do rapaz. Está ali um bocadinho da minha alma, que de pequenino se lhe foi insinuando, e fui eu que lhe lancei no cérebro o germen dos frutos que ele há-de produzir », dans DANTAS (Júlio), *op. cit.*, p. 112. En fait, Júlio Dantas a été bienveillant vis-à-vis du compositeur bien au-delà de la mort de son oncle, comme nous le verrons par la suite.

² « Entre as obras que o seu espírito mais carinhosamente amassou, uma sobreleva entre as demais e essa onde se estampa eloquente e vividamente a sua poderosa influência é o jovem compositor seu sobrinho [...] Luís de Freitas Branco é legitimamente um filho espiritual do inolvidável morto », dans RODRIGUES (José Júlio), « A aurora de um compositor : Luís de Freitas Branco », *Serões*, n° 71, Lisbonne, Livraria Ferreira, mai 1911, p. 340.

³ « [...] ele encerrava na sua interessante e rara psicologia os dois feitos antagónicos de criador e de analista [...] », *ibid.*

⁴ « [...] bom pedagogo [...] », dans SCAVÉM (Alfredo Pinto), « Luís de Freitas Branco », *Horas de Arte : Palestras sobre música*, Lisbonne, Livraria Ferin, 1913, p. 86.

plusieurs langues qui constituaient cette monumentale collection, dont il hérita quelque 20 000 livres et partitions à l'occasion de la mort de son oncle, en mai 1910. Celui-ci apprit à Luís de Freitas Branco l'essentiel des langues scandinaves¹, ce qui lui a permis de traduire six nouvelles de Jens Peter Jacobsen (l'auteur du poème qui est à l'origine des *Gurrelieder* de Schönberg) en portugais². C'est encore João de Freitas Branco qui sema en son neveu l'idée du développement d'une vaste culture et d'un esprit « conscient et constructif » comme éléments indispensables à la formation des jeunes artistes. Selon un article que Luís de Freitas Branco lui dédia, il

« préconisait l'élargissement des connaissances générales des artistes, tant créateurs qu'interprètes, le développement de l'esprit conscient et constructif à partir de l'étude des formes appliquées, ainsi qu'à travers l'analyse des structures et des sciences de la littérature et des arts. »³

Cette attitude fut, beaucoup plus tard, à la base de la réforme pédagogique du Conservatoire national de Lisbonne que Luís de Freitas Branco a entreprise en 1919.

¹ Voir BRANCO (João de Freitas), « Luís de Freitas Branco: meu pai », *Diário de Lisboa*, 01/08/1989, p. 13.

² JACOBSEN (Jens Peter), *Seis novelas* (trad. Luís de Freitas Branco), Lisbonne, Livraria Universal, 1923, 90 p. La préface, signée par Freitas Branco, date de 1919.

³ « Perante a literatura e as artes a sua atitude era semelhante, preconizando o alargamento de conhecimentos gerais para os artistas, e, tanto para criadores como para intérpretes, o desenvolvimento dos espíritos consciente e construtivo á [sic] base do estudo das formas aplicadas, da análise das estruturas e das ciências da literatura e das diversas artes », dans BRANCO (Luís de Freitas), « O centenário de João de Freitas Branco, figura de realce nas letras portuguesas », *Diário de Lisboa*, Lisbonne, 07/08/1955, p.3.

3. Enfance et premiers maîtres

La correspondance du jeune de Luís de Freitas Branco, dont les plus anciens extraits datés remontent à 1898¹, révèle une personnalité pleine de respect et d'affection pour sa famille (notamment pour ses parents, son frère Pedro, ses oncles et cousins, sa grand-mère maternelle) et intensément liée à la vie rurale telle qu'il l'expérimentait lors de ses fréquents séjours dans la propriété familiale à Alentejo (*Monte dos Perdigões*). Les événements du calendrier agricole, les animaux de la ferme et les espèces sauvages constituent quelques éléments du portrait bucolique qu'il dresse au fil de ses lettres. Un émouvant détail d'un de ses récits nous révèle qu'il a recueilli neuf œufs de perdrix, non pas parce qu'il affectionnait « la très bête et cruelle occupation de saccager des nids »², mais parce qu'il craignait que les agriculteurs les écrasent involontairement.

La santé du futur compositeur constitue alors une préoccupation pour les membres de sa famille ; il est assez souvent souffrant, et sera atteint d'une violente fièvre typhoïde en 1903. Selon João de Freitas Branco (fils du compositeur), son père disait souvent qu'à cet âge-là il était sûrement un « enfant insupportable », qui n'aimait parler que d'Homère, Virgile ou des auteurs scandinaves qu'il connaissait à travers les traductions réalisées par son oncle João³.

Son éducation, orientée par une préceptrice irlandaise, Miss O'Connor⁴, par une *Mademoiselle* (qu'on trouve mentionnée à partir de 1899), et par un maître qui lui apprenait « l'histoire, la géographie, l'écriture, la doctrine, la lecture et les verbes »⁵ s'est faite presque exclusivement en dehors des institutions d'enseignement officielles⁶, à la maison, conformément à la tradition aristocratique de son milieu familial. A huit ans, comme nous l'avons déjà vu, Luís de Freitas Branco écrivait correctement en portugais ; sa première lettre

¹ Même si certaines lettres autographes non datées sont sûrement plus anciennes.

² « ...a estupidíssima e cruel brincadeira de andar aos ninhos... », dans BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à son cousin João, Monte dos Perdigões, 08/05/1902, ms. inédit (JMFB).

³ BRANCO (João de Freitas), *op. cit.*, p. 12.

⁴ Selon M. João Maria de Freitas Branco (Conférence faite à la Société portugaise des auteurs, à Lisbonne, le 17/11/2005).

⁵ « História, Corografia, Escrita, Doutrina, Leitura e verbos », dans BRANCO (Luís de Freitas), « Lettre à Fidélio de Freitas Branco, datée du 13/06/1903 », *Catálogo da Exposição Luís de Freitas Branco*, Lisbonne, Fondation Calouste Gulbenkian, 1975, p. 25.

⁶ On doit mentionner ici un court passage au Lycée « do Carmo » ; ses études officielles furent définitivement abandonnées en 1910, lors de son départ à Berlin afin de poursuivre une carrière de compositeur.

en français qui nous est parvenue, adressée à sa grand-mère maternelle, date de l'année suivante.

L'éveil de ses qualités musicales se produisit assez tôt. En 1899, date de ses premiers essais dans le domaine de la composition, il possédait déjà des bases de solfège qui lui avaient été inculquées par la préceptrice irlandaise qui habitait en permanence dans sa famille et à laquelle nous avons déjà fait allusion. A partir de 1903 il reçut, trois fois par semaine, des cours de violon avec Andrès Goñi*¹, ainsi que les conseils de Timóteo da Silveira pour l'apprentissage du piano. Dans une lettre à son père, datée du 7 juin 1903, le jeune Luís écrit :

« J'ai déjà eu quatre leçons de violon et je suis aussi très avancé, puisque je joue déjà avec les quatre doigts [...] Mr. Goñi a beaucoup aimé mon violon, et il a dit qu'il était très bon et qu'il avait un bon son ».

Dans une autre lettre, du 13 juin 1903, il dit à son père :

« J'ai des cours de violon chaque mardi, jeudi et samedi, et Mr. Goñi espère que je pourrai jouer régulièrement à votre retour [de Londres] ».

Entre-temps, il poursuivit ses études musicales avec Augusto Machado (un ami personnel de son oncle João de Freitas Branco²) qui, vers 1901, lui apprit les bases de l'harmonie, et Tomás Borba, avec lequel il étudia le contrepoint, la fugue et l'instrumentation (env. 1901-1907) ; l'influence de ces deux maîtres a été considérable dans la formation du jeune compositeur, raison pour laquelle nous les présenterons en détail ci-dessous.

3.1. Augusto Machado (1845-1924)

Augusto de Oliveira Machado est né à Lisbonne le 27 décembre 1845. Il entreprit des études musicales dans sa ville natale avec le compositeur Joaquim Casimiro*, partisan de la manière italienne qui dominait la musique portugaise depuis l'âge baroque. Guilherme Daddi* et Emilio Daddi, à leur tour, l'ont initié au piano. Dans un premier séjour à Paris, il se perfectionna en tant que pianiste avec Albert Lavignac*. De retour à Lisbonne, Machado reprit ses études musicales d'harmonie, contrepoint et fugue au Conservatoire avec Monteiro de Almeida. Dans cette période, il habita un appartement à Lisbonne (place D. João da Câmara) dans l'immeuble où se trouve encore le Café Martinho, où Eça de Queiroz et son cercle tenaient de fréquentes réunions. Ainsi, il se lia d'amitié avec le romancier, ainsi

¹ Professeur à l'*Académie des amateurs de musique*, à Lisbonne.

² BRANCO (Luís de Freitas), « Uma carta inédita a Fernando Lopes-Graça : Reguengos, 04/11/1943 », *Gazeta Musical*, 24^e année, série IV, n° 245, Lisbonne, Academia de amadores de música, décembre 1990, p. 23.

qu'avec Antero de Quental et Jaime Batalha Reis*. Dans sa préface à l'édition de 1903 de *Prosas Bárbaras*, d'Eça de Queiroz, celui-ci parle de Augusto Machado en ces termes :

« La passion pour la musique m'avait lié d'amitié avec Augusto Machado, qui étudiait alors [après 1867] le piano et l'harmonie avec deux des meilleurs maîtres de ces disciplines à Lisbonne. Dans cette ville florissaient, à cette époque, le *pot-pourri* et les *variations*. La sensibilité du public se nourrissait de nombreuses *rêveries* [sic]. Les familiers du répertoire pianistique ne connaissaient de « pathétique » que les *nocturnes* de Ravina* et Döhler*. Les arrangements d'opéras de Thalberg* et Liszt constituaient un idéal de réalisation difficile et n'étaient, par conséquent, que très rarement joués. Or, en 1867, Augusto Machado, de retour de Paris où il avait étudié le piano, l'harmonie et la composition avec Albert Lavignac, faisait figurer dans son répertoire les *Préludes et Fugues* de J.-S. Bach, les *Sonates* de Mozart et Beethoven, et les œuvres de Mendelssohn, Schumann et Chopin. »¹

La personnalité d'Augusto Machado, prototype du compositeur cultivé très rare dans le milieu musical portugais de son époque (si l'on en croit les récits contemporains d'Eça de Queiroz et Jaime Batalha Reis ou ultérieurs de Freitas Branco²) a dû profondément marquer son jeune élève Luís de Freitas Branco. En fait, Eça de Queiroz a pris la figure d'Augusto Machado comme modèle pour son personnage Cruges dans le roman *Os Maias* ; il le présente comme « un grand diable écervelé, pianiste et maestro, avec un grain de génie »³ et des « accès de spleen amer »⁴. Le romancier valorise encore la modestie de ses manières, également reconnue par Luís de Freitas Branco⁵, sa timidité et sa sensibilité romantique vis-à-vis de la Nature et du sublime. Enfin, il le fait pousser un cri d'angoisse : « Si je faisais un bon opéra, qui me le représenterait ? [...] Ce pays est impossible ! »⁶

¹ « A predominante paixão pela música ligara-me a Augusto Machado, que estudava então [depois de 1867] piano e harmonia com dois dos melhores mestres da especialidade em Lisboa. Nesta cidade floresciam, por esse tempo, o *Pot-pourri* e as *Variações*. A sensibilidade pública alimentava-se de um sem-número de *Réveries* [sic]. O grão supremo do patético geralmente conhecido ao piano, atingia-se com os *Nocturnos* de Ravina e Döhler. Os arranjos operáticos de Thalberg e Liszt eram o ideal raras vezes realizado. Ora em 1867 Augusto Machado, ao voltar de Paris, onnde cursara piano, harmonia e composição com Alberto de Lavignac, trazia, como repertório de estudo, os *Prelúdios e Fugas* de Bach, as *Sonatas* de Mozart e Beethoven, as obras de Mendelssohn, Schumann e Chopin », dans REIS (Jaime Batalha), « Introdução », *Prosas Bárbaras de Eça de Queiroz*, Porto, Lello e irmão, c. 1903, p. 15-16.

² BRANCO (Luís de Freitas), *Música portuguesa contemporânea : conferência lida na Academia de Amadores de Música em 11 de Abril de 1946*, p. 7-10 (NB/MHF).

³ QUEIROZ (José Maria da Eça de), *op. cit.*, p. 133.

⁴ *Ibid.*, p. 183.

⁵ BRANCO (Luís de Freitas), *op. cit.*, p. 10.

⁶ QUEIROZ (José Maria da Eça de), *op. cit.*, p. 255.

Plusieurs facteurs ont dû contribuer chez Augusto Machado au rejet de la vie artistique à Lisbonne. Luís de Freitas Branco¹ cite sa désillusion vis-à-vis de l'enseignement de ses maîtres portugais, l'influence de ses amis de la « génération de 1870 » et l'enchantement qu'il avait ressenti lors de sa première visite à Paris, en tant qu'étudiant et délégué du gouvernement portugais à l'exposition universelle de 1867. Il repartit pour la capitale française où, pendant son deuxième séjour, il reprit des études d'harmonie, contrepoint et composition avec Lavignac et Danhauser*, et rencontra des personnalités telles que Gioachino Rossini, Ernest Guiraud*, Camille Saint-Saëns (qui dirigea son ode-symphonie *Camões* à Lisbonne en 1880) et Jules Massenet. Il fut un intime de ce dernier, et son style l'a particulièrement influencé.

De retour à Lisbonne dans les années 1870, il fut nommé professeur de chant au Conservatoire national de cette ville, poste qu'il conserva jusqu'à la fin de ses jours. Il a composé surtout des opéras, selon le modèle français : *Laureana*, d'après *Les beaux messieurs de Bois Doré* de George Sand, édité au *Ménestrel*, représenté à Marseille en 1883 et à Lisbonne, en italien, en 1884² ; *I Doria* ; *Mario Wetter*, dont le livret a été fourni à Machado par Leoncavallo ; *la Borghesina*) ; le changement d'orientation esthétique que Machado a opéré dans ce domaine, en suivant les modèles de Bizet, Chabrier, Charpentier et Massenet³, marque un tournant historique dans la production lyrique portugaise, même si, en vertu de sa nature profondément modeste, il avait l'habitude de dire que le compositeur Vicomte d'Arneiro* l'avait précédé dans ses innovations⁴. En fait, Augusto Machado a beaucoup contribué à la connaissance de la musique lyrique et de l'opéra français au Portugal ; à la même époque, ses contemporains Miguel Ângelo Pereira, Bernardo Moreira de Sá, António Arroio et José Júlio Rodrigues* s'intéressaient plutôt à Wagner⁵, tandis que d'autres étaient toujours obnubilés par le *bel canto* italien qui dominait la musique portugaise depuis plus d'un siècle. Son intérêt pour l'opéra français ne se bornait pas aux compositeurs qu'il avait connus pendant ses séjours en France, mais il accompagnait avec enthousiasme les

¹ *Ibid.*, p. 264.

² SOUBIES (Albert), *Histoire de la musique : Portugal*, Paris, Librairie des bibliophiles – E. Flammarion successeur, 1898, p. 84.

³ A ce sujet voir NERY (Rui Vieira) et CASTRO (Paulo Ferreira de), *História da música*, Lisbonne, Imprensa nacional – Casa da moeda, « Sínteses da cultura portuguesa », 1991, p. 157.

⁴ BRANCO (Luís de Freitas), *op. cit.*

⁵ BRANCO (Luís de Freitas), « Das ideias sobre a música em Portugal », *Vértice (Separata)*, [Coimbra, Tipografia Atlântida], 1951, p. 14.

développements les plus récents dans ce genre musical. C'est lui qui a commandé la première partition chant et piano de l'opéra *Pelléas et Mélisande* de Debussy entrée au Portugal¹.

La francophilie d'Augusto Machado est probablement l'élément de sa personnalité artistique qui a le plus marqué son jeune disciple Luís de Freitas Branco. Celui-ci, malgré une période d'études en Allemagne et un profond respect pour quelques figures de l'histoire de la musique allemande (telles que Beethoven et Wagner, mais aussi Schumann et Brahms) développa par la suite un important attachement vis-à-vis de la culture musicale française, surtout en ce qui concerne ses courants esthétiques de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e, ainsi que les innovations (préconisées au Portugal par Augusto Machado, comme nous l'avons déjà signalé) qu'ils ont apportées à la musique savante européenne.

Cependant, un paradoxe caractérise l'ensemble de la production lyrique de Machado, si l'on considère que, comme l'a remarqué Fernando Lopes-Graça,

« Tant cet opéra [*La borghesina*] que *I Doria* et *Mario Wetter* sont écrits en italien, une habitude à laquelle le compositeur, de façon un peu contradictoire, n'a pas su échapper. »²

Sa contribution à la création d'un opéra national portugais reste valable, même si elle avait été précédée par *A serrana* de Alfredo Keil*. Plus importantes encore, dans le contexte de la musique lyrique portugaise, seront les opérettes qu'il a composées vers la fin de sa vie sur des textes portugais ; *O espadachim do outeiro*, *Triste viuvinha*, *O tição negro* et *Vénus*. En fait, selon João de Freitas Branco,

« Augusto Machado semble avoir cru que le projet d'un art spécifiquement portugais serait plus réussi dans le domaine de la musique légère où semi-légère, disons. »³

Son action pédagogique a été limitée, selon Luís de Freitas Branco, par le fait qu'il n'a jamais accepté

« de prendre et d'organiser la classe de composition musicale du Conservatoire [national de Lisbonne] pour laquelle il aurait naturellement été nommé et qu'il aurait pu diriger pendant plusieurs années. »¹

¹ BRANCO (Luís de Freitas), *Música portuguesa contemporânea : conferência lida na Academia de Amadores de Música em 11 de Abril de 1946*, p. 10 (NB/MHF).

² « Tanto esta [*La borghesina*] como *I Doria* e *Mario Wetter* são em italiano, preconceito a que o compositor, algo contraditoriamente, não soube fugir », dans LOPES-GRAÇA (Fernando) e BORBA (Tomás), *op. cit.*, p. 156.

³ « Augusto Machado parece ter considerado mais viável uma arte caracterizadamente portuguesa no domínio ligeiro ou semiligeiro, digamos assim », dans BRANCO (João de Freitas), *História da música portuguesa*, 2^e éd., Mem Martins, Europa-América, 1995, p. 300. A ce sujet, voir également NERY (Rui Vieira) et CASTRO (Paulo Ferreira de), *op. cit.*, p. 157.

Sa décision de n'enseigner que le chant au Conservatoire a été dictée, toujours selon Freitas Branco, par le fait que

« le milieu musical portugais de Lisbonne à son époque [...] rendait difficile à des personnalités comme la sienne d'entreprendre des réformes sans être publiquement insultées. Or Augusto Machado n'avait pas la patience nécessaire pour se laisser insulter, ce qu'on ne peut pas lui reprocher ; en conséquence, il a fait tous ses efforts pour passer inaperçu. Cette défense très naturelle et sans doute excusable a été nuisible au développement de la musique portugaise. »²

Cependant, Augusto Machado a été directeur de la section musicale du Conservatoire national de Lisbonne à deux reprises : de 1901 à 1910, et entre novembre 1918 et mai 1919. En collaboration avec Eduardo Schwalbach Lucci*, il conçut une réforme de cette institution qui fut promulguée par Hinze Ribeiro* le 24 octobre 1901. En outre, il a été commissaire du royaume au Théâtre national de S. Carlos et membre du conseil technique de la direction générale de l'instruction publique.

Selon une remarque contemporaine d'Albert Soubies, « La correction et l'élégance sont les attributs de ce compositeur laborieux et fécond »³. Désiré Pâque, qui lui a succédé comme professeur de musique des princes royaux du Portugal⁴, le citait comme étant un des deux seuls « musiciens de valeur » portugais⁵ (avec F. de Azevedo). Luís de Freitas Branco l'inscrivit dans un courant savant de la musique portugaise, dans la lignée de João Domingos Bomtempo :

« Pendant le XIX^e siècle une lignée de type local et routinier s'était formée autour du séminaire « Patriarcal », représentée par le Frère José Marques, Joaquim Casimiro, Ernesto Vieira et Frederico

¹ « Alguma coisa fez, principalmente no domínio da composição [...], mas pouco, se pensarmos no que podia ter feito, se, em lugar de professor de canto, tivesse consentido em aceitar e organizar a cadeira de composição musical que naturalmente lhe competia no nosso Conservatório e que podia ter regido por muitos anos », dans BRANCO (Luís de Freitas), *op. cit.*, p. 8-9 (NB/MHF).

² « ...o meio musical de Lisboa era então, [...], de molde a não facilitar a personalidades como a de Augusto Machado, uma acção reformadora sem insultos públicos. Ora Augusto Machado não tinha a necessária paciência, o que não lhe poderemos levar a mal, para se deixar insultar publicamente, por isso passou a vida a empregar todos os esforços para passar despercebido, defesa muito natural, muito desculpável sem dúvida, mas prejudicial ao desenvolvimento da música portuguesa », BRANCO (Luís de Freitas), *op. cit.*, p. 9-10.

³ SOUBIES (Albert), *op. cit.*, p. 85.

⁴ BRANCO (Luís de Freitas), *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, p. 29.

⁵ PAQUE (Désiré), « Correspondance de Lisbonne », *Le courrier musical*, 10^e année, n° 1, Paris, 01/01/1907, p. 23.

Guimarães* ; une autre, issue de Bontempo [sic], de tendance progressiste, comptait parmi ses représentants de véritables intellectuels : Daddi¹, Augusto Machado (disciple de Daddi après avoir abandonné l'enseignement de Joaquim Casimiro), António Arroio et Viana da Mota. »²

Paulo Ferreira de Castro, à son tour, remarque

« son style propre, caractérisé par une subtilité harmonique et orchestrale sans précédents dans le domaine de la musique dramatique portugaise ».³

3.2. Tomás Borba (1867-1950)

Comme nous l'avons signalé ci-dessus, Luís de Freitas Branco fréquenta la classe de Tomás Borba à l'Académie des amateurs de musique de Lisbonne⁴ après 1901 et jusqu'en 1907. Ce maître lui apprit le contrepoint, la fugue et les premières notions d'instrumentation ; il eut le mérite de développer chez son élève un vif intérêt pour les modes anciens et le chant grégorien ; cet aspect, en particulier, s'est manifesté plus tard dans plusieurs de ses compositions, comme Freitas Branco le reconnaissait :

¹ Vraisemblablement, l'auteur fait ici référence à Guilherme Daddi, le plus connu et célébré des deux frères.

² « Durante o século XIX forma-se uma linha, de tipo local, de tendência rotineira, que vem do Seminário Patriarcal e de Frei José Marques e Joaquim Casimiro, passando por Ernesto Vieira e Frederico Guimarães ; outra, vinda de Bontempo, segue por Daddi e Augusto Machado (seu discípulo, abandonando as lições de Joaquim Casimiro) até António Arroio e Viana da Mota, esta de tendência progressiva, e contando (como se vê) na sua totalidade, vultos de relevo intelectual », dans BRANCO (Luís de Freitas), « Das ideias sobre a música em Portugal », *Vértice (Separata)*, [Coimbra, Tipografia Atlântida], 1951, p. 14.

³ « Augusto Machado [...] um estilo próprio, caracterizado por uma subtilidade harmónica e orquestral sem precedentes na música teatral portuguesa », dans NERY (Rui Vieira) et CASTRO (Paulo Ferreira de), *op. cit.*, p. 157.

⁴ Cette académie fut fondée en 1884 par un groupe d'aristocrates mélomanes. Elle comprenait un orchestre et organisait des cours de musique (piano, violon, violoncelle, flûte, écriture). Ses auditions, conférences et concerts furent, pendant très longtemps, parmi les plus importantes manifestations artistiques de Lisbonne. Après la guerre de 1914-1918, l'institution a subi une profonde crise financière qui l'empêcha de poursuivre une partie importante de ses activités. La direction de Tomás Borba contribua à une amélioration de la situation. En 1949 y fut fondée une chorale mixte ; à partir de 1951, l'Académie entreprit la publication de la *Gazeta musical*, première revue portugaise entièrement consacrée à la musique, dont la direction fut confiée à Luís de Freitas Branco (il fut également directeur artistique de l'Académie jusqu'à sa mort en 1955). A travers l'organisation des concerts *Sonata*, cette institution a beaucoup contribué à la divulgation de la musique contemporaine à Lisbonne. Aujourd'hui, l'Académie fonctionne en tant qu'école de musique, parallèlement au Conservatoire national de Lisbonne, et comprends la chorale « Fernando Lopes-Graça ».

« Il faut dire que je dois beaucoup à Tomás Borba en ce qui concerne l'étude des modes anciens. Ma première œuvre définitive, la mélodie *Aquela moça*, écrite en 1906¹ et publiée l'année suivante est déjà le fruit de cette étude que j'ai perfectionnée par la suite avec l'abandon complet de la technique moniste de l'harmonie (soit la basse chiffrée) [...] »²

C'est encore l'influence du prêtre compositeur qui déterminera, nous en sommes persuadée, le grand intérêt que Freitas Branco manifesta tout au long de sa vie pour la polyphonie de la Renaissance (en particulier portugaise), visible aussi bien à travers les nombreuses recherches qu'il lui consacra que dans certaines de ses œuvres originales.

L'adolescent Freitas Branco avait pour son maître un grand respect et le considérait, en quelque sorte, comme l'exemple accompli du sage en matière de musique. Ainsi, on le voit résumer les progrès rapides de son frère cadet (Pedro) en harmonie de la façon suivante : « A continuer comme ça, à l'âge que j'ai, il en saura plus que Borba lui-même. »³

Tomás Borba était originaire de Angra do Heroísmo, à Açores, où il naquit le 23 novembre 1867. Il fit ses études générales au séminaire et apprit la musique dans l'école de chant de la cathédrale de sa ville natale. A l'âge de 23 ans il fut ordonné prêtre et l'année suivante, en 1891, il se rendit à Lisbonne pour continuer ses études musicales. Dans la capitale portugaise, il fréquenta les classes de piano et de composition au Conservatoire national, y obtenant de brillants résultats à la fin du cursus d'études. Parallèlement, il fréquenta le cours supérieur de lettres, où ses qualités littéraires se sont pleinement épanouies, au point d'avoir attiré l'attention de Teófilo Braga*, son professeur à la faculté, qui l'a beaucoup stimulé dans cette voie.

Il fut nommé professeur d'harmonie au Conservatoire national de Lisbonne en 1901, poste qu'il a conservé jusqu'en 1937. Il fut également, dans cette institution, le premier professeur d'histoire de la musique. Tomás Borba enseigna encore à l'Ecole normale primaire et à l'Académie des amateurs de musique de Lisbonne, dont il assumait la direction artistique

¹ En fait, cette mélodie date de 1904, comme nous le verrons par la suite.

² « Devo dizer que muito devo a Tomás Borba no estudo dos modos antigos. A minha primeira obra definitiva, a melodia *Aquela moça*, escrita em 1906 e publicada um ano depois é já fruto desse estudo que eu devia aperfeiçoar com o abandono completo da técnica monista da harmonia (ou do baixo cifrado) [...] », dans BRANCO (Luís de Freitas), « Uma carta inédita a Fernando Lopes-Graça : Reguengos, 04/11/1943 », *Gazeta Musical*, 24^e année, série IV, n° 245, Lisbonne, Academia de amadores de música, décembre 1990, p. 23.

³ « Se ele for sempre por este andar quando chegar à minha idade já sabe mais que o Borba », dans BRANCO (Luís de Freitas), « Lettre à João de Freitas Branco [oncle], datée du 4 août 1905 », *Catálogo da Exposição Luís de Freitas Branco*, Lisbonne, Fondation Calouste Gulbenkian, 1975, p. 26.

après 1920, mettant fin à la période de décadence que cette institution avait connue juste avant son engagement. Il forma toute une génération de musiciens portugais, tels que Luís de Freitas Branco, bien sûr, mais aussi son frère Pedro, Fernando Lopes-Graça, Rui Coelho, António Fragoso, Ivo Cruz et Eduardo Libório. Ils manifestèrent, par la suite, une vive reconnaissance envers le pédagogue qui les avait guidés et vis-à-vis duquel ils éprouvaient une grande admiration. D'après leurs témoins, Borba aurait été un professeur tolérant, libéral et responsable qui stimulait inconditionnellement le progrès de ses élèves¹. Luís de Freitas Branco, en particulier, admirait en lui l'intégrité et le professionnalisme :

« il [Tomás Borba] était un défenseur du professionnalisme [...]; personne n'a combattu, plus que lui, la facilité avec laquelle on accepte et encense, au Portugal, ceux qui se présentent comme des artistes sans s'être donné la peine d'apprendre leur métier. »²

Cet aspect de la personnalité de son maître, dont Freitas Branco se souvenait en 1951, a dû le marquer profondément depuis sa jeunesse. En fait, les notions de travail sérieux, métier et professionnalisme furent constantes tout au long de la carrière de Freitas Branco et apparurent à plusieurs reprises dans sa réflexion esthétique, associées à un idéal classique d'objectivité scientifique. Elles jouèrent un rôle fondamental dans sa conception de l'enseignement musical, orientée vers un cursus complet de sciences musicales et opposée au mythe de l'artiste inculte et inspiré qu'il a tant combattu (cette conception fut mise en pratique dans la réforme du Conservatoire qu'il conçut en 1919 avec le directeur José Viana da Mota, réforme qui, justement, fit appel aux services de Tomás Borba comme professeur d'histoire de la musique, comme nous l'avons vu ci-dessus). En outre, Freitas Branco affirma que Borba, en tant que pédagogue, n'avait pas collaboré, « ni de façon active, ni passivement, à une certaine tendance nationale à la routine » ; il promettait fermement suivre son exemple à cet égard tout au long de sa vie professionnelle³.

¹ Voir à ce sujet LOPES-GRAÇA (Fernando), « No primeiro centenário do nascimento de Tomás Borba », *A música portuguesa e os seus problemas*, Lisbonne, Cosmos, 1974, p. 109-117.

² « [Tomás Borba] era um defensor do profissionalismo [...] ninguém mais do que ele combateu a facilidade com que em Portugal se aceitam e incensam os que se intitulam artistas sem se terem dado ao trabalho de aprender o seu ofício », dans BRANCO (Luís de Freitas), « No 1º aniversário do falecimento do professor Tomás Borba », *Gazeta Musical*, I, n° 6, Lisbonne, Academia de amadores de música, 01/03/1951, cité par LOPES-GRAÇA (Fernando) dans *Dicionário da música*, vol. I, Lisbonne, Cosmos, 1963, p. 209.

³ « ...soube [...], como pedagogo, não colaborar com certa obra nacional de rotina, a qual, pela minha parte e seguindo o seu exemplo, combaterei, enquanto dispuser de um sopro de vida, de algum resto de energia », BRANCO (Luís de Freitas), *op. cit.*, p. 4.

L'œuvre musicale du père Borba est vaste et comprend des pièces d'inspiration religieuse destinées à la liturgie (des *messes*, un *Requiem*, un *Te Deum*, des *Motets*, des *Chansons sacrées* et des *Choeurs religieux*) ainsi que des cycles de pièces pour piano (dont *Danças portuguesas*, *Folhas de álbum*, *Prelúdios fugados*, *Sobre o berço*, *Natal feliz*)¹, des œuvres de musique de chambre (dont une suite et une sonate pour violon et piano fondées sur thèmes populaires des Açores), et de nombreuses mélodies. Son langage musical, assez expérimental dans les œuvres qu'il a composées pendant les dernières années du XIX^e siècle, puise dans le chromatisme post-romantique et le modalisme ; selon Freitas Branco, il l'a fait avant la majorité de ses collègues portugais², même si son langage va progressivement se dépouiller et se simplifier. Selon Fernando Lopes-Graça, son œuvre « ne manque pas de pages d'un véritable intérêt [musical] surtout en ce qui concerne son expression nationale. »³ Luís de Freitas Branco, à son tour, met en valeur le talent de Borba pour illustrer musicalement la signification d'un texte, particulièrement dans ses mélodies :

« Dans une pièce pour chant et piano [...], le professeur Tomás Borba a mis en musique un poème de son concitoyen Antero de Quental sans division strophique [du texte] dans le chant, c'est-à-dire que la musique amplifie le texte dans une espèce de déclamation lyrique et la partie de piano illustre et décrit le sens de la poésie. »⁴

Un peu plus loin, Freitas Branco considère les compositions de Borba en mode mineur sans sensible comme des tentatives avérées d'évasion du système de la basse chiffrée (voire de l'harmonie traditionnelle)⁵. Il faut dire que ce sujet de réflexion est fondamental et réapparaît constamment dans l'ensemble des écrits de Freitas Branco : il a mené tout au long de sa vie une véritable croisade contre les restrictions de l'harmonie « classique » et en faveur

¹ Il est intéressant de remarquer les ressemblances entre quelques-uns des titres des œuvres pour piano de Tomás Borba et ceux des œuvres pour piano de Luís de Freitas Branco qui datent de l'époque pendant laquelle il étudiait avec son aîné ou peu après (*Albumblätter*, 1907 ; *Prelúdio e Fuga*, 1908 ; *Duas danças*, 1917).

² BRANCO (Luís de Freitas), *op. cit.*, p. 5.

³ « [...] não faltam páginas de real interesse, mormente no que se refere à sua expressão nacional », dans LOPES-GRAÇA (Fernando), *Dicionário da música*, vol. I, Lisbonne, Cosmos, 1963, p. 209.

⁴ « Numa peça para canto e piano [...], o professor Tomaz Borba pôs em música um poema do seu patrício Antero de Quental sem a divisão estrófica no canto, isto é : a música amplificando o texto numa espécie de declamação lírica e a parte de piano ilustrando, descrevendo o significado da poesia », dans BRANCO (Luís de Freitas), *Música portuguesa contemporânea : conferência lida na Academia de Amadores de Música em 11 de Abril de 1946*, p. 12 (NB/MHF).

⁵ BRANCO (Luís de Freitas), *op. cit.*, p. 12.

de la libération tonale ; ce fait peut justifier l'importance qu'il attache aux procédés techniques de son professeur.

Néanmoins, Borba est plus connu aujourd'hui comme pédagogue que comme compositeur. Il fut l'auteur d'importantes réformes dans le domaine de l'enseignement scolaire de la musique. D'abord, il fit adopter la pratique du solfège chanté à l'Ecole normale primaire, en la substituant à celle du solfège parlé, qui consistait à faire des exercices de lecture de notes sans intonation, pratique largement répandue dans les écoles de musique portugaises jusqu'à la réforme que Borba a proposée et qui fut adoptée au Conservatoire national de Lisbonne en 1919. Il instaura également la pratique de la gymnastique rythmique et du chant choral dans les écoles, mesures qui, comme la première, ont fait l'objet de grandes controverses¹.

Parmi ses ouvrages didactiques, on peut citer *Exercícios de solfejo*, *O canto coral nas escolas* (en quatre volumes), *Escola musical* (en trois volumes), *Todas da nossa terra* et *Canto infantil*. Il écrivit également un traité d'harmonie (*Manual de harmonia*), conçu dans un esprit de modernisation de l'enseignement de cette discipline et publié à Lisbonne en 1937. Ce traité diffère de ceux d'Anton Reicha² et d'Emile Durand³, pendant très longtemps adoptés et encore en usage au Conservatoire national de Lisbonne pendant les premières décennies du XX^e siècle⁴, dans la mesure où il tient compte des innovations de compositeurs tels que

¹ On peut ajouter que, en tant que curé de l'église « dos Mártires », à Lisbonne, et commissaire de l'ordre de Notre Dame de Carmo, Tomás Borba entreprit plusieurs actions (dont la commande du premier orgue de fabrication moderne installé au Portugal) afin d'améliorer le niveau de la musique associée au culte religieux.

² Selon Luís de Freitas Branco [dans *Música portuguesa contemporânea : conferência lida na Academia de Amadores de Música em 11 de Abril de 1946*, p. 13 (NB/MHF)], son *Cours de composition musicale, où traité complet et raisonné d'harmonie pratique*, [4^e éd., Paris, Gambaro, 1834-52, 269 p.] avait été adopté au Conservatoire de Lisbonne pendant le mandat de João Domingos Bomtempo comme directeur de la section musicale.

³ DURAND (Emile), *Traité complet d'harmonie : théorique et pratique*, 2 vols., Paris, A. Leduc, 1881 [?] – 1890, 521+171 p. Ce *Traité d'harmonie* fut traduit en portugais par Júlio Neuparth [DURAND (Emile), *Tratado completo de harmonia teórica e prática* (trad. Júlio Neuparth), Paris, Alphonse Leduc, 1897, 515 p.]

⁴ A ce sujet, voir LAMBERTINI (Michel'angelo), « Portugal », *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire*, éd. LAVIGNAC (Albert) et LA LAURENCIE (Lionel de), vol. IV, Paris, Delagrave, 1920, p. 2441. L'auteur y affirme que, à la date de rédaction de son article (1914), les méthodes d'enseignement employées au Conservatoire national de Lisbonne sont, en ce qui concerne l'harmonie, le *Traité d'harmonie* d'Emile Durand, en ce qui concerne le contrepoint, la fugue et la composition, les méthodes de Fétis,

Schönberg, Stravinsky, Bartók ou Milhaud. Certains passages de sa préface montrent un auteur lucide qui, malgré ses soixante-dix ans et sa formation tout à fait conventionnelle, fait preuve d'une grande ouverture d'esprit, se maintient au courant de l'évolution musicale et respecte profondément les changements survenus :

« On commencera par les principes plus ou moins consacrés par la tradition, disons, classique, tout en stimulant la réflexion sur l'évolution qui s'opère à présent et avec laquelle il faut bien compter. La technique harmonique est bien différente aujourd'hui de ce qu'elle était au siècle dernier. Nous ne pouvons donc pas nous restreindre au passé, puisque c'est dans le présent que nous vivons. »¹

L'admiration du jeune Freitas Branco pour son maître est bien évidente dans une petite biographie non datée, écrite en français par son frère cadet, qui mérite d'être transcrite (avec l'orthographe originale) :

« En 1890 naquit à Lisbonne Louis F. Branco le plus grand compositeur de son siècle. Le jeune Louis dès l'âge de douze ans montra un vif intérêt pour la musique. Aussi ne tarda-t-il pas à manifester ses penchants musicaux et apprit l'harmonie sous la direction du digne prêtre Thomas Borba. Il fit de rapides progrès et à peine initié aux mystères de cette science qu'il se mit avec ardeur au travail. Les premières œuvres des Sonatines, des Sonates, des Chansons sans paroles comme musique de chambre. Une esquisse-prélude et une symphonie comme musique à orchestre révélant que sa verve délicate et enflammé parfois se fait distinguer plus par un savoir profond des règles de son art que comme originalité de productions car F. Branco dédaignant les viles procédés de mélodies se prodigue surtout à donner de l'éclat à la musique en employant seulement des effets harmoniques durs ou tendres, fantastiques ou caressants comme son talent le lui indique. Fin de la biographie de Louis F. Branco. »

Il s'agit plutôt d'une profession de foi de Luís, car à la fin de ce fragment, une note de Pedro précise :

Cherubini, Reicha et Dubois et, en ce qui concerne l'instrumentation, le *Nouveau Traité d'instrumentation* de François Auguste Gevaert (Paris, Lemoine, 1885, 339 p.) ; ce dernier fut traduit en portugais par Júlio Neuparth [GEVAERT (François Auguste), *Novo tratado de instrumentação* (trad. Júlio Neuparth), Lisboa, Neuparth, [189-], 339 p.].

¹ « Começaremos pelos princípios mais ou menos consagrados pela tradição, digamos tradição clássica, deixando prever, quanto possível, aqui e além, que é preciso pôr-se o pensamento numa evolução que se está operando e com que deve contar-se. É muito outra, hoje, a técnica harmonística do que era ainda no século passado. Não podemos, pois, ficar adstritos a esse passado, pois que é no presente que vivemos», dans BORBA (Tomás), *Manual de harmonia*, cité dans LOPES-GRAÇA (Fernando), « No primeiro centenário do nascimento de Tomás Borba », *A música portuguesa e os seus problemas*, Lisbonne, Cosmos, 1974, p. 113-114.

« Ça c'est une biographie de mon frère que j'ai écrite un jour. Je l'ai fait tout seul jusqu'à "montra un vif intérêt pour la musique" et le reste m'a été dicté par mon frère. »¹

L'importance accordée à la « science » musicale et au « savoir profond des règles de son art » est significative et rejoint la notion de professionnalisme que, comme nous l'avons vu, Freitas Branco associait à l'attitude de son professeur. Elle réapparaîtra tout au long de la carrière du compositeur, qui privilégiera toujours l'idéal de la connaissance objective contre l'intuition subjective en art.

¹ « Isto é uma biografia do mano que eu um dia escrevi. Fiz da minha cabeça até « mostra un vif interés para a música » e o mano ditou-me o resto », dans BRANCO (Pedro de Freitas), « Biografia », *Catálogo da Exposição Luís de Freitas Branco*, Lisbonne, Fondation Calouste Gulbenkian, 1975, p. 41.

4. L'éveil du compositeur

C'est pendant cette période, au début de son adolescence, que le jeune Luís de Freitas Branco a composé les premières œuvres figurant sur son catalogue. Il s'agit des mélodies *Aquela moça* (sur un poème de Augusto de Lima) et *Contrastes*, sur un poème de João de Vasconcelos e Sá). Comme nous l'avons déjà signalé, Freitas Branco lui-même reconnaissait que le caractère modal de la première était le fruit des études qu'il réalisait à l'époque sous la direction de Tomás Borba. Même si, en écrivant à distance de quelque quarante ans, le compositeur affirmait avoir composé cette mélodie en 1906¹, et malgré le fait que le manuscrit est inconnu, nous sommes persuadée qu'elle date de 1904, comme d'ailleurs *Contrastes*² ; la création des deux œuvres a eu lieu à Setúbal en 1905, avec Vitoriano Braga et l'auteur au piano.

A l'âge de 15 ou 16 ans, il était en mesure d'assumer la garde de la maison pendant l'absence de ses parents. Sous l'influence extrêmement présente de son oncle, qui l'encourageait à fuir les compagnies frivoles pour se consacrer au travail solitaire, il cherchait à se ressourcer dans la nature et à travailler tant qu'il pouvait³ pour atteindre l'excellence musicale, en cultivant les qualités dont il était doté. Se cultiver au maximum dans tous les domaines du savoir auxquels il avait accès (notamment les lettres et la culture allemandes), « acquérir le respect de soi-même » par le travail et honorer le nom illustre dont il était l'héritier étaient également des priorités absolues⁴. João de Freitas Branco a même suggéré à son neveu de préparer l'admission au cours supérieur de lettres, tellement il attachait de l'importance à sa formation extra-musicale⁵. En outre, il l'encourageait à présenter de ses œuvres dans un concours de composition « à l'étranger », ce qui témoigne d'un besoin de reconnaissance internationale qui, à maints égards, caractérise la démarche professionnelle de Luís de Freitas Branco.

¹ BRANCO (Luís de Freitas), « Uma carta inédita a Fernando Lopes-Graça : Reguengos, 04/11/1943 », *Gazeta Musical*, 24^e année, série IV, n° 245, Lisbonne, Academia de amadores de música, décembre 1990, p. 23.

² Dont le manuscrit daté est conservé dans le fonds d'archives NB/MHF.

³ Souvent la nuit, habitude qu'il a conservée tout au long de sa vie.

⁴ BRANCO (João de Freitas), Lettre à Luís de Freitas Branco, s. l. n. d. (contemporaine de la composition de *Manfred* de Luís de Freitas Branco, qui date de 1905 ; JMFB).

⁵ *Ibid.* On verra par la suite à quel point cette notion a nourri l'attitude de Freitas Branco par rapport à la réforme du Conservatoire de Lisbonne en 1919.

D'importance capitale est également l'accent que met João de Freitas Branco sur un idéal de communion entre les arts et les sciences ; c'est bien là une des préoccupations essentielles du compositeur tout au long de sa vie, que de trouver des points communs entre les deux univers, à son avis inextricables, et de chercher à « expliquer » les phénomènes artistiques et musicaux à travers le savoir scientifique que lui procuraient ses nombreuses lectures¹.

Souvent, le jeune compositeur soumettait ses plus récentes compositions à l'appréciation de son oncle ; par ailleurs, il cherchait à le rassurer par rapport à la quantité et à la qualité de son travail, en lui faisant part de toute son activité musicale. Dans une lettre antérieure à 1906, il se montre dévoué aux études et décrit ses méthodes d'apprentissage, tant dans le domaine de l'écriture musicale que dans celui de l'instrumentation :

« [...] Vous croyez que je néglige mes études ; en revanche, je peux vous dire que, depuis que je suis ici, j'ai déjà réalisé 31 exercices de théorie² (des fugues, des imitations, des basses chiffrées, etc.). Je fais un exercice par jour et, s'il m'arrive de passer quelques jours sans écrire (ce qui s'est déjà produit une fois), je rattrape immédiatement en faisant plusieurs exercices dans une seule journée. Cette régularité [de travail] m'a permis d'améliorer considérablement ma technique. En ce qui concerne l'instrumentation, je n'ai pas pu faire grand chose, tellement je suis occupé avec la musique de chambre ; je me limite à lire une partition tous les soirs, en la réduisant au piano, et à faire un arrangement du prélude de *Tristan* pour violon et piano [...] »³

¹ Pas toujours justement comprises, faute de formation approfondie en nombre de matières (dont les mathématiques, par exemple), comme le signalait son petit-fils, M. João Maria de Freitas Branco, lors d'une conférence à la Société portugaise des auteurs, à Lisbonne, le 17/11/2005.

² Le mot « théorie » désigne, dans ce contexte et de façon globale, les différents aspects de l'écriture musicale. Le compositeur a retenu une routine d'exercices journaliers (notamment des harmonisations de chorals) pendant des années, en s'inspirant de l'exemple de Brahms, comme nous le révèle José Carlos de Almeida Gonçalves. Voir GONÇALVES (José Carlos de Almeida), *op. cit.*, p. 3.

³ « [...] Quanto à sua suposição a respeito da minha falta de estudo vou-lhe dizendo desde já que desde que aqui estou já fiz 31 exercícios de teoria (fugas, imitações, baixos cifrados, etc.). Faço um exercício por dia e se me sucede estar alguns dias sem escrever (o que já sucedeu uma vez) logo faço uns poucos de exercícios num só dia para reaver o tempo perdido e *pôr em dia* os exercícios por fazer. Esta regularidade tem-me melhorado a técnica consideravelmente. Em instrumentação, como não tenho podido fazer nada, abarbadado que estou com a música de câmara, limito-me a ler todas as noites uma partitura, a reduzi-las ao piano e a fazer um arranjo para rebecca e piano do prelúdio do Tristão. [...] », dans BRANCO (Luís de Freitas), « Lettre à João de Freitas Branco [oncle] », *Catálogo da Exposição Luís de Freitas Branco*, Lisbonne, Fondation Calouste Gulbenkian, 1975, p. 58.

Le désir d'écrire des œuvres symphoniques, et donc le besoin d'une bonne formation en instrumentation poursuivaient le jeune compositeur dès cette époque¹, comme nous le montre la « biographie » écrite par son frère et citée ci-dessus : le besoin de produire des œuvres « sérieuses », dégagées de la tyrannie de l'effet mélodique si courant dans l'opéra italien qui dominait les scènes portugaises du XIX^e et du début du XX^e siècle, le poussait à approfondir ses connaissances en matière d'écriture orchestrale, ce qu'il fit auprès d'un chef italien.

4.1. Luigi Mancinelli (1848-1921)

Freitas Branco profita d'un séjour de Luigi Mancinelli, qui venait diriger la saison d'opéra 1906-1907 au Théâtre national de S. Carlos², à Lisbonne, pour lui demander conseil dans le domaine de l'instrumentation. Borba, qui l'avait initié dans cette discipline, n'était pas un spécialiste en la matière au même titre que ce chef d'orchestre renommé et expérimenté. Or, étant donné l'importance que la musique symphonique va occuper dans l'ensemble de la production musicale de Luís de Freitas Branco, tant en ce qui concerne les poèmes symphoniques de sa jeunesse que les symphonies de la maturité, on ne peut pas négliger l'apport de Mancinelli dans ce que ce dernier a pu lui apprendre sur l'orchestre en général et sur l'utilisation des instruments. En fait, dans les mots de Alexandre Delgado,

« [...] les quatre symphonies de Luís de Freitas Branco constituent un ensemble unifié où le compositeur a poussé jusqu'à sa limite une partie vitale de sa personnalité. »³

C'est justement dans ce domaine qu'il a le mieux réalisé son rêve d'instaurer une tradition musicale savante au Portugal (voir ci-dessus), surtout à travers son disciple Joly Braga Santos, dont les quatre premières symphonies furent écrites à la même époque que les deux dernières de Freitas Branco. Dans un texte sur sa *Quatrième symphonie*, Braga Santos affirme que cette œuvre marque la fin d'une période de sa carrière caractérisée par deux

¹ Comme par la suite.

² Il dirigea également des œuvres symphoniques de compositeurs portugais, dont une *Ouverture* de Júlio Neuparth.

³ « As quatro sinfonias de Luís de Freitas Branco constituem um todo coeso, onde o compositor levou às últimas conseqüências uma parte vital da sua personalidade », dans DELGADO (Alexandre), *A sinfonia em Portugal*, 2^e éd., Lisbonne, Caminho, 2002, p. 97.

préoccupations, dont l'une était « l'implantation d'un « symphonisme » moderne dans la musique portugaise, en suivant l'exemple de mon maître Luís de Freitas Branco »¹.

Luigi Mancinelli est né à Orvieto le 5 février 1848. Il fit ses études musicales à Florence, où il se rendit à l'âge de dix-huit ans, avec les professeurs Teodulo Mabellini* (composition) et Sbolei (violoncelle). Toujours à Florence, il commença sa carrière musicale comme violoncelliste dans l'orchestre du Théâtre de la Pergola. Selon Fernando Lopes-Graça², en 1874 il assumait des fonctions similaires au Théâtre Apollo de Rome ; un jour, ayant été appelé à remplacer, au pied levé, le chef de cet orchestre pour une représentation d'*Aïda* de Verdi, il s'en sortit si bien que cette occasion marqua les débuts d'une fulgurante carrière de chef d'orchestre. Hugo Riemann, en revanche, affirme qu'en 1874 Luigi Mancinelli devint professeur au Lycée philharmonique de Bologne, institution qu'il dirigea à partir de 1881³. Toujours à Bologne, il fut chef de l'orchestre du Théâtre communal et maître de la chapelle vocale de Saint-Pétrone. Pendant cette époque, son activité de compositeur s'intensifia ; il écrivit plusieurs œuvres destinées à la liturgie catholique, mais aussi un opéra, *Isadora di Provenza* sur un livret extrait de *La légende des siècles* de Victor Hugo, qui fut donné au Théâtre communal en 1884. A partir de 1886, Luigi Mancinelli entreprit une intense carrière internationale, dirigeant des opéras italiens au Théâtre Drury Lane de Londres ; il écrivit en 1887 pour le festival de Norwich, en Angleterre, l'oratorio *Isaïa*. La première de son opéra *Héro et Léandre*, sur un livret d'Arrigo Boito, fut donnée au Théâtre royal de Madrid, qu'il dirigea entre 1888 et 1895. En outre, il écrivit une cantate, *Santa Agnese*, qui fut créée à Norwich en 1905 ; les opéras *Paolo e Francesca*, donné à Bologne en 1907, et *Il sogno di una notte d'estate*, œuvre posthume composée en 1917 et publiée en 1922 ; la suite *Scene neveziane* et les poèmes symphoniques avec chœurs *Frata sole* et *Giuliano l'apostata*.

Nous possédons un seul témoignage, de José Carlos Almeida Gonçalves, concernant directement les rapports entre Freitas Branco et Mancinelli. Le jeune compositeur aurait montré l'une de ses compositions au maître italien ; celui-ci lui reprocha d'avoir fait accompagner un certain thème par des tremolos, procédé souvent employé dans l'œuvre.

¹ « Esta sinfonia fecha um ciclo da minha produção dominado principalmente por duas preocupações : a implantação de um sinfonismo moderno na música portuguesa continuando o exemplo dado por Luís de Freitas Branco, meu mestre [...] » ; SANTOS (Joly Braga), cité par DELGADO (Alexandre), *op. cit.*, p. 183.

² LOPES-GRAÇA (Fernando), *Dicionário da música*, vol. I, Lisbonne, Cosmos, 1963, p. 172.

³ RIEMANN (Hugo), *Dictionnaire de musique* (trad. Georges Humbert), 2^e éd. française, Paris, Librairie académique, 1913, p. 620.

Comme Freitas Branco insistait sur le fait que le thème en question « demandait » cet accompagnement, Mancinelli lui conseilla de trouver un autre thème, réponse que le compositeur jugea par la suite très pédagogique¹.

4.2.L'année de 1906, *Manfred* et l' « ivresse » orchestrale

A plusieurs égards, l'année 1906 marque un tournant important dans la vie de Luís de Freitas Branco. D'une part, on assiste à l'éveil de son intérêt musicologique, notamment en ce qui concerne son ancêtre lointain Damião de Goes (voir ci-dessus) ; cet intérêt fut accompagné d'une prise de conscience de l'importance de l'étude de l'histoire de la musique dans la formation d'un musicien, compositeur ou instrumentiste, et de la constatation que telle préoccupation ne figurait pas dans les priorités du Conservatoire de Lisbonne ; ainsi, à plus de dix ans de distance, il nourrissait déjà des réflexions pédagogiques qui ont été à la base de son intervention capitale lors de la réforme du Conservatoire en 1919.

De cette année, qui a vu l'installation définitive de la famille Freitas Branco dans la fameuse maison qui avait appartenu au Marquis de Pombal (rue *Formosa*, puis *do Século*, à Lisbonne), date la première œuvre à programme de Luís de Freitas Branco, *Manfred*, *symphonie dramatique en deux parties pour soli, chœur et orchestre*, sur un texte du compositeur à partir du poème de Lord Byron². Cette œuvre, achevée à Cascais le 29 septembre, représente environ cinquante minutes d'une musique d'inspiration romantique qui, très ambitieusement pour un adolescent, réfléchit sur des thèmes aussi chargés que l'inceste et la mort, et manie un orchestre dont l'effectif est monumental³. En écrivant pour cette formation, Freitas Branco a cédé, comme il le reconnaissait avant la date qui figure sur le manuscrit⁴, « [...] à une irrésistible impulsion de feu et de jeunesse [...] »⁵ ; il se rendit

¹ GONÇALVES (José Carlos de Almeida), *op. cit.*, p. 4-5.

² Dont le manuscrit a été très récemment découvert par Alexandre Delgado dans les fonds d'archives CSB.

³ 3 flûtes (plus un piccolo), 3 hautbois (avec cor anglais), 3 clarinettes, clarinette basse, saxophone alto, 3 bassons, 4 cors en *fa*, 3 trompettes, 3 trombones, tuba, tuba contrebasse, fanfare de 8 trompettes militaires et 8 trombones, timbales, 4 percussionnistes, harpe, cordes, 6 voix solistes (soprano, 2 alti, 2 tenors et basse) et chœur mixte.

⁴ La différence entre les deux dates semble indiquer que le travail de composition était terminé avant le 1^{er} septembre 1906, et que la copie a dû occuper le compositeur encore pendant un mois, jusqu'au 29 septembre ; ce genre de situations est fréquent chez Freitas Branco, comme nous le verrons par la suite.

⁵ « [...] no meu *Manfred* obedeci a um impulso irresistível de fogo e de poucos anos [...] », dans BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à son frère Pedro, s. l. n. d. [nous avons pu dater cette lettre (Caldas, 01/09/1906)

compte des « excès » que cette œuvre représentait et encouragea son frère Pedro à faire différemment dans ses propres compositions :

« Vous savez bien que plus on sait faire avec un petit orchestre, mieux cela vaut pour notre formation musicale. [...] Ne suivez pas mon exemple. Moi, dans *Manfred* [...], j'ai écrit pour un orchestre non seulement nombreux mais performant, ce qui n'est pas nécessaire, et moi-même je m'en rendrai compte en voulant la faire jouer et en en étant empêché faute de moyens. Voici pourquoi, mon cher maître, je vous conseille d'écrire pour de petits orchestres d'un niveau moyen, d'avoir des idées, de bien en profiter en les développant bien, et vous verrez que les grands orchestres ne sont pas indispensables si on est un bon musicien. »¹

De cette œuvre, l'auteur a extrait un « intermezzo » pour cordes², *La mort de Manfred*. Celle-ci, d'une durée d'environ six minutes, ne correspond pas musicalement au huitième mouvement de la symphonie, qui porte le même titre. Elle a été donnée en première audition par le Sextuor du Théâtre Gymnase, à Lisbonne, dans le courant de la même année³, tandis que la symphonie n'a pas été jouée avant le 22 juillet 2006, soit un siècle après la date de sa composition, au terme d'un important travail d'édition placé sous la responsabilité d'Alexandre Delgado et Cesário Costa.

Manfred correspond à un élan créateur représentatif de l'effervescence intellectuelle et artistique qui, comme nous l'avons vu, caractérisait la vie intérieure de Freitas Branco sous l'influence de son oncle. L'œuvre constitue également le sommet de son expression personnelle au sein de l'univers d'inspiration romantique dans lequel il baignait, aussi bien du point de vue musical que culturel. Le compositeur résumait ainsi la signification personnelle de cette œuvre dans la dédicace à son oncle qui figure en dernière page du manuscrit autographe :

« A mon oncle João de Freitas Branco.

par comparaison avec une autre, écrite le même jour au même endroit et adressée à sa mère, dont le contenu correspond parfaitement au sien ; JMFB].

¹ « O menino bem sabe que quanto mais se sabe fazer com pequena orquestra melhor é para a educação musical. [...] O menino não siga o meu exemplo. Eu, no meu *Manfred* [...] instrumentei para uma orquestra não só numerosa mas hábil, o que é desnecessário e eu mesmo o verei quando o quiser executar e não puder por falta de meios orquestrais. Por isso, meu caro mestre, escreva para pequenas e fáceis orquestras, tenha ideias, aproveite-as, desenvolva-as bem e verá que as grandes orquestras não fazem falta a um bom músico » ; dans BRANCO (Luís de Freitas), *op. cit.*

² Selon Nuno Barreiros, disciple de Freitas Branco, qui a confié cette information à Alexandre Delgado.

³ Par l'Orchestre symphonique portugais, au Centre culturel de Belém (Lisbonne) à la suite du Festival Freitas Branco.

Mon oncle; il se peut que, dans de futures productions, je me montre plus digne du savoir que je dois à votre clairvoyance et à votre exemple ! En tout cas, celle-ci est la première production de mon esprit; ...qui sait si un jour plus tard je ressentirai ce que j'ai senti en concevant cette œuvre qui vous appartient. L'auteur »¹

Après ce « début », nourri par le sentiment d'être né dans un pays où « le beau n'est pas respecté »² et par le besoin de progresser au-delà de ce que ses maîtres précédents avaient pu lui apprendre, Freitas Branco a accueilli à bras ouverts l'opportunité de suivre les cours de Désiré Pâque, compositeur belge qui venait de s'installer à Lisbonne pour un séjour de trois ans.

4.3. Désiré Pâque (1867-1939)

Marie Joseph Léon Désiré Pâque naquit à Liège en 1867 et fut très tôt confronté à la mort successive de ses parents, Salmon Pâque et Cornélie Eland. Grâce à une demi-soeur qui l'éleva à partir de 1882 il put fréquenter le Conservatoire royal de musique de Liège, institution très prospère et prestigieuse à l'époque. Il y suivit des cours d'orgue (1883-1884) et obtint des premiers prix de solfège en 1885, de piano en 1886, et d'harmonie (à l'unanimité) en 1888. Ses premières compositions furent influencées par la musique des Russes César Cui et Alexandre Borodine, qu'il entendit à Liège en 1885, lors du premier concert des « Cinq » en Belgique³. Pour son concours de sortie du Conservatoire, en 1889, il joua son premier *Concerto pour piano et orchestre* et cette même année il fut nommé professeur adjoint de solfège dans cet établissement.

¹ « Ao meu tio João de Freitas Branco. Meu tio; é possível que em futuras produções eu me mostre mais digno do saber que devo ao seu esclarecimento e ao seu exemplo ! Em todo o caso esta é a primeira filha da minha mente; ... quem sabe, se mais tarde eu sentirei o que senti ao conceber esta obra que lhe pertence. O autor », dans BRANCO (Luís de Freitas), « Dédicace du manuscrit autographe de *Manfred* » (CSB), cité par 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.

² « [...] nesta terra onde (segundo a sua expressão) nem o belo se respeita [...] », dans BRANCO (Luís de Freitas), « Lettre à João de Freitas Branco [oncle], datée de juillet 1906 », *Catálogo da Exposição Luís de Freitas Branco*, Lisbonne, Fondation Calouste Gulbenkian, 1975, p. 58.

³ D'ailleurs, l'*Ouverture sur trois thèmes bulgares*, op. 19, de Désiré Pâque est dédiée à César Cui.

4.3.1. Pâque et l'atonalité

Avec ses *Vingt leçons de lecture musicale*, op. 21, publiées en 1892 chez Muraille et adoptées dans les Conservatoires de Liège et de Lille, Pâque accomplit ses premiers exploits dans le domaine de l'atonalité. En fait, la grande majorité de ces lectures musicales n'a pas de tonalité établie, malgré le fait qu'elles présentent une armure à la clef, et deux d'entre elles sont même complètement atonales. Au sujet de ses pièces, le compositeur écrira plus tard :

« L'atonalité, telle que nous l'avons définie [...] est notre fait. Nous osons l'affirmer. C'est l'année 1892 que parut chez l'éditeur Muraille, à Liège, un *Solfège* « dans lequel a disparu l'unité tonale », et, qui fut adopté, chose curieuse, aux Conservatoires de Liège et de Lille (direction Ratez) [...] Ce fut en 1909 que notre regretté ami, F. Busoni, nous invita à entendre les premiers essais de Schönberg, auquel on attribue trop légèrement la paternité de l'atonalité. »¹

Ailleurs, il fait sa profession de foi à ce sujet :

« Nous repoussons avec la superstition des nombres celle des modes et tonalités. Ceux-ci en dernière analyse, sont des faits sociologiques en état de perpétuel devenir. »²

Même si Pâque fut indiscutablement un des pionniers de l'atonalité, il n'a jamais voulu ériger ses théories en système de composition, comme Schönberg le fera. Certains auteurs attribuent au fait que Pâque n'a écrit ni publié d'essais sur son esthétique jusqu'à la fin de sa vie le manque de reconnaissance actuel de ses importantes innovations³.

Plusieurs compositions de cette époque⁴ (*Sérénade sur des motifs bulgares*, op. 16, dédiée à S.A.R. le prince Ferdinand de Bulgarie, 1891 ; *Ouverture sur trois thèmes bulgares*, 1892) témoignent d'un intérêt pour la musique et culture bulgares. Ainsi, en 1897, Pâque partit à Sofia dans le but d'y fonder un Conservatoire. Cependant, les promesses de l'industriel qui l'avait attiré dans la capitale bulgare ne se concrétisèrent pas ; en 1898 il se

¹ PAQUE (Désiré), « L'atonalité ou mode chromatique unique », *La revue musicale*, 11^e année, n° 107, août-septembre 1930, p. 138.

² Id., *Exposé sommaire des points essentiels de l'esthétique musicale personnelle de Désiré Pâque*, St. Chéron, 10/09/1923, p. 1 (CDRF).

³ « Pâque's lack of recognition is a result of his publishing almost nothing about his theories until later in his life », dans WHITELEY (John Scott), « Désiré Pâque », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, éd. Stanley Sadie et John Tyrrell, 2^e édition, vol. XIX, Londres, Macmillan, 2001, p. 60.

⁴ Pendant cette époque, Pâque aurait fréquenté l'importante colonie d'étudiants bulgares de l'Université de Liège.

fixa à Bruxelles, ayant néanmoins rapporté de son séjour d'importants travaux sur le folklore bulgare.

En 1900, Pâque partit pour Athènes, où il enseigna le piano et la composition pendant deux ans ; il dirigea également les concerts symphoniques au Conservatoire de cette ville. Après un nouveau séjour à Bruxelles et une courte période à Paris, pendant l'année 1905, il partit pour Lisbonne. Il fut recommandé par le Comte de Azevedo da Silva, compositeur associé au cercle de la Schola Cantorum de Paris et représentant portugais à Bruxelles, pour assurer l'éducation musicale du prince Manuel en ce qui concerne l'étude de l'orgue¹. En fait, il a succédé au compositeur portugais Augusto Machado, qui avait auparavant été appelé au Palais de *Necessidades* pour apprendre au prince à lire une partition d'orchestre, selon le témoignage de Luís de Freitas Branco². Ses fonctions auprès du prince royal dépassèrent le cadre de l'enseignement instrumental pour toucher également le domaine de la composition musicale. Il devait aussi diriger la chapelle royale et assumer la direction d'une classe d'orgue au Conservatoire national. Selon Michel'angelo Lambertini*, la tradition organistique portugaise était alors en décadence, raison pour laquelle on engagea des artistes tels que Léon Jamet, Giuseppe Concina et, bien entendu, Désiré Pâque. Dans son article sur la musique portugaise destiné à l'*Encyclopédie* de Lavignac, il explique :

« en dehors des couvents, et par conséquent à partir de leur extinction³, l'enseignement de cet instrument tomba en désuétude. Les bons organistes, même pour les services ordinaires du culte, y [au Portugal] font souvent défaut. On a eu donc recours à des artistes étrangers, qui sont venus à Lisbonne et sont pour ainsi dire les seuls vrais connaisseurs de leur instrument. »⁴

En tant qu'interprète organiste, Pâque semble avoir correspondu à l'objectif que signalait Lambertini : en 1908, après une série de quatre récitals chez M. de Castro Guimarães⁵, où il joua de ses compositions, ainsi que des œuvres de Bach, Mendelssohn, Rheinberger, Rüfer, Elgar, Franck et Widor, il écrivait :

¹ BRANCO (Luís de Freitas), *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, p. 29.

² *Ibid.*

³ L'extinction des couvents masculins après la victoire du régime libéral en 1834 fut immédiate ; celle des couvents féminins s'est faite progressivement, puisqu'ils ont été empêchés d'admettre des novices à partir de cette date, et fermés avec le décès de la dernière de ses nonnes.

⁴ LAMBERTINI (Michel'angelo), *op. cit.*, p. 2446.

⁵ A Cascais, près de Lisbonne.

« L'assistance, très nombreuse et très distinguée, n'a pas ménagé ses applaudissements et a très bien accueilli cette manifestation si nouvelle ici. [...] Je me contenterai de signaler la réussite complète, très complète même, d'une tentative de libérer l'orgue de cette sorte d'ostracisme auquel il fut condamné par suite de cette union si longue avec les cérémonies du culte, en le faisant valoir uniquement comme un autre instrument musical, sans adjonction d'aucune autre épithète. »¹

Cependant, selon Lambertini, le projet de la classe d'orgue au Conservatoire n'a pas abouti et Pâque, ayant « attendu vainement pendant quelques années qu'on lui donnât l'instrument même, a dû s'absenter du pays. »² Il quitta le Portugal une première fois vers la fin 1908, car on donnait son opéra *Vaïma* à Bruxelles³, et définitivement au début de l'été 1909⁴, malgré le fait qu'il avait signé un contrat jusqu'au 8 novembre 1910⁵ ; ensuite, il vécut successivement à Hambourg, Brême, Rostock et Berlin.

Luís de Freitas Branco, qui était à l'époque du séjour de Pâque à Lisbonne un élève d'Augusto Machado auquel, comme nous l'avons vu, Pâque a succédé en tant que maître de musique de Manuel de Bragança, fut le seul disciple portugais du compositeur belge⁶ en dehors du prince ; à l'exemple de ce dernier, il suivit ses cours d'orgue et, plus tard, de composition. C'est surtout à travers Freitas Branco que l'influence de Pâque sur le milieu musical et culturel portugais du début du XX^e siècle s'est répandue.

Même si, selon son fils João, Luís de Freitas Branco rencontra Pâque en 1906⁷, la correspondance qui nous est parvenue date de l'année 1908 ou après. En tout cas, la relation que Pâque et Freitas Branco entretenirent dépassait le cadre de l'enseignement. L'admiration que l'élève vouait à son maître était compensée par la grande estime, animée d'un certain paternalisme, de Pâque pour le jeune compositeur. Une lettre de Pâque à João de Freitas

¹ PAQUE (Désiré), « Correspondance de Lisbonne », *Le courrier musical*, 11^e année, n° 9, Paris, 01/05/1908, p. 304-305.

² *Ibid.*, p. 2446. En fait, Pâque quitta le Portugal même avant que son contrat n'arrive à échéance, en prenant soin de dissimuler son départ ; il partit à Brême, puis Rostock et Berlin dès l'été 1909, alors qu'il était censé rester à Lisbonne jusqu'au début de novembre 1910.

³ Voir BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à son oncle João de Freitas Branco, Lisbonne, 06/09/1908 (JMFB).

⁴ Id., Lettre à son oncle João de Freitas Branco, Lisbonne, 14/05/1909 (JMFB).

⁵ PAQUE (Désiré), Lettre à Luís de Freitas Branco, Warnemünde, 09/10/1909 (JMFB).

⁶ BRANCO (Luís de Freitas), *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, p. 29.

⁷ 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. 26.

Branco, écrite peu après la fin du séjour du compositeur belge au Portugal, montre bien combien l'auteur respectait son disciple en tant que musicien :

« [...] il n'a pas besoin de leçons à proprement parler mais de conseils et surtout d'encouragement, des suggestions favorables qui soient de nature à le pousser sans cesse en avant. J'ai été très étonné de tout ce qu'il m'a montré. Ses mélodies baudelairiennes, ses pièces pour piano, tout cela est de quelqu'un qui arrivera à une réelle notoriété. »¹

En plus, il se préoccupait de l'état d'esprit et la santé physique de son disciple qui, nous l'avons déjà signalé, était assez fragile :

« [...] j'ai la conviction que Luiz a le mental, l'intellect trop développé c'est-à-dire que sa culture s'est bornée aux facultés cérébrales en faisant abstraction du physique. Il serait très utile de réformer ce point en le forçant peu à peu à faire de la gymnastique [...] à s'abstenir de ce qui peut être nuisible pour lui comme par ex. l'excès de travail, le manque d'exercice en plein air, etc. Toutes choses qui lui feront perdre cette néfaste tendance au Pessimisme qui est si forte chez lui, par manque précisément de culture physique, et que malheureusement il entretient et s'intensifie par des lectures que je n'approuve pas. Le Pessimisme est une maladie ! L'Optimisme est au contraire un état sain. »²

Pâque stimulait fortement l'audition des pièces les plus réussies de son élève, au point d'y participer personnellement. En 1908, il accompagna au piano la chanteuse Berta de Bívar dans la première de la mélodie *A formosura* de Freitas Branco, sur un sonnet de Camões. La page 5 du manuscrit autographe porte la mention « Très bien » signé par Pâque et datée du 31 mai 1909.

4.3.2. Pâque, la défense de la musique française et le « modernisme » de Luís de Freitas Branco

Au tournant du siècle, la plupart des musiciens portugais qui cherchaient à se perfectionner en dehors des frontières nationales choisissaient l'Allemagne, et en particulier les villes de Leipzig et Berlin, pour continuer leurs études ; il en fut ainsi pour le violoniste Bernardo Moreira de Sá, les pianistes Oscar da Silva, Hernani Torres, José Viana da Mota et Luís Costa, la violoncelliste Guilhermina Suggia, les chefs Raimundo de Macedo, David de

¹ PAQUE (Désiré), « Lettre à João de Freitas Branco, datée du 11/05/1910 », *Catálogo da Exposição Luís de Freitas Branco*, Lisbonne, Fondation Calouste Gulbenkian, 1975, p. 40.

² *Ibid.*

Sousa et Francisco de Lacerda et le compositeur Rui Coelho¹. Une minorité (dont Fernando de Azevedo e Silva et Augusto Machado, tous deux impliqués dans la venue de Pâque à Lisbonne) choisit Paris, mais la présence de la musique française dans les salles de concert et dans les théâtres lyriques portugais était largement surpassée par les productions italiennes qui dominaient la scène musicale depuis le XVIII^e siècle.

Luís de Freitas Branco a été, lui aussi, sous l'influence germanophile de son oncle João pendant les premières années de sa formation, et c'est bien Désiré Pâque qui (après Augusto Machado) a fait germer en lui l'intérêt pour la musique française² ; cet intérêt alla croissant, quoique sous d'autres influences, vers 1911, et fut à la base de la révolution « moderniste » qu'il a opérée dans le contexte musical de son époque. Sous l'influence de son maître belge, en septembre 1908 Freitas Branco affirma son désir de devenir critique musical dans un journal, pour ainsi pouvoir « répandre, pour édifier les foules, les saines idées » qu'il avait reçues de Pâque au sujet de la musique française que l'on attendait avec impatience dans la saison suivante. En fait, on a pu entendre au Théâtre national de S. Carlos, à Lisbonne, durant la saison de 1908, des opéras tels que *Manon* (Massenet), *Mignon* (Ambroise Thomas) et *Le chemineau* (Xavier Leroux); en 1909, Xavier Leroux et une pléiade de chanteurs français sont revenus pour donner *La reine fiammette*, ainsi que des œuvres de Massenet, Messager, Laparra et Fourdrain. En tant que second chef de la compagnie, on retrouve le nom de Gabriel Grovlez³, que Freitas Branco rencontra probablement en décembre 1909 chez le critique António Arroio, à Lisbonne, et qui le guidera plus tard dans sa découverte de l'esthétique impressionniste, et particulièrement de la musique de Debussy.

¹ A ce sujet, voir CASCUDO (Teresa), « A música em Portugal entre 1870 e 1918 », *Catalogue de l'exposition Michel'angelo Lambertini (1862-1920)*, Lisbonne, Ed. Museu da Música, 2002, p. 63-64.

² Selon Freitas Branco, Pâque avait bien connu Vincent d'Indy et Paul Dukas lors des représentations de *Fervaal* à Bruxelles en 1897, et avait également maintenu des rapports avec le groupe de la Schola Cantorum de Paris par la suite. Voir : BRANCO (Luís de Freitas), « Recordações II », *Juventude musical portuguesa : boletim mensal*, 1^{re} année, n° 1, Lisbonne, JMP, novembre 1950, p. 4.

³ Voir « Companhia francesa de S. Carlos », *Ilustração portuguesa*, n° 192, Lisbonne, 25/10/1909, p. 531 ; « Correspondances de Lisbonne », *Le courrier musical*, 13^e année, n° 4, Paris, 15/02/1910, p. 162 ; *A arte musical*, 11^e année, n° 264, Lisbonne, 15/12/1909, p. 292.

4.3.3. Le salon d'Alfredo Bensaúde

A l'époque pendant laquelle Pâque vécut à Lisbonne, Freitas Branco a pu fréquenter le salon que tenaient Alfredo Bensaúde, fondateur et premier directeur de l'Institut Technique de Lisbonne, et sa femme, Jane Bensaúde, professeur de chant¹. Alfredo Bensaúde était issu de l'île de S. Miguel (Açores) et entretenait des rapports amicaux avec le grand-père paternel de Luís de Freitas Branco. D'ailleurs, lors d'un des séjours de ce dernier à Lisbonne pendant l'enfance du jeune compositeur, Bensaúde s'était rendu chez sa famille pour rendre visite à son ami ; à cette occasion-là, il a analysé un duo pour deux violons que le jeune Luís avait composé, remarquant par rapport à cette œuvre de jeunesse, par ailleurs inconnue :

« Ça a de la forme. Tant mieux. Le Portugal est le seul pays au monde où il existe des compositeurs qui écrivent de la musique sans forme. »²

Cette remarque fut utilisée par Freitas Branco dans son âge mûr pour justifier son penchant rationaliste, qu'un homme de science avait remarqué dès son enfance. Pour en revenir au salon d'Alfredo Bensaúde³, que Désiré Pâque fréquentait également, Luís de Freitas Branco y découvrit les mélodies de Duparc, Fauré et Debussy, à l'époque très peu connues du public portugais. Il lui fut également « révélée », par la chanteuse Gabriela Jardim et Pâque lui-même, au piano, la musique de Moussorgsky⁴, qu'il considérait comme une des sources d'inspiration de son « modernisme musical ». Parmi les événements auxquels Freitas

¹ Selon Luís de Freitas Branco, Jane Bensaúde avait été l'élève de Matilde Marchesi; parmi ses disciples, on trouvait alors Gabriela Jardim (épouse Strauss) et Berta de Bivar (épouse Viana da Mota). Voir BRANCO (Luís de Freitas), *op. cit.*, p. 4.

² « Isto tem forma. Ainda bem. Portugal é o único país do mundo em que existem compositores que escrevem sem forma », dans BRANCO (Luís de Freitas), « Recordações I », *Juventude musical portuguesa : boletim mensal*, 1^{re} année, n° 1, Lisbonne, JMP, octobre 1950, p. 6. Voir également BRANCO (Luís de Freitas), « Recordações II », *Juventude musical portuguesa : boletim mensal*, 1^{re} année, n° 2, Lisbonne, JMP, novembre 1950, p. 4.

³ Bensaúde était mélomane, violoniste et luthier amateur. Il publia une étude consacrée à l'évolution du lied dans Schubert [voir BENSAÚDE (Alfredo), *Uma concepção evolucionista da música : as canções de Franz Schubert*, Lisbonne, A. M. Teixeira, 1905, 125 [16] p.]. Au sujet de sa passion pour la construction de violons, activité qu'il poursuivit pendant toute sa vie, voir également BENSAÚDE (Alfredo), « Nota biográfica de um « luthier » amador », *A arte musical*, 16^e année, n° 362, Lisbonne, 15/01/1914, p. 2-4.

⁴ BRANCO (Luís de Freitas), *op. cit.*, p. 4.

Branco a pu assister chez Jane et Alfredo Bensaúde, il faut également mentionner une série de conférences de Pâque sur la *Tétralogie* de Wagner, illustrées au piano par le conférencier¹.

4.3.4. Pâque et l'« adjonction constante »

Avec son *Sextuor* op. 61, composé à Lisbonne en 1909, Pâque entra dans une nouvelle période de sa vie créatrice, caractérisée par la mise au point du concept de l'« adjonction constante d'éléments nouveaux ». Ce procédé représente une

« nouvelle manière de bâtir une œuvre musicale qui consiste, non à employer un ou deux thèmes mais à multiplier les motifs musicaux [un motif étant la plus petite manifestation musicale et comportant au moins trois sons, dont deux différant en hauteur] autant que le sens des proportions et le sentiment de l'ordonnance le permettent, avec répétition de fragment [*sic*] ou épisodes, mais aussi la suppression de tout morcellement ou travail thématique, les mélodies n'étant plus érigées en sujet de rhétorique musicale. L'idéal de l'ADJONCTION CONSTANTE [*sic*] poursuit la réalisation d'une musique infinie ne revenant pas sur elle-même, étant « par delà le Bien et le Mal », en perpétuel devenir. »²

Selon ce principe,

« les thèmes sont répétés, transposés, augmentés et diminués, mais, ils ne sont plus jamais dénaturés ou mutilés par le morcellement. Ils sont toujours complets, pareils à leur première présentation ou exposition. C'est ce qui les accompagne qui varie. »³

Cet élément de l'esthétique de Pâque, qui représente une alternative au développement dans le sens beethovénien du terme, a profondément marqué Luís de Freitas Branco, qui le considérait comme la condition d'une nouvelle liberté en musique. Dans une lettre à ce dernier datée du 12 mai 1913, Pâque lui répond : « Vous me flattez en m'appelant « le père d'une esthétique d'absolue liberté »⁴.

4.3.5. Pâque, Freitas Branco et Vincent d'Indy

Pendant son séjour à Lisbonne, Désiré Pâque initia son élève à certaines idées esthétiques de Vincent d'Indy. Elles devinrent par la suite si importantes pour le compositeur

¹ BRANCO (Luís de Freitas), *op. cit.*, p. 4.

² PAQUE (Désiré), *Exposé sommaire des points essentiels de l'esthétique musicale personnelle de Désiré Pâque*, St. Chéron, 10/09/1923, p. 3 (CDRF).

³ Id., « Notre esthétique », *La revue musicale*, 11^e année, n° 101, février 1930, p. 123.

⁴ Id., Lettre à Luís de Freitas Branco, Le Bouveret (Villa Chaperon), 12/05/1913 (NB/MHF).

portugais qu'il les reprit assez fidèlement dans ses ouvrages théoriques destinés à l'enseignement au Conservatoire national de Lisbonne¹. On pourrait dire que Freitas Branco trouva chez d'Indy l'expression éloquente de ses propres orientations esthétiques, certes encore peu développées à l'époque de ses premières années d'études avec Pâque, tant était passionné l'intérêt qu'il manifesta vis-à-vis des théories du compositeur français². Il ne s'agit donc pas d'une attitude imitative ou purement réceptive de la part de Freitas Branco, mais d'une réflexion engagée et continue sur des principes qu'il tenait pour vrais.

En général, Vincent d'Indy avait une vision « progressive »³ de l'histoire de la musique, influencé par le concept d'évolution développé au XIX^e siècle à la suite de la publication de *L'origine des espèces* de Charles Darwin et par l'idée, avancée par Haeckel, que l'évolution de l'individu récapitule l'évolution de l'espèce. Cette conception était partagée par Alfredo Bensaúde, auquel nous avons déjà fait allusion, dans un ouvrage consacré aux *lieder* de Schubert⁴ ; elle était donc très présente dans le cercle que fréquentait alors Freitas Branco.

En effet, dans l'avant-propos à son *Cours de composition musicale*, d'Indy affirme que :

« La vie humaine, en ses états successifs, peut représenter chacune des grandes périodes de l'humanité. Il semble donc naturel que l'artiste, dont la condition première est de connaître à fond l'art qu'il a choisi, revive lui-même la vie de cet art, et, au moyen de l'intelligence des formes créées par l'évolution artistique, en arrive à dégager sa propre personnalité d'une manière infiniment plus sûre que s'il procédait empiriquement. »⁵

Freitas Branco adapta ce même programme à l'enseignement de la musique au Portugal, tant en ce qui a trait à la réforme du Conservatoire de Lisbonne (1919) qu'en ce qui concerne le public en général, à travers la réalisation de plusieurs conférences et émissions radiophoniques, ainsi que la publication de son *História popular da música* (1943).

¹ Voir BRANCO (Luís de Freitas), *Elementos de sciências musicais*, vol. I, « Acústica », Lisbonne, édition de l'auteur, (1/1922), 1931, 72 p. et BRANCO (Luís de Freitas), *Elementos de sciências musicais*, vol. II, « História da música », Lisbonne, édition de l'auteur, 1931, 126 p.

² Il est intéressant de remarquer ici nombre de similitudes occasionnelles entre Freitas Branco et d'Indy : tous deux furent bien connus à leur époque respective et sont maintenant beaucoup moins en vue ; l'influence formatrice d'un oncle est présente dans les deux cas ; l'un et l'autre s'intéressaient à Ibsen (voir l'opéra *L'étranger* de d'Indy), à la pédagogie et à la recherche musicologique, notamment en ce qui concerne la musique polyphonique vocale de la Renaissance.

³ INDY (Vincent d'), *Cours de composition musicale*, vol. I, Paris, Durand, 1912, p. 211-218.

⁴ BENSAÚDE (Alfredo), *Uma concepção evolucionista da música : as canções de Franz Schubert*, Lisbonne, A. M. Teixeira, 1905, 125 [16] p.

⁵ INDY (Vincent d'), *op. cit.*, p. 5.

D'ailleurs, l'organisation formelle de cet ouvrage suit de près celle du premier livre du *Cours de composition musicale* de Vincent d'Indy, avec une définition d'époques et de formes tout à fait similaire.

Le premier des postulats d'indystes est la primauté de la mélodie par rapport à l'harmonie. Dans son *Cours de composition musicale*, d'Indy valorise de façon absolue l'élément rythmique, mais il établit une étroite relation entre celui-ci et la mélodie :

« On doit considérer le Rythme comme antérieur aux autres éléments de la Musique [...]. La Mélodie, directement issue du langage par l'accent, est presque aussi répandue que le Rythme ; ces deux éléments combinés ont suffi pendant de longs siècles à constituer un art musical très avancé. »¹

Pâque affirme que :

« La Monodie – ou mélodie – est le point de départ, la manifestation première de toute musique » et que « Tous les faits musicaux sont d'abord d'ordre successif ou horizontaux. Ils deviennent verticaux par simultanéité ou juxtaposition sans cesser d'être horizontaux. »²

En fait, la différence entre les deux positions, la première donnant la primauté au rythme et la seconde à la mélodie, n'est qu'apparente, puisque ces deux auteurs ne conçoivent la mélodie qu'en rapport avec le rythme (d'Indy en insistant sur le fait qu'elle dérive de l'accent linguistique, une notion où les deux éléments musicaux sont inextricablement liés, et Pâque en mettant en valeur le caractère successif, donc temporel, des faits horizontaux). D'ailleurs, d'Indy lui-même le dit sans équivoque, en parlant de l'évolution des théories harmoniques, et de Rameau en particulier comme « ayant vraiment compris le rôle prépondérant de la mélodie dans la musique, et celui des deux résonances naturelles dans la formation de l'harmonie. »³ Or c'est là, dans la théorie des séries d'harmoniques supérieures et inférieures comme génératrices, respectivement, des accords parfaits majeur et mineur que réside l'un des aspects de la pensée d'indyste qui a le plus intéressé Luís de Freitas Branco. Nous avons trouvé, parmi les documents manuscrits provenant de son bureau, un croquis non daté où il avait soigneusement copié le schéma illustratif de la genèse des accords parfaits (majeur et mineur), selon Arthur von Oettingen, qui est reproduit dans le chapitre V de l'ouvrage de d'Indy⁴. Pâque, qui avait en toute probabilité révélé cette théorie à Freitas

¹ INDY (Vincent d'), *op. cit.*, p. 20.

² PAQUE (Désiré), *Exposé sommaire des points essentiels de l'esthétique musicale personnelle de Désiré Pâque*, St. Chéron, p. 1 (CDRF).

³ INDY (Vincent d'), *op. cit.*, p. 137.

⁴ *Ibid.*, p. 140.

Branco, tempérera par la suite son adhésion à ces principes, faisant référence aux écrits de Charles Lalo¹, pour légitimer son « manifeste » atonal :

« L'échelle des harmoniques en dehors de son rôle de renforcement d'un son donné – encore ce point est-il discutable, - n'est en aucune manière une raison dernière d'explication des phénomènes musicaux. Ils sont un signe mais non l'essence des faits musicaux. »²

Par ailleurs, Freitas Branco partageait entièrement l'admiration de d'Indy pour le théoricien italien Gioseffo Zarlino³, le premier qui ait exposé le principe de l'accord consonant unique, sous son double aspect, en termes de divisions « harmoniques » (1/2, 1/3, 1/4, etc.) ou « arithmétiques » (6/6, 6/5, 6/4, etc) de la longueur d'une corde. La théorie zarlinienne était « incompatible avec la routine de la basse continue »⁴, puisqu'elle défendait la symétrie des modes majeur/mineur, donc, des fonctions tonales de ces deux modes (ce qui fait que le V^e degré d'une tonalité mineure était considéré comme sous dominante et le IV^e degré comme dominante). Ainsi, tant d'Indy que Pâque puis Freitas Branco, considéraient que la pratique de la basse continue était restrictive de la liberté de création musicale et de l'épanouissement harmonique de la musique. Pâque préférait le terme « timbres harmoniques » à celui d'« accords »⁵, anticipant les recherches d'un Olivier Messiaen, et refusait les enchaînements harmoniques traditionnels en disant que les agrégats de sons « sont d'un emploi libre »⁶.

Les phénomènes acoustiques décrits par Zarlino et repris par Hugo Riemann⁷ constituaient, aux yeux de Freitas Branco, une explication du phénomène tonal (qui est resté au cœur de son langage musical, malgré les expériences modales et atonales qu'il a réalisées) ; son désir de rapprocher l'art et la science, qui justifie pleinement son attachement à cette théorie, est évident dans plusieurs passages de son journal inédit, où il préconise l'union de l'optique et de la peinture, ainsi que de l'acoustique et de la musique⁸.

¹ Voir, ci-dessous, « A la recherche d'une nouvelle simplicité ».

² PAQUE (Désiré), *op. cit.*, p. 1.

³ Qui vécut entre 1517 et 1537.

⁴ INDY (Vincent d'), *op. cit.*, p. 135. A ce sujet, voir aussi BRANCO (Luís de Freitas), *História popular da música : desde as origens até a actualidade*, 2^e éd., Lisbonne, Cosmos, 1947, p. 99 et id., *Música portuguesa contemporânea : conferência lida na Academia de Amadores de Música em 11 de Abril de 1946*, p. 16-17 (NB/MHF).

⁵ PAQUE (Désiré), *op. cit.*, p. 1.

⁶ *Ibid.*

⁷ Voir INDY (Vincent d'), *op. cit.*, p. 141-142.

⁸ BRANCO (Luís de Freitas), *Journal*, 28/01/1932 (JMFB).

L'harmonie était, pour d'Indy, « fondée sur la simultanéité des mélodies »¹. Pâque, comme nous l'avons déjà vu, considérait que « Tous les faits musicaux sont d'abord d'ordre successif ou horizontaux. Ils deviennent verticaux par simultanéité ou juxtaposition sans cesser d'être horizontaux. »² D'une certaine façon, cette définition correspond davantage à la notion de contrepoint qu'à celle de l'harmonie. Freitas Branco, certainement influencé par la pensée de ses deux prédécesseurs, était particulièrement attaché à la musique polyphonique de la Renaissance qu'il a beaucoup étudiée.

En ce qui concerne le rythme, tant d'Indy que Pâque et Freitas Branco³ préconisèrent l'abolition de la barre de mesure. Pour le premier de ces compositeurs,

« Le *rythme* ne coïncide pas davantage avec la *mesure*, qu'on est beaucoup trop souvent tenté de confondre avec lui. La mesure est une figuration fort imparfaite du rythme. Elle aide à rendre plus saisissables certains rythmes étroits et serviles, mais elle oblige au contraire à représenter les rythmes libres d'une façon compliquée, qui les rend moins apparents, et en paralyse fréquemment l'exécution »⁴.

Pâque, de façon concise, exprime la même idée : « Abandonnons la tyrannique barre de mesure. »⁵ Freitas Branco, à son tour, résume cette pensée de la manière suivante : « Le rythme n'est pas la mesure. »⁶ Cependant, aucun des ces trois compositeurs ne s'est libéré de la barre de mesure dans ses compositions ; à part les essais d'Erik Satie, il a fallu attendre les expériences d'un Charles Koechlin, d'un Olivier Messiaen ou d'un Paul Hindemith pour entrevoir la réalisation de ce rêve de liberté rythmique.

En ce qui concerne la forme musicale, Freitas Branco restera pendant un certain temps attaché au bithématisme cher à Vincent d'Indy et à la tradition de la forme sonate, mais sera

¹ INDY (Vincent d'), *op. cit.*, p. 20.

² PAQUE (Désiré), *op. cit.*, p. 1.

³ D'ailleurs, cette tendance n'était pas inédite au tournant du XX^e siècle : Maurice Emmanuel, et déjà son professeur Louis-Albert Bourgault-Ducoudray (1840-1910), se déclaraient « ennemis de la barre de mesure ». EMMANUEL (Maurice), *Histoire de la langue musicale*, tome 5, « Antiquité - Moyen Age », Paris, Librairie Renouard (H. Laurens éd.), 1911, p. 1.

⁴ INDY (Vincent d'), *op. cit.*, p. 26-27.

⁵ PAQUE (Désiré), « Essai sur la mélodie » cité dans GILSON (Philippe), « Désiré Pâque (1867-1939), compositeur liégeois méconnu », *Bulletin de la Société Liégeoise de Musicologie*, n° 70, Liège, juillet 1990, p. 6-7. Le début de son *Allegretto alla marcia pour orgue*, op. 80 (1913) présente une mélodie dont le phrasé semble ignorer la barre de mesure binaire de la pièce.

⁶ « Ritmo não é compasso », dans BRANCO (Luís de Freitas), *Música portuguesa contemporânea : conferência lida na Academia de Amadores de Música em 11 de Abril de 1946*, p. 14 (NB/MHF).

plus tard influencé par le rejet catégorique que Pâque en fera, en défense de son principe d'adjonction constante d'éléments¹.

Comme nous l'avons dit, Pâque quitta le Portugal en 1909 et vécut successivement à Hambourg, Brême, Rostock et Berlin. Cependant, la relation avec Freitas Branco se poursuivit. Pendant son séjour en Allemagne en 1911 le compositeur portugais fut accepté comme élève de composition d'Engelbert Humperdinck à la Musikhochschule de Berlin ; néanmoins, à peine trois mois plus tard, il quittait la classe de ce dernier et retournait à l'enseignement du professeur belge, comme nous le verrons ci-dessous. La correspondance entre Pâque et Freitas Branco de cette époque témoigne d'importants échanges entre les deux hommes. Freitas Branco envoyait à son aîné les partitions de ses pièces les plus récentes ; Pâque, de son côté, les critiquait, en toute honnêteté et de façon parfois tranchante, mais toujours tempérée par une affection évidente et une intention pédagogique : « Ne m'en voulez pas de ces légères critiques qui ne sont là que pour tempérer le plaisir par trop dangereux que vous auriez à vous entendre dire que c'est parfait. »²

Désiré Pâque fut très bien accueilli en Allemagne, où l'on joua souvent ses œuvres en concert entre 1909 et 1914. Plusieurs d'entre elles y furent publiées, et la maison d'édition Simrock lui accorda une rente. Il continua ses recherches esthétiques dans le domaine de l'adjonction constante, surtout avec sa *Symphonie pour orgue*, op. 67 et ses *Sonates pour piano*, op. 68, 69 et 70, qu'il invita son disciple à étudier aussitôt qu'elles furent publiées : « Procurez-vous ma *Erste-Organ Symphonie op. 67 Coppenrath Verlag Regensburg* et vous serez édifié ! »³ ou encore :

« Si vous voulez être fixé dans cette nouvelle manière [l'adjonction constante], procurez-vous ma *Symphonie pour orgue (Coppenrath Verlag Regensburg)* op. 67 qui en est le véritable point de départ d'application, puis lisez successivement mes trois sonates de piano op. 68, 69 et 70. »⁴

4.3.6. A la recherche d'une nouvelle simplicité

Installé à Genève depuis 1913, Pâque se rendit compte de l'évolution esthétique qu'il avait accompli :

¹ Voir « Pâque et l'adjonction constante » (ci-dessus), mais aussi « A la recherche d'une nouvelle simplicité » (ci-dessous).

² PAQUE (Désiré), Carte postale à Luís de Freitas Branco, Genève, 23/01/1914 (JMFB).

³ *Ibid.*

⁴ PAQUE (Désiré), Lettre à Luís de Freitas Branco, Le Bouveret (Villa Chaperon), 12/05/1913 (JMFB).

« [...] je tiens à vous dire que j'ai, en ces dernières années, enlevé surtout pas mal de plantes parasites qui obstruaient la poussée libre et vivace de la musique, je ne veux que pour preuve : l'Adjonction constante d'éléments nouveaux, autrement dit la pluralité thématique en opposition avec l'unité thématique si chère à V. d'Indy et aux musiciens d'une certaine Allemagne ! »¹

Plus tard, Pâque reprend le même sujet, en faisant allusion à l'esprit cartésien qui deviendra l'une des préoccupations fondamentales de la réflexion esthétique de Luís de Freitas Branco :

« Vous ne vous doutez pas de l'énorme évolution que j'ai accomplie depuis quelques années. J'ai fait « table rase » absolue de toutes règles et de tout préjugé musical, imitant Descartes et Aug. Comte, dans le domaine musical. »²

La préoccupation d'épurer le langage musical, elle aussi, a été transmise par Pâque à Freitas Branco, qui en conserva la trace pendant toute sa vie de compositeur. Il suffit de penser à l'évolution qu'il a réalisée dans le sens de définir un style de plus en plus simple qui correspondra à sa période dite néo-classique. Le positivisme de Comte, auquel Pâque fait allusion, occupera une place particulièrement importante dans l'action pédagogique de Freitas Branco³. Les idéaux de clarté et équilibre formel que Pâque préconisait furent sûrement bien accueillis par le jeune compositeur très admiratif de la culture classique ancienne et de ses valeurs. D'ailleurs, Pâque le dit clairement :

« Nous voulons dans une œuvre musicale la clarté dans l'ensemble et les détails, la sobriété dans l'emploi des moyens ainsi que dans celui des nuances d'intensité, des mouvements, des différents timbres. Nous réprouvons l'abus des altérations artificielles des timbres, des longueurs dans les développements. »⁴

Ce précepte est en rapport avec le respect de la forme qui rapproche Pâque et Freitas Branco des positions formalistes d'un Edouard Hanslick. Le compositeur belge adopte sans réserve, dans son exposé esthétique, les idées du critique allemand à ce sujet, en écrivant :

« L'intérêt purement musical réside, selon Hanslick, dans deux éléments seuls : la perception de la forme ou FORMALISME ; et la perception de la dynamique, c'est à dire de l'intensité et des mouvements d'états d'âme indéterminés dans leur qualité : c'est le DYNAMISME. »⁵

¹ PAQUE (Désiré), Lettre à Luís de Freitas Branco, Le Bouveret (Villa Chaperon), 12/05/1913 (JMFB).

² Id., Carte postale à Luís de Freitas Branco, Genève, 23/01/1914 (JMFB).

³ BRANCO (João de Freitas), « Aspectos menos conhecidos dum pensamento e duma evolução », *Catálogo da Exposição Luís de Freitas Branco*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1975.

⁴ PAQUE (Désiré), *Exposé sommaire des points essentiels de l'esthétique musicale personnelle de Désiré Pâque*, St. Chéron, 10/09/1923, p. 2 (CDRF).

⁵ *Ibid.*, p. 3.

Freitas Branco, à son tour, démontrera un attachement à « l'étude des formes »¹ jusqu'à la fin de sa vie.

Dans cet ordre d'idées, Pâque s'avouait partisan exclusif de la musique pure :

« Nous n'admettons ni le mélange de genres, ni l'impureté des techniques – Opéras, Musique avec paroles, poèmes symphoniques, symphonies descriptives, morceaux avec titres. Bref, tout le clinquant romantique et décadent comme entaché d'impureté. »²

Pour lui, toute pièce d'une certaine envergure était une sonate ou un de ses dérivés (trio, quatuor, quintette, symphonie), tandis que toute pièce courte était un prélude, distinction qui va influencer Freitas Branco dans ses compositions publiées à partir de 1918. Bref, Pâque était convaincu que « les œuvres les plus parfaites de la musique sont celles qui sont dues aux âges classiques ». Sa conception du classicisme n'est évidemment pas restreinte au XVIII^e siècle, mais s'étend à plusieurs époques, attachée à des compositeurs qui ont cultivé l'équilibre formel et une certaine sobriété d'expression. Il vénérât tout particulièrement, dans cette catégorie, Palestrina, Corelli, Bach, Beethoven, Mozart, Schubert, Schumann, Mendelssohn, Chopin et Brahms.

Pendant la Première Guerre mondiale, Désiré Pâque se fixa à Paris (126, rue d'Assas) avec sa troisième épouse, Rachel Sweerts. Il s'y consacra à la composition et à l'enseignement de nombreux élèves, tenant également les orgues de Saint-Louis d'Antin. Malgré une invitation de l'éditeur Simrock à retourner en Allemagne après 1918, Pâque décida de rester en France. C'est à cette époque qu'il développa une grande admiration pour la pensée de Charles Lalo, lecteur en Esthétique et en Histoire de l'art à la Sorbonne.

En 1926, après s'être séparé de Rachel Sweerts, il opta pour la nationalité française et, en 1927, épousa Mathilde Lemoine. De cette date jusqu'à la fin de ses jours, en 1939, Pâque vécut dans un retrait complet, composant et remaniant son catalogue d'œuvres, mais rédigeant aussi les principes esthétiques qui avaient dominé sa conception de la musique depuis la période passée à Lisbonne. Même s'il a toujours été au courant de ce qui se passait dans le domaine de la musique contemporaine (en faisant allusion, dans ses écrits, à la polytonalité et

¹ BRANCO (Luís de Freitas), « O centenário de João de Freitas Branco, figura de realce nas letras portuguesas », *Diário de Lisboa*, Lisbonne, 07/08/1955, p. 3. Voir également BRANCO (Luís de Freitas), « 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.

² PAQUE (Désiré), *op. cit.*, p. 3.

aux micro-intervalles¹, par exemple), il ne maintint aucun contact direct avec les compositeurs français alors les plus réputés et détruisit à cette occasion nombre de ses propres compositions. La dernière de ses lettres adressées à Luís de Freitas Branco², datée du 25 avril 1932, prouve bien que malgré un éloignement d'environ vingt ans Pâque n'avait pas oublié son disciple portugais³. Ses dernières années de vie se passèrent entre Paris et Bessancourt (Val d'Oise), où il mourut le 20 novembre 1939.

¹ Voir à ce sujet GILSON (Philippe), *op. cit.*, p. 5.

² Dans ce document, Pâque affirme avoir vu le nom de son correspondant « comme dirigeant un des derniers concerts Colonne » ; il s'agit sans doute de son frère Pedro.

³ PAQUE (Désiré), Lettre à Luís de Freitas Branco, Paris, 25/04/1932 (JMFB).

5. 1907 : Encore l'influence de João de Freitas Branco

Nous avons vu, de manière générale, à quel point l'influence de João de Freitas Branco fut cruciale pour le développement humain et artistique de son neveu. Nous insisterons à présent sur trois aspects particuliers de cette influence, notamment les débuts de Luís de Freitas Branco en tant que critique musical, sa découverte de la musique de Beethoven et celle des sources populaires d'origine rurale. Ils ont été tous trois fondamentaux à plusieurs égards : d'une part, l'activité de Freitas Branco dans le domaine de la critique musicale l'a accompagné tout au long de sa vie ; sa présence régulière dans les pages d'importants périodiques constitua pour lui une façon privilégiée d'œuvrer à l'éducation musicale et culturelle du grand public, servant ainsi son dessin pédagogique au sens large du terme. Quant aux rapports du compositeur avec le modèle beethovenien, on a souvent insisté, à juste titre, sur l'émulation qui s'est manifestée chez le compositeur portugais lors de sa maturité (à partir de la *Première symphonie*, en 1924) et de façon accrue jusqu'à la fin de sa vie ; cependant, on ignorait que les sources de son admiration pour le maître de Bonn provenaient d'un si lointain passé et directement de l'influence de son oncle. Il semble ainsi que le parcours esthétiquement éclectique de Freitas Branco n'ait pas simplement débouché sur un langage néo-classique inspiré par Beethoven ; l'admiration qu'il vouait à ce dernier semble plutôt sous-tendre toute son activité créatrice pratiquement dès les débuts, pour éclore enfin dans toute sa splendeur dans les œuvres de la dernière période (particulièrement les symphonies). Finalement, on verra que João de Freitas Branco fut également le mentor de son neveu dans le domaine de la recherche sur des chants populaires ruraux ; en incitant Luís de Freitas Branco à écouter les paysans d'Alentejo et à noter leurs chants, il partait d'un souci typiquement romantique associé au nationalisme musical, certes, mais en même temps il lançait son neveu sur une voie nouvelle, notamment celle de la recherche de terrain, démarche sur laquelle se fondera dans les décennies suivantes l'ethnomusicologie naissante. Par rapport aux compositions de cette période, on notera d'une part l'importance que la critique constructive et constante de João de Freitas Branco assumait aussi bien au niveau de leur conception esthétique que de leur réalisation pratique ; d'autre part, on découvrira l'étendue de son engagement au profit de la diffusion publique des travaux de son neveu.

5.1. Eveil du critique musical

En septembre 1908, comme nous l'avons vu, Freitas Branco manifesta le désir de faire de la critique musicale de façon régulière, dans le cadre d'un périodique¹ ; il poursuivit cette activité toute sa vie durant, dans des journaux tels que *Monarquia*, *Correio da manhã*, *Diário de notícias*, *Diário de Lisboa* et *O Século*. Encore une fois, l'influence de son oncle, à qui il exprima ce souhait, n'est pas étrangère à cette nouvelle facette de son activité² ; rappelons que João de Freitas Branco était lui-même très actif en tant que critique de théâtre. Mais l'intérêt du jeune compositeur pour cette activité commença en réalité en 1907. La première critique connue de Luís de Freitas Branco, dont le brouillon manuscrit existe dans le fonds d'archives JMFB, a été publiée le 26 mars 1907 dans *Diário ilustrado*³ ; elle a pour objet le drame musical *Amor de Perdição* de João Arroio*, représenté le 2 mars précédent au Théâtre national de São Carlos. Il est significatif qu'il ait choisi un opéra pour débiter dans cette activité ; toute sa vie durant, il fut très attaché à l'art lyrique, à en croire le témoignage du Docteur Almeida Gonçalves⁴ selon lequel Luís de Freitas Branco suivait beaucoup plus assidûment la saison d'opéra que celle des concerts (excepté ceux que dirigeait son frère).

Centré sur l'œuvre et sur son compositeur, ce texte montre l'importance qu'avaient pour Freitas Branco les notions de métier et de professionnalisme dans la composition musicale. Dans sa croisade déjà entamée contre ce qui lui semblait être l'exemple d'un certain amateurisme musical, il annonçait ses efforts ultérieurs pour justifier les procédés de base de la composition à travers des données scientifiques, d'une part, et honorait l'influence de son oncle João et de son maître Tomás Borba, d'autre part⁵. Les consignes qu'il donnait alors à

¹ BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à son oncle João de Freitas Branco, s. l., 21/09/1908 (JMFB).

² Curieusement, son aïeul António de Sousa de Macedo (1606-1682) est souvent considéré comme étant le premier journaliste portugais. En effet, il a rédigé les *Mercúrios portugueses, com as novas da guerra entre Portugal e Castela*, périodique mensuel qui parut sans interruption entre janvier 1663 et décembre 1666 (soit cinquante numéros plus deux suppléments) ; « António de Sousa de Macedo », *Grande enciclopédia portuguesa e brasileira*, vol. XXIX, Lisbonne, Ed. Enciclopédia Lda., s. d. [après 1945], p. 861-865.

³ « Crítica musical : *Amor de Perdição* », *Diário Ilustrado*, 37^e année, n° 12185, Lisbonne, 26/03/1907, p. 3. Voir également BRANCO (Luís de Freitas), « Uma carta inédita a Fernando Lopes-Graça : Reguengos, 04/11/1943 », *Gazeta Musical*, 24^e année, série IV, n° 245, Lisbonne, Academia de amadores de música, décembre 1990, p. 25.

⁴ Selon le témoignage recueilli à Lisbonne en février 2003.

⁵ En ce qui concerne ce dernier, son influence est présente non seulement dans le discours général sur l'opposition entre musiciens amateurs et professionnels, mais aussi dans la référence que Freitas Branco fait

l'auteur de la pièce critiquée, quoique maladroitement exprimées dans le brouillon manuscrit, constituent véritablement une synthèse de l'attitude qu'il a adoptée au cours de sa carrière en tant que compositeur et pédagogue :

« [...] l'amateur ne doit pas se contenter de son *génie*, mais chercher la *maîtrise* musicale qu'on ne peut obtenir qu'avec maints exercices de contrepoint [...] Après avoir acquis les qualités nécessaires de liberté et d'indépendance dans sa manière d'écrire, il pourra alors composer et apparaître [...] »¹

Le même message, une fois le texte corrigé par une main différente de celle de Freitas Branco², est exprimé de façon considérablement adoucie et profusément entourée d'éloges sur certains aspects de l'opéra.

« [...] M. Arroio, compositeur, possède un extraordinaire talent et une rare intuition dramatique. C'est dommage qu'il n'ait pas imité Camendo, Franchetti et d'autres *dilettanti* qui, ne se contentant pas du talent, ambitionnent la maîtrise, cette terrible maîtrise qu'on ne peut acquérir que par le biais de tant de *partimenti* et de tant d'exercices de contrepoint. »³

Le texte publié dénote une grande audace de la part d'un critique débutant : en osant donner des conseils à quelqu'un dont la réputation était déjà très bien établie sur la scène musicale portugaise, le jeune Freitas Branco prenait position par rapport aux critiques généralement favorables au drame musical en question⁴. Cependant, en affirmant aussi bien les mérites que les défauts qu'il trouvait dans l'œuvre et dans le travail de son compositeur, il

au mode mineur sans sensible, si cher à son maître dans le contexte de la musique religieuse ; en fait, le critique regrette que le compositeur du drame n'ait pas utilisé ce mode dans une scène qui cherche à traduire un profond sentiment religieux et qui, à son avis, n'est pas réussie.

¹ « [...] o amador não deve contentar-se com o *génio* mas ambicionar a *mestria* musical que só se consegue com muitos exercícios de contraponto [...] Depois de adquirir as necessárias qualidades de liberdade e de independência na maneira de escrever, então produza e apareça [...] », dans BRANCO (Luis da Costa de Freitas), « Crítica musical : Amor de perdição », *Diário ilustrado*, 37^e année, n° 12185, Lisbonne, 26/03/1907, p. 3.

² L'examen graphologique du manuscrit semble indiquer que son oncle João fut l'auteur des corrections.

³ « [...] o Sr. Arroio, compositor, possui um extraordinário talento e uma rara intuição dramática. Pena foi que não imitasse Camendo, Franchetti e outros *dilettanti* que, não se contentando com o talento, ambicionam a maestria, essa terrível maestria que só se consegue à custa de tantos *partimenti* e de tantos exercícios de contraponto. [...] », dans BRANCO (Luis da Costa de Freitas), *op. cit.*, p. 3.

⁴ Voir : « O Amor de Perdição », *A arte musical*, 8^e année, n° 175, Lisbonne, 15/04/1906, p. 81-82 et LISBOA (Esteves), « Amor de Perdição », *A arte musical*, 9^e année, n° 197, Lisbonne, 06/03/1907, p. 56-61. Voir également « Arroio (João Marcelino) », dans AMORIM (Eugénio), *Dicionário biográfico de músicos do norte de Portugal*, Porto, Ed. Maranus, 1941, pp. 18-27 ; l'auteur y dresse une histoire détaillée des premières exécutions de l'opéra en question.

a sûrement cherché à être aussi juste que possible, et à ne pas s'associer à un mouvement hostile à cet opéra au moment de sa première exécution publique¹. Il chercha également à affirmer ses connaissances musicales par le détail de l'analyse harmonique dans lequel il entra au sujet de l'œuvre. Cependant, c'est sur l'étude du contrepoint au détriment de l'harmonie qu'il a mis l'accent, tendance qui fut une constante dans sa démarche créatrice et pédagogique. Par ailleurs, le texte critique l'ensemble des chanteurs mais ne fait pas allusion au chef qui a dirigé la représentation, en l'occurrence Luigi Mancinelli.

5.2.Découverte de Beethoven

En raison de ses études avec Ernest Machek (voir ci-dessus), on ne doit pas s'étonner de l'attachement que João de Freitas Branco éprouvait vis-à-vis de Beethoven et que, en conséquence, il ait cherché à faire découvrir sa vie et son œuvre à son neveu. Mais la nature de son admiration pour ce compositeur ne se bornait pas à cette circonstance particulière : en fait, par son influence, le jeune Luís baignait dans l'univers beethovénien comme dans une source quintessentielle qui lui garantissait une formation « sérieuse ». Ainsi, dans une lettre datée du 17 septembre, l'oncle fait part à son neveu de ses recherches pour établir une chronologie aussi exacte que possible des œuvres de Beethoven ; le 20 octobre suivant, il lui dit avoir commandé les premiers quatuors du compositeur viennois pour qu'ils puissent les jouer tous les deux à quatre mains sur son orgue².

Alfredo Pinto (Sacavém), qui en décembre 1911 rendit visite à Luís de Freitas Branco dans la maison qu'il habitait, rue *do Século*, et publia par la suite un compte-rendu de l'entretien qu'il eut avec le jeune compositeur, mentionne un long article sur « le second opéra de Beethoven » que Freitas Branco aurait écrit en 1907 et envisageait de publier en 1912.

5.3.A la recherche des sources populaires

L'insistance avec laquelle João de Freitas Branco a suggéré à son neveu, dans le courant de l'année 1907, de donner un « ton national » à ses œuvres et de s'intéresser aux sources musicales populaires, en collectionnant des chants, peut bien être à l'origine des deux

¹ AMORIM (Eugénio), *op. cit.*, p. 20.

² Manuscrits provenant du fonds d'archives JMFB.

mélodies qu'il a composées à cette époque-là : *A formosura desta fresca serra* (sur un poème de Luís Vaz de Camões, poète suprême de la nationalité)¹ et *Chanson portugaise* (sur un air populaire)².

Dans ses propos, le dramaturge conseille à son neveu de faire des recherches sur le terrain, de sélectionner des chants sur la base de ses propres jugements de valeur et de les apprivoiser comme source d'inspiration personnelle :

« [...] écoute ce que chantent ces gens-là [les paysans d'Alentejo], prends-en ce qui est bon et le meilleur que ces mélodies rustiques t'inspirent. »³

Quelque temps après, sûrement en réponse à un chant recueilli à Alentejo par son neveu et soumis à sa considération, João de Freitas Branco faisait le commentaire suivant :

« Le chant d'Alentejo est bon aussi pour, avec un autre ou d'autres, faire un rapsodie intéressante. Même avec le seul chant en question on peut faire quelque chose de plaisant, comme Grieg l'a fait avec les chants populaires scandinaves. »⁴

Cette indication aurait-elle été à la base de la composition des *Deux mélodies pour orchestre à cordes* (« à la Grieg ») qui datent de 1909 (voir ci-dessous) ? Aucun élément complémentaire ne nous permet d'en juger à ce stade de nos recherches. Ce qu'on peut affirmer c'est que la suggestion a bien existé, et sachant l'importance que le jeune compositeur attachait à l'avis de son oncle, on ne serait pas étonné de trouver une relation plus concrète entre ce commentaire et la composition des œuvres mentionnées.

A aucun moment dans la correspondance de João de Freitas Branco il n'est question de recherches de caractère vraiment scientifique dans le domaine de la musique populaire ;

¹ Donnée en première audition à Lisbonne en 1908 par Berta de Bivar et Désiré Pâque ; voir BRANCO (João de Freitas), « Cronologia », *Catálogo da Exposição Luís de Freitas Branco*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1975, p. 27. Le manuscrit se trouve dans le fonds d'archives NB/MHF.

² Ce titre apparaît dans une copie du manuscrit original, qui porte l'indication *Canção do Ribatejo*. De cette chanson il existe également une version pour voix aiguë et orchestre qui date de 1929 ; elle fut donnée en première audition par José Rosa (dédicataire) et Pedro de Freitas Branco lors de l'exposition portugaise à Seville qui eut lieu la même année (selon le témoignage de Maria Helena de Freitas, confié à Alexandre Delgado).

³ « [...] escuta o que essa gente canta, aproveita o que for bom, e o melhor que as suas melodias rústicas te inspirem », dans BRANCO (João de Freitas), Lettre à Luís de Freitas Branco, Lisbonne, 04/09/1907 (JMFB).

⁴ « O canto alentejano também é bom para, com mais outro ou outros, fazer uma rapsódia interessante. Mesmo com aquele, só, faz-se uma coisa graciosa, como o Grieg fez com os cantos populares escandinavos », dans id., Lettre à Luís de Freitas Branco, s. l. [Lisbonne ?], 20/10/1907 (JMFB).

cependant, il nous semble indéniable que l'oncle de Luís de Freitas Branco lui a fait emprunter une voie qui évolua par la suite vers celle qui caractérisera la démarche de ses disciples Artur Santos et Fernando Lopes-Graça, considérés aujourd'hui comme les « pères » de l'« ethnomusicologie » portugaise¹ ; d'ailleurs, Freitas Branco a cité ces deux personnages dans un article sur « Art et régionalisme » paru en 1952 comme étant des exemples de musiciens particulièrement qualifiés pour procéder à la récolte et étude des chants populaires de leur pays². Il faut encore ajouter que Fernando Lopes-Graça a fait ses premières recherches avec Freitas Branco à la fin des années quarante³, dans la région de Reguengos de Monsaraz, canton de la province d'Alentejo si cher au compositeur de *Manfred*⁴ et par rapport auquel son oncle avait fait ses premières suggestions en la matière. En partant de l'influence de cet homme qui le poussait dans les voies ouvertes par le mouvement romantique (affirmation de la nationalité, récolte et aménagement des chants populaires selon les convenances esthétiques du sujet, utilisation de ces mêmes sources en des formes hérités du XIX^e siècle [rhapsodie, par exemple]), Luís de Freitas Branco a accompli un important parcours : à la fin de sa vie, il était à l'aube d'une nouvelle attitude, qu'il a su transmettre à ses disciples, par rapport à la musique traditionnelle, et préconisait des démarches que l'ethnomusicologie émergente concrétiserai⁵.

Il faut dire également que, dans sa maturité, Freitas Branco poursuivait une certaine idée de pureté musicale à travers les chants recueillis, en prenant soin de faire la distinction entre les manifestations musicales spontanées chez les gens du peuple et associées aux différentes

¹ ATALAYA (José), « Das Variações “Vathek” à “Quarta Sinfonia” », *Homenagem a Luís de Freitas Branco*, notes de programme du concert de son fils, avec la collaboration de l'Emetteur national de radio, de l'entreprise du Tivoli et de M. Joly Braga Santos, Lisbonne, 08/01/1965 (pages non numérotées).

² BRANCO (Luís de Freitas), « Arte e regionalismo », *Gazeta musical*, 2^e année, n° 20, Lisbonne, Academia de Amadores de Música, 01/05/1952, p. 1-2.

³ Voir CARVALHO (João Soeiro de), « Prefácio », dans LOPES-GRAÇA (Fernando) et BORBA (Tomás), *Dicionário da música*, vol. 1, 2^e édition, Lisboa, Mário Figueirinhas, 1996 et GARCÍA-VILLARACO (Teresa Inmaculada Cascudo), *A tradição como problema na obra musical e literária de Fernando Lopes Graça (1906-1994)*, Thèse de Doctorat, vol. 1, Lisbonne, Universidade Nova de Lisboa, Octobre 2001, p. 310.

⁴ Signalons que les deux œuvres orchestrales de Freitas Branco où l'inspiration populaire est le plus évidemment exploitée sont consacrées à la musique de cette région (*Suites alentejanas*, n^{os} 1 et 2). Par ailleurs, mis à part 21 cris de marchands de rue à Lisbonne, les seuls chants populaires notés par Freitas Branco trouvés en manuscrit autographe dans les fonds d'archives disponibles (CSB, notamment) ont été recueillis dans cette même province.

⁵ A ce sujet, voir : BRANCO (Luís de Freitas), « Sobre folclorismo », *Arte musical*, 4^e année, n° 112, Lisbonne, 10/02/1934, p. 2.

facettes de la vie des communautés, rurales ou urbaines¹ qu'il admirait, et le « folklore » stimulé et organisé par les institutions chères au régime comme moyen de contrôler les populations qu'il détestait ; à ce sujet, il vaut la peine de citer le passage suivant de son journal :

« Le véritable ami du peuple n'est pas folkloriste. Le culte du folklore conduit aux fêtes populaires organisées avec des intentions politiques, au cirque romain avec lequel les Césars s'amusaient, et amusaient les travailleurs pour les faire oublier la faim. »²

5.4. Œuvres

Le *Scherzo fantastique* de Luís de Freitas Branco fut terminé à Lisbonne en mai 1907³ ; son titre original (*Danse des Etoiles – poème symphonique*), caché sous un bout de papier sur lequel le titre définitif est inscrit, semble indiquer que celle-ci a bien été la première œuvre de ce genre dans la production de l'auteur. C'est sûrement à cette pièce que João de Freitas Branco faisait allusion le 4 septembre 1907, en assurant son neveu de tous ses efforts dans le sens de promouvoir la « divulgation rapide de ses œuvres et l'accroissement de sa renommée », notamment en ce qui concernait la *Danse* et *Manfred*⁴. Il a été question de jouer le *Scherzo fantastique* aux concerts Lambertini durant la saison 1908-1909, comme nous le montre une lettre de Freitas Branco à son oncle écrite au *Monte dos Perdigões* et datée du 6 septembre 1908 ; cependant, l'œuvre n'a pas été donnée publiquement du vivant de son auteur, et dut attendre le XXI^e siècle pour sortir de l'ombre⁵.

La correspondance entre João et Luís de Freitas Branco mentionne également un *Concertstück* dont le manuscrit est à ce jour inconnu, ainsi qu'un *Menuet* pour piano. Celui-ci, que l'oncle prévoyait d'envoyer au directeur de la revue *Serões* à fin de le faire paraître

¹ Voir ci-dessous ses recherches dans le domaine des cris des marchands de rue à Lisbonne, par exemple.

² « O verdadeiro amigo do povo não é folclorista. O culto do folclore conduz às festas populares organizadas em intuitos políticos, ao circo romano com que os Césares se entretinham, e entretinham os trabalhadores, para lhes fazer esquecer a fome », dans BRANCO (Luís de Freitas), *Journal*, 15/10/1938 (JMFB).

³ Le manuscrit se trouve dans le fons d'archives NB/MHF.

⁴ « [...] eu, sempre pronto a colaborar em tudo que por ventura contribua para a rápida divulgação das tuas obras e o engrandecimento do teu renome [...] », dans BRANCO (João de Freitas), Lettre à Luís de Freitas Branco, Lisbonne, 04/09/1907 (JMFB).

⁵ La première du *Scherzo fantastique* a eu lieu le premier octobre 2005, à la Casa da Música de Porto, par l'Orchestre national de Porto sous la direction de Marc Tardue.

dans le supplément musical de cette publication¹, constitue la première pièce pour piano de Luís de Freitas Branco qui nous soit parvenue. Enfin, le poème symphonique *Depois de uma leitura de Antero de Quental*, que plus tard le compositeur appellerait simplement *Antero de Quental*, fut également composé en 1907 (le manuscrit autographe a été achevé le premier janvier 1908).

5.4.1. *Minuetto all'antica*

Il s'agit d'un court essai de style dont on connaît deux versions : l'une, dont on conserve une photocopie dans les fonds d'archives NB/MHF, a l'aspect d'un brouillon et présente plusieurs ratures. La calligraphie de la page de titre et celle du texte musical proprement dit sont considérablement différentes : la dernière est très irrégulière et semble avoir été dessinée par une main de moins de 17 ans ; en fait, en la comparant avec des lettres de Freitas Branco écrites en 1906, on dirait qu'elle est antérieure à cette date. En revanche, les indications de la première page, où on lit « Minuete para piano, Reguengos 16/9/1907 », correspondent davantage à l'écriture de Freitas Branco dans sa maturité. Le titre et la date de composition de la pièce auraient-ils été ajoutés plus tard par le compositeur, ce qui pourrait entraîner des erreurs de datation ? Si c'était le cas, comment justifier la précision de ces mêmes indications, au jour près ? L'autre version, dont nous avons trouvé le manuscrit dans les fonds d'archives CSB, a l'aspect d'une copie autographe ; elle est propre, sans ratures, et montre une calligraphie soignée. Le trio y est harmonisé, contrairement à ce qu'on voit dans le brouillon. D'autre part, la première page affiche le titre *Minuetto all'antica* suivi du nom de l'auteur, sans mention de date.

Cette pièce constitue sans doute un exercice de style, dont le langage harmonique est banal, la métrique régulière et les formules mélodiques assez conventionnelles. Quelques fautes évidentes révèlent un sens harmonique peu développé, et le compositeur semble éprouver des difficultés pour trouver la « juste harmonie » qui se dégage du « chant donné ». Bien sûr, la préoccupation d'éviter les enchaînements d'accords les plus souvent utilisés dans l'harmonie tonale apparaît comme un effort conscient, mais les connaissances en la matière

¹ Ce qu'il n'a pas pu faire immédiatement après la composition, étant donné le décès de la Mme Lopes de Mendonça, épouse du dit directeur, et l'éloignement temporaire de celui-ci de la direction de la revue ; voir BRANCO (João de Freitas), Lettre à Luís de Freitas Branco, s. l. [Lisbonne ?], 20/10/1907 (JMFB). A notre connaissance, la pièce n'a jamais été éditée.

du jeune élève de composition ne lui permettaient pas de trouver des solutions originales à la hauteur de son ambition.

5.4.2. *Albumblätter* op. 6 nos. 1, 2 et 3

Dans le catalogue de l'exposition Luís de Freitas Branco, qui eut lieu à la Fondation Calouste Gulbenkian de Lisbonne en 1975¹, João de Freitas Branco soutient que son père a complété le cycle de quatre pièces pour piano, *Albumblätter*, en 1907. Nuno Barreiros, dans les notes de programme du concert qui a eu lieu au Studio A de la Radiodiffusion Portugaise, à Lisbonne, le 28/11/1990, affirme que les *Albumblätter* furent composés entre 1907 et 1910², et édités par la maison Pabst de Leipzig en 1910 ; une note manuscrite par Maria Helena de Freitas conservée dans le fonds d'archives NB/MHF³ corrobore cette information, qui fut reproduite par plusieurs auteurs par la suite. En effet, le frontispice de l'édition Pabst comporte l'indication « copyright 1910 P. Pabst ». Alfredo Pinto (Sacavém)⁴ place ces pièces dans l'année 1909 et indique qu'elles furent éditées ; le compositeur, quant à lui, indique simplement que la quatrième de ces pièces date de 1909, qu'elle est ultérieure aux mélodies sur des poèmes de Baudelaire⁵, et que les trois premières pièces avaient été écrites auparavant⁶. D'autres sources assez proches des dates en question placent ces pièces après des œuvres telles que la *Première sonate pour violon et piano*, les trois poèmes symphoniques (*Après une lecture de Antero de Quental*, *Après une lecture de Júlio Dinis* et *Après une lecture de Guerra Junqueiro*), la trilogie *La mort et Recueillement*⁷, pour chant et piano, et

¹ BRANCO (João de Freitas), « Cronologia », *Catálogo da Exposição Luís de Freitas Branco*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1975, p. 26.

² BARREIROS (Nuno), *Notas à margem*, programme de concert, Lisbonne, RDP, 28/11/1990.

³ 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).

⁴ SACAVÉM (Alfredo Pinto), *op. cit.*, p. 88.

⁵ Terminées avant le 27 septembre 1909, selon BRANCO, (Luís de Freitas), *Lettre à son oncle João*, Monte dos Perdigoes, 27/09/1909 (JMFB).

⁶ BRANCO (Luís de Freitas), « Uma carta inédita a Fernando Lopes-Graça : Reguengos, 04/11/1943 », *Gazeta Musical*, 24^e année, série IV, n° 245, Lisbonne, Academia de amadores de música, décembre 1990, p. 23.

⁷ Toutes ces oeuvres, ainsi que *Mirages*, la *1^{re} Sonate pour violon et piano* et l'oratorio *As tentações de S. Frei Gil* sont incluses par le compositeur dans une tendance nationaliste dont il définit les contours dans une interview donnée au journal *Novidades* le 17 mars 1911 (voir ci-dessous).

encore les *Deux mélodies* pour cordes, de 1909¹. Dans l'impossibilité de déterminer la date exacte de la composition des trois premiers *Albumblätter*, nous les ferons figurer en premier lieu ; la quatrième pièce, à part des trois autres en raison de l'indication de composition ultérieure que l'auteur lui-même a laissée et de ses caractéristiques musicales radicalement différentes des op. 6 nos. 1, 2 et 3, sera analysée plus loin.

Le titre *Albumblätter* (« Feuilles d'album ») était courant, au XIX^e siècle, pour désigner de courtes pièces de caractère quasi improvisé. Elles étaient souvent destinées à des recueils collectifs ; ces « albums » étaient généralement édités pour célébrer une occasion particulière. Schubert, Schumann, Liszt, Tchaikovsky, Anton Rubinstein, Dvorak, Grieg, Chopin, Mendelssohn, Moussorgsky, Wagner et Ferruccio Busoni, aussi bien que des compositeurs moins connus aujourd'hui, comme l'allemand Hermann Goetz (1840-1876), ont écrit des *Albumblätter*, des *Loseblätter* ou des *Bunteblätter* pour piano solo². Parmi les compositeurs qui ont adapté le genre à d'autres formations instrumentales, on peut nommer Wagner (violon et piano), ainsi que Camille Saint-Saëns et Florent Schmitt (piano à quatre mains). Freitas Branco lui-même en avait déjà écrit une « Feuille d'Album » pour chant et piano, qui fut publiée dans la revue *Serões* en 1907³.

Du point de vue formel, les trois premières pièces de l'op. 6 de Luís de Freitas Branco sont en étroite parenté ; le schéma commun à toutes les trois est du type *A B C A'* coda. La nature du matériel de base présenté dans les parties *A* varie (mélodie accompagnée dans l'op. 6 n° 1, motif en arpèges repris en contrepoint à la façon des *Inventions* de J. S. Bach dans l'op. 6 n° 2, motif en accords au caractère de scherzo dans l'op. 6 n° 3), mais les parties *B* revêtent invariablement un style de « nocturne » : à la main droite (dans le cas des deux premières pièces) une mélodie et son contrepoint à la main droite ou (dans le cas de l'op. 6 n° 3) une mélodie en octaves, tandis qu'à la main gauche des arpèges ascendants/descendants remplissent le rôle d'accompagnement harmonique. Les parties *C* fonctionnent, dans les trois

¹ RODRIGUES (José Júlio), *op. cit.*, p. 347.

² Parmi les compositeurs portugais, Tomás Borba (l'un des maîtres de Luís de Freitas Branco) écrivit des *Feuilles d'album* qui figuraient au programme de la 2^e année de la classe de Piano du Conservatoire de Lisbonne en 1912, à côté des *Albumblätter* op. 124 de Schumann et des *Albumblätter* op. 128 de Grieg, recommandés pour les élèves de 3^e année (voir *A arte musical*, 14^e année, n° 329, Lisbonne, 31/08/1912, p. 154). Ce genre était apparemment apprécié du milieu musical portugais dans les premières décennies du XX^e siècle.

³ BRANCO (Luís de Freitas), « Folha de Álbum », *Serões*, n° 25, Lisbonne, Ferreira e Oliveira Lda., juillet 1907, 4 p. Voir également SACAVÉM (Alfredo Pinto), « Luís de Freitas Branco », *Horas de Arte : Palestras sobre música*, Lisbonne, Livraria Ferin, 1913, p. 88.

pièces, comme des sections où les matériaux de base présentés dans les parties précédentes sont développés ; dans l'op. 6 n° 1, ce développement¹ se fait par un intéressant procédé de superposition des éléments de *A* et de *B*, auquel le compositeur reviendra dans la coda ; dans les deux autres pièces, un système de développement des motifs principaux par transpositions successives est mis en œuvre (ce que Debussy appelait « développer la mélodie en étagère »² ; ce procédé, cher au compositeur, apparaîtra souvent dans d'autres pièces, comme on pourra le constater par la suite). Les parties *A'* fonctionnent comme des réexpositions de *A* (dans l'op. 6 n° 3 cette réexposition est raccourcie) et les codas revêtent le caractère de courts développements (dans l'op. 6 n° 1 la superposition d'éléments thématiques essayée dans la partie *C* est reprise, tandis que dans l'op. 6 n° 3, le développement se fait par élimination).

Du point de vue de la métrique, on constate que dans les op. 6 n°s 1 et 3 prédominent les carrures régulières, tandis que dans la deuxième pièce priment les carrures irrégulières. Du point de vue harmonique, on peut considérer que les trois pièces sont tonales ; les parties *A*, *A'* et coda sont généralement stables à cet égard, faisant appel aux seuls accords parfaits et de 7^e. Cependant, cette tendance générale est « colorée » par des ambiguïtés modales dans le cas de la première pièce, ainsi que par des zones de recherche, notamment dans les parties *B* et *C*, où un choix plus varié d'accords (qui inclut des accords de 9^e et de 7^e et 5^{te} diminuée), est traité de façon plus libre, en dépit des fonctions tonales de l'harmonie classique.



Exemple n° 1 : *Albumblätter* op. 6 n° 1, mes. 29-32

Du point de vue mélodique, les trois pièces diffèrent considérablement, étant donné les matériaux de base respectifs. Cependant, on constate une similitude au niveau des sections *B* où, comme nous l'avons vu, on est en présence de mélodies de style *cantabile* associées au genre du *nocturne* dont le compositeur s'est inspiré.

¹ Dans nos analyses, nous utilisons le terme développement pour désigner des parties ou sections de la forme où l'auteur apporte des modifications diverses aux matériaux thématiques précédemment exposés dans l'œuvre en question.

² Cité dans GERVAIS (Françoise), « La notion d'arabesque chez Debussy », *La revue musicale*, n° 241, Paris, Ed. Richard-Masse, 1958, p. 12.

En ce qui concerne l'aspect rythmique, lui aussi tributaire du matériel de départ de chacune des pièces, nous remarquons la présence d'un motif dactylique (pour lequel le compositeur développera une affinité dans certaines de ses œuvres ultérieures) dans la partie *B* et la coda de l'op. 6 n° 1 ; la deuxième pièce fait appel à l'hémiole dans sa partie *C*, tandis que la troisième pièce utilise ce procédé de façon très soutenue, en même temps qu'elle fait constamment référence au rythme ionique mineur et à l'anapeste¹.

Du point de vue esthétique, il est intéressant de remarquer les similitudes frappantes entre la partie *B* de l' *Albumblätter* op. 6 n° 1 et le début du *1^{er} Nocturne pour le piano*, op. 74, de Désiré Pâque, composé à Berlin en 1912. Celui-ci commence également en *fa* majeur ; en outre, il est constitué d'une mélodie et de son contre-chant à la main droite, et d'un accompagnement en arpèges ascendants et descendants dans la main gauche, semblable au fragment de l'œuvre de Freitas Branco que l'on vient de commenter. Cette ressemblance est-elle un témoignage de l'influence mutuelle entre le compositeur portugais et son maître belge ? Illustre-t-elle une certaine conception formelle commune et mise au point pendant les années que Pâque a passées à Lisbonne ? Une réponse définitive est, du moins à ce stade de nos recherches, impossible à énoncer.

Dans la troisième pièce de ce recueil, Freitas Branco semble avoir subi l'influence de deux des compositeurs les plus appréciés par Désiré Pâque, qui les considérait comme représentatifs d'une esthétique classique (par leur poursuite des idéaux d'équilibre formel et de clarté d'expression) malgré le contexte plutôt romantique dans lequel ils s'inséraient. En fait, quelques formules harmoniques présentes dans cette œuvre font songer à Mendelssohn², tandis que l'ambiguïté métrique qui résulte de la superposition de rythmes binaires sur une mesure ternaire rappelle certains passages d'œuvres de Brahms.

¹ « Brève-brève-longue-longue » et « Brève-brève-longue », respectivement. Voir MESSIAEN (Olivier), *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*, Tome I, Paris, Alphonse Leduc, 1997, p. 75 et 77.

² Il y a une forte ressemblance entre la formule mélodique des mesures 29-30 et des passages du 2^e mouvement de la *Quatrième symphonie « Italienne »* de Mendelssohn.

6. 1908 : Une année d'intense travail

L'année de 1908 correspond à une période pendant laquelle Luís de Freitas Branco fut constamment incité par son oncle João à travailler intensément ; il répondait à ces appels avec diligence, promptitude et assiduité, notamment pendant son séjour d'été dans la propriété familiale *Monte dos Perdigões*. En fait, sa correspondance de cette période montre qu'il étudiait diligemment les œuvres musicales et littéraires de Mozart, Beethoven et Wagner, et que cette immersion dans l'univers musical germanique était accompagnée par l'apprentissage de la langue allemande, que surveillait sa tante Victória. En outre, il réalisait un devoir de contrepoint ou d'harmonie par jour et pratiquait la réduction de partitions d'orchestre au piano, ayant également arrangé le *Prélude* de *Tristan et Isolde*, de Wagner, pour violon et piano, probablement dans l'intention de le jouer avec son frère Pedro, avec qui il faisait de la musique de chambre régulièrement¹.

6.1. Œuvres pour piano

Qui plus est, il s'exerçait au piano avec acharnement ; des cinq ou six heures quotidiennes de travail qu'il vouait à cet instrument, deux étaient exclusivement consacrés aux exercices et gammes, selon les indications de son professeur Timóteo da Silveira². Le résultat de cette pratique fut, bien sûr, une amélioration nette des capacités techniques de Freitas Branco en tant qu'interprète, mais aussi une série de courtes pièces pour l'instrument manifestement influencées par le répertoire pianistique sur lequel il a dû se pencher en tant qu'élève de piano.

6.1.1. Arabesques

Le terme *arabesque* désigne, à l'origine, un ornement caractéristique de l'art et de l'architecture arabes. En musique, il a été employé pour désigner trois procédés : la décoration contrapuntique d'un thème ; l'élaboration (par le biais d'ornements, gammes, etc.) d'un thème donné, ce qui est à l'origine des techniques de variation typiques du XIX^e siècle ; une

¹ Voir BRANCO (Luís de Freitas), Lettres à son oncle João, s. l., 21/09/1908 ; s. l., 01/10/1908 et s. l., 24/10/1908 (JMFB).

² Voir BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à son oncle João, s. l., 21/09/1908 (JMFB).

succession rapide d'harmonies différentes qui décorent un point déterminé de la structure d'une pièce¹. On l'a utilisé dans le courant du XIX^e siècle comme titre de pièces de musique de salon, généralement composées pour le piano dans un style fleuri, orné ou décoratif, selon l'idée répandue dès 1802 par F. W. J. Schelling et ensuite par Goethe, qui considéraient l'architecture comme de la « musique glacée »². Les *arabesques* musicales les plus célèbres sont celles de Robert Schumann et Claude Debussy, quoique la conception de ce genre soit radicalement différente chez l'un ou l'autre de ces deux compositeurs, comme l'a démontré Françoise Gervais dans une étude consacré à ce sujet³ ; des compositeurs comme Stephen Heller (1813-1888), Niels Wilhelm Gade (1817-1890), Cécile Chaminade (1857-1949) et Mischa Levitzki (1898-1941) ont également écrit des *Arabesques*.

Complétée à Lisbonne et datée du 6 mai 1908, l'*Arabesque* de Luís de Freitas Branco fut dédiée par le compositeur à la fille de son professeur de piano, Aida da Silveira, qui devait achever ses études de piano et d'harmonie au Conservatoire de Lisbonne l'année suivante, en juillet 1909, y obtenant respectivement dix et sept points⁴. Dans la copie qui a été offerte par le compositeur à la dédicataire et rendue aux héritiers de Luís de Freitas Branco par le petit-fils de Aida da Silveira⁵, la page de couverture comporte plusieurs indications : la dédicace, manuscrite par le compositeur ; le titre (*Arabesques pour piano*, au pluriel) et le nom de l'auteur, calligraphiés très soigneusement par une main qui n'est probablement pas celle de Freitas Branco ; et enfin une deuxième dédicace, où n'est lisible que l'expression « avec les respectueux compliments du petit-fils de celle à qui l'auteur a rendu hommage »⁶ et la date (« Lisbonne 3/3/83 »)⁷. Dans un deuxième manuscrit que nous avons pu consulter⁸, la page de

¹ Voir BROWN (Maurice J. E.) et HAMILTON (Kenneth L.), « Arabesque », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, éd. Stanley Sadie et John Tyrrell, 2^e édition, vol. 1, Londres, Macmillan, 2001, p 794-795.

² *Ibid.*

³ GERVAIS (Françoise), « La notion d'arabesque chez Debussy », *La revue musicale*, n° 241, Paris, Ed. Richard-Masse, 1958, 23 p.

⁴ Voir *A arte musical*, 11^e année, n° 254, Lisbonne, 15/07/1909, p. 196-197. Le manuscrit de cette pièce a été légué très récemment au Centre d'études musicologiques de la Bibliothèque nationale de Lisbonne par un arrière petit-fils de la dédicataire, M. José Manuel Bastos de Sande e Vasconcelos (né en 1942).

⁵ Cette copie est conservée dans le fonds d'archives NB/MHF, dont le propriétaire nous assure que le manuscrit originel appartient au fonds d'archives CSB.

⁶ « [...] com respeitosos cumprimentos do neto da homenageada ».

⁷ « Lx 3/3/83 ».

⁸ Dans le fonds d'archives CSB.

couverture est entièrement écrite en français de la main du compositeur ; en dehors du titre (cette fois-ci au singulier) et du nom de l'auteur (« *Arabesque* pour piano par Luiz [sic] de Freitas Branco »), elle comporte une citation : « Mon âme est pleine d'une tristesse blanche »¹.

Cette pièce est harmoniquement caractérisée par une recherche de couleurs (ou timbres harmoniques, selon la terminologie de Pâque) plutôt que par le respect des fonctions tonales établies par la tradition. Cet aspect de l'œuvre a incité certains commentateurs à tenter un rapprochement avec la musique de Debussy ; cependant, tant la qualité des accords employés (5^e diminuée, 5^e augmentée, 7^e diminuée) que l'écriture pianistique, avec des traits spécifiquement instrumentaux, suggèrent l'influence du langage musical et des innovations techniques de Franz Liszt (doubles octaves, accords alternés). Quoiqu'il en soit, comme dans le cas de plusieurs autres pièces de Freitas Branco, on découvre d'importantes influences étrangères mêlées à une sensibilité tout à fait personnelle en cours de développement. Ainsi, il est important de retenir certains aspects de cette pièce en relation avec les trois *Albumblätter* présentés ci-dessus et présents souvent dans des œuvres ultérieures :

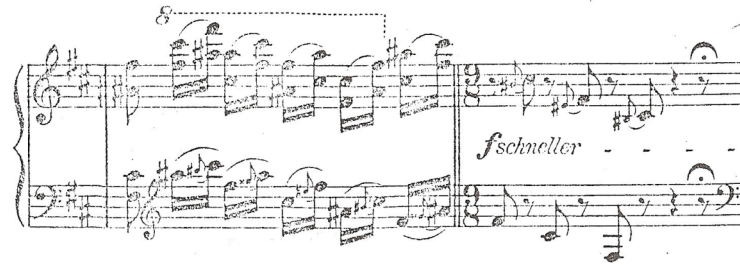
- développement des motifs thématiques par transpositions successives, comme dans les *Albumblätter* op. 6 nos. 2 et 3 ;
- superposition des deux principaux éléments thématiques, modifiés, au moment où la forme atteint son point culminant (mes. 34-35), comme dans l'*Albumblätter* op. 6 n° 1 ;
- progression générale de quinte descendante entre la première note de basse du morceau (*mi*) et la dernière (*la*), procédé que Freitas Branco suivra ultérieurement dans certaines œuvres, tels certains *Préludes*, et qui évoque un parcours tonal de la dominante à la tonique même dans le cas des pièces où les fonctions tonales sont pratiquement abandonnées ;
- encadrement d'une recherche harmonique qui sort des canons traditionnels par un schéma formel tout à fait classique.

6.1.2. *Valse*

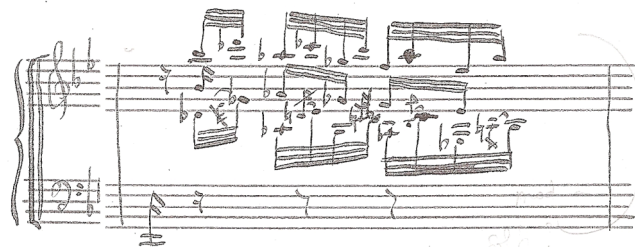
Le manuscrit de cette œuvre, que nous avons récemment découvert dans le fonds d'archives CSB, porte la date du 4 juin 1908 ; c'est le seul renseignement sur son origine dont on dispose. Comme la pièce précédente, elle fait preuve d'une recherche harmonique qui évite

¹ Il y a quelques petites différences entre les deux textes, notamment en ce qui concerne les indications de nuances.

les enchaînements d'accords caractéristiques du langage tonal ; ici, le compositeur procède par juxtaposition non directionnelle d'accords parfaits (avec la seule exception d'un accord de 7^e diminuée), contrariant à chaque mesure toute expectative harmonique. Plusieurs rapprochements avec *Arabesques* sont possibles, comme nous le verrons ci-dessous ; cependant, on notera également des points communs avec *Albumblätter* op. 6 n° 2, notamment en ce qui concerne une figuration pianistique particulière qui apparaît dans les deux pièces (voir exs. n°s 2, 3 et 4).



Exemple n° 2 : *Albumblätter* op. 6 n° 2, mes. 39-40



Exemple n° 3 : *Valsa* mes. 17

Exemple n° 4 : *Arabesques* mes. 35-36.

Au niveau de la forme, Freitas Branco utilise dans cette pièce, comme dans les *Arabesques*, un schéma formel en trois parties (*A B A'*) ; ici, en revanche, chacune des deux premières parties est, elle aussi, subdivisée en trois sections, selon le principe *a b a'*. La récapitulation de la partie *A* à la fin du morceau est raccourcie, procédé cher au compositeur, comme nous le verrons par la suite.

Au niveau de la métrique, on peut dire que cette pièce présente une régularité presque absolue des carrures, et en ce sens elle revêt un caractère moins varié que les *Arabesques*. Cependant, l'alternance constante entre courts éléments mélodiques et passages de virtuosité instrumentale dans les parties *A* et *A'* compense en quelque sorte cette régularité des phrases qui risquerait de rendre l'œuvre monotone.

Au niveau de l'écriture mélodique, on peut déceler ici (notamment dans la partie centrale) une préférence pour les intervalles disjoints, souvent présents dans les *Arabesques*, et pour l'usage de broderies simples et doubles comme matériel thématique (notamment dans la section *b1* de la partie *A*). En ce qui concerne le rythme, on constate une constante subdivision binaire du temps qui n'est pas sans rapport avec la régularité métrique que nous avons remarqué plus haut ; l'emploi du rythme dactylique constitue également un point commun avec la pièce précédente.

Etant donné qu'il s'agit d'une *Valse*, il est étonnant de constater que cette pièce est écrite en mesures à 3/8 et non pas à 3/4. De plus, si l'on considère l'indication métronomique (noire pointée égale 72) et la subdivision souvent très rapide du temps, on comprendra immédiatement que le caractère de la danse suggéré par le titre n'est absolument pas retenu par le contenu musical de la pièce. Cependant, le choix même de ce genre, associé à certains éléments de virtuosité, indique un rapport avec les *Valses* de Chopin, compositeur vis-à-vis duquel Freitas Branco montrera par la suite une réelle admiration.

6.1.3. *Nocturne*

Par rapport aux deux pièces précédemment analysées, le *Nocturne* a le mérite de proposer un langage musical plus cohérent, car il s'agit ici d'un exercice de style qui, plus encore que la *Valse*, témoigne de l'attachement du compositeur à l'esthétique de Chopin. C'est pour cette raison que, bien que rien ne permette de dater cette pièce, nous avons choisi de l'assimiler à la précédente car, selon toute probabilité, elles sont le fruit d'une même démarche de la part du jeune compositeur. Cependant, avec leurs évidents défauts, qui découlent d'une expressivité encore tâtonnante, les *Arabesques* et la *Danse* constituent peut être de meilleurs témoins de la sensibilité personnelle de Freitas Branco.

Au niveau de la métrique (nettement plus irrégulière que dans le cas de la *Valse*) comme au niveau de la mélodie (d'un caractère beaucoup plus vocale que dans les deux pièces que nous venons d'analyser), le *Nocturne* diffère clairement des œuvres précédemment étudiées. En revanche, le schéma formel qu'il présente (*A B A' A''*, où *A'* correspond à une

fausse réexposition¹ qui peut être assimilée à un développement du matériel thématique principal, et *A''* représente une véritable réexposition, quoique raccourcie) est en relation avec le *A B A'* déployé dans les *Arabesques* et dans la *Valse*. Au niveau rythmique, on constate une préférence pour les cellules dactyliques qui sont également présentes et mises en valeur dans les deux pièces qui nous servent de comparaison. Ainsi, qu'il s'agisse d'un pur exercice de style ou d'essais plus personnels inspirés d'une esthétique déterminée, l'on retrouve dans cet ensemble d'œuvres des traits caractéristiques qui reviennent comme des « signatures » du jeune auteur. Le *Nocturne* est dédié à Mme Leopoldina de Miranda, dont nous ne savons rien à ce stade de nos recherches.

6.1.4. *Romance sans paroles*

Le manuscrit de cette pièce (appartenant aux fonds d'archives CSB) porte la date du 7 juillet 1908 (Lisbonne). Du point de vue formel, cette pièce suit le même schéma *A B A' A''*

¹ Ce que nous avons appelé fausse réexposition correspond à une partie de la forme qui apparaît souvent au moment où l'auditeur attend une véritable réexposition du matériau thématique principal, notamment après une section contrastée. Elle débute en général par un rappel de ce matériau thématique principal, fréquemment dans un ton qui ne correspond pas à la présentation première du même fragment*, comme c'est le cas dans l'*Albumblätter* op. 6 n° 4 ; ensuite, elle bifurque vers un discours à caractère de développement, plutôt que vers une redite littérale du matériau sensé être réexposé. Enfin, elle est invariablement suivie d'une autre réexposition, plus littérale et souvent raccourcie, du matériau de base. Remarquons que, dans l'utilisation que nous faisons des termes « exposition » et « réexposition », nous faisons allusion aux seuls principes de présentation initiale et reprise de matériaux thématiques divers ; ainsi, nous ne tenons pas compte des implications tonales que cette terminologie suppose quand elle est employée par rapport à la forme sonate classique. [*Des auteurs comme William S. Newman ont utilisé un terme comparable, « false return », pour désigner une réexposition de sonate classique qui ne commence pas dans la tonique ; voir NEWMAN (William S.), *The sonata in the classic era*, 3^e éd., New York, W. W. Norton, 1983, p. 158. Oliver Strunck, à son tour, avait utilisé le terme « premature reprise » pour désigner un retour du premier thème de l'exposition dans la tonique pendant le développement d'une forme sonate classique, retour qui ne se répèterait pas dans la réexposition ; il a observé ce phénomène dans nombre d'œuvres instrumentales du XVIII^e siècle ; en revanche, il désignait par « false reprise » le retour du premier thème dans la tonique lors du développement d'une forme sonate classique, dans les cas où ce retour était suivi d'un autre, également dans la tonique, au début de la réexposition. Voir 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, cité dans ROSEN (Charles), *Sonata forms*, W. W. Norton, 1988, p. 155-156].

coda que la pièce précédente, où *A'* représente de nouveau une fausse réexposition à caractère de développement et *A''* constitue la véritable réexposition.

En ce qui concerne la métrique, nous remarquons que le compositeur a réservé les deux seules carrures irrégulières (en multiples de 3) à la section centrale de la partie *B*. Au niveau harmonique, on vérifie un attachement à la tonalité principale de *la* bémol majeur, teinté dans les parties centrales *B* et *A'* par une recherche plus poussée ; là, nous retrouvons la juxtaposition de couleurs signalée dans certaines pièces précédemment analysées. Mélodiquement, le souci d'équilibre est évident aussi bien dans le choix d'intervalles conjoints et disjoints que dans la compensation par mouvement en sens contraire d'une ligne qui monte ou qui descend ; l'usage d'appoggiatures est récurrent dans toute la pièce. L'élément rythmique quasi symétrique qui constitue le motif principal de l'œuvre témoigne du souci d'équilibre remarqué plus haut ; d'autre part, la régularité des figures d'accompagnement est constante (voir ex. n° 5).



Exemple n° 5 : *Romance sans paroles*, mes. 1-2

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

Vers la fin de l'été 1908, Freitas Branco tourne son attention vers l'orgue et les modèles formels baroques. La composition du *Prélude et Fugue sur si, mi, la, ré, do* pour piano ou orgue, dont le manuscrit est daté du 20 octobre 1908, suit de très près celle d'une *Suite ancienne* pour orgue, qu'il disait avoir terminé et copié dans une lettre du 6 septembre de la même année¹. Celle-ci, dont les quatre mouvements *Prélude, Allemande, Menuet avec*

¹ « [...] no entretanto já terminei e copiei a “Suite antiga” para órgão [...] », dans BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à son oncle João, Monte dos Perdigos, 06/09/1908 (JMFB). Cependant, le manuscrit comporte l'indication en français « Perdigos le 15 septembre » ; aurait-il avancé de quelques jours cette date dans le souci de faire part à son oncle des progrès de son travail ? Il est fort probable que le 6 septembre, étant près d'avoir achevé l'œuvre, il l'ait annoncé à l'avance à l'oncle qui surveillait de très près son activité

Trio et *Gigue* se reportent aux danses baroques, est fondée sur deux motifs (présents dans le *Prélude* et dans l'*Allemande*) extraits des « Etudes de Beethoven et traité de composition »¹. D'ailleurs, Freitas Branco avait l'intention de bâtir toute l'œuvre sur ces deux motifs, mais la crainte de devenir monotone l'a fait changer d'avis, comme il nous l'explique dans une note d'introduction au manuscrit².

Quant au genre *Prélude et Fugue*, dont l'exemple type fut établi par les deux cahiers du *Clavecin bien tempéré* de J. S. Bach, et qui constituait, pour maints compositeurs depuis le XIX^e siècle (F. Mendelssohn, entre autres), la quintessence d'une formation musicale solide, il n'est pas étonnant que le jeune compositeur, dédaigneux de tout ce qui n'était pas « sérieux et artistique »³, l'ait choisi comme terrain de choix pour l'exercice pratique de ses qualités compositionnelles.

Cette œuvre (parallèlement à la *Suite ancienne* dont le *Prélude* fait étalage des connaissances de Freitas Branco en matière de contrepoint) incorporait sûrement le « respectable tas d'exercices fugues et imitations [*sic*] » qu'il disait avoir complété pendant son séjour d'été dans la propriété d'Alentejo⁴. Cette supposition est renforcée par les indications manuscrites par l'auteur dans le manuscrit du *Prélude* à des moments importants de la forme : « inversão » (inversion, mes. 13), « imitação rigorosa » (imitation rigoureuse, mes. 17), « imitações » (imitations, mes. 21), « imitação rigorosa à 4^a » (imitation rigoureuse à la quarte, mes. 24), « thema e imitações rigorosas » (thème et imitations rigoureuses, mes. 33), « thema augmentado » (thème augmenté, mes. 34-35), « augmentado » (augmenté, mes. 42). Sur le plan biographique, le *Prélude et Fugue* témoigne de l'attachement croissant de son auteur à la famille dont était issue celle qu'il allait épouser le 30 décembre 1911, Estela

créatrice... En effet, le manuscrit étant très clair, sans ratures, il paraît difficile d'imaginer que la copie était vraiment terminée quelques jours auparavant et que, entre-temps, le compositeur se soit employé à faire des révisions de son œuvre. Une dernière interprétation des données dont on dispose suggère que le compositeur ait ajouté la date quelque temps après avoir fini son travail, ce qui justifierait une légère erreur de datation.

¹ Il s'agit de *Etudes de Beethoven : Traité d'harmonie et de composition*, de François-Joseph Fétis, publié à Paris en 1833.

² L'original de ce manuscrit étant inconnu à ce jour, nous avons pu consulter la photocopie conservée dans les fonds d'archives NB/MHF.

³ « A exclusão que ele [Wagner] faz de tudo quanto não seja sério e artístico [...] encontram em mim um grande eco vibrante e irresistível », dans BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à son oncle João, s. l., 24/10/1908 (JMFB).

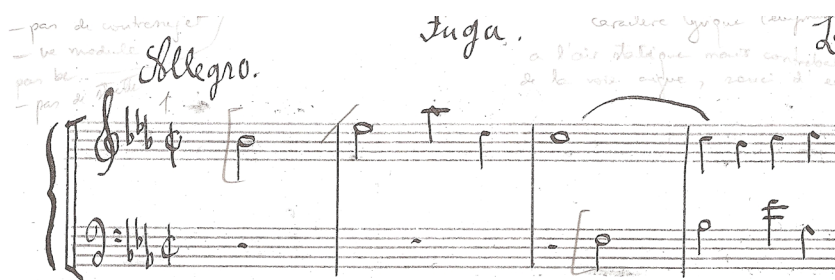
⁴ « Tenho já na gaveta um respeitável monte de exercícios fugas e imitações que tenho feito desde que cá estou », *Ibid.*

d'Ávila e Sousa ; cette œuvre est dédiée à M. Ávila e Sousa, son « cher ami », et probablement le père de sa future femme, João Deodato d'Ávila e Sousa¹.

Le thème général, utilisé tant dans le prélude que dans la fugue sous plusieurs formes différentes, est fondé sur des intervalles de quarte superposés et ressemble au motif initial des *Arabesques*. On peut y voir une préoccupation consciente de la part de Freitas Branco d'éviter les constructions sur des intervalles de tierce, trop fortement connotées avec le système tonal hors duquel le compositeur s'aventure dans cette période de sa vie créatrice, sans pourtant l'abandonner de façon conclusive (voir exs. n^{os} 6 et 7).



Exemple n° 6 : Prélude mes. 1



Exemple n° 7 : Fugue mes. 1-3

¹ Cet attachement à la famille Ávila e Sousa est également manifeste dans la dédicace d'une *Marche commémorative pour trio* (violon, violoncelle et piano), dont le manuscrit fut achevé le 6 juillet 1908, aux trois sœurs Florinda, Camila et Estela. Par ailleurs, parmi les documents ayant appartenu à Luís de Freitas Branco conservés dans les fonds d'archives JMFB, nous avons pu consulter deux programmes de concerts réalisés sous les auspices de la « Real Academia de Amadores de Música » au Conservatoire de Lisbonne le 11/12/1908 et le 15/12/1909, auxquels sa future épouse participa en tant que violoniste de l'orchestre symphonique ; Florinda d'Ávila e Sousa participa également au deuxième concert, en tant que pianiste accompagnatrice.

Le *Prélude* consiste en un *perpetuum mobile* dans lequel le mouvement de double croches fondé sur le thème est inexorable ; cet élément constant est présenté en alternance à la main droite et à la main gauche, accompagné d'un contrepoint bâti sur des cellules rythmiques dactyliques (occasionnellement remplacées par des anapestes), transposé successivement par degrés conjoints¹, et parfois remplacé par des gammes ascendantes/descendantes. Les 32 premières mesures effectuent un *crescendo* d'intensité dramatique qui prépare le retour du thème en doubles croches, à la main droite (mes. 33)² avec, en canon à la main gauche, la tête du thème en augmentation (noires), suivi d'une extension du même motif en croches (mes. 34-38). 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 (mes. 40-41). Nous remarquons que le procédé utilisé ici par Freitas Branco est identique à celui qu'il avait réalisé dans les *Arabesques* pour parvenir à ce que nous avons appelé le point culminant de la pièce (mes. 34-35 ; voir exs. n^{os} 8 et 9).

Exemple n° 8 : *Prélude*, mes. 37-41

Exemple n° 9 : *Arabesques*, mes. 34

¹ Ce procédé était cher à Freitas Branco, comme nous l'avons vu à propos d'autres œuvres pour piano analysées ci-dessus.

² Ce moment de la forme correspond approximativement à la proportion de la règle d'or.

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.

Par rapport à la définition de la « fugue régulière », telle qu’Albert Lavignac nous la présente dans son ouvrage *La musique et les musiciens*¹, la fugue de Freitas Branco présente d’importantes divergences :

1) le thème, qui commence par *si* bémol – *mi* bémol, demanderait naturellement une réponse tonale ; cependant, au lieu de commencer par *mi* bémol – *si* bémol, la réponse utilisée par le compositeur reproduit l’intervalle initial du thème (4^e parfaite, *fa* – *si* bémol). D’autre part, la réponse (qui devrait être dans le ton de la dominante du ton principal), reste en *mi* bémol majeur, ce qui fait qu’on ne quitte pas le ton principal durant toute l’exposition :



Exemple n° 10 : *Fugue*, mes. 1-9

2) en conséquence de ce qu’on vient de dire, cette fugue reste presque exclusivement attachée à la tonalité principale (*mi* bémol majeur), avec quelques rares et brefs emprunts à d’autres tonalités et une seule modulation, au ton de la sous-dominante (*la* bémol majeur, mes. 71-73), avant l’*Adagio* final ;

3) l’impression de monotonie qui résulte de cette unité tonale est renforcée par le fait que les présentations du thème suivent souvent le même ordre des voix : à part l’exposition initiale (SATB, mes. 1-9) et la dernière présentation du thème avant l’*Adagio* final (TBA, mes. 66-70), l’on retrouve trois fois l’ordre BTAS (mes. 13-21 ; 23-27, 40-48) ; dans les deux présentations qui restent, les seules où le thème soit modifié (par diminution et par changement de la première note), il n’apparaît qu’à la voix supérieure. Cependant, cette

¹ LAVIGNAC (Albert), *La musique et les musiciens*, 2^e éd., Paris, Delagrave, 1950, p. 298-304. La première édition de cet ouvrage date de 1895.

impression de monotonie est contrebalancée par le caractère assez lyrique que le discours assume à partir de la troisième présentation du thème ;

4) il n'y a pas de contre-sujet proprement dit, dans la mesure où le sujet est accompagné à chaque nouvelle présentation par un contrepoint différent ;

5) le travail contrapuntique sur le thème est très limité : on ne trouve qu'une occurrence de diminution (mes. 37-38) ; les augmentations et renversements du matériel thématique sont, quant à eux, complètement absents ;

6) il y a une seule strette, qui apparaît à deux moments de la forme (mes. 23-26 ; mes. 66-69). La deuxième de ces présentations est précédée par la pédale de dominante (mes. 57-65), contrairement à ce qu'on attendrait d'un véritable *stretto*.

6.1.6. *Impromptu*

Peut-on associer cette pièce non datée à l'ensemble des œuvres pour piano de Freitas Branco qui datent de 1908 ? La dédicace à Mlle Florinda d'Ávila e Sousa, l'une des sœurs de sa future épouse, trouve son écho dans celle du *Prélude et Fugue* que nous venons d'examiner¹. D'autre part, le style pianistique empreint d'un certain romantisme est cohérent avec la mouvance stylistique qui caractérise d'autres pièces de cette période, notamment la *Valse*, le *Nocturne* et la *Romance sans paroles* ; ici, les modèles évidents sont les pièces homonymes de Félix Mendelssohn. La démarche harmonique, clairement tonale mais ouverte à nombre d'expériences qui visent à l'enrichir autant qu'à la mettre en question, n'est pas non plus étrangère à celle que l'on voit à l'œuvre dans les pièces citées.

Au niveau formel, la ressemblance avec le *Nocturne* et la *Romance sans paroles* est évidente : le même schéma (*A B A' A''* coda) est utilisé, *A'* étant dans les trois cas une fausse réexposition qui finit par développer le matériel thématique principal ; elle précède la véritable réexposition, *A''*. Sur le plan de la métrique, cette pièce représente clairement un triple souci commun chez le compositeur :

1) la préoccupation de la construction dramatique et proportionnelle des parties principales, *A* et *A''*, par l'agrandissement progressif de ses éléments constituants [la partie *A*

¹ Cette dédicace ne nous permet pas de dater l'œuvre avec certitude ; en revanche, elle nous permet de conclure que la composition date d'avant la fin de 1911, date du mariage de Freitas Branco, à partir de laquelle il s'adressait à la dédicataire de l'*Impromptu* comme « ma chère belle-sœur ».

présente des carrures de $(4+5)+(4+6)$ mesures ; la partie *A'* va plus loin : $(4+5)+(4+6)+4$ mesures] ;

2) le souci de la régularité, de l'équilibre et de la symétrie (la partie *B* est construite sur des carrures de $4+2+4+2$ mesures) ;

3) l'introduction d'un élément d'irrégularité comme garantie de variété, associé dans cette pièce (comme dans le *Nocturne* et la *Romance sans paroles*) à une section de développement où l'expérimentation harmonique est plus importante (la partie *A'* correspond à une carrure irrégulière de cinq mesures).

6.1.7. *Prélude*

Le manuscrit de cette courte pièce¹, en *do* majeur, est daté de Lisbonne, le 4 juillet 1909. Le compositeur y expérimente une écriture pianistique faisant appel à la totalité du registre du clavier (extrêmes *versus* centre), notamment dans sa première partie, par le biais d'accords parfaits arpégés. La partie centrale, à l'exemple de ce qui se passe dans les *Albumblätter* op. 6 n^{os} 1, 2 et 3, fait entendre une mélodie accompagnée qui contraste avec le matériau précédent, ainsi qu'avec la coda. Au niveau harmonique, le compositeur reste en deçà de certaines recherches mieux abouties dans d'autres pièces pour piano de la même époque. On remarquera cependant la conception verticale de la modalité, notamment par rapport au « mode mineur sans sensible » ; faut-il y voir, à distance, une influence de son professeur Tomás Borba ? C'est probablement le cas. D'autre part, le parallélisme d'accords est également à l'essai. Du point de vue mélodique, aussi bien dans la partie *A* que dans *B*, on constate une tendance à construire les phrases de façon symétrique. Si l'élément mélodique de *A* se résume à l'énoncé ascendant puis descendant d'un tétracorde, celui de *B* procède en montant par intervalles disjoints (notamment des tierces) et en revenant au point de départ par un mouvement où, à une exception près, prédominent les degrés conjoints ; ici, le compositeur utilise des broderies inférieures et des notes de passage. Du point de vue rythmique, la régularité est frappante. Dans la partie *B*, les rythmes dactyliques que par ailleurs le compositeur utilisera souvent dans ses pièces pour piano, sont employés.

¹ Appartenant aux fonds d'archives CSB.

6.2. Autres œuvres

La *Marche Commémorative*, pour violon, violoncelle et piano fut complétée le 6 juillet 1908 ; le manuscrit, dont une copie est conservée dans les fonds d'archives NB/MHF, comporte une dédicace aux sœurs Florinda, Camila e Stella d'Ávila e Sousa et témoigne, comme certaines pièces pour piano de la même époque, de l'attachement du compositeur vis-à-vis de la famille de sa future épouse.

Le 24 octobre 1908, Freitas Branco manifestait son désir d'écrire de la musique sur un poème allemand extrait du recueil *Deutsche Lyriker* que son oncle lui avait prêté¹. Il s'agit probablement de la mélodie *Nachtschwalbe*, sur un texte de Hermann Hango, dont le manuscrit fut terminé à *Monte dos Perdigões* le 28 novembre suivant, ou encore de *Liebestraum*, sur un poème de Emma D. Krohn.

6.3. Le *Trio avec piano*, la *Sonate pour violon et piano* et le *Concours de musique portugaise*

Parmi les nombreuses œuvres qu'il a composées à cette époque, deux sont associées au concours de musique portugaise organisé par la Société de Musique de chambre de Lisbonne, annoncé dès le 15 mai 1908 dans les pages de la revue *Arte Musical*², et dont Freitas Branco a eu connaissance à travers son oncle João³. Les prix étaient destinés aux trois œuvres sélectionnées par un jury composé de « professeurs, amateurs et critiques d'art », parmi les quatuors à cordes, les sonates pour violon et piano et les quatuors avec piano admis ; les pièces choisies devaient être jouées dans un ou plusieurs concerts organisés par la Société de Musique de chambre durant la saison 1908-1909⁴.

La composition du *Trio* avec piano commença avant le 21 septembre 1908⁵, mais le 24 octobre elle n'était pas encore terminée. On sait également que l'œuvre a été demandée au

¹ BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à son oncle João, Monte dos Perdigões, 24/10/1908 (JMFB).

² *A arte musical*, 10^e année, n° 226, Lisbonne, 15/05/1908, p. 97. Le règlement du concours fut publié par la Société de Musique de Chambre en 1908 : « Concurso de música portuguesa », *Sociedade de Música de Câmara 1908-9*, Lisbonne, Typ. J. F. Pinheiro, 1908-9, p. 6-7 [pages non numérotées].

³ BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à son oncle João, s. l., 21/09/1908 (JMFB).

⁴ En fait, ce calendrier a subi un retard, comme nous le verrons par la suite.

⁵ BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à son oncle João, s. l., 21/09/1908 (JMFB).

compositeur¹ et que, à un moment donné, elle a été transformée en *Quatuor à cordes*, forme sous laquelle Freitas Branco l'a montrée à Désiré Pâque², envisageant de la soumettre au concours mentionné ci-dessus. Plus tard, ayant renoncé au projet en question, le compositeur est revenu au genre du *Trio*, car sous cette forme il avait la garantie que l'œuvre serait jouée chez Timóteo da Silveira³. A plusieurs reprises, Freitas Branco fait allusion à un programme par rapport à cette œuvre⁴, qu'il appelle parfois « Trio descriptif », mais on ne possède aucun élément précis quant à l'argument en question.

Le 21 septembre 1908, le compositeur manifestait l'intention d'écrire une *Sonate pour violon*, dont les thèmes avaient déjà été soumis à l'appréciation de son oncle ; il regrettait ne pas avoir le temps de compléter un *Concerto pour violon* qu'il avait commencé longtemps auparavant⁵. Le premier octobre suivant, il faisait allusion à une nouvelle œuvre de musique de chambre, totalement écrite pendant le séjour d'été à Alentejo, et avec laquelle il serait finalement disposé à se présenter au concours, si toutefois son oncle était d'accord⁶. Cette allusion correspond, en toute probabilité, à la *Première sonate pour violon et piano* ; cependant, il est étonnant que Freitas Branco la présente comme une « surprise » qu'il était en train de préparer, étant donné que l'œuvre avait déjà fait l'objet de quelques réflexions dans la correspondance antérieure. En revanche, il est certain que, avec sa *Première sonate pour violon et piano*, Freitas Branco obtint le premier prix avec distinction dans le concours de musique portugaise en juin 1909, au même temps que Júlio Neuparth* était récompensé par le jury présidé par José Viana da Mota* pour son *Quatuor à cordes*. Cet événement a suscité une grande polémique, comme nous le verrons par la suite.

Il faut dire que Luís de Freitas Branco attribuait le grand intérêt qu'il a voué à la musique de chambre pendant l'année 1908 à l'influence de Désiré Pâque, qu'il considérait bénéfique pour le développement de sa technique compositionnelle ; il admettait que, jusqu'alors, il était incapable de composer « in modo classico », seulement par « ineptie et manque d'entraînement⁷ ». En fait, dans l'ensemble des principes esthétiques que Pâque a

¹ Eventuellement par son professeur de piano, Timóteo da Silveira.

² Voir BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à son oncle João, s. l., 06/09/1908 (JMFB).

³ Id., Lettre à son oncle João, s. l., 21/09/1908 (JMFB).

⁴ Id., Lettres à son oncle João, s. l., 21/09/1908 et s. l., 01/10/1908 (JMFB).

⁵ Cette œuvre, aujourd'hui inconnue, aurait-elle un rapport avec le *Concerto pour violon* de 1916 ?

⁶ Voir BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à son oncle João, s. l., 01/10/1908 (JMFB).

⁷ « [...] incapaz de escrever « in modo classico » [...] por inépcia e falta de treino », dans id., Lettre à son oncle João, Monte dos Perdigões, 24/10/1908 (JMFB).

conçus à partir de son séjour à Lisbonne et qu'il a finalement exposés dans un texte de 1923¹, les idées de clarté et de sobriété tiennent une place importante. Ses idées au sujet de la musique pure et du concept de classicisme en musique ont déjà fait l'objet de considérations (voir ci-dessus, chapitre 4.3.6. A la recherche d'une nouvelle simplicité).

¹ PAQUE (Désiré), *Exposé sommaire des points essentiels de l'esthétique musicale personnelle de Désiré Paque*, St. Chéron, 10/09/1923, p. 3 (CDRF).

7. 1909 : une année de transition

A plusieurs égards, l'année 1909 peut être considérée comme une période de transition pour Luís de Freitas Branco. Sur le plan biographique, le départ de Désiré Pâque en Allemagne et l'influence que ce dernier a exercée auprès de son disciple en l'incitant à poursuivre ses études à l'étranger marque la fin de tout un cycle de formation du jeune compositeur. Du point de vue esthétique, l'*Albumblätter* op. 6 n° 4 opère la transition entre un groupe d'œuvres pour piano révélant une forte empreinte des modèles consacrés du répertoire de l'instrument et un autre ensemble de pièces beaucoup plus caractéristiques d'une démarche compositionnelle plus autonome par rapport à ces modèles. Enfin, la publication de la *Première Sonate pour violon et piano* et une certaine reconnaissance aussi bien nationale qu'internationale opèrent la transition entre le statut d'étudiant et celui de jeune professionnel.

7.1. Le départ de Désiré Pâque

L'été 1909 fut marqué par le départ de Désiré Pâque à Brême, puis Rostock et finalement Berlin, malgré le fait que son contrat portugais devait durer jusqu'au 8 novembre 1910¹. D'ailleurs, il n'a reçu une carte de Augusto Machado lui annonçant sa « démission définitive » qu'à cette occasion² alors que, déjà au mois de juillet précédent, il avait fait savoir à ce dernier, par l'intermédiaire de Freitas Branco, qu'il avait « renoncé définitivement et irrévocablement à revenir »³ au Portugal.

Il faut dire que depuis 1907 Pâque s'était rendu antipathique à nombre de personnalités du milieu musical portugais, en publiant dans *Le courrier musical* de Paris une critique fort défavorable à la vie culturelle de son pays d'accueil et notamment à un concert dirigé par Michel'angelo Lambertini, directeur de la revue *A arte musical*⁴. Une polémique avait éclaté dans les pages des deux revues⁵ et l'incompatibilité entre l'organiste et ses collègues portugais n'avait cessé de croître, avec de nouveaux épisodes en 1908 en rapport

¹ PAQUE (Désiré), Lettre à João de Freitas Branco, Bremen, 13/09/1909 (JMFB).

² Id., Carte postale à Luís de Freitas Branco, Berlin, 12/11/1909 (JMFB).

³ Id., Carte postale à Luís de Freitas Branco, Berlin, 28/07/1909 (JMFB).

⁴ « Correspondances de Lisbonne », *Le courrier musical*, 10^e année, n° 1, Paris, 01/01/1907, p. 23-24.

⁵ *A arte musical*, 9^e année, n° 193, Lisbonne, 15/01/1907, p. 8-9 ; *A arte musical*, 9^e année, n° 194, Lisbonne, 30/01/1907, p. 28-29 ; « Correspondances de Lisbonne », *Le courrier musical*, 10^e année, n° 4, Paris, 15/02/1907, p. 123.

avec une autocritique très favorable que Pâque publia au sujet de ses propres récitals d'orgue donnés au Portugal¹. Dans ce contexte, le départ du maître belge avant la date prévue est d'autant plus compréhensible ; dès lors, il a conseillé son disciple (à qui il s'adressait dans les plus élogieux termes, jusqu'au point de le considérer son « disciple le plus distingué »²) de partir en Allemagne à la recherche d'un complément de formation qui lui paraissait indispensable, comme stimulus à son activité créatrice. Son allusion au « remarquable » *Trio* de Freitas Branco³ démontre sans équivoque l'admiration qu'il vouait à l'œuvre de son élève.

7.2. Œuvres : composition et diffusion

Le 27 septembre 1909, Freitas Branco annonçait à son oncle que la fantaisie pour orchestre *Après une lecture de Guerra Junqueiro* était presque terminée⁴. En fait, le manuscrit fut achevé le 11 octobre suivant. Dans la même lettre, il manifestait son intention de composer une deuxième mélodie pour orchestre à cordes, « afin de faire un *Sammlung* de deux mélodies (à la manière de Grieg) » ; cet élément nous permet enfin d'avoir une idée de la date de composition de ses *Deux mélodies* pour cordes ; en plus, il nous indique l'influence avouée d'un compositeur qu'on n'associait pas, jusqu'à présent, à l'univers esthétique de Freitas Branco. Le même document contient encore une allusion aux « six poésies récemment terminées », probablement *Dernier vœu*, sur un poème de Théophile Gautier ; *Trilogie* « *La Mort* », *Recueillement* et *Élévation*, toutes cinq sur des poèmes de Charles Baudelaire. Ces dernières (dont la première audition aurait lieu deux ans plus tard) constituaient, pour Freitas Branco, la première manifestation du style impressionniste dans son œuvre⁵. Deux autres mélodies ont été composées en 1909 : *Calme-toi*, terminée le 19 mars, sur un texte du compositeur, et *O suspiro*, datée du 9 novembre, sur un texte de Píndaro Diniz. La quatrième pièce des *Albumblätter* op. 6 date de la même période et mérite une réflexion détaillée.

¹ « Correspondances de Lisbonne », *Le courrier musical*, 11^e année, n° 9, Paris, 01/05/1908, p. 304-305 ; « Pâque, o reformador », *A arte musical*, 10^e année, n° 226, Lisbonne, 15/05/1908, p. 94.

² PAQUE (Désiré), Lettre à Luís de Freitas Branco, Bremen, 15/09/1909 (JMFB).

³ Id., Lettre à João de Freitas Branco [oncle], Brême, 13/09/1909 (JMFB).

⁴ BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à son oncle João, Monte dos Perdigões, 27/09/1909 (JMFB).

⁵ « O início do impressionismo na minha obra data da composição dos 4 poemas de Baudelaire que é de 1909 », dans BRANCO (Luís de Freitas), « Uma carta inédita de Luís de Freitas Branco a Fernando Lopes-Graça ; Reguengos, 04/11/1943 », *Gazeta Musical*, 24^e année, série 4, n° 245, Lisbonne, Academia de Amadores de Música, décembre 1990, p. 23.

7.2.1. L'*Albumblätter* op. 6 n° 4

Par rapport aux trois premières pièces du même recueil, l'*Albumblätter* op. 6 n° 4 présente un schéma formel semblable (*A B C A'*), avec omission de la coda qu'incluent les numéros précédents. Ici, les parties *A* et *B* consistent toutes les deux en une mélodie accompagnée, qui débouche sur un court passage en écriture de choral ; le contraste entre elles est moins marqué que dans les parties correspondantes des *Albumblätter* op. 6 n°s 1, 2 et 3, ce qui estompe l'opposition de deux groupes thématiques franchement différents (caractéristique de la forme sonate classique) qu'on décèle dans ces trois pièces. La partie *C* revêt, d'une part, le caractère de développement qui caractérise ses homologues dans l'op. 6 n° 1, 2 et 3 (fondé sur des éléments de *A* et de *B*) et, d'autre part, le principe de la fausse réexposition absent de ces trois pièces mais profusément utilisé par le compositeur dans d'autres œuvres pour piano de la période immédiatement antérieure, comme le *Nocturne*, la *Romance sans paroles* et l'*Impromptu*.

C'est surtout au niveau harmonique que l'*Albumblätter* op. 6 n° 4 diffère de toutes les pièces précédentes du même auteur. Dans certains cas, nous avons été en présence d'une recherche harmonique qui utilisait des accords classés en dépit de leur fonction tonale ; cependant, le compositeur n'avait jamais été si loin dans le sens d'une atonalité dont le seul point d'attache au langage harmonique hérité du XVIII^e siècle est le cheminement entre les accords du début et de la fin de la pièce [en l'occurrence, une neuvième de dominante sur le 2^e degré en *sol* (dominante de la dominante), et un accord parfait majeur en *sol*, respectivement]. Ce geste général, archétype du mouvement tension-détente caractéristique de la musique tonale, avait fait l'objet d'un essai dans *Arabesques*, pièce qui reste néanmoins plus confinée à des harmonies connotées avec le style romantique.

Dans *Albumblätter* op. 6 n° 4, le choix des accords employés, qui relèvent d'un concept de tonalité élargie, ainsi que la façon dont l'auteur les enchaîne, semble contredire les lois et la logique du système tonal. C'est peut-être pour cela que Pâque, qui appréciait particulièrement cette pièce, l'a qualifié de « poème de la négation », en la comparant à l'ambiance des œuvres de Baudelaire¹. Effectivement, les accords utilisés sont choisis en fonction d'une recherche de couleurs harmoniques ; l'univers sonore résultant évoque parfois celui d'un Ernest Chausson. La présentation mélodique du thème principal, sur des accords

¹ BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à son père, Berlin, 02/05/1910 (JMFB).

plaqués à la main gauche, et l'utilisation d'une harmonie de 9^e de dominante avec 6^e ajoutée font songer au premier mouvement de la *Sonate pour violon et piano* de César Franck (voir ex. n° 11).



Exemple n° 11 : *Albumblätter* op. 6 n° 4, mes. 25-27

Mais les recherches de Freitas Branco ne s'arrêtent pas là ; le Wagner de la *Tétralogie* est également présent ainsi que, de façon embryonnaire, l'« impressionnisme » de Debussy, que le compositeur signalait plusieurs années plus tard, en déclarant :

« [...] déjà dans le quatrième numéro des « Feuilles d'Album », que j'ai fait publier à Leipzig en 1910¹ (ou plutôt que l'éditeur P. Pabst a publié) la technique impressionniste est bien claire, et même le principe de la polytonalité (quinte diminuée et sixte de ré bécarré sur l'accord de neuvième de sol bécarré majeur [sic] »².

La cadence finale sur un accord parfait majeur en *sol* est surprenante si l'on considère l'instabilité tonale qui caractérise le morceau. Ce procédé est typique de certaines œuvres de Désiré Pâque, notamment les *Dix pièces atonales pour la jeunesse*, op. 106 [numéros 1, 4, 5, 6, 7, 8, 9 (voir ex. 14) qui datent de 1925, mais aussi des pièces plus anciennes comme la *Symphonie pour orgue* op. 67 (1910). D'ailleurs, dans une carte postale adressée à son élève portugais en août 1910³, Pâque signalait que cette œuvre porte en sous-titre la mention « accord final *ré* clair » au lieu de « *ré* majeur », distinction qui semble relever d'un nouveau concept de tonalité parfaitement en accord avec celui que Freitas Branco adopte dans l'*Albumblätter* op. 6 n° 4.

¹ En fait, cette publication date de 1909, comme nous le verrons ci-dessous.

² « Mas já no quarto número das « Folhas d'Album », que publiquei em Leipzig em 1910 (ou melhor, que publicou o editor P. Pabst) existe bem clara a técnica impressionista e até o princípio da politonalidade (quinta diminuta e sexta de ré bequadro sobre o acorde de nona de sol bequadro maior) », dans BRANCO (Luís de Freitas), « Uma carta inédita de Luís de Freitas Branco a Fernando Lopes-Graça ; Reguengos, 04/11/1943 », *Gazeta Musical*, 24^e année, série 4, n° 245, Lisbonne, Academia de Amadores de Música, décembre 1990, p. 23.

³ PAQUE (Désiré), Lettre à Luís de Freitas Branco, Berlin, 07/08/1910 (JMFB).

L'appréciation qu'Engelbrecht Humperdinck et Désiré Pâque ont fait de cette pièce est emblématique de la posture respective de ces deux maîtres par rapport aux efforts de leur élève et au concept de modernité musicale en général. Selon Freitas Branco, le premier aurait tissé « les plus étonnantes imbécillités »¹ au sujet de cette pièce, en disant :

« C'est très moderne, moi je suis vieux, c'est trop difficile pour moi. Ce que j'aime c'est une belle mélodie accompagnée par une bonne harmonie. »²

Quant au deuxième, nous avons déjà signalé sa préférence pour ce morceau, où son influence est peut-être plus évidente que jamais.

7.2.2. Première œuvre éditée

Entre-temps, et par l'intermédiaire de son oncle João, Luís de Freitas Branco a envoyé sa *Première sonate pour violon et piano*, avec laquelle il avait reçu le premier prix au concours de musique de chambre de 1908, à l'éditeur Pabst de Leipzig ; son père a financé l'édition³. Le 12 octobre 1909, l'impression était bien avancée (il n'y manquait qu'une petite correction de l'auteur à la toute dernière mesure⁴) ; elle fut achevée avant la fin de l'année, car le frontispice de la partition éditée porte la mention « Copyright 1909 by P. Pabst »⁵. Bientôt, les *Albumblätter* op. 6 suivront le même chemin, comme nous le verrons ci-dessous.

7.2.3. Le concert des lauréats

A la même époque, fut projeté un concert des lauréats du concours lancé par la Société de Musique de chambre de Lisbonne ; la *Première sonate pour violon et piano* de Freitas Branco, comme le *Quatuor* de Júlio Neuparth, étaient au programme. En raison des difficultés rencontrées pour trouver un pianiste accompagnateur, la date initialement prévue (novembre

¹ « [...] as mais assombrosas imbecilidades [...] », dans BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à son père, Berlin, 02/05/1910 (JMFB).

² En français dans le texte original, *Ibid.*

³ BRANCO ([Oncle] João de Freitas), Lettre à Luís de Freitas Branco, Lisbonne, 12/10/1909; BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à son père, Lisbonne, 27/10/1909; id., Lettre à sa mère, Lisbonne, 28/10/1909 (JMFB).

⁴ BRANCO ([Oncle] João de Freitas), *op. cit.*

⁵ L'exemplaire de cette édition que le compositeur a offert à José Viana da Mota et qui est conservé au Centre d'études musicologiques de la Bibliothèque nationale de Lisbonne comporte une dédicace datée de Berlin, le 22/02/1910.

1909) a dû être repoussée jusqu'au 20 décembre suivant ; l'exécution, qui a eu lieu dans le salon de l'*Illustration portugaise*, fut confiée au violoniste Francisco Benetó* et au pianiste José Bohet.

António Arroio, qui avait été membre du jury de ce concours et qui, ayant défendu Freitas Branco à ce moment-là le fit également un an et demi après, lors de la grande polémique qui a entouré la *Sonate* et son compositeur, prononça une louange dithyrambique de Freitas Branco à l'occasion de ce concert. Le texte de son intervention, intégralement publié dans la revue *Arte Musical*¹, considère Freitas Branco comme le « nouvel espoir » de la musique portugaise. Le *Courrier musical* de Paris a également fait une allusion élogieuse au « [...] jeune compositeur dont le grand talent s'affirme déjà [...] »². Cependant, une critique publiée sous un pseudonyme dans le journal *O Dia* du 22 décembre 1909 reprochait à la *Sonate* de Freitas Branco son « manque d'originalité » et attaquait Arroio pour l'avoir défendu³ ; ce dernier répondit dans le même journal, le 4 janvier suivant⁴.

7.2.4. Gabriel Grovlez

En fin décembre 1909, une deuxième audition de la *Sonate* de Freitas Branco fut organisée chez António Arroio ; le violoniste F. Benetó y participa, accompagné au piano par Gabriel Grovlez, « debussyste »⁵. Il est curieux de remarquer que, à peine une quinzaine auparavant, Arroio avait accueilli les mêmes interprètes, ainsi que Mme Grovlez (chanteuse), dans une soirée au cours de laquelle furent donnés la *Sonate pour violon et piano*, *Recuerdos* pour piano et quelques mélodies du chef et compositeur français⁶.

Il se peut que, lors d'une ou de ces deux occasions, le jeune Luís de Freitas Branco ait eu l'occasion de rencontrer personnellement Grovlez, qu'il avait sûrement vu diriger au Théâtre National de S. Carlos l'année d'avant. Si c'est le cas, cette époque marque le début

¹ 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.

² « Correspondances de Lisbonne », *Le courrier musical*, 13^e année, n° 4, Paris, 15/02/1910, p. 162.

³ MODESTO (Dom) [Pseud.], « Salão da Ilustração : Concurso de música portuguesa », *O dia*, 20^e année, n° 5810, Lisbonne, 22/12/1909, p. 2. Nous verrons ci-dessous que cette sonate fut plus tard au centre d'une grande polémique ; son auteur était alors accusé de plagiat.

⁴ ARROIO (António), « Salão da Ilustração : Concurso de música portuguesa », *O dia*, 20^e année, n° 5810, Lisbonne, 04/01/1910, p. 1-2.

⁵ Id., Lettre à Luís de Freitas Branco, Lisbonne, 26/12/1909 (JMFB).

⁶ *A arte musical*, 11^e année, n° 264, Lisbonne, 15/12/1909, p. 292.

d'une relation qui fut féconde aussi bien du point de vue esthétique que sur le plan humain ; nous verrons par la suite combien les conseils de Grovlez sur l'esthétique impressionniste ont influencé Freitas Branco, mais aussi à quel point ce dernier a soutenu son mentor français pendant les dures années de la Grande Guerre.

8. Berlin

Au début de février 1910, Luís de Freitas Branco partit à Berlin, accompagné de son oncle João. Le penchant de ce dernier pour la culture germanique, ainsi que la suggestion de Désiré Pâque qui allait dans le même sens, furent probablement à l'origine de ce choix. On prévoyait un séjour prolongé, entrecoupé par des retours annuels à Lisbonne¹ ; dans un premier temps, il était question de rester dans la capitale allemande jusqu'en juillet 1910 mais, comme nous le verrons par la suite, il en fut autrement².

8.1. Parcours et installation

Lors du trajet, Freitas Branco n'a pas cessé de s'exercer à l'écriture, réalisant des canons et des fugues. En trois jours, les deux voyageurs passèrent par Guarda, Fuentes de Oñoro, San Sebastian, Bordeaux et Paris. De là jusqu'à Berlin, le « voyage de deux jours fait avec toutes les commodités et perfectionnements de la civilisation »³ impressionna le jeune compositeur.

A l'arrivée, ils se sont installés dans une pension au n° 50 III de la *Lützowstrasse*, qui leur avait été recommandée par Paul Lehman, un libraire avec lequel João de Freitas Branco était en rapport⁴. Le soir même, avec un empressement tout à fait caractéristique de leur avidité en matière de manifestations culturelles, ils assistèrent à un spectacle à l'Opéra-Comique (*Komische Oper*). Ce fut la première de maintes soirées artistiques dont ils ont pu jouir pendant leur séjour à Berlin⁵ ; d'ailleurs, la correspondance de Luís de Freitas Branco écrite à cette époque est remplie d'allusions aux concerts, opéras, représentations théâtrales et visites de musées qui occupaient une bonne partie de son existence.

Le lendemain de leur arrivée, Freitas Branco a pris contact avec deux illustres Portugais qui habitaient Berlin à l'époque : José Viana da Mota et Francisco de Andrade*. Ce

¹ BRANCO ([Oncle] João de Freitas), Lettre à Fidélio de Freitas Branco, Berlin, 25/02/1910 (JMFB).

² BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à son père, Berlin, 17/02/1910 (JMFB).

³ « [...] viagem de dois dias feita com todas as comodidades e aperfeiçoamentos da civilização », dans id., Carte postale à sa mère, Berlin, 10/02/1910 (JMFB).

⁴ Id., Lettre à sa mère, Berlin, 14/02/1910 (JMFB).

⁵ D'ailleurs, il faut dire que, tout au long de sa vie, Luís de Freitas Branco a profité de ses séjours occasionnels à l'étranger pour pénétrer au maximum la vie culturelle du pays ou de la ville en question, et en particulier pour rencontrer des artistes.

dernier, que le jeune compositeur a rencontré par l'intermédiaire du premier, n'a pas manqué de lui faire part de l'admiration que Viana da Mota vouait à sa *Première sonate pour violon et piano* et à son talent de compositeur, aveu qui a profondément flatté Freitas Branco¹. Souvenons nous que Viana da Mota, pianiste dont la renommée internationale était déjà très étendue à cette époque, avait présidé le jury du concours de musique de chambre qui décerna le premier prix à Luís de Freitas Branco ; son soutien était particulièrement important pour le jeune compositeur désireux de se perfectionner, d'une part, et d'établir sa réputation dans le milieu musical berlinois, d'autre part. Viana da Mota l'a effectivement guidé dans ses démarches et conseillé du point de vue esthétique ; les rapports de collaboration qui se sont alors établis entre eux ont produit d'importants fruits par la suite, comme nous aurons l'occasion de le constater. Par ailleurs, Luís de Freitas Branco s'est occupé immédiatement de son inscription au Consulat du Portugal et de la location d'un piano.

8.2. Engelbert Humperdinck

L'influence de José Viana da Mota fut providentielle dès le début du séjour de Freitas Branco à Berlin ; c'est par son intermédiaire que, le 17 février 1910, le jeune compositeur a pu faire la connaissance d'Engelbert Humperdinck, avec lequel il souhaitait étudier. Ce dernier était membre de l'Académie Royale des Arts de Berlin depuis novembre 1900 et dirigeait une des écoles de composition qui dépendaient de cette institution. Cependant, Freitas Branco choisit de suivre ses cours particuliers, car aussi bien son oncle que Viana da Mota l'avaient persuadé qu'ainsi il obtiendrait une plus grande attention de la part du maître, dont la classe officielle était apparemment surchargée d'élèves². Lors de leur première rencontre, Freitas Branco a pu montrer à Humperdinck sa *Première sonate pour violon et piano*³. Il fut convenu qu'il prendrait une leçon par semaine, les vendredis de 17 à 18 heures⁴, au prix de 30 marcs chacune.

A la même époque, Freitas Branco envisageait de s'inscrire au « Conservatoire, dans la classe d'orchestre, pour diriger. »⁵ Cette indication est la seule, dans l'ensemble des sources

¹ BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à son père, Berlin, 23/02/1910 (JMFB).

² Id., Lettre à son père, Berlin, 17/02/1910 (JMFB).

³ Id., Lettre à sa mère, Berlin, 17/02/1910 (JMFB).

⁴ Id., Lettre à son père, Berlin, 23/02/1910 (JMFB).

⁵ « Estou pensando também em entrar para o Conservatório na aula de orchestra, para reger », dans id., Lettre à son père, Berlin, 18/02/1910 (JMFB). S'agit-il de l'école où Humperdinck enseignait la composition ? Le

concernant Freitas Branco connues à ce jour, qui témoigne de son intérêt pour la discipline dans laquelle son frère cadet Pedro allait faire une brillante carrière internationale.

Le premier cours de composition avec Humperdinck n'eut lieu que le 4 mars 1910, car entre-temps le maître avait dû se rendre en Italie. A cette occasion, il lui a montré ses « Trois esquisses symphoniques pour orchestre » (qui correspondent probablement aux œuvres *Depois de uma leitura de Antero de Quental*, *Depois de uma leitura de Guerra Junqueiro* et *Depois de uma leitura de Júlio Dinis*) et le professeur l'a félicité pour son orchestration¹. Le fait qu'il mentionne spécifiquement ces trois œuvres est particulièrement intéressant, car il confirme l'existence de la dernière, dont la partition n'a pas encore pu être localisée². Le deuxième cours, une semaine plus tard, a eu pour objet un *Prélude et Fugue* pour violon solo, dont l'existence était ignorée jusqu'ici. Freitas Branco explique que la première de ces pièces fut composée à Lisbonne ; la seconde, entièrement conçue à Berlin, avait, selon l'auteur, « les conditions pour donner toute l'expansion à la furie de l'interprète »³. Cette fois-ci, Humperdinck l'a jugé « avancé » et « très moderne »⁴.

En dehors des cours de composition, Freitas Branco s'est penché sur d'autres disciplines pendant son séjour berlinois : l'orchestration, la notation ancienne et la méthodologie de l'histoire de la musique. Il s'est également intéressé aux idées de Stephan Krehl⁵ (notamment en matière de théorie de la musique et d'harmonie), ayant effectué un

sens des sources dont nous disposons semble l'indiquer, mais nous ne connaissons pas le détail des disciplines qu'on y trouvait à l'époque...

¹ BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à son père, Berlin, 07/03/1910 (JMFB).

² L'ensemble de ses trois œuvres sera considéré par le compositeur, lors d'une interview au journal *Novidades* en mars 1911, comme particulièrement représentatif de la tendance « nationaliste » de son art ; Freitas Branco y indique également que les trois œuvres furent composées lorsqu'il avait dix-sept ans, c'est-à-dire, en 1907, et que, jusqu'à la date de publication de la source en question, elles n'avaient pas été jouées. Voir « Serão de Arte », *Novidades*, 26^e année, n° 8130, Lisbonne, 17/03/1911, p. 1-2.

³ « [...] os requisitos para dar toda a expansão à fúria do executante », dans BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à son père, Berlin, 09/03/1910 (JMFB).

⁴ « Adiantado » et « muito moderno », dans id., Lettre à sa mère, Berlin, 15/03/1910 (JMFB).

⁵ Stephan Krehl (1864-1924), compositeur et théoricien allemand, écrivit, entre d'autres ouvrages : *Musikalische formenlehre (Traité pratique de la forme, 1902)*, *Traité général de la musique (1904-1906)*, *Kontrapunkt. Die lehre von der selb stimmführung (Contrepoint, 1908)*, *Fuge; Erläuterung und Anleitung zur Komposition derselben (Explication...composition de la fugue, 1908)*.

voyage à Leipzig dans l'intention d'en prendre connaissance¹ ; cet auteur l'a beaucoup influencé par la suite.

8.3. Activité compositionnelle et diffusion de ses œuvres

La correspondance de cette période comporte de nombreuses références à l'intense activité compositionnelle que Luís de Freitas Branco développa pendant son séjour à Berlin. Ce travail produisit des fruits importants, dont un projet lyrique sur *La fille de Pilate* de René Fauchois qui, à notre connaissance, n'a jamais abouti. Quoi qu'il en soit, il est intéressant d'apprendre qu'à ce stade de sa formation Freitas Branco envisageait d'écrire un opéra. Souvenons-nous que, bien qu'il ait fréquenté beaucoup plus assidûment le théâtre lyrique que les salles de concert, et cela tout au long de sa vie², il ne nous a pas laissé d'ouvrage lyrique, sauf deux projets incomplets sur lesquels nous reviendrons. D'autre part, le séjour à Berlin vit également la naissance de *Paraísos Artificiais*, l'une des œuvres orchestrales les plus emblématiques de son auteur, souvent considérée (aussi bien par les critiques que par les musicologues) comme l'œuvre qui marque le début du modernisme musical portugais. Parallèlement à son activité compositionnelle, Freitas Branco s'est également investi dans la diffusion de ses œuvres, notamment en faisant éditer ses *Albumblätter*.

8.3.1. Un projet lyrique

Dans une lettre du 19 février 1910, Luís de Freitas Branco demanda à sa mère de lui envoyer en urgence un exemplaire de l'*Illustration théâtrale* qu'il avait oublié à Lisbonne par mégarde, où figuraient les pièces *La mort de Beethoven* et *La fille de Pilate* ; il s'agit sans doute du n° 117 de cette revue, du 17 avril 1909, où furent effectivement publiées les deux pièces de René Fauchois en question. La première date de 1906 ; la seconde, éditée en 1908 par Charpentier et Fasquelle, intéressait particulièrement Freitas Branco, qui souhaitait en faire un drame lyrique³. Nous savons que le 2 mars 1910 il avait reçu l'exemplaire de la revue

¹ BRANCO (Luís de Freitas), « Uma carta inédita de Luís de Freitas Branco à Fernando Lopes-Graça ; Reguengos, 04/11/1943 », *Gazeta Musical*, 24^e année, série 4, n° 245, Lisbonne, Academia de Amadores de Música, décembre 1990, p. 23.

² Selon le témoignage de son neveu, M. João Paes, recueilli à Lisbonne le 29/07/2006.

³ BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à sa mère, Berlin, 19/02/1910 (JMFB) ; id., Lettre à son père, Berlin, 02/03/1910 (JMFB).

où figuraient les deux pièces¹. Il a sûrement poursuivi son projet pendant au moins quelques mois, car à la fin de juillet 1910, une carte postale de Désiré Pâque à son élève fait l'allusion suivante : « Etes-vous en règle avec l'auteur du poème de votre futur opéra ? Cela m'intéresse beaucoup. » Il continue : « Certes, je vous conseille de faire venir *Boris* mais quand [*sic*] à vous procurez [*sic*] une partition originale je crois que ce sera très difficile. Ecrivez directement à l'éditeur russe – je ne sais qui c'est – p^o renseignements vous pourriez vs. adresser à la Dtion. du *Courrier [musical]* à Paris. »² Le 7 août suivant, Désiré Pâque lui écrivait : « Je suis curieux de voir la tournure que va prendre votre affaire relative à votre *Fille de Pilate* »³. En a-t-il esquissé la musique, qu'il aurait montrée à son mentor ? A partir de cette date, aucun autre élément sur ce projet n'est disponible.

8.3.2. *Les paradis artificiels*

L'esquisse symphonique sur *Les paradis artificiels* de Charles Baudelaire (inspirée de Thomas de Quincey), qu'il envisageait de commencer le 17 mars⁴, était presque terminée dix jours après⁵ (en fait, le manuscrit porte la date du 29 mars 1910). Le 19 avril, le compositeur avouait sa satisfaction par rapport à ce « travail important », puisqu'à Berlin il pouvait se permettre le « luxe de suivre ses idées » ; il lui restait simplement à réaliser le « travail matériel », qui devait se prolonger jusqu'au retour à Lisbonne⁶. En réalité, l'orchestration de la partition a dû attendre un certain temps ; le 6 mai 1910 elle n'était toujours pas commencée⁷, car entre-temps le compositeur s'était occupé d'une révision instrumentale de son œuvre *Après une lecture de Antero de Quental*, considérant que ses trois « esquisses littéraires [dont l'œuvre en question fait partie, comme nous l'avons vu] produiraient une agréable impression »⁸ sur le public. Selon l'appréciation de son oncle João, le poème symphonique *Paraisos Artificiais* avait « des choses extravagantes, du talent et de

¹ BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à sa mère, Berlin, 02/03/1910 (JMFB).

² PAQUE (Désiré), Carte postale à Luís de Freitas Branco, Berlin, 28/07/1910 (JMFB).

³ Id., Lettre à Luís de Freitas Branco, Berlin, 07/08/1910 (JMFB ; NB/MHF).

⁴ BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à sa mère, Berlin, 17/03/1910 (JMFB).

⁵ BRANCO ([Oncle] João de Freitas), Lettre à Fidélio de Freitas Branco, Berlin, 27/03/1910 (JMFB).

⁶ BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à sa mère, Berlin, 19/04/1910 (JMFB).

⁷ Id., Lettre à João de Freitas Branco [Oncle], Berlin, 06/05/1910 (JMFB).

⁸ « Tenho a certeza que os meus esboços literários produziriam impressão agradável mesmo no maior número », *ibid.*

l'originalité, traduisant bien les idées de l'auteur »¹. Pâque, à son tour, considérait cette œuvre comme « une chose intéressante au plus haut point »². Le compositeur lui-même la verra, par la suite, comme « la première manifestation publique de l'impressionnisme dans la musique orchestrale portugaise »³.

8.3.3. L'édition des *Albumblätter* op. 6

Dans une lettre écrite à Berlin le 7 mars 1910, Freitas Branco affirme avoir été chez le pianiste portugais José Viana da Mota, qui résidait alors également dans la capitale allemande, pour lui montrer des « pièces de piano », qui correspondent sûrement à ses quatre *Albumblätter* op. 6 ; il y raconte que son hôte en a fait l'éloge⁴, après les avoir admirablement déchiffrés⁵. La même source indique que le compositeur a joué lui-même une de ses « pièces de piano » chez « une créature déjà mûre qui est intime de la reine Elisabeth de Roumanie et qui a connu Wagner personnellement »⁶.

Deux jours après, il mentionne son intention de faire publier les « pièces de piano » très prochainement⁷, ce qui constitue la première indication dont on dispose concernant cette édition. Le voyage à Leipzig que Luís de Freitas Branco a entrepris le 12 mars, pendant lequel il a pu visiter l'éditeur Pabst chez qui était parue sa *Première sonate pour violon et piano*⁸, est sûrement en rapport avec l'édition des *Albumblätter*. Le 25 mars 1910, Freitas Branco avait

¹ BRANCO ([Oncle] João de Freitas), Lettre à Fidélio de Freitas Branco, Berlin, 27/03/1910 (JMFB).

² PAQUE (Désiré), Carte postale à Luís de Freitas Branco, Berlin, 19/07/1910 (JMFB).

³ « O primeiro aparecimento público do impressionismo na música orquestral portuguesa », dans BRANCO (Luís de Freitas), « Uma carta inédita a Fernando Lopes-Graça : Reguengos, 04/11/1943 », *Gazeta Musical*, 24^e année, série IV, n° 245, Lisbonne, Academia de amadores de música, décembre 1990, p. 23.

⁴ Cette information est confirmée par une autre source : BRANCO (João de Freitas), Lettre à Fidélio de Freitas Branco, Berlin, 11/03/1910 (JMFB).

⁵ « No outro dia estive em casa dele [J. Viana da Mota] para lhe mostrar as minhas peças de piano. Tocou-as à primeira vista admiravelmente e elogiou-as », dans BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à sa Mère, Berlin, 07/03/1910 (JMFB).

⁶ « [...] conheci uma criatura já durásia que é íntima da rainha Isabel da Roumania [sic] e conheceu pessoalmente o Wagner. Em casa desta gente toquei uma das minhas peças de piano », *Ibid.*

⁷ « Vou tratar brevemente também da edição de umas peças de piano », dans id., Lettre à sa Mère, Berlin, 09/03/1910 (JMFB).

⁸ Voir ci-dessus.

déjà reçu l'épreuve de la couverture de l'édition Pabst de ces mêmes pièces¹, dont les épreuves musicales lui parviendront le 7 avril suivant². Quelques jours plus tard, l'édition était terminée et la maison d'édition Pabst communiqua à Freitas Branco la demande de la Bibliothèque Royale de Berlin, qui souhaitait recevoir des partitions éditées du jeune compositeur portugais ; il donna son accord pour que les *Albumblätter* et la *Première sonate pour violon et piano* fussent envoyés³.

Le compositeur entreprit alors personnellement la diffusion de son œuvre, en en offrant des exemplaires à des personnalités connues du monde de la musique portugaise comme José Viana da Mota, António Arroio et João Sasseti⁴, entre autres ; il a même demandé à ce dernier d'en promouvoir la diffusion dans son magasin musical de Lisbonne⁵. A Viana da Mota, l'auteur écrivait ces mots dans la dédicace de l'exemplaire imprimé qu'il lui offrit :

« A José Viana da Mota, dont je ne sais pas si ces bagatelles l'intéresseront. Avec toute son admiration et son estime Luís de Freitas Branco, Berlin, 26/04/1910. »⁶

Cet exemplaire comporte deux autres indications manuscrites : une liaison sur le *si* bémol des mesures 69 à 71 de la première pièce, et une correction à la mesure 28 de la deuxième pièce, que l'auteur a également signalée à son oncle et à son père dans une lettre adressée au premier dont nous avons pu consulter les deux dernières pages, placées probablement par mégarde dans l'enveloppe contenant une autre lettre du même auteur au même destinataire datée du *Monte dos Perdigos* le 27 septembre 1909⁷. A part cela, aucune

¹ BRANCO (Luís de Freitas), Carte postale à sa mère, Berlin, 25/03/1910 (JMFB) ; id., Lettre à son Père, Berlin, 27/03/1910 (JMFB).

² Id., Carte postale à son père, Berlin, 07/04/1910 (JMFB).

³ Id., Lettre à son Père, Berlin, 18/04/1910 (JMFB).

⁴ João Sasseti, un cousin de Luís de Freitas Branco, était alors le directeur de la maison d'édition musicale Sasseti & Cie, fondée à Lisbonne en 1848 par João Baptista Sasseti.

⁵ BRANCO (Luís de Freitas), Carte postale à son père, Berlin, 26/04/1910 (JMFB).

⁶ « A José Viana da Mota, que não sei se se importará com estas frioleiras. Com toda a sua admiração e estima offce. Luís de Freitas Branco, Berlim 26/IV/1910 », note manuscrite dans la couverture de l'exemplaire de l'édition Pabst des *Albumblätter* op. 6 appartenant au fonds d'archives José Viana da Mota (CEM/BNL).

⁷ L'hypothèse que ses deux pages seraient attachées à la lettre du 27/09/1909 est contredite par trois arguments : 1) le début de ce fragment, au milieu d'une phrase, n'a aucun rapport avec la teneur de la lettre en question, qui se termine par la formule de politesse usuelle et la signature de Luís de Freitas Branco ; 2) la correction indique presque sûrement que l'oncle et le père du compositeur en possédaient des exemplaires édités dans le courant du mois d'avril 1910, qui comportaient la faute en question (il est peu probable qu'ils aient eu chacun une copie manuscrite de la pièce) ; 3) tous les sujets abordés dans ces deux pages concernent des gens et des événements ayant eu lieu à Berlin, ce qui semble indiquer qu'elles furent écrites pendant le

autre indication manuscrite n'est visible, ce qui peut faire croire que Viana da Mota n'a pas joué ou, tout au moins, n'a pas travaillé en profondeur ce recueil ; en effet, d'autres partitions lui ayant appartenu (y compris des œuvres de Luís de Freitas Branco) comportent une profusion d'indications de doigté, par exemple.

Le deuxième exemplaire de l'édition Pabst des *Albumblätter* op. 6 que nous avons pu consulter, appartenant au fonds d'archives NB/MHF, fut dédié au pianiste Carlos Tavares de Andrade*¹ sensiblement un an plus tard avec les mots suivants :

« Au pianiste distingué M. Carlos de Andrade, en témoignage d'admiration et estime, de la part de Luís de Freitas Branco. Lisbonne, 15/3/1911. »²

Or, Carlos de Andrade, lui-même compositeur dont l'œuvre a fait récemment l'objet d'une redécouverte³, fut probablement le premier interprète des *Mirages* de Freitas Branco, comme nous le verrons par la suite.

8.4. Le départ de João de Freitas Branco et la vie à Berlin

Entre-temps, la santé de João de Freitas Branco, dont les problèmes cardiaques sont connus depuis 1908⁴, empirait au point de le contraindre à quitter son neveu ; il partit de Berlin le 7 avril 1910 pour arriver à Lisbonne une semaine plus tard⁵. Pendant ce temps-là, l'opinion de Luís de Freitas Branco était de plus en plus négative sur les Allemands et la « prison artistique » où il se trouvait⁶. Cette antipathie était associée à une nostalgie et une

séjour du compositeur dans la capitale berlinoise, particulièrement entre le mois d'avril (date de l'édition des pièces pour piano) et le 8 mai 1910 (le *Trio* de Freitas Branco fut interprété chez Viana da Mota ce jour-là, selon une carte postale du compositeur à son père datée de Berlin, le 16 mai 1910 ; or, dans le fragment de lettre dont il est question ci-dessus, l'auteur fait allusion à cette interprétation, alors en projet).

¹ Au sujet de ce compositeur, voir DELGADO Alexandre, « Um modernista desconhecido : Carlos de Andrade, Músico e Inventor », *Águas furtadas, Revista de Literatura, Música e Artes visuais*, n° 7, Porto, Núcleo de Jornalismo académico do Porto, décembre 2004, p. 212-222.

² « Ao distinto pianista Exmo. Sr. Carlos de Andrade, em testemunho de admiração e estima, oferece Luís de Freitas Branco. Lisboa, 15/3/1911 », note manuscrite sur la couverture de l'exemplaire de l'édition Pabst des *Albumblätter* op. 6 appartenant au fonds d'archives NB/MHF.

³ Voir à ce sujet : DELGADO (Alexandre), *op. cit.*

⁴ Voir BRANCO (João de Freitas), Lettre à Luís de Freitas Branco, Lisbonne, 12/10/1908 (JMFB) ; id., Lettre à Luís de Freitas Branco, s. l. n. d. [10/1908] (JMFB).

⁵ BRANCO (Luís de Freitas), Carte postale à son père, Berlin, 07/04/1910 (JMFB) ; id., Lettres à son père, Berlin, 08/04/1910 et 18/04/1910 (JMFB) ; id., Lettre à sa mère, Berlin, 16/04/1910 (JMFB).

⁶ Id., Carte postale à sa mère, Berlin, 25/03/1910 (JMFB).

tristesse que le compositeur avouait depuis le début de son séjour à Berlin¹, sentiments dus à des questions très personnelles, notamment la séparation d'avec Stella d'Ávila e Sousa, qu'il fréquentait depuis 1908 du moins (comme nous l'avons vu à propos de certaines dédicaces d'œuvres pour piano de cette période) et qu'il épousera à la fin de 1911. Les sentiments que Luís de Freitas Branco éprouvait à cette époque seront synthétisés par lui-même dans une lettre adressé à son cousin Alfredo en ces termes : « [...] si ce n'étaient les liens extrêmement forts qui m'attachent à quelqu'un maintenant très loin de moi, je pourrais me considérer comme un homme heureux. »²

Stella était une violoniste douée qui fréquentait en 1911 (comme Pedro de Freitas Branco) la classe de Francisco Benetó³, chez qui son futur mari avait également fait des études ; se seraient-ils rencontrés dans ce cadre, en supposant que Stella fréquentait cette classe depuis quelques années ?⁴

En réalité, ni le père ni l'oncle de Luís de Freitas Branco n'approuvaient cette relation, car la famille de Stella était réputée républicaine ; selon João de Freitas Branco, l'intéressé lui-même regrettait d'être tombé amoureux d'une fille dont la famille avait de « telles idées », et il disait ne pas avoir l'intention d'entretenir des rapports avec ces gens-là après leur mariage⁵. Tout en agissant prudemment, João et Fidélio de Freitas Branco essayèrent de dissuader le jeune Luís à plusieurs reprises, allant jusqu'au point de tenter de l'intéresser à d'autres femmes, comme on peut le constater à la lecture de certains curieux passages de la correspondance :

« Elle [la maîtresse de la pension où l'oncle et son neveu logeaient à Berlin] a une fille qui n'est pas très laide [...]. Le maestro est cependant décidé à rester chaste et il trouve les Allemandes épouvantables. Elles sont effectivement assez fades, mais si ce n'était pas l'image de D. Stella, il me semble qu'il en

¹ BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à sa mère, Berlin, 20/02/1910 (JMFB).

² « [...] se não fossem os fortísimos laços que me ligam a uma pessoa que está agora bem longe de mim poder-me-hia [sic] considerar um homem feliz », dans id., Lettre à son cousin Alfredo, Berlin, 14/05/1910 (JMFB).

³ *A arte musical*, 13^e année, n° 300, Lisbonne, 15/06/1911, p. 94. A ce sujet voir également BRANCO (João de Freitas), *Cahier I*, s. l. n. d., p. 65 § 222 (copie dans les fonds d'archives NB/MHF).

⁴ Nous savons également que les deux futurs époux partageaient la passion pour les chevaux, et nous pouvons supposer que certaines activités dans ce domaine ont également contribué à leur rapprochement.

⁵ (BRANCO) João de Freitas, Lettre à Fidélio de Freitas Branco, Berlin, 25/02/1910 (JMFB).

trouverait une ou deux à son goût. Le pauvre, il est vraiment épris d'amour. [...] Je crois même qu'il lui sera difficile de changer d'orientation, surtout en rentrant à Lisbonne tous les ans comme il le souhaite. »¹

Ou encore :

« La secrétaire de Russie dont il était question était effectivement intéressante et piquante, mais son époux est un jeune homme de moins de trente ans, ou, tout au plus trente ans, et non pas le fameux général invalide. Au point où il en est, le maestro repousse les pensées charnelles. »²

Malgré les nombreux concerts et autres manifestations culturelles qu'il fréquentait dans la capitale allemande et les efforts de son oncle pour lui faire lier des connaissances dans la haute société berlinoise, le jeune compositeur fuyait de plus en plus le contact des autres ; il se disait triste, « vieilli », angoissé de savoir Stella et sa sœur malades, et surtout très anxieux de rentrer à Lisbonne³.

Dans ce contexte, la presse portugaise qu'il recevait grâce aux bons soins de sa famille (comme les journaux *Diário de Notícias*, *Portugal* et *Povo de Aveiro*, par exemple) revêtait une importance particulière pour lui. Il en allait de même pour la compagnie de certains compatriotes résidents à Berlin, dont Francisco de Andrade (chez lequel il a pu rencontrer la célèbre claveciniste Wanda Landowska)⁴, Clementina Ferreira Velho, qui y poursuivait des études de piano à la même époque et, bien sûr, José Viana da Mota, chez lequel une audition

¹ « Tem uma filha que não é muito feia [...] O maestro está porém resolvido a guardar castidade e acha abomináveis as alemãs. Elas são realmente desengraçadas, mas se não fora a imagem de D. Stella, parece-me que ele ainda apuraria uma ou duas a seu gosto. Coitado, está muito embeaçado. [...] Creio mesmo que será difícil o ele mudar de rumo, mormente indo todos os anos a Lisboa como ele deseja », dans BRANCO (João de Freitas), Lettre à Fidélio de Freitas Branco, Berlin, 25/02/1910 (JMFB).

² « A tal secretária da Rússia era realmente interessante e picante, mas o consorte é um moço de menos de 30 anos, ou, quando muito de 30, e não o tal general inválido. O ponto de rebuçado do maestro é tal, que até repele os pensamentos carnis », dans Id., Lettre à Fidélio de Freitas Branco, Berlin, 27/03/1910 (JMFB) ; Luís de Freitas Branco avait rencontré la personne en question lors d'un dîner à la légation du Portugal à Berlin, avec des diplomates de plusieurs pays, vers la mi mars 1910, l'ayant trouvé jeune, belle et intéressante [voir à ce sujet BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à sa mère, Berlin, 19/03/1910 (JMFB)].

³ BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à sa mère, Berlin, 09/04/1910 (JMFB).

⁴ D'ailleurs, la source de cette information précise que W. Landowska a accompagné Francisco de Andrade au clavecin, dans son interprétation de la sérénade de D. Giovanni, et au piano (par cœur) dans plusieurs « fados » qu'il a chantés ; de plus, elle aurait joué des œuvres de Couperin, Rameau et Mozart au clavecin. Id., Lettre à sa mère, Berlin, 13/04/1910 (JMFB).

de son *Trio* fut organisée le 8 mai 1910¹; les interprètes, dont Viana da Mota lui-même et le virtuose brésilien Luiz Figueras², sont mentionnés dans un fragment de lettre auquel il a déjà été fait allusion³, mais le nom du violoniste y est illisible. Le compositeur n'a pas caché sa désillusion par rapport à cette interprétation, à son avis moins soignée qu'une autre, antérieure, qui avait eu lieu à Lisbonne⁴.

Contrairement au grand pianiste portugais, qui avait « une adoration pour tout ce qui était allemand »⁵, Freitas Branco profitait de toutes les occasions pour parler sa langue maternelle et rester dans un cercle lusophone ; comme nous l'avons vu, cette attitude était déterminée par des raisons sentimentales plus que par un quelconque penchant nationaliste du compositeur.

8.4.1. *Pelléas et Mélisande*

Pendant son séjour à Berlin, Luís de Freitas Branco eut l'occasion d'assister à deux représentations de *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy dans le même mois, la première le 16 avril à l'Opéra-Comique et la seconde le 28 avril suivant⁶. Selon lui, cet opéra n'était pas apprécié à Berlin⁷ ; cependant, cette occasion représenta un vrai tournant dans son orientation esthétique, comme on peut le comprendre à la lecture du passage suivant :

« [...] en 1910, pendant mon séjour à Berlin, j'ai écouté *Pelléas* pour la première fois ; mon éducation musicale alors essentiellement germanique, subit un changement, ou plutôt, une nouvelle vie artistique, celle que je désirais, a commencé pour moi. [...] Ce chef-d'œuvre de la musique moderne marqua l'événement le plus important de mon humble inspiration artistique. »⁸

¹ BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à sa mère, Berlin, 01/05/1910 (JMFB) ; id., Lettre à son oncle João, Berlin, 08/05/1910 (JMFB) ; id., Lettres à son père, Berlin, 07/05/1910 et 08/05/1910 (JMFB) ; id., Carte postale à son père, Berlin, 16/05/1910 (JMFB).

² Nous n'avons pu retrouver aucune autre référence à cet interprète.

³ BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à son oncle João, s. l. n. d., [probablement Berlin, avril-mai 1910], (JMFB).

⁴ Id., Carte postale à son père, Berlin, 16/05/1910 (JMFB).

⁵ « [Viana da Mota tem] uma adoração por tudo o que é tedesco [...] », dans id., Lettre à sa mère, Berlin, 20/02/1910 (JMFB).

⁶ Id., Lettres à son père, Berlin, 15/04/1910 et 18/04/1910 (JMFB) ; id., Lettre à sa mère, Berlin, 27/04/1910 (JMFB).

⁷ Id., Lettre à son père, Berlin, 15/04/1910 (JMFB).

⁸ « [...] na minha vida deu-se um caso curioso, em 1910 estando eu em Berlim, ouvi pela primeira vez a *Pelléas*; a minha educação musical então essencialmente germânica, mudou, ou antes, começou uma vida artística

Plus loin, il ajoutait :

« [...] la *jeune école* française, dont Debussy, a compris ce qu'il fallait créer et, s'émancipant de la tutelle de Bayreuth, tourna glorieusement la page sur Wagner. Inutile de vous dire que je suis entièrement d'accord avec eux [les représentants de la jeune école française]. »¹

Freitas Branco n'a plus cessé de revenir à l'analyse de cet ouvrage ; lui-même l'avoue, avec les mots suivants écrits en 1934 :

« Nous avons si souvent analysé l'œuvre de Debussy [*Pelléas et Mélisande*] au long des vingt-cinq dernières années que difficilement nous y trouverions un trait dominant qu'on n'ait pas encore eu l'occasion de signaler. »²

A ce moment-là, il regrettait que le premier contact du milieu musical portugais avec l'opéra de Debussy ne se soit pas produit avant le 2 février 1925, date de sa première représentation à Lisbonne ; Freitas Branco estimait que, si l'œuvre gardait encore les caractéristiques d'un « parfait et complet chef-d'œuvre du plus haut niveau musico dramatique »³, elle n'était plus capable de servir de modèle à la jeune génération de compositeurs, entre-temps orientés vers d'autres sphères esthétiques, dont le courant néo-classique.

8.5. Désiré Pâque à Berlin

Dans le courant du mois d'avril 1910, Désiré Pâque s'est installé à Berlin ; sous son influence, Freitas Branco a pris en grippe Engelbrecht Humperdinck et la *Hochschule* où il enseignait, dont il critiquait violemment les tendances conservatrices en ces termes :

« [Pâque] continue de m'inciter à quitter Humperdinck et la très néfaste *Hochschule* (Conservatoire) de Berlin si bête et idiot [*sic*] quand il s'agit de composition. Pâque a entièrement raison de blâmer les

nova que era finalmente aquela pela qual eu ansiava. [...] aquela obra prima da música moderna marcou como o acontecimento mais importante da minha humilde inspiração artística », dans SACAVÉM (Alfredo Pinto), *op. cit.*, p. 86.

¹ « [...] a *jeune école* [en français dans l'original] francesa, como Debussy, viram o que é necessário criar e, emancipand-se da tutela de Bayreuth, voltaram gloriosamente a folha sobre Wagner. Escuso de lhe dizer que estou inteiramente de acordo, com estes », dans SACAVÉM (Alfredo Pinto), *op. cit.*, p. 91.

² « Tantas vezes, nos últimos vinte e cinco anos temos analisado a obra de Debussy que dificilmente encontraríamos um traço dominante que não tivéssemos tido ensejo de sublinhar », dans BRANCO (Luís de Freitas), « O « Pelléas et Mélisande » de Debussy », *Arte musical*, 4^e année, n° 118, Lisbonne, 10/04/1934, p. 5.

³ « [...] uma perfeita e completa obra-prima do mais elevado nível musico-dramático », *Ibid.*

professeurs de composition de ce conservatoire parmi lesquels Humperdinck, ainsi que Max Bruch et Gernsheim. L'orientation des cours de ces professeurs est ridiculement anti-artistique et surtout en ce qui concerne l'instrumentation dans ces conservatoires d'ici : Leipzig, Berlin, etc., c'est une horreur. Très arriérés. Par contre ce qui est bon, ce qui est excellent c'est la facilité de présentation qu'a ici en Allemagne un disciple de Humperdinck, qui est ici très chéri, et le poids qu'a l'engagement de ce professeur. »¹

D'ailleurs, l'idée de que l'influence d'Humperdinck dans le milieu musical allemand pourrait être bénéfique pour la carrière du jeune compositeur n'était pas nouvelle ; elle avait été avancée par l'oncle João lors des premiers contacts de son neveu avec ce compositeur². Ultérieurement, cependant, Luís de Freitas Branco s'est montré sceptique quant à l'intérêt qu'aurait Humperdinck par rapport à la promotion de ses œuvres³.

Il est néanmoins intéressant de se rendre compte que, beaucoup plus tard, Freitas Branco lui-même (ou tout au moins quelqu'un de son entourage) était en mesure de reconnaître des éléments positifs de l'influence de Humperdinck dans sa formation. En effet, dans un article biographique le concernant signé par Augusto Machado mais sûrement écrit en collaboration avec l'intéressé, on signale que :

« [...] bien que son esthétique soit aux antipodes de celle de l'auteur de *Hänsel und Gretel*, les leçons de ce dernier ont produit l'heureux résultat d'améliorer sa technique en ce qui concerne la structure [de ses œuvres] »⁴

Au début du mois de mai 1910, Freitas Branco reprit ses cours de composition avec Désiré Pâque, après avoir quitté Humperdinck. Il importe de préciser que, en vue de ce qu'on vient de dire, l'indication de José Júlio Rodrigues selon laquelle ce dernier aurait rendu son

¹ « [Pâque] Continua a incitar-me a abandonar o Humperdinck e a nefastíssima *Hochschule* (Conservatório) de Berlim tão estúpido e idiota quando se trata de composição. Tem inteiramente razão em verberar contra os professores de composição neste Conservatório um dos quais é o Humperdinck e os outros: Max Bruch e Gernsheim. A orientação das aulas destes professores é ridiculamente anti-artística e então no tocante a instrumentação nestes conservatórios de cá: Leipzig, Berlim, etc., é um horror. Atrasadíssimos. Agora o que é bom o que é ótimo é a facilidade de apresentação que tem cá na Alemanha um discípulo do Humperdinck que é cá muito querido, e o peso que tem o empenho deste professor », dans BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à son père, Berlin, 15/04/1910 (JMFB).

² BRANCO ([Oncle] João de Freitas), Lettre à Fidélio de Freitas Branco, Berlin, 25/02/1910 (JMFB).

³ BRANCO (Luís de Freitas), Carte postale à son père, Berlin, 11/05/1910 (JMFB).

⁴ « [...] conquanto a sua estétia seja oposta à do autor de Hansel e Gretel as lições que dele recebeu tiveram como feliz resultado aperfeiçoar-lhe a sua técnica no que respeita a estrutura », dans MACHADO (Augusto), « Luís de Freitas Branco », *Eco musical*, 12^e année, n° 465, Lisbonne, 05/06/1923, p. 4.

disciple « parfait »¹ à son pays d'origine, croyant n'avoir rien d'autre à lui apprendre, nous semble inexacte.

Pâque reconnaissait sa propre influence dans la « belle sonate [pour violon et piano] » de son disciple², qu'il admirait au point de dire qu'il n'avait plus besoin de leçons à proprement parler, mais simplement de conseils, suggestions et encouragements ; à son avis, Freitas Branco devait atteindre une « réelle notoriété »³. Le professeur belge défendait avec ardeur certaines œuvres de Freitas Branco, dont la sonate mentionnée ci-dessus, ainsi que ses mélodies sur des poèmes de Baudelaire (en particulier *La mort des artistes*)⁴ et les *Albumblätter* pour piano. D'ailleurs, c'est par son intermédiaire qu'on a pu entendre ces œuvres à Berlin, dans une ou deux soirées qu'il organisa à cet effet chez Mme A. Kirsinger, lors desquelles il se produisit comme interprète. En effet, selon João de Freitas Branco, la première audition des *Albumblätter* op. 6 fut donnée en 1910 par Philippe Scharwenka* à Berlin⁵. Dans un fragment non daté auquel nous avons fait allusion ci-dessus et qu'on peut situer entre les mois d'avril et mai 1910 (composé des deux dernières pages d'une lettre de Luís de Freitas Branco à son oncle João incluses probablement par mégarde dans l'enveloppe contenant une autre lettre du même auteur au même destinataire datée du *Monte dos Perdigões* le 27 septembre 1909), le jeune compositeur affirmait que les *Albumblätter* op. 6 seraient joués le lendemain chez Mme Kirsinger, dont les salons berlinois étaient fréquentés par le compositeur belge et par les époux Philippe et Marianne Scharwenka, entre autres, et que quelques jours après, sa sonate y serait également interprétée, avec Pâque au piano⁶.

En réalité, cette deuxième soirée doit correspondre à celle qui eut lieu le 8 juin 1910, après le départ hâtif de Luís de Freitas Branco⁷ motivé par le décès de son oncle à Lisbonne le 27 mai précédent ; Pâque intervint comme pianiste non pas dans la *Sonate pour violon et piano*, qui fut jouée à l'occasion par Marianne Scharwenka avec son mari au piano, mais dans

¹ En français dans l'original ; RODRIGUES (José Júlio), *op. cit.*, p. 341.

² PAQUE (Désiré), Carte Postale à Luís de Freitas Branco, Berlin, 27/04/1910 (JMFB).

³ Id., Carte Postale à João de Freitas Branco [Oncle], Berlin, 11/05/1910 (JMFB).

⁴ Voir BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à João de Freitas Branco [Oncle], Berlin, 06/05/1910 (JMFB).

⁵ Voir *Catálogo da Exposição Luís de Freitas Branco*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1975, p. 28.

⁶ « Também amanhã se tocam em casa da Madame Kirsinger as minhas peças de piano e d'aqui a dias a Sonata com o Pâque ao piano », dans BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à son oncle João, s. l. n. d., [probablement Berlin, avril-mai 1910], (JMFB).

⁷ Un laisser passer, signé par le Vicomte de Pindella, « envoyé extraordinaire et ministre plénipotentiaire » du roi du Portugal près de l'empereur d'Allemagne, fut émis à son nom à Berlin le 1^{er} juin 1910 (JMFB).

les mélodies sur des poèmes de Baudelaire qu'interpréta une chanteuse russe¹. Cet événement, auquel 195 personnes ont assisté, remporta un vif succès, à en croire le témoignage de l'hôtesse de cette soirée²; Pâque en a publié un compte-rendu dans l'édition du 1^{er} juillet suivant du périodique allemand *Musik-Salon*³.

8.5.1. La première audition publique des *Albumblätter* op. 6

Nuno Barreiros assure, dans ses notes inédites sur Luís de Freitas Branco, que les *Albumblätter* op. 6 furent jouées au Conservatoire de Lisbonne par Isabel de Freitas Branco, sœur du compositeur et élève de piano de Timóteo da Silveira⁴, en mai 1910⁵. Une lettre écrite à Berlin par le compositeur plus de deux mois auparavant peut faire croire que l'exécution publique donnée par sa sœur eut lieu avant la date indiquée par Barreiros. Dans cette lettre, il demandait à Isabel de se souvenir de lui, et personnellement, et à travers la pièce qu'elle allait jouer, en la remerciant de la savoir déjà par cœur, et en lui rappelant son rôle en tant que première interprète de l'œuvre en public⁶. Par ailleurs, il recommandait à la jeune pianiste (non sans humour) d'« impressionner agréablement le public et de lui arracher quelques larmes pour [le compositeur] l'exilé »⁷... Isabel n'aura pas reçu la version imprimée des *Albumblätter* op. 6 avant le 2 mai 1910, à en juger par une référence pas tout à fait claire dans une lettre de son frère à sa mère⁸.

¹ BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à son oncle João, Berlin, 10/05/1910 (JMFB) ; id., Lettre à son père, Berlin, 19/05/1910 (JMFB) ; PAQUE (Désiré), Lettre à Luís de Freitas Branco, Berlin, 09/06/1910 (JMFB) ; KIRSINGER (A.), Lettre à Luís de Freitas Branco, Berlin, 09/06/1910 (JMFB).

² KIRSINGER (A.), Lettre à Luís de Freitas Branco, Berlin, 09/06/1910 (JMFB).

³ PAQUE (Désiré), Lettre à Luís de Freitas Branco, Berlin, 09/07/1910 (JMFB).

⁴ Dont, comme nous l'avons vu, Luís de Freitas Branco avait également suivi les cours de piano.

⁵ Selon les notes de Nuno Barreiros, disciple du compositeur, conservées dans le fonds d'archives NB/MHF.

⁶ « Peço que não se esqueça de mim nem pessoalmente nem através da peça que vai tocar. Agradeço-lhe muito por já a saber toda de cor. Lembre-se que a menina é a primeira pessoa que a vai tocar em público » (soulignés par l'auteur), dans BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à sa sœur Isabel, Berlin, 23/02/1910 (JMFB).

⁷ Id., Lettre à sa sœur Isabel, Berlin, 23/02/1910 (JMFB).

⁸ Id., Lettre à sa mère, Berlin, 01/05/1910 (JMFB).

9. Le retour à Lisbonne

Vers la mi-mai 1910, Luís de Freitas Branco réussit à apaiser quelque peu ses sentiments de nostalgie et anxiété, en envisageant de rentrer à Lisbonne plus tôt que prévu, au début du mois suivant¹. Il profita de ses dernières semaines à Berlin pour préparer son départ, faire des « connaissances utiles et intéressantes »² et visiter Potsdam ; cependant, à la suite du décès de son oncle João le 27 mai à Lisbonne, il a dû entreprendre le voyage avant la date fixée, comme on l'a déjà indiqué. La relation avec Désiré Pâque n'a pas perdu de son importance pour autant. Le jeune compositeur continua de correspondre avec son maître belge sur l'évolution de leurs œuvres respectives, ainsi que sur des idées esthétiques et même des questions pratiques concernant l'édition et la diffusion de leurs travaux. Ainsi, sur les cartes postales de Pâque à son élève, figurent plusieurs références au projet d'opéra que ce dernier nourrissait autour de la pièce théâtrale *La fille de Pilate* auquel il a été fait allusion ci-dessus, dans le chapitre 8.3.1³.

Les vœux de bonheur marital que Pâque envoyait à son disciple⁴ à la fin 1910 peuvent faire supposer que l'union de ce dernier avec Stella d'Ávila e Sousa était initialement prévue à cette date, même si elle ne s'est concrétisée avant le 30 décembre 1911. D'ailleurs, on remarque que, déjà en juin 1910, le compositeur commentait l'« état idyllique » du mariage dans les termes suivants :

« Moi, comme d'ailleurs était depuis longtemps déterminé, je suis un homme liquidé pour la vie de célibataire, dont d'ailleurs je n'ai jamais convoité les joies imbéciles, et décidé de continuer à donner au monde, toujours, un exemple de simple constance et de félicité conjugale. »⁵

¹ BRANCO (Luís de Freitas), Lettres à son père, Berlin, 07/05/1910, 08/05/1910, 12/05/1910, 16/05/1910 et 19/05/1910 (JMFB) ; id., Lettre à son oncle João, Berlin, 08/05/1910 (JMFB) ; id., Carte postale à son père, Berlin, 09/05/1910 (JMFB).

² Id., Lettre à son cousin Alfredo, Berlin, 14/05/1910 (JMFB).

³ PAQUE (Désiré), Cartes postales à Luís de Freitas Branco, Berlin, 28/07/1910, 07/08/1910 et 14/01/1911 (JMFB).

⁴ Id., Cartes postales à Luís de Freitas Branco, Berlin, 12/09/1910 et 26/11/1910 (JMFB).

⁵ « Eu como já de há muito estava determinado sou homem liquidado para a vida de solteiro de que aliás nunca ambicionei os gozos imbecis, decidido portanto como sempre a continuar a dar ao mundo um exemplo de constância simplicidade e felicidade conjugal », dans BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à son cousin Alfredo, Berlin, 14/05/1910 (JMFB).

9.1. Œuvres

Les œuvres composées pendant cette période témoignent d'un intérêt croissant pour des procédés musicaux associés au courant impressionniste.

9.1.1. *Prélude pour violon et piano*

Le manuscrit de cette œuvre, conservé dans les fonds d'archives CSB, est daté de 1910 ; cependant, le fait que José Júlio Rodrigues, dans un article consacré au jeune compositeur¹, lui attribue le numéro d'opus 11 nous fait supposer qu'elle date d'avant *Mirages* pour piano (op. 12, selon le même auteur). Le compositeur y utilise des accords augmentés, de 9^e, avec 6^{te} ajoutée (souvent faisant l'objet d'enchaînements parallèles), ainsi que la gamme par tons et des modes ecclésiastiques ; en outre, la liberté formelle et harmonique y manifestée contribue à donner à cet œuvre un aspect décidément « impressionniste ».

9.1.2. *Mirages*

Parmi les œuvres que Freitas Branco a soumises à l'appréciation de Désiré Pâque à cette époque, on compte *Mirages* I et II, pour piano, que le compositeur belge désignait par le terme « préludes » selon son habitude quand il s'agissait de courtes pièces. *Mirages* I et II ont des points en commun et par rapport aux pièces précédentes du même auteur. En ce qui concerne la forme, par exemple, *Mirages* I reprend le schéma *A B A'* des *Arabesques* et de la *Valse* ; *Mirages* II suit le schéma *A B C A'* qui caractérise également l'*Albumblätter* op. 6 n° 4. De plus, dans les deux cas, la partie *A'* correspond à une réexposition raccourcie², procédé que l'on retrouve presque invariablement dans les pièces pour piano de Freitas Branco ; dans *Mirages* II, comme dans les *Albumblätter* op. 6, la partie *C* comporte un

¹ RODRIGUES (José Júlio), *op. cit.*, p. 347.

² Dans ce que nous avons désigné par « réexpositions raccourcies », une partie seulement du matériau thématique précédemment présenté est reprise, ce matériau étant parfois librement altéré du point de vue harmonique et mélodique, comportant souvent un élément de raréfaction de la texture. Comme dans le cas des « fausses réexpositions » que nous avons mises en évidence, l'emprunt de termes employés au XIX^e siècle pour la forme sonate doit être interprété comme un procédé analogique, se référant exclusivement au retour de matériau thématique précédemment présenté sans tenir compte des implications tonales et formelles spécifiques des modèles classiques et romantiques.

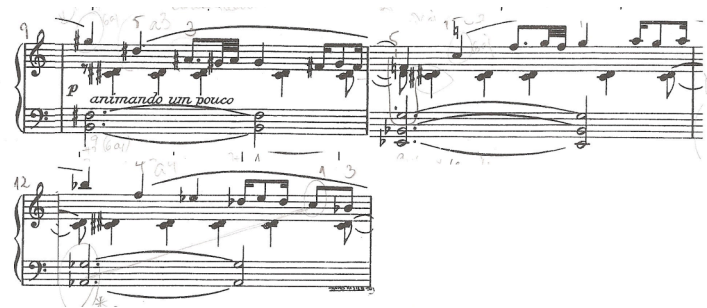
élément de développement. Du point de vue de la construction mélodique, on remarquera que les deux pièces qui constituent *Mirages* sont fondées sur le principe antécédent/conséquent, interprété au sens large¹ (voir analyses et exs. n^{os} 12 et 13).

Exemple n° 12 : *Mirages* I, mes. 1-5

Exemple n° 13 : *Mirages* II, mes. 1-6

¹ L'emploi des termes antécédent/conséquent au sens large se rapporte à la définition de A. Schönberg [Voir SCHÖNBERG (Arnold), *Structural functions of harmony*, éd. révisée, New York, W. W. Norton, 1969, p. 115-116]. En effet, si la majorité des antécédents/conséquents que nous avons décelés dans les œuvres pour piano de Luis de Freitas Branco conserve des enchaînements tonals du type I-V/I-I, ce procédé n'est pas généralisé (certains exemples conservent le geste mélodique caractéristique des antécédents/conséquents *stricto sensu*, mais dans lesquels on ne peut pas déceler de parcours tonal typique de ces structures mélodiques) ; d'autre part, le nombre de mesures des antécédents/conséquents que nous avons identifié n'est pas régulier et ne correspond jamais au chiffre que Schönberg avance par rapport aux structures semblables caractéristiques de la musique classique (quatre, en l'occurrence) ; troisièmement, il y a parmi les œuvres que nous avons analysé un exemple d'antécédent/conséquent où ce dernier procède par inversion du motif du premier, au lieu d'opérer une répétition de celui-ci comme c'est le cas dans la majorité des autres exemples et dans la musique classique en général.

En ce qui concerne le rythme, *Mirages I* offre une particularité intéressante : les parties *A* et *A'*, qui se caractérisent par une modalité harmonique qui change au gré du mouvement des voix et de leurs transpositions, sont bâties sur des rythmes composées de notes longues et brèves, analysables en termes de métrique grecque (phérecratien et spondée¹ ; voir ex. n° 12); en revanche, la partie *B*, où l'auteur expérimente différentes gammes autour d'une seconde plaquée dans le registre central du clavier qui appartient à tous les univers sonores invoqués, aussi disparates puissent-ils paraître du point de vue tonal, est ancrée sur des rythmes qui résultent plutôt de la division arithmétique du temps (y compris la syncope, figure à laquelle Freitas Branco revient souvent dans les œuvres qui constituent le *corpus* de cette étude ; voir ex. n° 14). Ainsi, on dirait que le compositeur cherche à marquer, voire à renforcer, le contraste inhérent aux différentes parties de la forme sous les différents paramètres de la composition.



Exemple n° 14 : *Mirages I*, mes. 11-13

Par rapport à *Mirages II*, on peut également analyser les structures rythmiques employées en termes de métrique grecque : les parties *A*, *B* et *A'* sont fondées sur les rythmes de dispondée et ionique mineur², tandis que la partie *C*, qui apporte un important élément de diversité à la structure globale, est fondée sur un rythme du type phérecratien, en parenté avec celui que nous avons décelé dans les parties *A* et *A'* de *Mirages I*.

Cette pièce est parvenue à Désiré Pâque en annexe à une lettre de son disciple datée du 21 décembre 1910³. Il semblerait qu'elle lui fût dédiée, à en juger par ses remerciements à ce sujet ; cependant, l'accueil qu'il lui réserva fut tellement négatif qu'on ne s'étonnera pas de

¹ « Longue-longue-longue-brève-brève-longue-longue » et « Longue-longue », respectivement. Voir MESSIAEN (Olivier), *op. cit.*, p. 74 et 89.

² « Longue-longue-longue-longue » et « Brève-brève-longue-longue », respectivement. Voir MESSIAEN (Olivier), *op. cit.*, p. 77 et 81.

³ PAQUE (Désiré), Carte postale à Luís de Freitas Branco, Berlin, 14/01/1911 (JMFB).

constater que l'édition Pabst de 1912 ne comporte aucune dédicace et que l'édition Valentim de Carvalho, non datée mais ultérieure, soit dédiée à Marcos Garin*. Au sujet de cette pièce, Pâque n'a pas ménagé ses critiques à l'égard de son élève : « J'attendais mieux de vous comme compositeur après votre Sonate, vos morceaux de piano, vos mélodies ! »¹ Curieusement, ces œuvres que Pâque affectionnait particulièrement étaient, selon le jeune compositeur, méprisées par Humperdinck², dont nous avons déjà analysé la réaction par rapport à l'*Albumblätter* op. 6 n° 4.

A l'avis de Pâque, cette œuvre était peu originale et par trop fondée sur la gamme par tons, ce qui d'ailleurs ne nous semble pas tout à fait exact, comme on pourra le constater à la lecture des analyses correspondantes ; il conseillait à son élève de ne pas imiter d'autres compositeurs et de fuir les conventions artistiques en vogue :

« C'est très indigent comme idée, de plus c'est l'imitation [...] des procédés des impuissants qui maintenant ont la marotte de la gamme par tons ! C'est déjà vieux jeu, parce que conventionnel. Méfiez-vous de ces pièges ! Restez naturel sans retour à l'arrière ni sans admiration non justifiée pour des mignardises passagères. »³

Or, le fait d'imiter d'autres compositeurs n'était pas nouveau chez Freitas Branco, comme nous l'avons vu, et n'avait jamais particulièrement indisposé Pâque ; il est vrai que, à propos de la *Première sonate pour violon et piano* de son disciple (qu'il affectionnait particulièrement) le professeur avait signalé « un peu trop de Pâque par ci par là »⁴, mais c'est bien là le seul commentaire de ce genre que la correspondance nous laisse entrevoir. Bref, il est évident qu'au sujet de *Mirages* le problème n'était pas tellement le fait d'imiter, mais plutôt les modèles choisis par le compositeur portugais. Ceux-ci (notamment Debussy) préconisaient une esthétique radicalement différente de celle que défendait le professeur belge ; Freitas Branco se détournait de son influence, orienté par une esthétique à la fois personnelle et empreinte de l'esthétique associée à Vincent d'Indy et à la Schola Cantorum de Paris, d'une part, mais également par une profonde admiration pour des modèles germaniques. Pâque défendait l'atonalité comme étant simultanément le résultat logique et la négation de tous les systèmes modaux ou tonals qui l'ont précédée, assurant Freitas Branco de

¹ PAQUE (Désiré), Carte postale à Luís de Freitas Branco, Berlin, 14/01/1911 (JMFB).

² BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à son père, Berlin, 02/05/1910 (JMFB).

³ PAQUE (Désiré), Carte postale à Luís de Freitas Branco, Berlin, 14/01/1911 (JMFB).

⁴ Id., Carte postale à Luís de Freitas Branco, Berlin, 27/04/1910 (JMFB).

l'inutilité d'essayer d'autres chemins esthétiques, qu'il considérait désuets : « N'allez donc pas créer un nouveau poncif avec un système tonal nouveau !!... »¹

Quant à *Mirages II*, elle ne plut pas davantage à Désiré Pâque, qui la reçut avec une lettre datée du 20 janvier 1911². Son commentaire à ce sujet se borne aux mots suivants :

« Du premier [votre prélude] je n'ai rien à dire sinon qu'il m'engage à vous confirmer ce que je vous ai dit dans ma dernière carte datée du 14 janvier écoulé. Celui-ci ne vaut et ne prouve pas davantage que l'autre ! »³.

Le caractère religieux de cette pièce, défini par l'écriture de choral et des suggestions modales, peut-être associé à une tendance nationaliste avouée par le compositeur au sujet de *Mirages*, mais aussi des trois poèmes symphoniques *Après une lecture de Antero de Quental*, *Après une lecture de Guerra Junqueiro* et *Après une lecture de Júlio Diniz*, de la Trilogie « *La mort* », de *Recueillement*, de la *Première sonate pour violon et piano* et, surtout, de l'oratorio *As tentações de S. Frei Gil*, dans une interview accordée au journal *Novidades* en mars 1911 et déjà citée. Dans la même source, le compositeur prend soin de préciser que cette tendance nationaliste n'exclut nullement les influences de Debussy et Moussorgsky, reçues à la même période, dans un souci de s'« intégrer dans son temps »⁴, comme nous le verrons par la suite.

Pour en revenir à la réaction de Pâque, elle est tout à fait naturelle si l'on considère qu'avec ces nouvelles pièces Freitas Branco s'aventurait beaucoup plus franchement dans le terrain du langage dit « impressionniste » (comme d'ailleurs l'a reconnu un critique contemporain⁵) qu'il ne l'avait fait avec la quatrième pièce des *Albumblätter*. Celle-ci, que Pâque avait tellement appréciée, semble prôner la désintégration du système harmonique hérité du classicisme par le biais d'un chromatisme exacerbé, tout en conservant des vestiges d'un raisonnement tonal. De plus, quelques influences directes du maître belge sur son disciple sont particulièrement évidentes dans les pièces qui composent l'op. 6, notamment les n^{os} 1 et 4 (voir les analyses). Dans *Mirages*, en revanche, le chromatisme se révèle le plus souvent comme le résultat de la conduite des voix dans un contexte où le parallélisme et la modalité harmonique sont mis en valeur ; la gamme chromatique apparaît ici (surtout dans *Mirages I*) à la lueur d'un nouveau concept qui voit en elle un « réservoir » de notes où l'on

¹ Id., Carte postale à Luís de Freitas Branco, Berlin, 14/01/1911 (JMFB).

² PAQUE (Désiré), Carte postale à Luís de Freitas Branco, Berlin, 07/02/1911 (JMFB).

³ *Ibid.*

⁴ « Serão de Arte » dans *Novidades*, 26^e année, n^o 8130, Lisbonne, 17/03/1911, p. 2.

⁵ *A arte musical*, 14^e année, n^o 333, Lisbonne, 31/10/1912, p. 193.

peut trouver une grande variété de modes et échelles à découvrir ; il suffit de penser que, dans la seule partie *A*, le compositeur manie le total chromatique autour d'un centre déterminé (*ré*, en l'occurrence), en suggérant différents modes et gammes, avec ou sans notes ajoutées (mode de *ré*, ton de *ré* majeur, gamme mélodique mineure ascendante de *ré*, mode de *ré* avec un emprunt au ton de *ré* majeur...); dans la partie *B*, sur deux notes pivot qui, par enharmonie, appartiennent à plusieurs univers sonores, le compositeur fait entendre successivement la gamme de *si* majeur, la version ascendante de la gamme mélodique de *si* bémol mineur, la version ascendante de la gamme mélodique mineure de *sol* dièse, la gamme mineure harmonique de *sol* dièse, la gamme de *mi* majeur et, finalement, la gamme par tons.

A ce sujet, on peut invoquer le débat sur le « modernisme » qui était alors dans l'air du temps, comme on peut le constater à la lecture du n° 6 (11^e année) de la *Revue musicale*, paru en mars 1911¹, qui consacre six pages à une discussion sur ce sujet entre Lucien Chevaillier et Armand Machabey, musicologue français très respecté à l'époque. Ce débat concernait tout d'abord « la constitution d'une nouvelle technique harmonique », fondée sur la gamme chromatique, vue par Machabey comme extrêmement riche car elle « contient en puissance toutes les échelles désirables : diatonique, gamme par tons, modes antiques, orientaux, etc. »² La définition de ce « modernisme » associé avant tout autre chose aux innovations harmoniques de Claude Debussy est très voisine de celle que nous associons aujourd'hui au terme « impressionnisme ». Or, c'est justement ce « modernisme » qui a intéressé Gabriel Grovlez dans *Mirages*, que Freitas Branco lui a envoyé probablement en octobre 1912 et dont il apprécie « tout le charme »³. A plusieurs reprises, il promet de « glisser un mot » à leur sujet dans *Musica*, ce qu'il fera finalement dans le n° 129 (12^e année) de ce périodique, paru en juin 1913 ; voici son commentaire là-dessus : « Les *Mirages* de Luís de Freitas-Branco [*sic*] séduiront tous les artistes par leur modernisme exacerbé »⁴.

Il est significatif que ces pièces aient intéressé également quelqu'un comme Jules Ecorcheville, musicologue français et l'un des fondateurs de la Société internationale de Musique, instrument fondamental dans la promotion de la musique française moderne, et en particulier de l'œuvre de Debussy et Ravel. Au sujet des *Mirages* de Freitas Branco, voici ce qu'il écrit :

¹ *La revue musicale*, 11^e année, n° 6, Paris, 15/03/1911, p. 113-118.

² 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.

³ GROVLEZ (Gabriel), Carte postale à Luís de Freitas Branco, Paris, 15/10/1912 (JMFB).

⁴ Id., « La musique dans les partitions », *Musica*, 12^e année, n° 129, vol. 1, Paris, juin 1913, p. 111.

« Vous nous avez envoyé deux morceaux de piano qui nous intéressent vivement. Ils sont évidemment inspirés de la manière de Debussy, mais ce n'est pas pour nous déplaire, et nous sommes heureux de vous faire nos sincères compliments. »¹

La même filiation esthétique était reconnue par la presse portugaise au moment de la parution de ces pièces chez Pabst ; à leur sujet, on évoquait alors les noms de « Debussy, Ravel, Schmitt, Samazeuilh », signalant également la distance que Freitas Branco y prenait par rapport aux principes de l'harmonie établis par « Reicha et d'autres pères-maîtres de l'harmonie *officielle* [en italique dans l'original]. »²

Pour en revenir à Désiré Pâque, on comprend donc qu'à la lecture de ces courtes pièces, il ait eu le sentiment que Freitas Branco sortait de sa sphère d'influence, de matrice allemande et post-romantique (avec pour seules références francophiles Vincent d'Indy et les compositeurs associés à la Schola Cantorum de Paris) pour passer à une autre, « impressionniste », ce que d'ailleurs la suite des événements confirme dans la mesure où très peu de temps après le jeune Portugais chercha à se perfectionner à Paris auprès de Gabriel Grovlez³.

9.2. Freitas Branco et l'Académie des Sciences du Portugal

A cette époque, la valeur artistique de Luís de Freitas Branco était reconnue par diverses personnalités dans l'élite culturelle de son pays. Le 8 mars 1911, António Cabreira, Comte de Lagos et « Premier secrétaire perpétuel de l'Académie des Sciences du Portugal »⁴,

¹ ECORCHEVILLE (Jules), Carte postale à Luís de Freitas Branco, Paris, 16/10/1912 (JMFB).

² « [...] Debussy, Ravel, Schmitt, Samazeuilh [...] contrarias aos ditames de Reicha e d'outros padres-mestres da harmonia *oficial* », dans *A arte musical*, 14^e année, n° 333, Lisbonne, 31/10/1912, p. 193.

³ Ce changement de références esthétiques est également évident dans un article de Freitas Branco concernant la *Symphonie en do mineur* d'André Gédalge et la musique à programme ; il y reproche au compositeur son penchant formaliste (l'associant aux idées de Hanslick), lui préférant des modèles comme Ravel, en l'occurrence. Voir BRANCO (Luís de Freitas), « Música de programa », *A arte musical*, 14^e année, n° 322, Lisbonne, 15/05/1912, p. 88-89.

⁴ Cette institution, fondée par Teófilo Braga suite à sa non réélection en tant que Vice-Président de l'Académie des Sciences de Lisbonne, eut une courte existence ; d'ailleurs, selon journal inédit de Freitas Branco (11 février 1937), l'élection de Braga à l'Académie des Sciences de Lisbonne fut déjà controversée, ayant requis l'intervention directe du roi D. Luís. En guise de curiosité, on remarque la nomination de Camille Saint-Saëns en tant que membre de cette institution en 1914 (voir *Diário do Governo*, 11^e série, n° 291,

lui a fait part de son élection en tant que membre du conseil de ladite institution, « en consacrant ainsi les importants travaux musicaux avec lesquels Votre Excellence continue d'enrichir l'art national »¹. Selon l'article 39 des statuts de l'Académie, « les places de membre sont pourvues sur proposition spontanée et justifiée de la section respective, avec l'accord préalable du candidat »², l'admission étant votée au scrutin secret et dictée, au moins, par les trois quarts des votes des électeurs présents (article n° 42).

En réalité, l'élection de Freitas Branco fut proposée, lors d'une séance de l'Académie qui eut lieu le 21 février 1911, par José Júlio Rodrigues (professeur de Physique, auteur du premier livre portugais consacré à la musique de Wagner³, membre de l'Académie des Sciences du Portugal et défenseur acharné du jeune compositeur à plusieurs reprises), appuyé par Carlos de Melo⁴. Lors de l'assemblée du 7 mars 1911, présidée par António Cabreira avec José Julio Rodrigues et Emílio Vecchi comme secrétaires, le premier proposa une conférence du second sur l'œuvre de Freitas Branco ; Rodrigues accepta l'« honorable charge » et offrit « une « sonate » du brillant compositeur musical à qui l'Académie a conféré ensuite le titre de membre, confirmant ainsi l'avis émis lors de la session antérieure »⁵ ; dans le cours de la même séance, au sujet de l'étude que José Júlio Rodrigues devait consacrer à l'œuvre de Freitas Branco, un autre membre (Agostinho Fortes) s'est prononcé quant au rôle de la

Lisbonne, 14/12/1914, p. 4872-4873) ; le nom de Jules Massenet figure également dans la liste des membres de cette Académie en 1912 (voir *Diário do Governo*, 11^e série, n° 185, Lisbonne, 08/08/1912, p. 2806).

¹ « [...] consagrando assim os valiosos trabalhos musicais com que V^a Exc^a continua a enriquecer a Arte Nacional », dans CABREIRA (António) [papier à en-tête de l'Académie des Sciences du Portugal], *Dépêche officielle n° 242 à Luís de Freitas Branco*, Lisbonne, 08/03/1911 (JMFB).

² « Art. 39° - As vagas de Vogais são preenchidas sob proposta expontânea [sic] e fundamentada da respectiva Secção, com prévia autorização do candidato », *Trabalhos da Academia de Ciências de Portugal*, 1^{re} série, tome IV, Coimbra, 1915, p. 18.

³ RODRIGUES (José Júlio), *A música de Wagner: tendências da arte moderna e do teatro wagneriano, Lohengrin, Tannhäuser, Walkyria*, Lisbonne, José Bastos, 1898, 415 p.

⁴ Il s'agit probablement de Carlos Baptista Ferreira de Melo (1860-1913) ; officier de Marine, puis professeur de l'Institut industriel et commercial de Lisbonne, personnage très cultivé (polyglotte, il écrivit et publia plusieurs ouvrages, ayant également poursuivi une carrière de violoncelliste avec des concerts dans plusieurs pays jusqu'en Amérique du Nord). Il fut membre de l'Académie des Sciences de Lisbonne et de la Société de Géographie. Voir « Notícias das sessões e de outros factos relativos à Academia », *Trabalhos da Academia de Ciências de Portugal*, 1^{re} série, tome IV, Coimbra, 1915, p. 335.

⁵ « O sr. Dr. José Júlio Rodrigues aceita a honrosa incumbência e oferece uma “sonata” do brilhante compositor musical a quem a Academia conferiu, em seguida, o título de Vogal, aprovando o parecer apresentado na sessão anterior » ; « Notícias das sessões e de outros factos relativos à Academia », *ibid.*, p. 342.

musique dans la « reconstruction de la Morale » et à la nécessité d'intéresser l'« esprit populaire » au progrès de cet art¹. Luís de Freitas Branco s'associa à la 6^e sous-section de la « Section de Sociologie » (où siégeaient également son ancien professeur Augusto Machado² et Júlio Neuparth) jusqu'en 1915, au moins³. Des lettres concernant un projet de collaboration (dont on ne connaît pas l'objet) entre Freitas Branco et Neuparth dans le cadre de l'Académie en question font supposer qu'en 1916 il comptait toujours parmi ses membres⁴, quoiqu'on ne possède pas de confirmation officielle à ce sujet.

Le 16 mars 1911, l'Académie dédiait à son nouveau membre une conférence-concert qui eut lieu à la Société de Géographie de Lisbonne ; présidée par Teófilo Braga, fondateur de l'institution, celle-ci réunit des personnalités particulièrement importantes de la sphère politique de la 1^{re} République, dont Bernardino Machado et le ministre des Finances à l'époque, José Relvas. Le compositeur lui-même accompagna la chanteuse Gabriela Jardim Strauss pour la première de la *Trilogie* « *La mort* » et de *Recueillement* ; furent encore donnés *Mirages* en première audition⁵ et la *Première sonate pour violon et piano*, jouée par Francisco Benetó, au violon, et Carlos de Andrade, au piano. Le journal *Diário de Notícias* publia un compte-rendu détaillé de la séance, sous le titre « Consécration d'un musicien de vingt ans »⁶ ; la revue *Arte Musical* en a publié les lignes suivantes :

« Un public nombreux s'est réuni le 16 au soir dans la salle Algarve de la Société de Géographie, afin de saluer un jeune compositeur, Luís de Freitas Branco, à l'occasion de sa nomination en tant que membre titulaire de l'Académie des Sciences du Portugal. La concession d'un si grand honneur à un si jeune artiste, presque imberbe ; la parole aisée et suggestive de José Júlio Rodrigues, qui s'est chargé de la difficile mission de définir les tendances esthétiques de l'œuvre de Freitas Branco ; la présentation de

¹ *Trabalhos da Academia de Ciências de Portugal*, 1^{re} série, tome IV, Coimbra, 1915, p. 342-343.

² Augusto Machado était l'un des fondateurs de cette Académie, ayant été admis avant le 31 mars 1908 ; *ibid.*, p. 9.

³ CABREIRA (António), « Relatório dos trabalhos da Academia de Ciências de Portugal no ano de 1913-1914 », *ibid.*, p. 126 ; *Personnel associé à l'Académie des Sciences du Portugal et ses instituts annexes, au 31 octobre 1915*, Coimbra, Académie des Sciences du Portugal, 1915, p. 9.

⁴ NEUPARTH (Júlio), Lettres à Luís de Freitas Branco, Lisbonne, 05/07/1916 et 17/07/1916 (JMFB).

⁵ Le catalogue manuscrit des œuvres de Freitas Branco compilé par sa dernière compagne, Maria Helena de Freitas, qui se conserve dans le fonds d'archives NB/MHF mentionne un certain « Tavares de Almeida » comme étant l'interprète de *Mirages* lors de leur première publique le 16 mars 1911. Ce nom ne correspondant à aucun pianiste connu de l'époque, on peut supposer que Maria Helena de Freitas voulait dire « Tavares de Andrade », nom qui correspond au pianiste Carlos de Andrade que, comme nous l'avons vu, est intervenu dans le concert en question en tant qu'interprète de la *1^{re} Sonate pour violon et piano*.

⁶ « Consagração d'um músico de vinte anos », *Diário de Notícias*, Lisbonne, 17/03/1911, p. 1.

compositions du nouvel artiste, presque toutes inédites ; le puissant envoûtement d'une exécution musicale confiée à des artistes tels que D. Gabriela Strauss, Francisco Benetó et Carlos [de] Andrade ; et même la présence d'une partie du premier ministère de la République, permettant d'associer dans notre esprit la *vie nouvelle* que les grenades du 5 octobre¹ annoncèrent bruyamment et l'art quasi révolutionnaire de celui qu'on fêtait – tout cela était propre à susciter des curiosités naturelles et à appeler dans le lieu de la fête, comme effectivement fut le cas, une *élite* intellectuelle très distinguée. »²

Un autre compte-rendu, qui figure dans les publications officielles de l'Académie des Sciences du Portugal³, met l'accent sur la « modernité » de l'œuvre de Freitas Branco, telle que le conférencier de la soirée, José Júlio Rodrigues, l'a présentée lors de la séance, et sur l'influence que la musique russe (en particulier celle de Moussorgsky) aurait exercée sur cet aspect de l'œuvre du jeune compositeur portugais : « l'œuvre de Freitas Branco est un prolongement de la douleur et de la mélancolie de la musique russe »⁴. José Júlio Rodrigues publia en mai de la même année, dans la revue *Serões*, un article élaboré sur Luís de Freitas Branco comportant des exemples musicaux manuscrits par l'auteur (dont la mélodie *Recueillement*) et un catalogue de son œuvre jusqu'à la date en question⁵ ; cette liste de compositions commence avec la *Première sonate pour violon et piano* (« op. 1 ») et se termine par *Mirages* « op. 12 », suivant une numérotation d'opus ultérieurement abandonnée par le compositeur.

Il est curieux de remarquer, dans les textes cités ci-dessus, l'accent que les rédacteurs mettent sur le public, représentant l'« élite intellectuelle » de la Première république

¹ Le 5 octobre 1910 marque l'instauration de la République portugaise.

² « Na noite do 16 reuniu-se numerosa assistência na sala Algarve, da Sociedade de Geografia, com o fim de saudar um moço compositor, Luís de Freitas Branco, festejando a sua nomeação de sócio efectivo da *Academia das Ciências de Portugal*. A concessão de tão elevada honra em favor de um artista, quase imberbe; a palavra fluente e sugestiva de José Júlio Rodrigues, que assumiu o cargo, não fácil, de definir as tendências estéticas da obra de Freitas Branco; a apresentação de composições do novel artista, quase todas inéditas; o poderoso encanto de uma execução musical confiada a artistas como D. Gariela Strauss, Francisco Benetó e Carlos [de] Andrade; e até a presença de uma parte do primeiro ministério da República, associando no nosso espírito à *vida nova* que as granadas do 5 de Outubro estrondosamente anunciaram, a arte, quase revolucionária, do festejado – tudo isso era de molde a mover naturais curiosidades e atrair à sala de festa, como deveras atraíu, uma distintíssima *élite* intelectual », dans *A arte musical*, 13^e année, n° 295-296, Lisbonne, 15/04/1911, p. 51-52.

³ *Trabalhos da Academia de Ciências de Portugal*, 1^{re} série, tome IV, Coimbra, 1915, p. 345-350.

⁴ « A obra de Freitas Branco é um prolongamento da dor e da melancolia da música russa », *Ibid.*, p. 349.

⁵ RODRIGUES (José Júlio), « A aurora de um compositor – Luís de Freitas Branco », *Serões*, n° 71, Lisbonne, mai 1911, p. 340-352.

portugaise, quand on connaît la force des tendances monarchiques de Luís de Freitas Branco. Il ne faut pas oublier que Teófilo Braga, le mentor de l'*Académie de Sciences du Portugal* sous l'égide de laquelle se tint la soirée, fut un des présidents de la Première république et semble avoir cherché à établir la nouvelle académie dans le cercle politique auquel il appartenait, ayant attiré plusieurs membres¹ de la prestigieuse et beaucoup plus ancienne Académie des Sciences de Lisbonne² dans ses rangs. Teófilo Braga, dans son allocution initiale, rappela les efforts que l'Académie avait faits, pendant ses trois années d'existence, au profit du « renforcement de l'esprit national et de la résurrection de l'art et de la littérature portugaise »³ et affirma que la fête qui allait suivre, dont l'émotion esthétique, « fondamentale aux grandes entreprises », agiterait « toutes les âmes », appartenait à la « reconstruction de la nationalité »⁴ ; or, cet état d'esprit était, à sa façon, partagé par le compositeur dont la conscience civique et nationale était alors exacerbée.

¹ Par exemple : António Cabreira, António Ferrão, Alfredo Schiappa Monteiro, Z. Consiglieri Pedroso, Aniceto dos Reis Gonçalves Viana, João da Câmara, Tomás Cabreira, Alfredo da Cunha, Gabriel Pereira, Anselmo de Andrade, Hermenegildo Capelo, A. R. Adães Bermudes (soit des 23 initiateurs de la nouvelle *Académie de Sciences du Portugal*, 12 étaient déjà membres de l'*Académie des Sciences de Lisbonne*).

² Comme nous l'avons vu plus haut, Teófilo Braga fut le vice-président de cette institution en 1894 et fonda l'Académie des Sciences du Portugal lorsqu'il ne fut pas reconduit dans ces fonctions. L'Académie Royale des Sciences de Lisbonne (actuellement « Academia das Ciências de Lisboa ») fut fondée le 24 décembre 1779 par la Reine Maria I. Son principal promoteur a été le Duc de Lafões, João de Bragança, lequel avait contacté avec les plus prestigieuses institutions de ce genre pendant son long exil à l'étranger. Revenu au Portugal après la fin de la dictature despotique du Marquis de Pombal, et avec l'aide de personnalités comme l'abbé Correa da Serra et le Vicomte de Barbacena, il a obtenu l'appui de la souveraine, laquelle a aussitôt accordé sa plus haute attention et des privilèges, tels que l'exemption de droits de douane et de censure. L'Académie avait sa propre typographie, en rapport avec une activité éditoriale de haut niveau, qui se poursuit encore aujourd'hui. Selon le plan statutaire de 1780, elle devait se consacrer « à la gloire et bonheur publics, pour l'avancement de l'Instruction Nationale, la perfection des Sciences et le progrès de l'Industrie Populaire » : *Nisi utile est quod facimus stulta est gloria*. L'Académie a eu un rôle considérable sur le développement scientifique, culturel, technique et économique du Portugal, montrant comme aucune autre institution l'état du pays dans ses aspects les plus avancés.

³ « O sr. Dr. Teófilo Braga pronunciou uma breve alocução em que recordou a inauguração da Academia, há três anos apenas, durante os quais tem empregado todos os esforços pelo revigoramento do espírito de nacionalidade e pela ressurreição da Arte e de Literatura portuguesa », dans *Trabalhos da Academia de Ciências de Portugal*, 1^{re} série, tome IV, Coimbra, 1915, p. 346.

⁴ « A festa que se vai realizar em que a emoção estética, fundamental para os grandes empreendimentos, agitará todas as almas, pertence à reconstrução da nacionalidade », *Ibid.*

La mention concernant *Mirages* de Luís de Freitas Branco, publiée dans le *Rapport des travaux de l'Académie des Sciences du Portugal de l'année 1912-1913*¹, peut paraître curieuse. Selon celle-ci, la pièce en question fut composée pendant la période concernée par ce document, ce qui est manifestement inexact ; cependant, selon la législation qui régit l'Académie (chapitre V, article n° 33/4), les membres devaient « présenter leurs travaux et publier les inédits considérés valables »² aux assemblées, ce qui explique la mention sur *Mirages* citée ci-dessus, non pas en tant que nouvelle composition mais en qualité d'« inédit valable ».

¹ CABREIRA (António), *Relatório dos trabalhos da Academia de Ciências de Portugal no ano 1912-1913*, Lisbonne, Académie des Sciences du Portugal, 1913, p. 17.

² *Trabalhos da Academia de Ciências de Portugal*, 1^{re} série, tome IV, Coimbra, 1915, p. 17.

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

A ce stade de notre réflexion sur l'évolution esthétique de Luís de Freitas Branco, appuyée sur l'analyse de sa musique pour piano dans le contexte de son parcours biographique, il nous semble important de faire le point sur la question de l'imitation en art (en particulier en musique) pour arriver à une première synthèse concernant les œuvres qui font l'objet de notre étude jusqu'à présent. En effet, on peut grouper des œuvres comme *Minuetto all'antica*, *Arabesques*, *Valse*, *Nocturne*, *Romance sans paroles*, *Prélude et Fugue sur si, mi, la, ré, do*, *Impromptu* et *Prélude* dans la mesure où elles constituent un exemple de l'attitude préconisée par Vincent d'Indy et suivie par le compositeur portugais, selon laquelle l'apprentissage du métier de compositeur doit se faire à travers l'étude approfondie des formes et langages musicaux du passé¹. Pour d'Indy, la « sincérité » étant un des caractères fondamentaux de l'œuvre d'art², l'artiste doit se poser la question de savoir quelle est, en art, « son aptitude personnelle et spéciale ». L'auteur ajoute que : « L'étude critique des œuvres d'art pourra être d'un grand secours pour s'éclairer soi-même sur ce point. »³

En ce qui concerne ce groupe de pièces, on peut associer le choix des modèles adoptés par le jeune compositeur à sa pratique en tant qu'élève de piano, pénétré de l'esprit caractéristique des œuvres majeures du répertoire de cet instrument traditionnellement utilisé à des fins pédagogiques. Ainsi, on décèle dans le *Minuetto all'antica* l'influence des menuets classiques que tout débutant en piano a connus au début de sa formation ; *Arabesques* fait référence à l'univers harmonique et à la virtuosité de certaines œuvres de Liszt ; la *Valse* et le *Nocturne* s'inspirent nettement de la musique de Chopin, tandis que la *Romance sans paroles* et l'*Impromptu* font allusion à celle de Mendelssohn ; quant au *Prélude et Fugue sur si, mi, la, ré, do*, le modèle en est bien évidemment Johann Sebastian Bach.

La question des *Albumblätter* op. 6 est légèrement différente. Nous avons identifié des influences de J. S. Bach, J. Brahms, F. Chopin, F. Mendelssohn dans les trois premières pièces du recueil⁴ ; pour Nuno Barreiros⁵, des échos de Schumann résonnent dans l'op. 6 n° 1, tandis que Mendelssohn et Fauré sont présents dans les deux morceaux suivants ; Rui Coelho,

¹ Voir ci-dessus le chapitre 4.3.5.

² INDY (Vincent d'), *op. cit.*, p. 14.

³ *Ibid.*, p. 15.

⁴ Voir nos analyses.

⁵ BARREIROS (Nuno), *Notas à margem*, programme de concert, Lisbonne, RDP, 28/11/1990.

un des contemporains de Freitas Branco, y vit d'autres « emprunts », notamment au *Prélude, Aria et Finale* de César Franck, et alla jusqu'au point de mener contre lui une campagne, en l'accusant de plagiat, comme nous le verrons par la suite.

Jusque là, on reste dans l'univers des modèles pianistiques que le jeune étudiant absorbait à travers sa pratique de l'instrument ; cependant, l'*Albumblätter* op. 6 n° 1 comporte également une influence du langage pianistique de Désiré Pâque, notamment de son *1^{er} Nocturne pour le piano*, op. 74, composé à Berlin en 1912¹. Cette date, ultérieure à celle de la composition et même de la publication des *Albumblätter* op. 6, invalide l'hypothèse d'imitation de la part de Freitas Branco, mais peut suggérer (comme nous l'avons fait ci-dessus) une convergence de points de vue esthétiques partagés par le professeur et son élève. Quoi qu'il en soit, cette pièce nous met en présence de ce qui nous semble être une nouvelle attitude de la part de Freitas Branco, maintenant apparemment plus liée aux techniques de composition contemporaines (représentées en l'occurrence par son professeur) et, peut-être, davantage attaché à la réflexion esthétique en tant que compositeur qu'à l'imitation du répertoire pianistique d'autrefois. L'*Albumblätter* op. 6 n° 4 va encore plus loin dans le sens d'une tentative de renouvellement du langage musical, guidée par les préceptes de Désiré Pâque ; cela explique sans équivoque l'attachement très particulier du compositeur belge à l'égard de cette pièce qui se présente, dans notre perspective, comme une espèce de profession de foi du jeune compositeur par rapport à la musique de son temps. Du point de vue psychologique, on dirait que Freitas Branco s'assume de plus en plus comme compositeur intervenant dans le débat esthétique de son époque (quoiqu'encore sous la tutelle de son maître), et moins comme l'élève de composition qui suit les préceptes de la formation d'indyste dans l'intention d'apprendre son métier.

Avec *Mirages*, une nouvelle étape s'accomplit ; Freitas Branco coupe les liens avec l'esthétique de Désiré Pâque (ce qui d'ailleurs est en accord avec la réception extrêmement négative que le maître belge réserva à ces pièces) et assume le rôle d'un rénovateur dont le but est d'« importer » les plus récentes innovations musicales qui se pratiquent dans l'Europe de son temps. Simultanément, il s'écarte définitivement de l'univers germanique auquel son oncle et Pâque l'avaient conduit, pour s'intéresser de plus en plus à une esthétique de filiation franco-russe. En effet, à cette époque et dans une interview citée ci-dessus, il avoue son intérêt pour la musique de Debussy et de Moussorgsky. A ce sujet, il est intéressant d'établir un parallèle avec la situation de Béla Bartók seulement quelques années auparavant ; en effet,

¹ GILSON (Philippe), *op. cit.*, p. 16.

la révélation de Debussy intervient pour le compositeur hongrois en 1907 et, selon Michèle Reverdy,

« C'est à travers Debussy que Bartók accède à la musique des Russes et principalement de Moussorgsky. Debussy et Moussorgsky justifient Bartók dans sa tentative d'échapper à une emprise germanique qui l'étouffe. »¹

Cette émulation a pour but, dans le cas de Freitas Branco et selon sa propre expression, de l'intégrer dans son temps². En ce sens, il révèle à la fois un complexe d'infériorité propre aux ressortissants d'un pays périphérique par rapport à ce qu'ils voient comme étant « les grands centres », et un sens de son statut en tant que membre privilégié de l'élite sociale et culturelle portugaise, qui était sensé accomplir une mission pour le plus grand bien et le progrès du niveau intellectuel de ses compatriotes.

A partir de ce moment de son parcours esthétique, il semble sortir définitivement du cadre de l'enseignement traditionnel de la composition, dans lequel malgré tout s'inscrivait sa relation avec Pâque, pour s'assumer en tant que compositeur intervenant et désireux d'approfondir la réflexion esthétique associée à l'acte créatif. C'est comme ça qu'il faut comprendre son départ à Paris, quelque temps plus tard, à la rencontre de Gabriel Grovlez ; il est significatif que la formation que Freitas Branco a obtenue auprès de ce dernier, et par rapport à laquelle on ne connaît aucune source primaire, ait toujours été mentionnée comme des cours d'« esthétique et de formes impressionnistes » et non pas de composition.

Pour résumer, jusqu'à ce point de notre étude sur l'œuvre pour piano de Freitas Branco, nous avons constaté trois types d'attitudes imitatives, cherchant à absorber des modèles : celle du jeune étudiant obnubilé par le répertoire de son instrument et conscient des préceptes pédagogiques de Vincent d'Indy ; celle du disciple compositeur qui tâtonne sur le terrain de la réflexion esthétique sous la tutelle d'un maître, qu'il admire ; et, finalement, celle du jeune compositeur qui part à la recherche de modèles parmi les musiciens contemporains issus des « grands centres culturels » dans l'intention d'actualiser son langage musical et celui de son propre milieu, qu'il juge défavorablement. Cette absorption constante de plusieurs modèles de la part de Freitas Branco, qu'on peut considérer comme une forme d'éclectisme, est également présente dans certaines des œuvres pour piano abordées par la suite, ainsi que dans d'autres compositions telles que le poème symphonique *Vathek* (composé en 1914), dont

¹ REVERDY (Michèle), « Béla Bartók (1881-1945) », *Histoire de la musique occidentale*, éd. Jean et Brigitte Massin, Paris, Fayard, 1985, p. 1004.

² A ce sujet, voir également « Serão de Arte », *Novidades*, 26^e année, n° 8130, Lisbonne, 17/03/1911, p. 1-2.

chacune des variations se rapproche d'un « style » particulier de la tradition musicale européenne ; elle constitue, selon certains auteurs, le trait essentiel de la personnalité artistique du compositeur. A ce propos, citons M. Carlos de Brito et M. Luísa Cymbron :

« [...] l'aspect le plus notoire dans l'ensemble de l'œuvre de « l'introducteur du modernisme au Portugal » semble être l'éclectisme, dont *Vathek* est un symbole conçu, peut-être, de façon prophétiquement intentionnelle [...] »¹

Paulo Ferreira de Castro (comme nous l'avons signalé ci-dessus, dans l'« Etat de la question »), présente la faculté de Luís de Freitas Branco d'assimiler différentes influences musicales comme un trait spécifiquement national. Or, cette assimilation d'influences soulève des questions concernant l'imitation et l'originalité dans le cadre des différents arts. Dans le discours courant, l'idée de création artistique est très souvent liée à la notion d'originalité. Dans le domaine de la musique, et pour certains compositeurs comme Varèse et Leibowitz², elle est indispensable à la définition de l'œuvre. Pour Xenakis, puisque « l'exigence de l'originalité oblige à concevoir un univers différent du nôtre, dans sa totalité comme dans son détail », elle devient un idéal, une « tâche peut-être surhumaine » qui relie les arts et les sciences³. Pour Ravel, l'originalité est la marque naturelle et inconsciente du sujet créateur ; il suggère : « Choisissez un modèle. Imité-le. Si vous n'avez rien à dire, tout ce que vous pouvez faire est de copier. Si vous avez quelque chose à dire, votre personnalité apparaîtra comme une infidélité inconsciente »⁴. La relation maître-disciple, telle que les corporations professionnelles médiévales l'entendaient, mettait l'imitation au cœur même de son mode de fonctionnement. Dans ce sens, elle s'approchait des théories psychologiques de l'apprentissage proposées par Jean Piaget⁵.

Dans les arts plastiques, comme en littérature ou en musique, c'est d'abord l'Antiquité classique qui fournit le modèle à imiter. Si les sculpteurs grecs imitaient la nature, ce qui est

¹ « [...] o aspecto mais notório no conjunto da obra do « introdutor do modernismo em Portugal » parece ser o eclectismo, que é paradigmática ou profeticamente intencional no caso de *Vathek* », dans BRITO (Manuel Carlos de) et CYMBRON (Luísa), *História da música portuguesa*, Lisbonne, Universidade Aberta, 1992, p. 163.

² Cités dans FAURE (Michel), *Du néoclassicisme musical dans la France du premier XX^e siècle*, Paris, Klincksieck esthétique, 1997, p. 307-308.

³ XENAKIS (Iannis), *Musique et originalité*, Paris, Séguier, Collection « Carré musique » n° 20, 1996, p. 12.

⁴ Cité dans 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, p.12.

⁵ PIAGET (Jean), *La formation du symbole chez l'enfant*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, Collection « Actualités pédagogiques et psychologiques », 1978, p. 12-91.

évident dans l'évolution de l'art hellénique et sa progression vers un réalisme toujours plus marqué, les Romains imitaient les Grecs et, pour eux, seules ces imitations méritaient de figurer dans les cours et les jardins des aristocrates de l'époque. La redécouverte de l'Antiquité classique pendant la Renaissance a entraîné de nombreuses formes d'imitation, ce qui n'exclut pas d'importantes innovations : même si l'objectif principal d'un Péri, d'un Caccini ou d'un Monteverdi était de restaurer ce que, à l'époque de la *Camerata Fiorentina*, on croyait connaître de la prosodie et de la musique antique (voire du théâtre grec), ces compositeurs ont fini par créer l'opéra moderne, genre nouveau et plein de vigueur qui a survécu jusqu'à nos jours en ayant pris entre-temps une place prépondérante dans la musique savante occidentale. Il en était de même pour d'autres domaines : Michelangelo et La Fontaine n'imitaient jamais sans être profondément originaux.

En ce qui concerne les compositeurs, il suffit de penser aux heures que Johann Sebastian Bach a passées à recopier de sa main les partitions de Frescobaldi, Buxtehude, Froberger et Vivaldi pour comprendre à quel point il prisait l'imitation ; pourtant, ses transcriptions de concertos du « prêtre roux » portent sûrement sa marque personnelle. Mozart et Beethoven imitaient les fugues de Bach et les plaçaient aux endroits les plus importants de la forme de leurs compositions, qui ne sont pas pour autant moins authentiques. Ravel a modelé le deuxième mouvement de son *Concerto en sol* pour piano et orchestre sur le mouvement lent du *Concerto* pour clarinette de Mozart, et pourtant ce morceau de musique ne dément en aucune manière sa personnalité créatrice.

Peut-on considérer que l'imitation consciente et admise fait partie d'une attitude plutôt classique que romantique ? L'originalité est, selon Roland Mortier, une catégorie esthétique issue du siècle des Lumières. Elle est étroitement liée à des concepts tels que liberté et individualisme, donc associée au culte de l'artiste par opposition à la notion d'artisan. C'est l'originalité qui a rendu possible le « romantisme en émancipant l'artiste d'un certain nombre de contraintes et de tutelles »¹.

Si l'on analyse de façon générale la production des plus grands compositeurs du XIX^e siècle du point de vue de l'imitation, on peut conclure que chez les « classiques du romantisme », tels Brahms, Schumann ou même Chopin, le respect des modèles choisis (Beethoven, Field et Bellini, par exemple) est évident et reconnu par les auteurs eux-mêmes. Quant aux protagonistes de la « musique de l'avenir », particulièrement Liszt et Wagner, on

¹ MORTIER (Roland), *L'originalité : une nouvelle catégorie esthétique au siècle des Lumières*, Genève, Librairie Droz, 1982, p. 9.

constate chez eux une volonté impérieuse de trouver de nouvelles solutions formelles, syntaxiques et sémantiques qui s'écartent de la tradition. Même si Weber est le prédécesseur avoué de Wagner en ce qui concerne l'opéra national allemand, le projet du second est beaucoup plus ambitieux que celui du premier et se veut consciemment inédit. Chez Liszt, la création du « poème symphonique » répond elle aussi à un besoin d'expression originale ; par ailleurs, quand il imite délibérément d'autres compositeurs en transcrivant ou en paraphrasant leurs œuvres, il les rend pratiquement méconnaissables sous le poids de son propre langage.

Or, nous savons que, pendant ses années d'études avec Désiré Pâque, il se produisit chez Freitas Branco une prise de conscience par rapport à l'attitude « classique »¹. D'ailleurs, ce refus de « tout le clinquant romantique et décadent [...] entaché d'impureté »² poursuivra Freitas Branco tout au long de sa vie, le menant à partir des années 1920 (et notamment dans ses symphonies) à adopter une posture dite « néoclassique ». A ce sujet, accessoirement, il importe de citer Darius Milhaud : « la tradition est la raison d'être de la musique d'aujourd'hui »³. En fait, chez les compositeurs qui ont adopté une esthétique néoclassique, l'imitation de modèles du passé ne se limite pas à une seule période stylistique ; des influences multiples sont acceptées et parfois mélangées.

« En fin de compte, Stravinsky, Milhaud, Poulenc, Sauguet, Françaix, Jaubert et tous les néoclassiques capitalisent leurs souvenirs culturels comme le faisaient les Le Fuel, les Garnier, les Baltard, les Espérandieu, les Bossan », écrit Michel Faure. « Ces architectes du XIX^e siècle mariaient entre eux l'Antiquité, la Renaissance, les âges classique ou baroque : entre leurs mains, les grands styles se fondaient en un syncrétisme esthétique [...] Bien loin d'être datés, les styles dont ils se servaient devenaient éternels ou éternellement utiles, en raison de la fonction sociale à laquelle on les affectait »⁴.

Cette attitude fut celle de Freitas Branco dès l'époque des *Albumblätter* op. 6 n^{os} 1, 2 et 3, l'ayant accompagné, comme un fil conducteur, à travers les différentes périodes qu'il a traversées sa vie durant. Ainsi, dans la démarche qu'il adopta en 1907 on peut déceler l'embryon d'une tendance esthétique qui définit et cadra son œuvre de la maturité. Il ne faut pas oublier que le néoclassicisme⁵ représente une réaction contre un état de choses politique et

¹ Voir ci-dessus, chapitre 5.3.5, et ci-dessous, chapitre 7.4.

² PAQUE (Désiré), *Exposé sommaire des points essentiels de l'esthétique musicale personnelle de Désiré Pâque*, St. Chéron, 10/09/1923, p. 3 (CDRF).

³ MILHAUD, (Darius), *Notes sur la musique : essais et chroniques*, Paris, Flammarion, Collection « Harmoniques », 1982, p. 208.

⁴ FAURE (Michel), *op. cit.*, p. 306-307.

⁵ Terme que nous employons ici au sens large.

sociologique qui se développa particulièrement en France au moment où la puissance croissante de l'Allemagne menaçait le sud de l'Europe ; par conséquent, « en dépit de son parti pris de bonne humeur, le néoclassicisme est une esthétique de crise »¹. Ainsi, il était aussi pertinent de l'adopter dans le Portugal chaotique des années qui ont précédé l'arrivée au pouvoir d'António de Oliveira Salazar en 1926 que dans celui non moins chaotique de la fin de la Monarchie et de la première République ; Freitas Branco cherchait ainsi, dans des circonstances sociopolitiques différentes mais également troubles, à restaurer les valeurs du passé quand justement elles paraissaient définitivement perdues. Dans ce contexte, l'imitation consciente des grands classiques de toutes les époques masquait la sensation de faillite et prenait la valeur morale d'une croisade intellectuelle.

Bref, pour revenir à la réflexion sur l'imitation et l'originalité, ni l'une ni l'autre ne sont, selon Roland Mortier, « des idées claires et évidentes. Elles ne se conçoivent jamais dans l'ordre absolu, sous peine de se détruire : l'une dégénère en copie ou plagiat ; l'autre devient tout bonnement inconcevable, comme une création *ex nihilo*, sans précédent, sans analogie avec aucune œuvre passée ou présente. Ni l'une ni l'autre ne possède de valorisation positive *a priori*. Tout est affaire d'accent, de goût ou d'habitude »². Freitas Branco en était probablement conscient, et ne cherchait pas la nouveauté à tout prix, lui préférant un choix conscient de solutions musicales adaptées aux problèmes esthétiques que son activité de compositeur lui posait, même si elles avaient été mises au point par des artistes qui l'avaient précédé. Cette attitude semble avoir été la sienne tout au long de sa vie ; elle est évidente dans ce passage du texte de l'une de ses nombreuses conférences :

« [...] ce qui compte, en art, ce n'est pas la seule nouveauté, mais plutôt la nouveauté nécessaire, la loi qui a de la valeur, que sa découverte soit ancienne ou récente. »³

L'attitude imitative de Freitas Branco par rapport aux modèles analysés ci-dessus a suscité des critiques sévères sur son œuvre très tôt dans sa carrière. En effet, au début d'avril 1911, après une audition de sa *Première sonate pour violon et piano* promue par la Société de Musique de chambre dans les salons de la revue *Ilustração portuguesa* et donnée par les

¹ FAURE (Michel), *op. cit.*, p. 311.

² MORTIER (Roland), *op. cit.*, p. 10.

³ « [...] o que importa em arte não é a novidade só, é a novidade necessária, é a lei que tem valor, seja antiga ou seja recente a sua descoberta », dans BRANCO (Luís de Freitas), *Música portuguesa contemporânea : conferência lida na Academia de Amadores de Música em 11 de Abril de 1946*, p. 15 (NB/MHF).

interprètes qui avaient participé au concert de la Société de Géographie (voir ci-dessus), une grande polémique éclata autour de cette œuvre et, accessoirement, des *Albumblätter*. Rui Coelho¹, alors étudiant de composition en Allemagne (où il fut également l'élève d'Engelbert Humperdinck, comme un certain temps Freitas Branco), prétendait disposer des éléments qu'il lui fallait pour démontrer publiquement que la *Première sonate pour violon et piano* de son collègue plagiait des œuvres de César Franck, de Désiré Pâque et de Richard Strauss, et que les *Albumblätter* en faisaient autant par rapport à Franck et Massenet². En réponse à cela, José Júlio Rodrigues prit le parti de Freitas Branco dans *Novidades*, en y affirmant :

« Luiz Branco est, dans l'opinion avisée de cet agresseur, un plagiaire. Soit ! Mais alors l'histoire de la musique dans laquelle Mr. Coelho s'est égaré, est remplie de plagiats de ce genre. »³

Plus loin, il cite :

« [...] l'exemple célèbre du prélude de la *Walkyrie* de Wagner et de la parenté entre sa phrase structurale avec celle qui rythme l'orage dans *Le roi des aulnes* de Schubert. »⁴

Un argument similaire a été avancé par Freitas Branco lui-même dans les pages de *O paiz* ; il y affirmait :

« Que la similitude entre le premier mouvement de la sonate et celle de César Franck, c'est un sujet déjà amplement débattu par des personnes très compétentes, raison pour laquelle je me bornerai à emprunter les mots de l'éminent polémiste qui conclut que, si l'on admet cette similitude, il serait également logique d'accuser le glorieux général de la moderne musique française d'avoir, à son tour, plagié Schumann (*O Dia* du 4 janvier 1910). »⁵

¹ Dont les rapports avec Freitas Branco furent toujours très tendus, notamment en raison de la différence de classe sociale et économique qui les séparait ; la presse musicale favorable à Rui Coelho a d'ailleurs explicitement commenté cette disparité (voir « 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. 3).

² « O plagiato musical », *A capital*, 1^{re} année, n° 273, Lisbonne, 07/04/1911, p. 2 ; « O plagiato musical », *A capital*, 1^{re} année, n° 274, Lisbonne, 08/04/1911, p. 3. Voir également « O sonho de um músico de 20 anos », *Echo musical*, 1^{re} année, n° 14, Lisbonne, 12/04/1911, p. 2-3.

³ « Luís Branco é no autorizado dizer deste agressor um plagiário. Será ! Mas então a história da música em que o Sr. Coelho se tresmalhou, está recheada de plágios desta raça », dans « O Sr. Ruy Coelho », *Novidades*, 26^e année, n° 8157, Lisbonne, 19/04/1911, p. 1.

⁴ « [...] o exemplo célebre do prelúdio da Walkyria de Wagner e do parentesco da sua frase estrutural com a que ritma o temporal no "Roi des Aulnes" de Schubert », *Ibid.*

⁵ « Que a semelhança do primeiro andamento da sonata com a de César Franck, é assunto já discutido por pessoas muito competentes, pelo que me limito a fazer minhas as palavras do eminente polemista que chegou à conclusão de que, a admitir-se tal semelhança, lógico seria acusar também o glorioso caudilho da

L'accusateur a par la suite organisé une séance publique au Conservatoire de Lisbonne, annoncée dès le 17 avril dans les pages du journal *O Paiz*¹ ; Freitas Branco ne comparut pas à cette manifestation du 20 avril², au cours de laquelle Rui Coelho donna des exemples au piano pour prouver ses accusations. Il étendit ses critiques au jury du concours de Musique de Chambre qui deux ans auparavant avait décerné un prix à Luís de Freitas Branco pour la *Sonate* à l'origine de la controverse, prétendant que l'œuvre avait été jugée avant même la réalisation du dit concours, en fonction des amitiés personnelles qui liaient le compositeur à certains membres du jury et non pas en fonction de sa valeur artistique. Parmi les dix-huit musiciens, professeurs et critiques dont l'honnêteté était ainsi remise en question, figurent les noms de José Viana da Mota, Ernesto Vieira et António Arroio ; ce dernier aurait, selon l'accusateur, influencé les autres membres en faveur du compositeur de la *Sonate*. On disait également que Viana da Mota, figure incontournable de la scène musicale portugaise dont le prestige dépassait largement les frontières nationales, s'était d'abord montré réticent par rapport aux qualités de la *Sonate* de Freitas Branco, ayant changé d'avis de façon peu claire au fil des réunions du jury³. Cette affirmation n'est pas compatible avec l'information contenue dans une lettre de Freitas Branco à son père, déjà citée et datée de Berlin, le 23 février 1910 ; il y dit :

« Nous avons été deux fois chez Francisco de Andrade. La première fois, il fut très effusif vis-à-vis de mon oncle, et à moi, il m'a dit qu'il me connaissait déjà très bien de nom, car Viana da Mota, d'habitude si sévère, lui avait parlé de ma sonate et du concours dans les termes plus élogieux. »⁴

La querelle se poursuivit avec nombre d'articles en faveur de Freitas Branco ou contre lui¹. Frederico Guimarães et Eduardo de Freitas, entre autres, qui préféraient ne pas signer

moderna música francesa de ter, por sua vez, plagiado a Schumann (*O Dia* de 4 de Janeiro de 1910) », dans « Plagiato musical : quem está na verdade? », *O paiz*, 6^e année, n° 1491, Lisbonne, 14/04/1911, p. 1 ; ce genre d'arguments en faveur de Freitas Branco fut repris par Michel'angelo Lambertini dans une lettre publiée dans *Echo musical*, 1^{re} année, n° 16, Lisbonne, 27/04/1911, p. 3.

¹ « Plagiato musical », *O paiz*, 6^e année, n° 1493, Lisbonne, 17/04/1911, p. 2 ; voir également « O sonho d'um músico de 20 anos », *Echo musical*, 1^{re} année, n° 15, Lisbonne, 19/04/1911, p. 3.

² « O plagiato musical », *A capital*, 1^{re} année, n° 285, Lisbonne, 20/04/1911, p. 2.

³ « O sonho d'um músico de 20 anos », *Echo musical*, 1^{re} année, n° 16, Lisbonne, 27/04/1911, p. 6.

⁴ « Já fomos duas vezes a casa do Francisco de Andrade. Da primeira vez ele fez muita festa ao Tio e a mim disse que me conhecia já muito bem de nome, que o Viana da Mota que tão severo costuma ser, lhe tinha falado em termos mais que lisongeiros na sonata e no concurso que aí se efectuou », dans BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à son père, Berlin, 23/02/1910 (JMFB).

leurs articles, étaient parmi les accusateurs ; Michel'angelo Lambertini et António Lamas, de la Société de Musique de chambre, ainsi que José Júlio Rodrigues, António Arroio et José Viana da Mota soutenaient Freitas Branco. Ce dernier témoigna sa gratitude à ce propos à Viana da Mota tout au long de sa vie ; en juin 1927, il lui offrit le premier exemplaire de la deuxième édition de sa *Première sonate pour violon et piano* (publiée chez Sassetti) avec la dédicace suivante :

« A José Viana da Mota, parrain illustre et bienveillant pour cette œuvre modeste, avec beaucoup de gratitude »².

En 1946, il lui écrivit les mots suivants :

« [...] je n'oublie pas que c'est par votre main glorieuse que je suis rentré dans la carrière de compositeur, quand vous avez donné le premier prix avec distinction, lors du concours, à mon premier ouvrage [...] »³

Les attaques dont Freitas Branco était l'objet n'empêchèrent nullement que ses œuvres fussent demandées par certains interprètes. La pianiste Clementina Velho (avec qui Freitas Branco entretenait des rapports amicaux à Berlin) se disait choquée par la polémique le concernant, motivée selon elle par des sentiments de jalousie que Rui Coelho nourrissait à son égard depuis leur séjour à Berlin ; elle cherchait à connaître ses dernières œuvres pour piano, afin de les travailler avec lui pour les donner ensuite en concert, notamment au Brésil⁴.

¹ A ce sujet, voir également : « A propósito da sonata do sr. Freitas Branco », *A arte musical*, 13^e année, n° 297, Lisbonne, 30/04/1911, p. 65-68 ; « O sonho d'um músico de 20 anos : ainda o concurso da Sociedade de música de câmara », *Echo musical*, 1^{re} année, n° 17, Lisbonne, 03/05/1911, p. 2 ; « 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 ; « O critério do sr. Arroio », *Echo musical*, 1^{re} année, n° 19, Lisbonne, 14/05/1911, p. 3-4 ; « Ainda a questão Freitas Branco », *Echo musical*, 1^{re} année, n° 20, Lisbonne, 21/05/1911, p. 1 ; « Crítica e críticos musicais », *Echo musical*, 1^{re} année, n° 21, Lisbonne, 28/05/1911, p. 1-2 ; « Ao sr. F. Guimarães », *A arte musical*, 13^e année, n° 299, Lisbonne, 31/05/1911, p. 84-85 ; « Ao sr. Michel'angelo Lambertini », *Echo musical*, 1^{re} année, n° 22, Lisbonne, 06/06/1911, p. 2 ; « César Franck », *Echo musical*, 1^{re} année, n° 35, Lisbonne, 16/09/1911, p. 6-7.

² « A José Viana da Mota padrinho ilustre e benevolente desta modesta obra com muita gratidão », dédicace manuscrite par le compositeur sur l'exemplaire que possédait Viana da Mota (CEM/BNL).

³ « [...] não me esqueço que foi pela sua gloriosa mão que entrei na carreira de compositor, quando deu o primeiro prémio com distinção, em concurso, à minha primeira obra [...] », dans BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à José Viana da Mota, Monte dos Perdígões, 27/10/1946 (JMFB).

⁴ VELHO (Clementina), Lettre à Luís de Freitas Branco, s. l. n. d. [antérieure au 17/04/1911] (JMFB).

11. Paris

A la fin d'avril 1911, Freitas Branco partit avec son père à Paris ; ils y parvinrent le 2 mai¹ pour un séjour d'un mois environ. Ils se sont installés dans une « très bonne » pension, où logeaient plusieurs Portugais, particulièrement des ressortissants de l'Ile de Madère d'où était originaire une partie de la famille du compositeur dont son père, comme nous l'avons vu². Trois jours après, comme lors de son précédent voyage à Berlin, et probablement pour la même raison (notamment la séparation d'avec Stella d'Ávila e Sousa), Freitas Branco disait « avoir envie de rentrer »³. La même source nous indique qu'ils ont alors visité la « tante Amy » (probablement de la branche anglaise de sa famille), qui habitait Paris à l'époque.

A l'exemple de ce qu'il avait fait dans la capitale allemande, le compositeur profita de son nouveau séjour à l'étranger pour fréquenter plusieurs manifestations culturelles, à commencer par un Festival Beethoven qui lui permit d'entendre l'intégrale des symphonies de ce dernier compositeur⁴. D'ailleurs, une notice parue dans la presse au moment de son départ laisse supposer que le but du voyage à Paris était justement d'assister à ce festival, ainsi qu'à « l'intéressante *saison russe* du théâtre Sarah Bernhardt »⁵. Il eut également l'occasion d'assister aux premières de *L'heure espagnole*, de Ravel⁶ et du *Martyre de Saint Sébastien*, de Debussy⁷. D'ailleurs, la revue *A arte musical* a publié un compte-rendu de ces manifestations ; celui-ci, signé « correspondant », est probablement dû à Luis de Freitas Branco⁸. João de Freitas Branco⁹ suggère que son père a également accompagné les préparatifs de la première audition publique de *Petrouchka*, de Stravinsky¹⁰, qui fut donnée

¹ BRANCO (Luis de Freitas), Carte postale à sa mère, Paris, 02/05/1911 (JMFB).

² Id., Carte postale à sa mère, Paris, 02/05/1911 (JMFB).

³ Id., Carte postale à sa mère, Paris, 05/05/1911 (JMFB).

⁴ Id., Carte postale à sa mère, Paris, 09/05/1911 (JMFB).

⁵ « [...] à interessante *saison russe* [en français dans l'original] do teatro Sarah Bernhardt », dans *A arte musical*, 13^e année, n° 297, Lisbonne, 30/04/1911, p. 70.

⁶ Donnée au Théâtre de l'Opéra-Comique (Paris), le 19 mai 1911.

⁷ Donnée au Théâtre du Châtelet (Paris), le 22 mai 1911.

⁸ [CORRESPONDANT], « A « saison » de Paris », *A arte musical*, 13^e année, n° 300, Lisbonne, 15/06/1911, p. 91-92.

⁹ BRANCO (João de Freitas), « Cronologia », *Catálogo da Exposição Luis de Freitas Branco*, Lisbonne, Fondation Calouste Gulbenkian, 1975, p. 28.

¹⁰ Donnée par les Ballets russes au Théâtre du Châtelet (Paris), le 13 juin 1911, sous la direction de Pierre Monteux.

par les Ballets russes au Théâtre du Châtelet le 13 juin 1911, sous la direction de Pierre Monteux. Freitas Branco n'a pas pu y assister, car il avait quitté Paris le 28 mai.

João de Freitas Branco nous assure que son père a rencontré Debussy lors de ce séjour à Paris¹ ; il y aura également reçu les cours d'« esthétique et formes impressionnistes » de Gabriel Grovlez que, comme nous l'avons vu, il a probablement rencontré à Lisbonne à la fin de 1909. Grovlez était à l'époque bien connu dans le milieu musical parisien. Né en 1879, il avait fait des études au Conservatoire de Paris avec L. Diémer, A. Gédalge e G. Fauré. Outre ses nombreuses tournées en Europe comme pianiste, il a développé une intense activité pédagogique à la Schola Cantorum et au Conservatoire de Paris, où il sera nommé professeur de musique de chambre en 1939. Dans le domaine de la direction d'orchestre, il a occupé le poste de chef titulaire du Théâtre national de l'Opéra-Comique, du Théâtre des Arts, du Théâtre national de l'Opéra et encore de l'Opéra de Monte-Carlo. En outre, il a dirigé une des saisons des Ballets russes de Diaghilev, ainsi que les orchestres Colonne, Lamoureux, Poulet et plusieurs autres, notamment étrangers. Il a créé des œuvres comme *Le festin de l'araignée* d'Albert Roussel, et la version orchestrale de *Ma mère l'oye* de Maurice Ravel. Il exerça également une activité de critique musical dans plusieurs publications, et mourut en 1944.

Le contact de Freitas Branco avec ce musicien français s'est avéré particulièrement important dans l'enrichissement de ses positions esthétiques à partir de son séjour à Paris. En effet, son intérêt pour les procédés dits « impressionnistes », qui l'écartait progressivement de l'influence atonale d'un Désiré Pâque, était apparent dès 1909, comme nous l'avons vu à propos des mélodies sur des poèmes de Baudelaire où de *Mirages*, pour piano, qui plurent non seulement à Grovlez lui-même mais aussi à Jules Ecorcheville (voir ci-dessus). De la correspondance avec Grovlez, on déduit que Freitas Branco a fait des démarches auprès de l'éditeur Max Eschig pour faire publier quelques-unes de ses œuvres en France, mais sans succès, puisqu'à notre connaissance il n'a jamais obtenu de réponse à sa demande².

¹ BRANCO (João de Freitas), *op. cit.*, p. 28.

² GROVLEZ (Gabriel), Cartes postales à Luís de Freitas Branco, Paris, 11/07/1911 et 17/08/1912 (JMFB).

12. De retour au Portugal

Le retour de Luís de Freitas Branco au Portugal après son séjour à Paris en 1911 revêt une importance particulière à plusieurs égards. Du point de vue de la réflexion théorique, l'article « Pages d'esthétique » auquel nous ferons allusion ci-dessous révèle une prise de conscience par rapport aux prémisses de l'important tournant esthétique qui s'est opéré dans sa musique sous l'influence du courant dit « impressionniste ». Sur le plan personnel, le mariage avec Stella d'Ávila e Sousa inaugura une nouvelle époque dans la vie du compositeur et soulagea les sentiments de solitude et tristesse qui le poursuivaient depuis son séjour à Berlin en 1910.

12.1. « Pages d'esthétique »

De retour au Portugal, dans le courant de l'été 1911, Luís de Freitas Branco a fait un séjour avec ses parents à Madère, où il écrivit en septembre un article intitulé « Pages d'esthétique »¹, fort révélateur de ses tendances de l'époque. Il y affirme, par exemple, que « la musique n'a pas à être *parfaitement comprise* dans le sens d'un théorème de géométrie. Le rôle de la musique, c'est de dominer le raisonnement »², et il ajoute encore la phrase suivante à propos du poème symphonique : « [...] ce qui nous intéresse c'est de *sentir*, et peu nous importe savoir la cause lointaine et précise d'où est issu le sentiment. »³ En guise de conclusion de tout l'article, Freitas Branco définit « l'attribut essentiel de la musique, c'est-à-dire : triompher dans l'inconscient, l'indéfinissable, là où échouent les autres arts. »⁴ Ces affirmations contrastent de manière flagrante avec le penchant rationaliste que le compositeur développera par la suite de sa carrière, notamment à partir des années 1920, qui marquent son

¹ BRANCO (Luís de Freitas), « Páginas de estética », *A arte musical*, 13^e année, n° 311, Lisbonne, 30/11/1911, p. 181-183 ; à ce sujet, voir également id., Lettre à son père, Lisbonne, 23/11/1911 (JMFB).

² « A música não tem que ser *compreendida perfeitamente* no sentido do teorema de geometria. O papel da música é dominar o raciocínio », dans id., « Páginas de estética », *A arte musical*, 13^e année, n° 311, Lisbonne, 30/11/1911, p. 182.

³ « [...] o que nos interessa é *sentir* e pouco nos importa saber a causa remota e palpável de onde partiu o sentimento », *Ibid.*

⁴ « [...] o atributo essencial da música, que é : triunfar no inconsciente, no indefinível, onde caem as outras artes », *Ibid.*, p. 183.

orientation vers une esthétique néo-classique (d'ailleurs essayée par Freitas Branco dès ses années de formation auprès de Désiré Pâque, comme nous l'avons vu).

Dans le même article, Freitas Branco prend position par rapport à la musique « moderne ». D'abord, il se demande si « [...] les règles et formes de la musique moderne ne se résument pas en trois mots [quatre en français] : ne pas en avoir ? »¹ Après, il postule que « le véritable progrès en musique serait [...], au niveau de l'esthétique, la libération progressive de la forme par rapport à sa matérialité »², ce qui contraste nettement avec un certain formalisme adopté auparavant par le jeune disciple de Pâque.

Enfin, en ce qui concerne à l'étude des formes musicales du passé qui, comme nous l'avons vu, fut tellement importante dans sa formation précédente et dans les débuts de son activité compositionnelle, notamment en ce qui concerne les œuvres pour piano analysées ci-dessus, il affirme :

« L'étude des chefs-d'œuvre du passé doit être subordonnée au principe esthétique qui consiste à regarder l'œuvre dans son ensemble, dans ses proportions générales, en écartant les idées liées à de vieilles formes caduques. »³

Cette affirmation est nettement en contraste avec la posture d'étudiant que Freitas Branco a assumée, dans son œuvre pour piano, jusqu'au point crucial que représentent *l'Albumblätter* op. 6 n° 4 et surtout les *Mirages* présentés plus haut ; elle représente une prise de conscience verbalisée de la tendance esthétique adoptée par le compositeur à partir de ces œuvres-pivots.

12.2. Installation à Lisbonne et mariage

Lors de son retour à Lisbonne, Freitas Branco se débattait avec des problèmes financiers, mais vivait une période particulièrement heureuse⁴. Il occupa les derniers mois de 1911 à faire les préparatifs de son mariage avec Stella d'Ávila e Sousa, qui devait avoir lieu le

¹ « [...] não parecerá que as regras e as formas da música moderna se resumem em três palavras : não as haver ? », dans BRANCO (Luís de Freitas), « Páginas de estética », *A arte musical*, 13^e année, n° 311, Lisbonne, 30/11/1911, p. 183.

² « Afigura-se-nos que o verdadeiro progresso em música, seria [...] na estética ir libertando cada vez mais a forma da sua materialidade », *Ibid.*

³ « O estudo das obras primas do passado deve ser subordinado ao princípio estético de olhar para a obra no seu conjunto, nas suas proporções gerais, afastando para longe as ideias ligadas a velhas formas caducas », *Ibid.*

⁴ BRANCO (Luís de Freitas), Carte postale à sa mère, Lisbonne, 21/10/1911 (JMFB).

30 décembre de la même année à l'église de *Santa Catarina*, de Lisbonne¹ ; il fit des réparations dans sa maison, continuant à pratiquer piano et lecture². L'allusion faite par Fidélio de Freitas Branco (dans une lettre datée du 25 décembre) aux croyances superstitieuses de son fils³ est curieuse, révélant un trait de caractère du compositeur en contradiction avec le penchant rationnel qui le caractérisait et qui s'est accentué dans l'âge adulte. João de Freitas Branco, à son tour, explique que son père a refusé de se marier dans les premiers jours de 1912, car cette année serait bissextile⁴.

La situation économique du compositeur à l'approche de la date de son mariage était préoccupante ; ses parents se trouvant toujours à Madère, et dans l'incertitude de les avoir à Lisbonne lors de la cérémonie, Freitas Branco demandait à son père de lui envoyer la somme qu'il croirait nécessaire pour qu'il puisse payer le mariage, l'alliance et vivre les semaines avant le retour de Fidélio de Freitas Branco dans la capitale⁵.

12.3. Œuvres

Les œuvres que Freitas Branco a composées pendant cette période corroborent l'orientation impressionniste que nous avons analysée dans des pièces pour piano telles que *Mirages*. Le rapprochement à l'univers religieux qu'on peut identifier dans ces dernières est pleinement réalisé dans l'oratorio *As tentações de S. Frei Gil*, auquel nous reviendrons ci-dessous, et ouvre la voie à toute une série d'œuvres de musique sacrée qui veront le jour dans

¹ Selon le témoignage de son neveu, M. João Paes, recueilli en janvier 2005 à Lisbonne. La date du mariage figure dans BRANCO (João de Freitas), « Cronologia », *Catálogo da Exposição Luís de Freitas Branco*, Lisbonne, Fondation Calouste Gulbenkian, 1975, p. 28 et dans COSTA (Luís Maria de Sá e), *op. cit.*, p. 388 ; cependant, nous n'avons pu trouver le registre correspondant à ce mariage ni dans les archives de la paroisse en question, ni dans ceux du patriarcat de Lisbonne.

² BRANCO (Luís de Freitas), Carte postale à sa mère, Lisbonne, 21/10/1911 (JMFB).

³ BRANCO (Fidélio de Freitas), Lettre à Luís de Freitas Branco, Livramento, 25/10/1911 (JMFB). Almeida Gonçalves témoigne également des croyances superstitieuses de Freitas Branco, qui refusait de manger à la table où se trouvaient treize personnes, par exemple ; il suggère que peut-être l'influence lointaine d'une bonne ou nourrice était à l'origine de ces tendances contradictoires chez quelqu'un qui défendait l'objectivité et le rationalisme avec acharnement. Voir GONÇALVES (José Carlos de Almeida), *op. cit.*, p. 7.

⁴ BRANCO (João de Freitas), « Cronologia », *Catálogo da Exposição Luís de Freitas Branco*, Lisbonne, Fondation Calouste Gulbenkian, 1975, p. 28.

⁵ BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à son père, Lisbonne, 15/10/1911 ; elle est sûrement antérieure au 25/12/1911, date de la réponse du destinataire] (JMFB).

les années suivantes, entre 1912 et 1915, période qui d'ailleurs représente un hiatus dans la production pianistique de l'auteur. Cette orientation est probablement en rapport avec la vie spirituelle de la famille Freitas Branco, très active dans un contexte catholique, à laquelle Stella d'Ávila e Sousa non seulement s'associa volontiers, malgré ses origines républicaines, mais qu'elle vint à pratiquer avec acharnement après son mariage avec le compositeur.

12.3.1. Le *Quatuor à cordes*

Selon le manuscrit autographe, le *Quatuor à cordes* fut achevé à Lisbonne entre les mois de juin et juillet 1911. L'évidence concernant cette pièce est contradictoire. Selon Nuno Barreiros, les débuts de la composition de l'œuvre remontent au séjour que Freitas Branco fit à Paris. Cependant, le 15 février 1911, António Arroio avait déjà eu l'occasion de l'entendre et garantissait au compositeur qu'elle serait jouée¹ ; des doutes quant à la version du *Quatuor* que fut soumise à l'appréciation du critique subsistent, mais cette pièce figure dans la liste d'œuvres du compositeur que Alfredo Pinto (Sacavém) a publiée en 1913 comme ayant été composée en 1911 et comportant quatre mouvements².

Dans une lettre datée du 7 mai 1917, le musicien espagnol Conrado del Campo demandait à Freitas Branco où en était la composition de son *Quatuor à cordes*, dont il avait présenté un mouvement « au conservatoire. »³ Il faisait allusion au mouvement lent, dont l'exécution eut lieu au Conservatoire de Lisbonne, par Paulo et João Manso, Fernando Cabral et Júlio Almada, le 29 avril 1917. Une critique⁴, alors publiée dans le journal *Monarquia* regrette le fait que l'œuvre n'a pas été donnée intégralement, et indique que sa composition date de l'année 1911 ; cette information est d'ailleurs corroborée par un témoignage du propre compositeur⁵ et par celui de Alfredo Pinto Sacavém⁶, ce qui nous fait croire que Conrado del Campo n'a pas compris que l'exécution à laquelle il assista était l'audition partielle d'une œuvre déjà intégralement achevée.

¹ BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à son père, Lisbonne, 15/02/1911 (JMFB).

² SACAVÉM (Alfredo Pinto), *op. cit.*, p. 88.

³ CAMPO (Conrado del), Lettre à Luís de Freitas Branco, Madrid, 07/05/1917 (JMFB).

⁴ *A monarquia*, Lisbonne, 30/04/1917, cité dans 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).

⁵ BRANCO (Luís de Freitas), « Uma carta inédita a Fernando Lopes-Graça : Reguengos, 04/11/1943 », *Gazeta Musical*, 24^e année, série IV, n° 245, Lisbonne, Academia de amadores de música, décembre 1990, p. 24.

⁶ SACAVÉM (Alfredo Pinto), *op. cit.*, p. 88.

Selon João de Freitas Branco, un programme imprimé en 1920 annonçait une exécution du *Quatuor* à la Société nationale de Musique de chambre. En 1927, la maison Sasseti éditait les parties instrumentales de l'œuvre. Mais c'est seulement le 10 juillet 1933 – après une exécution à Madrid en 1932 – que le compositeur a noté dans son journal intime la « première » de son *Quatuor*, dans les salons du Conservatoire de Lisbonne¹.

12.3.2. L'oratorio *As tentações de S. Frei Gil*, ou nationalisme et religiosité dans l'œuvre de Freitas Branco

L'année 1911 a vu également la composition des mélodies *La glèbe s'amollit* (sur un poème de Jean Moréas) et *A elegia das grades* (sur un poème de Mário Beirão). La première de ces mélodies obtint une mention au 16^e concours de composition de *L'Express musical* de Lyon en 1913 et fut publiée dans un des suppléments de ce journal bi-mensuel, ce qui garantissait la diffusion de l'œuvre dans le midi de la France et en Italie. Selon les conditions exposées dans une lettre envoyée par le rédacteur en chef du journal, Maurice Reuchsel, au compositeur, ce dernier devait participer aux frais d'édition avec une somme de 80 francs, pour recevoir « cent exemplaires du morceau sous une jolie couverture », tout en conservant « la propriété de l'œuvre » et la possibilité d'accès aux planches gravées pour d'éventuels tirages ultérieurs². Le 25 décembre de la même année, l'une de ses récentes compositions pour chant et piano était exécutée lors d'une « Matinée de la Chanson nationale » organisée au Théâtre D. Amélia³. Considérant que la deuxième de ses mélodies (intégré dans le cycle *Quatro melodias*)⁴ eut sa première audition publique en 1917, pourrait-il s'agir de *La glèbe s'amollit* ? Une réponse définitive est, pour l'instant, impossible à donner sur ce sujet.

La composition de l'oratorio *As tentações de S. Frei Gil*, pour solistes, chœur et orchestre (sur un poème de António Correia de Oliveira*) commença après la mi-mars 1911 ;

¹ BRANCO (Luís de Freitas), *Journal*, 10/07/1933 (JMFB).

² REUCHSEL (Maurice), Lettre à Luís de Freitas Branco, Lyon, 10/05/1913 (JMFB) ; nous ne connaissons aucun document concernant l'exécution publique de cette œuvre au Portugal avant celle que donna la chanteuse Arminda Correia avec Fernando Lopes-Graça au piano, en 1949, dans les studios de l'Emetteur national de radiodiffusion, à Lisbonne.

³ BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à son père, Lisbonne, 15/[12/1911] (JMFB).

⁴ BRANCO (João de Freitas), « Cronologia », *Catálogo da Exposição Luís de Freitas Branco*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1975, p. 30.

à cette date, dans une interview déjà citée (donnée au journal *Novidades*¹), le compositeur mentionnait son projet de prendre un « sujet vraiment national » pour créer « peut-être un drame lyrique, ou une pièce symphonique, de grande extension, pour solistes, chœurs e orchestre, qui sera écrite sur un texte foncièrement portugais »². Cet élan nationaliste du compositeur, qui justifie, selon lui, le choix du poète, s'inscrit dans une tendance dont (toujours selon lui-même) sont représentatifs aussi bien les trois poèmes symphoniques *Après une lecture de Antero de Quental*, *Après une lecture de Guerra Junqueiro* et *Après une lecture de Júlio Diniz*, que les œuvres données lors du spectacle de la veille à la Société de Géographie, c'est-à-dire, *Trilogie « La mort »*, *Recueillement*, *Mirages* et la *Première sonate pour violon et piano* ; citons-le :

« Je les ai faits [les poèmes symphoniques] avec beaucoup d'enthousiasme et beaucoup de tendresse, et je suppose qu'ils donneront, par la sincérité de leur émotion, un aspect qui, malgré le fait d'être, peut-être, la caractéristique des œuvres entendues précisément hier soir, n'a absolument pas été mis en évidence – le nationalisme. »³

Mais comment Luís de Freitas Branco définissait-il cette musique nationaliste, que « Les tentations de Saint Frère Gilles » devraient représenter d'une façon idéale ? Il devait s'agir d'une musique sachant « arracher au fond de l'âme nationale les secrets de l'émotion obscure qu'elle contient », pouvant donner « l'expression douloureuse du peuple souffrant, sa religiosité, sa bonté, ses tourments », capable d'évoquer également « la terre, la physionomie de son paysage, dans le haut rythme de ses monts, et dans l'épaissement⁴ [sic] vague de ses eaux et de ses plaines... »⁵

¹ « Serão de Arte », *Novidades*, 26^e année, n° 8130, Lisbonne, 17/03/1911, p. 1-2.

² « [...] um assunto verdadeiramente nacional : talvez um drama lírico, ou uma peça sinfônica, de grande extensão, para solos, coros e orquestra, que será escrita sobre um texto retintamente português [...] », *Ibid.*, p. 2.

³ « Fi-los com imenso entusiasmo e imensa ternura, e suponho que eles darão, pela sinceridade do seu emotivismo, um aspecto que, apesar de ser, porventura, o fundamental das próprias obras ontem ouvidas, não foi absolutamente posto em relevo – o nacionalista », *Ibid.*, p. 1.

⁴ En français dans l'original.

⁵ « [...] a obra de um poeta do som que fosse arrancar ao fundo da alma nacional os segredos de emoção obscura, que lá existem; que nos desse a expressão dolorosa do Povo sofredor, o seu religiosismo, a sua bondade, os seus tormentos; que nos desse, também, a terra, no fisionomismo [sic] da sua paisagem, no ritmo alto dos seus montes, no *epaisement* [sic] vago das suas águas e das suas planuras... », dans *Novidades*, 26^e année, n° 8130, Lisbonne, 17/03/1911, p. 2.

Nous signalerons que l'appétit pour ces « secrets de l'émotion obscure » rejoint les idées esthétiques que le compositeur préconisait dans son essai presque contemporain intitulé « Pages d'esthétique », dont il a été question ci-dessus. D'autre part, l'élément religieux cité par l'auteur nous renvoi, bien sûr, à la deuxième pièce des *Mirages* qui nous paraît, en ce sens, emblématique¹ ; songeons à son écriture proche du choral, et à son univers harmonique empreint de sonorités modales. Cet élément revêt un aspect particulièrement important dans les intentions esthétiques du compositeur à cette période, comme on peut le constater à la lecture du paragraphe suivant :

« D'ailleurs, la fin que je vise c'est justement celle d'adapter cette profonde religiosité de notre race à l'actuelle phase de la musique, essentiellement psychologique et idéaliste, libre de toute contrainte formelle ou règle. »²

Or, comme on l'a déjà constaté au sujet de *Mirages* (voir ci-dessus), ce penchant nationaliste (inconscient et inné chez Freitas Branco) n'excluait nullement, dans les œuvres en question, une forte influence de Debussy et Moussorgsky avouée par le compositeur³ qui, à l'en croire, était consciente et visait à intégrer sa musique dans son temps. D'autre part, le projet d'un drame lyrique concernant les *Tentações de S. Frei Gil* a fait naître une profonde réflexion de la part du jeune compositeur sur ce genre musical. Partant du paradigme wagnérien, il affirmait alors que :

« Après avoir complètement banni le *leitmotiv* de la musique dramatique, nous croyons devoir faire réapparaître des motifs, confiant sans réserves ce procédé au goût et à l'instinct de l'artiste. Nous ne nous opposons pas à ce que, quand une situation donnée se renouvelle dans le drame, surgisse à nouveau le motif qui l'a primitivement accompagnée ; cependant, on souhaite également qu'apparaissent de nouveaux motifs sans rapport direct avec l'idée concrète, et qu'ils réapparaissent sans raison apparente, venus même de l'occulte, du sous-conscient. On se rapprochera ainsi de la nature, ce qui nous permettra d'éviter des questions stériles de pure formulation. »⁴

¹ D'ailleurs, cette œuvre a été perçue par la critique contemporaine comme étant dans la lignée des procédés debussystes, empreinte d'un modernisme remarqué également dans *Mirages*, comme nous l'avons vu. A ce sujet, voir MARCELLO [pseud.], « As tentações de S. Frei Gil », *A arte musical*, 14^e année, n° 329, Lisbonne, 31/08/1912, p. 151-153.

² « De resto, o fim a que viso é justamente adaptar este profundo religiosismo [sic] da nossa raça à actual fase da música, essencialmente psicológica e idealista, livre de qualquer peia de forma ou de regra », dans *Novidades*, 26^e année, n° 8130, Lisbonne, 17/03/1911, p. 2.

³ *Ibid.*

⁴ « Depois de termos banido completamente da música dramática, o *leit-motif* [sic], cremos que devem reaparecer motivos, mas deixando isto entregue sem reservas ao gosto, ao instinto do artista. Não nos

Les *Tentações de S. Frei Gil* devaient être achevées à l'automne 1911, selon une note manuscrite du compositeur conservée dans le fonds d'archives NB/MHF, ou, selon une autre source appartenant au même fonds, en avril de l'année suivante¹. De cette œuvre, dont il a détruit le manuscrit en 1914², Freitas Branco a conservé les *Três fragmentos sinfónicos* (« Trois fragments symphoniques ») qu'on connaît aujourd'hui ; il réutilisa le deuxième mouvement de ce triptyque dans son *Chant religieux portugais* pour orgue, publié par l'abbé Joubert dans sa monumentale compilation *Les maîtres contemporains de l'orgue*, comme nous le verrons par la suite³ ; ce fait montre bien l'intérêt de l'auteur, à ce stade de son développement esthétique, pour l'élément religieux qu'il associait à l'âme nationale et qu'il inclut dans certaines de ses partitions contemporaines.

En août 1912, l'écrivain Alberto da Veiga Simões*, qui admirait profondément le compositeur des *Paradis artificiels* auxquels il faisait allusion dans son ouvrage *A nova geração*⁴ (« La nouvelle génération »), l'a contacté afin d'établir une collaboration autour d'un drame lyrique⁵. Quelques mois plus tard, en octobre de la même année⁶, il le félicitait pour « sa belle œuvre », récemment reçue et jugée d'un art « très pur et très religieux »⁷. De quelle œuvre s'agissait-il ? Cette remarque peut raisonnablement être mise en rapport avec *As tentações de S. Frei Gil*, étant donné l'allusion à sa « religiosité » ; par ailleurs, il nous semble peu probable que le compositeur se soit donné la peine d'envoyer à l'écrivain, avec qui il

opomos a que, no drama, ao renovar-se uma situação, surja outra vez o motivo que primitivamente os [sic] acompanhou, mas queremos também, que apareçam de novo motivos sem que se lhes ligue imediatamente a ideia concreta ; que voltem sem razão aparente até, que venham em absoluto do oculto, do subconsciente, evitando questões estereis de pura fórmula », dans BRANCO (Luís de Freitas), « Páginas de estética », *A arte musical*, 13^e année, n° 311, Lisbonne, 30/11/1911, p. 181, cité dans SACAVÉM (Alfredo Pinto), *op. cit.*, p. 89.

¹ A ce sujet, voir DELGADO (Alexandre), « Três fragmentos sinfónicos das Tentações de S. Frei Gil », *Luís de Freitas Branco*, Lisbonne, Caminho, 2007, p. 223-228.

² *Ibid.*, p. 224.

³ A notre connaissance, ce fait n'a pas été signalé jusqu'à présent.

⁴ SIMÕES (Alberto da Veiga), *A nova geração: estudo sobre as tendências actuais da literatura portuguesa*, Coimbra, F. França Amado, 1911, p. 249. Voir également BRANCO (Luís de Freitas), « Uma carta inédita a Fernando Lopes-Graça : Reguengos, 04/11/1943 », *Gazeta Musical*, 24^e année, série IV, n° 245, Lisbonne, Academia de amadores de música, décembre 1990, p. 23.

⁵ SIMÕES (Alberto da Veiga), Lettre à Luís de Freitas Branco, Londres, 06/08/1912 (JMFB).

⁶ Id., Lettre à Luís de Freitas Branco, Arganil, 05/10/1912 (JMFB).

⁷ « [...] da sua bela obra, à qual já devo momentos de arte puríssima e religiosíssima », dans SIMÕES (Alberto da Veiga), Lettre à Luís de Freitas Branco, Arganil, 05/10/1912 (JMFB).

envisageait des projets de longue haleine, les œuvres de petites dimensions complétées en 1912, soit *O Salutaris*, *Sub tuum presidium*, *Tota pulchra es* et *Veni Sancte*, toutes deux publiées en 1927 dans le *Cantuale Congregationis Missionis* des « Prêtres de la Mission » (« Lazaristas »), dont le couvent était proche de la demeure du compositeur (rue *do Século*, à Lisbonne), ou encore le *Tantum ergo* qui date probablement de la même époque. Une lettre non datée du Père Manuel de Paiva¹ [de la Cathédrale de Funchal (Madère)], où l'on trouve des explications sur l'usage liturgique des motets mentionnés ci-dessus, nous laisse supposer que ceux-ci furent composés à la demande de cet ecclésiastique, et au cours d'une collaboration régulière entre Freitas Branco et la cathédrale en question, pendant le séjour de celui-ci à Madère dans le courant de l'été 1911. Pour en revenir à l'œuvre mentionnée par Veiga Simões, l'hypothèse qu'il s'agisse de *As tentações de S. Frei Gil* corroborerait la source qui indique que cette dernière fut achevée à l'automne 1912.

Dans la même source, Veiga Simões demandait également au compositeur quand il pourrait lui envoyer son *D. Sebastião*. Aucun élément ne nous permet de savoir si effectivement Freitas Branco a reçu cet ouvrage et, si oui, s'il a travaillé dessus. On peut, cependant, imaginer l'intérêt qu'un tel sujet revêtait pour Freitas Branco dans la période « nationaliste » de son développement artistique ; en effet, la croyance messianique en le retour d'un roi jeune et vigoureux qui mènerait le pays à son apogée de gloire se développa après la disparition du souverain lors de la bataille d'Alcácer Quibir, à la fin du XVI^e siècle, et ne cessa de hanter l'imagination nationale jusque dans les premières décennies du XX^e siècle et même au-delà.

12.4. Les correspondants français de Luís de Freitas Branco après son séjour à Paris

Nous avons vu qu'à l'exemple de ce qui s'était passé à Berlin le séjour de Freitas Branco à Paris fut hanté par le besoin de rejoindre Stella d'Ávila e Sousa dans son pays natal, sentiment que le compositeur éprouvait de manière particulièrement intense et qui détermina le cours des événements. Cependant, Freitas Branco n'a pas rompu les liens avec les personnalités issues du milieu qu'il venait de quitter ; Pierre de Bréville, Gabriel Grovlez et l'abbé Joseph Joubert par exemple. La correspondance avec ce dernier témoigne de la genèse et de la composition d'œuvres pour orgue du compositeur portugais pendant une période où,

¹ PAIVA (Manuel de), Lettre à Luís de Freitas Branco, s. l. n. d. (JMFB).

n'ayant pas cessé d'écrire pour le piano comme nous le montrent certaines ébauches, Freitas Branco s'est peut-être moins spécifiquement consacré à cet instrument. Il nous semble bien que son dévouement au grand projet d'édition de l'organiste français, *Les maîtres contemporains de l'orgue*, fut l'un des facteurs qui détourna son attention du répertoire pianistique ; d'autre part, on ne s'étonnera pas du fait que la religiosité qui transparaît dans les œuvres de la période suivant le retour de Paris ait préféré comme moyen d'expression l'instrument de l'église, au lieu de celui que le XIX^e siècle avait définitivement associé aux salons bourgeois et aristocratiques.

12.4.1. Pierre de Bréville

Nous avons constaté l'engouement de Luís de Freitas Branco pour les idées et les écrits de Vincent d'Indy, auxquels il fut initié par Désiré Pâque, comme nous l'avons vu. Or, cet intérêt ne se limitait pas au seul d'Indy, mais était étendu à d'autres personnalités du cercle de la Schola Cantorum, tel Pierre de Bréville (1861-1949). Ainsi, une carte postale de ce dernier à Freitas Branco, datée du 3 juillet 1912¹, nous révèle qu'il avait appris l'existence d'une « étude » que le compositeur portugais avait publiée au sujet de son ouvrage *Eros vainqueur*, et cherchait à en avoir connaissance. Presque simultanément, la maison d'édition parisienne Rouart et Lerolle (particulièrement active dans la publication des œuvres des élèves de César Franck) communiquait à Freitas Branco l'adresse postale de Bréville, en le remerciant pour les « études » qu'il leur avait envoyées (mais notons que Freitas Branco n'en a jamais écrit...)². Finalement, dans une lettre du 6 août 1912³, Pierre de Bréville lui-même remercie Freitas Branco pour un article dans lequel il avait analysé *Eros vainqueur*, dans les termes suivants : « ...ayant découvert tout ce que j'ai tenté d'exprimer par elle, vous avez avec une rare finesse indiqué les moyens que j'ai employés pour y parvenir. » Il ajoute : « Se voir si bien compris est pour un musicien une réelle fortune. » En effet, l'analyse passionnée que Freitas Branco réalisa de cette œuvre fut publiée en deux volets dans la revue *A arte musical*, en avril et mai 1912⁴.

¹ BREVILLE (Pierre de), Carte postale à Luís de Freitas Branco, Paris, 03/07/1912 (JMFB).

² LEROLLE (Rouart), Carte postale à Luís de Freitas Branco, Paris, 08/07/1912 (JMFB).

³ BREVILLE (Pierre de), Lettre à Luís de Freitas Branco, Nüremberg, 06/08/1912 (JMFB).

⁴ BRANCO (Luís de Freitas), « Eros vainqueur », *A arte musical*, 14^e année, n° 321, Lisbonne, 30/04/1912, p. 73-74 ; Id., « Eros vainqueur », *A arte musical*, 15^e année, n° 323, Lisbonne, 31/05/1912, p. 93-94.

12.4.2. Gabriel Grovlez

La correspondance de Gabriel Grovlez témoigne à cette période de l'engagement de Freitas Branco et de Miguel'angelo Lambertini dans l'organisation de concerts de musique française à Lisbonne ; sur une carte postale du 15 octobre 1912, Grovlez leur proposa de faire jouer sa propre sonate, ainsi que des œuvres de E. Chausson et A. Roussel¹. Aussi bien le programme que le projet lui-même furent modifiés par la suite², mais les bases d'une collaboration artistique qui allait se révéler particulièrement importante dans les années de la Première Guerre mondiale étaient lancées.

12.4.3. L'abbé Joseph Joubert et *Les maîtres contemporains de l'orgue*

L'abbé Joseph Joubert (1878-1963) est devenu titulaire du grand orgue Cavaillé-Coll de la Cathédrale de Luçon (Vendée) en juillet 1904, après de brèves études à la Schola Cantorum de Paris. Son activité comme organiste s'est développée pendant 37 ans (de 1904 à 1935 et de 1940 à 1946), mais sa mémoire reste surtout liée aux efforts considérables qu'il a menés, comme éditeur de musique, pour doter les organistes des paroisses françaises (et étrangères, dans la mesure des possibilités de diffusion de l'époque) d'un répertoire riche, varié et récent destiné à l'usage liturgique.

Les premières lettres et cartes postales de l'abbé Joubert à Freitas Branco que nous avons pu consulter concernent le grand projet d'édition des *Maîtres contemporains de l'orgue*, ouvrage en plusieurs volumes paru sous la responsabilité du premier en 1912 et en 1914, chez Maurice Sénart, à Paris. Il s'agit là d'une monumentale collection de pièces pour orgue et harmonium d'une pléiade de compositeurs français et étrangers, qui devaient représenter « toutes les écoles et tous les pays ! »³. D'autres projets d'édition auxquels l'organiste français a voulu associer le compositeur portugais figurent dans la correspondance qu'ils échangèrent plus tard et qui fera l'objet d'une analyse ci-dessous. Elle fait état de la commande, de la composition, de l'édition et de la parution des pièces que Freitas Branco a composées, à ce stade de sa biographie, à la demande de son correspondant.

Aucun de ces documents ne spécifie l'identité de celui qui a suggéré le nom de Freitas Branco à l'organiste de Luçon. Cependant, il est fort possible que cette recommandation ait

¹ GROVLEZ (Gabriel), Carte postale à Luís de Freitas Branco, Paris, 15/10/1912 (JMFB).

² Id., Cartes postales à Luís de Freitas Branco, Paris, 01/01/1913 et 20/02/1914 (JMFB).

³ JOUBERT (abbé Joseph), Lettre à Luís de Freitas Branco, Luçon, 26/11/1912 (JMFB).

été faite par Michel'angelo Lambertini, le seul autre Portugais auquel les lettres de l'abbé Joubert fassent allusion (ce dernier lui aurait demandé de faire connaître *Les maîtres contemporains de l'orgue* au public portugais). En effet, Lambertini, musicologue né en 1852, était connu en France ; c'est lui qui a rédigé l'article sur la musique portugaise pour l'*Encyclopédie de la Musique* éditée par Albert Lavignac. D'autre part, il était ami du père de Freitas Branco et connaissait bien le jeune musicien ; ayant fondé en 1899 la revue *A arte musical*, un des premiers périodiques portugais consacrés à la musique, il a souvent sollicité la participation de Luís de Freitas Branco (comme nous l'avons vu), dont il admirait le talent et l'érudition.

Dans la première de ses lettres, le 26 novembre 1912, l'abbé Joubert demande au « jeune compositeur de grand talent » d'écrire deux œuvres destinées à figurer dans *Les maîtres contemporains de l'orgue*. Ce document représente probablement le point de départ de leur relation¹. Freitas Branco a accepté rapidement la proposition qui lui était adressée, et le 8 décembre suivant l'abbé Joubert lui écrivait à nouveau, l'encourageant à prendre « tout le temps nécessaire pour écrire des œuvres donnant votre mesure de compositeur »².

Dans cette deuxième lettre, il est significatif de lire : « Votre idée d'utiliser des chants populaires religieux du Portugal est excellente !! Les amateurs vous seront reconnaissants de nous faire connaître les mélodies les plus intéressantes de chez vous »³. Bien entendu, à l'issue du XIX^e siècle, l'idée d'école nationale est intimement liée à l'utilisation musicale des sources populaires, dites folkloriques (qu'on connaissait surtout par le biais de recueils largement aménagés) et le goût des mélomanes est de plus en plus tourné vers un exotisme (stimulé en grande partie par l'Exposition Universelle de 1900) qui inclut aussi bien les musiques asiatiques que celles de l'Espagne ou du Portugal, en l'occurrence. En ce qui concerne Luís de Freitas Branco, nous avons déjà analysé les débuts de son intérêt pour les sources musicales populaires de son pays, en grande mesure stimulé par son oncle ; la correspondance avec l'abbé Joubert prouve la continuité de cet intérêt.

Dans la même lettre de l'abbé Joubert à Freitas Branco, la commande des deux pièces se termine par un conseil d'ordre esthétique : « Faites nous deux Rapsodies “alla St. Saëns” – vous aurez la chance d'être souvent joué. » Quand on considère que, à peine quatre ans auparavant, R. Rolland, dans son livre *Musiciens d'aujourd'hui*⁴ présentait la musique de

¹ JOUBERT (abbé Joseph), Lettre à Luís de Freitas Branco, Luçon, 26/11/1912 (JMFB).

² Id., Lettre à Luís de Freitas Branco, Luçon, 08/12/1912 (JMFB).

³ *Ibid.* (JMFB).

⁴ ROLLAND (Romain), *Musiciens d'aujourd'hui*, Coulommiers, Imp. Paul Brodard, s. d., 278 p.

Saint-Saëns comme étant exemplaire de « l'esprit classique français » par sa clarté, sa rationalité et sa latinité, on peut bien imaginer que la remarque de l'abbé Joubert fut prophétique. En effet, la pensée esthétique de Freitas Branco évolua autour de ces mêmes concepts de façon de plus en plus marquée vers la fin de sa vie.

Les deux premières pièces que Freitas Branco composa pour *Les maîtres contemporains de l'orgue* sont parvenues à l'abbé Joubert entre le 20 et le 27 février 1913¹ ; il se montre tout de suite intéressé par ses œuvres, et annonce qu'il les soumettra à son « Comité d'honneur et de contrôle artistique », en espérant qu'elles soient « agréées et insérées dans l'anthologie »². Six mois plus tard, Joubert prévoit d'envoyer au compositeur portugais les épreuves de ses « deux charmantes petites pièces d'orgue-harmonium »³, *Chant religieux portugais* et *Aria*, qui figurent dans le 5^e volume du recueil. En fait, en ce qui concerne l'*Aria*, cet envoi ne se fera que le 2 janvier 1914⁴ ; à peine vingt jours plus tard⁵, l'éditeur est en mesure de remercier Freitas Branco pour la correction des épreuves.

Le *Chant religieux portugais*, apparemment dédié à l'abbé Joubert (bien que la dédicace ne figure pas sur le texte imprimé) est d'une grande simplicité formelle : il s'agit d'un chant en *si* mineur, présenté d'abord *pp* avec un contrepoint à la basse, et ensuite harmonisé de façon tout à fait tonale, faisant usage d'accords parfaits, et de cadences plagales et parfaites. Après trois réitérations en *crescendo* de cette phrase, le discours est interrompu par l'enchaînement répété de quatre accords parfaits à l'état fondamental avec des broderies : *si* bémol, *sol*, *fa*, *si* bécarré. Le contraste avec ce qui précède est frappant. Le thème revient dans une texture allégée et conclut la pièce en *ppp*.

L'*Aria*, qui a pour cadre une introduction et une conclusion fondées sur le même matériel thématique et assez instables du point de vue tonal, est aussi simple. Dans la première de ces deux sections, la transposition intégrale d'un fragment musical est employée, comme souvent dans des pièces pour piano du même auteur. Entre ces deux extrêmes, la forme *ABAB'A'* est parfaitement claire ; le langage harmonique s'y trouve simplifié, le thème y met en œuvre l'alternance antécédent-conséquent et les couplets y utilisent le principe du contrepoint renversable.

¹ Voir JOUBERT (abbé Joseph), Carte postale à Luís de Freitas Branco, Luçon, 20/02/1913 (JMFB) et id., Lettre à Luís de Freitas Branco, Luçon, 27/02/1913 (JMFB).

² *Ibid.*

³ Id., Lettre à Luís de Freitas Branco, Luçon, 27/08/1913 (JMFB).

⁴ Id., Carte postale à Luís de Freitas Branco, Luçon, 02/01/1914 (JMFB).

⁵ Id., Carte postale à Luís de Freitas Branco, Luçon, 22/01/1914 (JMFB).

Par rapport aux pièces d'orgue de Freitas Branco, il est intéressant de noter que, dans une carte postale à son disciple datée du 26 juillet 1914¹, Pâque écrit : « J'ai vu vos pièces d'orgue, il me semble que vous auriez pu faire encore mieux. » Dans le contexte de leur relation épistolaire, ce que le compositeur belge reproche à Freitas Branco c'est le fait de ne pas rejeter plus clairement le langage tonal. Précisons que, grâce à Freitas Branco, Pâque figurera également dans *Les maîtres contemporains de l'orgue*, avec *Six petits préludes*, *Andantino* et *Allegretto*. L'abbé Joubert avait demandé à son correspondant portugais, en septembre 1913, d'être auprès de Pâque son « éloquent avocat pour obtenir un manuscrit d'orgue »². Le 4 octobre suivant, il était en mesure de remercier Freitas Branco pour l'adresse de son ancien professeur belge³, qu'il a contacté sans tarder ; en effet, à peine deux mois plus tard, c'est Pâque qui écrit à son disciple : « L'abbé Joubert me paraît un charmant homme »⁴. Par la suite, ils sont devenus de « vrais amis »⁵.

Dans une lettre déjà citée, datée du 27 août 1913⁶, l'abbé Joubert propose à Freitas Branco d'écrire une œuvre pour grand orgue ; il obtient une réponse favorable avant 12 septembre suivant, comme on peut le déduire de la lecture d'une lettre où l'abbé insiste sur une « belle pièce [...] donnant toute la mesure de votre talent ... et représentant dans le Recueil l'école du Portugal !! »⁷. Au début du mois d'octobre 1913⁸, l'abbé reçoit le manuscrit d'un *Choral* qui figure dans le 8^e volume de l'ouvrage.

Un mois et demi plus tard, J. Joubert formule sa troisième commande ; cette fois-ci, il demande « une ou deux grandes rapsodies avec pédale obligée sur les airs religieux les plus intéressants du Portugal »⁹, rejoignant ainsi le projet initial qu'il avait proposé à Freitas Branco dans sa première lettre. La correspondance de cette période indique que l'œuvre en question fut composée en décembre 1913 et en janvier 1914¹⁰ ; l'abbé Joubert l'avait reçue le 28 janvier, estimant qu'il s'agissait d'une « belle œuvre » et félicitant le compositeur pour

¹ PAQUE (Désiré), Carte postale à Luís de Freitas Branco, Paris, 26/07/1914 (JMFB).

² JOUBERT (abbé Joseph), Carte postale à Luís de Freitas Branco, Luçon, 17/09/1913 (JMFB).

³ Id., Carte postale à Luís de Freitas Branco, Luçon, 04/10/1913 (JMFB).

⁴ PAQUE (Désiré), Carte postale à Luís de Freitas Branco, Genève, 19/12/1913 (JMFB).

⁵ JOUBERT (abbé Joseph), Carte postale à Luís de Freitas Branco, Luçon, 06/01/1915 (JMFB).

⁶ Id., Lettre à Luís de Freitas Branco, Luçon, 27/08/1913 (JMFB).

⁷ Id., Lettre à Luís de Freitas Branco, Luçon, 12/09/1913 (JMFB).

⁸ Id., Carte postale à Luís de Freitas Branco, Luçon, 04/10/1913 (JMFB).

⁹ Id., Carte postale à Luís de Freitas Branco, Luçon, 26/11/1913 (JMFB).

¹⁰ Voir Id., Carte postale à Luís de Freitas Branco, Luçon, 01/01/1914 (JMFB) et id., Carte postale à Luís de Freitas Branco, Luçon, 22/01/1914 (JMFB).

« sa diligence »¹. Cependant, à notre connaissance, elle ne fut jamais publiée. A ce sujet, on lit dans une lettre que l'abbé Joubert a adressée à son correspondant portugais le 19 décembre 1915 : « Depuis la guerre, il ne m'a pas été possible de mettre à l'édition les recueils d'orgue qui devraient achever *Les maîtres contemporains de l'O* [sic]... »².

¹ JOUBERT (abbé Joseph), Carte postale à Luís de Freitas Branco, Luçon, 28/01/1914 (JMFB).

² Id., Lettre à Luís de Freitas Branco, Luçon (Hôpital 46), 19/12/1915 (JMFB).

13. Séjour à Madère

Luís de Freitas Branco partit à Madère, avec son épouse, le 15 mars 1913¹. Il prévoyait un long séjour dans cette île², où il a habité le quartier de S. Pedro (*Rua da Imperatriz D. Amélia*, n° 74), à Funchal, jusqu'au 6 janvier 1915, selon le brouillon ultérieur d'une lettre concernant le service militaire de Freitas Branco adressé au « district de recrutement n° 27 »³, qui indique également que le retour à Lisbonne effectué à cette date fut initialement prévu comme étant provisoire.

13.1. Œuvres

Nous savons que, pendant ce séjour, il a composé de « nouvelles pièces pour chant et piano » ainsi que d'autres, « de plus grande haleine »⁴, qui correspondent en toute probabilité aux *Trois sonnets de Maurice Maeterlinck*, aux *Deux poèmes de Stéphane Mallarmé*, à la *Sonate pour violoncelle et piano* et au poème symphonique *Vathek* (sur un texte de William Beckford) dont le manuscrit de la première version, conservé dans les fonds d'archives NB/MHF, est daté du 25 mars 1914⁵.

Le compositeur entretenait encore une correspondance avec Désiré Pâque, qui lui faisait part de ses conseils en matière musicale ; à propos d'une de ses récentes mélodies, et à l'exemple de ce qui se passait depuis la composition de *Mirages* pour piano (voir ci-dessus), le compositeur belge fut critique vis-à-vis de l'œuvre de son ancien élève. En effet, il lui reprochait un manque d'originalité qui se traduisait, selon lui, par une influence trop importante du langage musical de Maurice Ravel⁶.

Le 9 mars 1913, *Les paradis artificiels* furent créés au Théâtre République (actuellement Théâtre de S. Luís) à Lisbonne, sous la direction du chef d'orchestre Pedro

¹ *A arte musical*, 15^e année, n° 341, Lisbonne, 15/03/1913, p. 58.

² *Ibid.*

³ « Distrito de recrutamento n° 27 » dans BRANCO (Luís de Freitas), Lettre au district de recrutement n° 27 (brouillon manuscrit par Stella de Freitas Branco), Lisbonne, 28/05/1916 (JMFB).

⁴ CORDEIRO (Xavier), Lettre à Luís de Freitas Branco, Lisbonne, 07/06/1913 (JMFB).

⁵ Le journal manuscrit de sa femme, Stella de Freitas Branco, nous révèle que cette œuvre fit l'objet d'une profonde révision en 1925 selon BRANCO (Stella de Freitas), *Journal*, 02/08/1925, 03/08/1925, 04/08/1925 et 29/12/1925 (JP).

⁶ PAQUE (Désiré), Lettre à Luís de Freitas Branco, Le Bouveret (Suisse), 12/05/1913 (JMFB).

Blanch. L'œuvre fut très mal reçue par le public, et provoqua un véritable scandale¹ ; à ce sujet, il est intéressant de citer le commentaire que Fernando Pessoa (qui a assisté à cette exécution) a confié à son journal : « La symphonie [*sic*] de Freitas Branco me parut moins bonne »². Déjà en 1914, la création de sa *Sonate pour violoncelle et piano* a eu lieu à Barcelone, dans l'interprétation de Bernardino Galvez³.

Nous connaissons peu la genèse de *Luar*, pour piano; João de Freitas Branco affirme qu'elle fut composée en 1916 et créée à Lisbonne par l'auteur lui-même au piano⁴. Cependant, des ébauches, dont on conserve des photocopies dans le fonds d'archives NB/MHF, sont datées du 8 au 15 mai 1914⁵, raison pour laquelle on fait figurer *Luar* ici⁶.

Longue de deux pages à peine (dans l'édition Sassetti qui d'ailleurs n'est pas datée), elle comprend d'intéressants procédés musicaux sur le plan de la forme, de l'harmonie, de la mélodie et du rythme. Nous avons vu comment certaines des pièces pour piano du même auteur montrent une préférence pour les réexpositions raccourcies du matériau de base ; c'était le cas dans *Arabesques*, *Valse*, *Nocturne*, *Romance sans paroles*, *Albumblätter* n^{os} 3 et 4, *Mirages* I et II. En ce qui concerne *Luar*, ce procédé est élevé à un niveau encore plus important dans la construction de la pièce car, du point de vue formel, elle est bâtie sur la présentation d'une succession d'idées musicales suivie de deux reprises progressivement simplifiées de ce même matériel de base (voir les analyses).

L'analyse harmonique révèle un centre tonal (*ré* bémol majeur), qui n'est cependant pas clairement énoncé avant les 7^e et 8^e mesures et ne concerne, *grosso modo*, que les première et dernière parties de la pièce. Même si la partie *A* tourne autour de ce noyau tonal, elle est colorée par maints autres aspects (surtout des notes ajoutées et des emprunts à la

¹ BRANCO (Luís de Freitas), « Uma carta inédita a Fernando Lopes-Graça : Reguengos, 04/11/1943 », *Gazeta Musical*, 24^e année, série IV, n^o 245, Lisbonne, Academia de amadores de música, décembre 1990, p. 23.

² « Inferior - pareceu-me - a sinfonia [*sic*] do Freitas Branco », cité dans DELGADO (Alexandre), « Luís de Freitas Branco e o 1^o modernismo português », *Gazeta Musical*, n^o 245, XXIV, Lisbonne, 1990, p. 11.

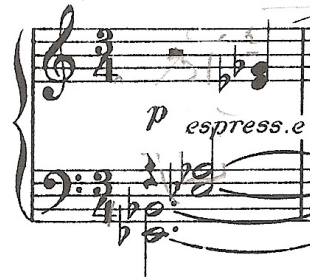
³ BRANCO (João de Freitas), « Cronologia », *Catálogo da Exposição Luís de Freitas Branco*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1975, p. 29.

⁴ *Ibid.*, p. 30.

⁵ BRANCO (Luís de Freitas), [*Luar*] (manuscrit autographe photocopié), s. l., 08-15/05/1914 (NB/MHF).

⁶ D'ailleurs, ces dates indiquent que *Luar* fut composée entre les 4^e et 5^e préludes (de la série de dix dédiés à J. Viana da Mota) qui datent, selon la même source, du 2 au 4 mai et du 23 au 26 mai 1914, respectivement. Ces deux préludes figurent ci-dessous avec les autres du même groupe (dont les ébauches ne sont pas datées) ; nous avons donc retenu la date que João de Freitas Branco indique pour l'ensemble des dix préludes, soit 1918 [BRANCO (João de Freitas), *op. cit.*, p. 30].

gamme par tons). On y remarquera la curieuse constitution du premier accord car, si l'on peut simplement y voir une harmonie de *mi* bémol mineur avec 4^e ajoutée, on pourra également se rendre compte que cet accord résulte de la superposition de trois intervalles successivement plus serrés (5^{te} juste, 4^{te} juste et 3^{ce} mineure) sur la fondamentale, en trois registres progressivement plus aigus (voir ex. n° 15).



Exemple n° 15 : *Luar*, mes. 1

Il est également intéressant de remarquer que, si les parties externes de la forme (*A* et *A'*) évoluent dans un univers presque exclusivement fondé sur les touches noires du clavier, la partie intermédiaire (*A''*) est inversement presque entièrement diatonique et fondée sur les touches blanches de l'instrument ; ainsi, dans les transitions entre les différentes parties de la forme se produit ce qu'on pourrait appeler un « changement d'éclairage » évoquant, dans la lecture subjective et imaginative du contenu musical qui est sans doute stimulée par le titre¹, une lune tantôt voilée par des nuages, tantôt découverte en toute sa splendeur (voir exs. n^{os} 16 et 17).



Exemple n° 16 : *Luar*, mes. 1-4

¹ « Clair de lune ».



Exemple n° 17 : *Luar*, mes. 38-41

Du point de vue mélodique, des ressemblances entre les motifs de plusieurs sections contribuent à créer un sentiment d'unité organique dans toute la pièce ; en effet, les éléments caractéristiques du matériel que nous avons désigné par *a1*, *a2.2* et *a3.1*, ainsi que leurs « réexpositions » respectives (voir les analyses), sont tous fondés sur un tétracorde descendant, quoiqu'ils assument des formes assez différentes (voir exs. n° 16 mes. 1-2, n°s 18 et 19).



Exemple n° 18 : *Luar*, mes.12-13



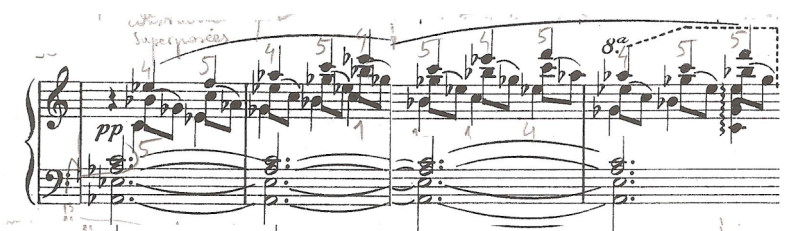
Exemple n° 19 : *Luar*, mes.16

L'aspect rythmique, qui détermine la différence entre ces motifs, est à son tour dominé par un paradigme : celui de la note longue suivie de trois valeurs brèves, qu'il s'agisse d'une noire suivie d'un triolet ou d'une noire pointée suivie de trois croches (motifs *a1* et *a2.2*, respectivement, voir les exemples n°s 16, 18 et 19) ; curieusement, un « renversement » de ce paradigme rythmique est également présent, dans la mesure où le motif *a2.1* se compose de trois croches dont la dernière est liée à une noire pointée (voir ex. n° 20). Des augmentations sont également repérables.



Exemple n° 20 : Luar, mes. 9-10

Par ailleurs, on remarquera l'importante fonction que le rythme assume à travers les intéressantes particularités formelles ou harmoniques de la pièce : ainsi, la période de plus grande activité rythmique (voir ex. n° 21) précède le changement harmonique qui va suivre et attire l'attention de l'auditeur sur la nouvelle partie de la forme (A') que ce dernier caractérise ; d'autre part, l'usage extensif de syncopes entre les mes. 21 et 23 (voir ex. n° 22) signale la plus grande intervention de la gamme par tons dans toute la pièce.



Exemple n° 21 : Luar, mes. 34-37



Exemple n° 22 : Luar, mes. 20-23

Luís de Freitas Branco a présenté cette pièce à la commission des professeurs du conservatoire qui se sont réunis le 1^{er} août 1925 pour choisir les œuvres à inclure dans les programmes de piano de l'établissement¹.

¹ BRANCO (Stella de Freitas), *Journal*, 01/08/1925 (JP).

13.2. **Activité musicographique**

Freitas Branco poursuivait son activité dans le domaine de la musicographie. Il a collaboré avec Michel'angelo Lambertini à un article sur la guitare (« *viola* ») et les instruments de la même famille, ayant fourni des renseignements sur les variantes propres à l'Ile de Madère¹ ; de plus, selon les suggestions de Michel'angelo Lambertini, il a préparé des articles sur Paul Dukas², Igor Stravinsky³ et Anton Bruckner⁴ pour la revue *Arte Musical*⁵.

Hipólito Raposo* a également sollicité sa collaboration, en lui demandant de répondre à un questionnaire sur le Chant et la Langue Portugaise qu'il avait élaboré, afin de rédiger un livre sur la langue portugaise⁶ ; le contenu de la lettre en question indique clairement que Freitas Branco entretenait des rapports avec ce représentant de l'« Integralismo lusitano » (voir ci-dessous) depuis quelque temps. De plus, à cette époque, Freitas Branco collaborait régulièrement avec plusieurs journaux, en tant que critique musical et littéraire ; il poursuivra cette activité tout au long de sa vie.

13.3. **Suite de la correspondance avec l'abbé Joseph Joubert**

Les contacts avec l'abbé Joubert se poursuivirent pendant le séjour de Freitas Branco à Madère, comme nous l'avons vu. Le 21 juillet 1914, il faisait mention de son projet d'éditer « un petit recueil de pièces d'harmonium faciles pour le service liturgique de la sainte Messe – Entrée, Offert., Elév., Comm., Sortie. »⁷ et demandait à son correspondant s'il avait des œuvres de ce genre. La publication de ce recueil a été retardée à cause de la guerre, comme les derniers tomes des *Maîtres contemporains de l'orgue*, selon une carte postale du

¹ LAMBERTINI (Michel'angelo), Lettres à Luís de Freitas Branco, Estremoz, 16/05/1913 et Setúbal, 25/06/1913 (JMFB).

² BRANCO (Luís de Freitas), « Paul Dukas », *A arte musical*, 15^e année, n° 340, Lisbonne, 15/02/1913, p. 27-29.

³ Id., « Igor Stravinsky », *A arte musical*, 15^e année, n° 344, Lisbonne, 15/04/1913, p. 69.

⁴ Id., « Anton Bruckner », *A arte musical*, 15^e année, n° 353, Lisbonne, 31/08/1913, p. 185-188 ; Id., « Anton Bruckner », *A arte musical*, 15^e année, n° 354, Lisbonne, 15/09/1913, p. 196.

⁵ LAMBERTINI (Michel'angelo), Lettres à Luís de Freitas Branco, Setúbal, 25/06/1913 et 07/08/1913 (JMFB).

⁶ RAPOSO (Hipólito), Lettre à Luís de Freitas Branco, Lisbonne, 10/12/1913 (JMFB). Aucun des titres comprenant la bibliographie de Hipólito Raposo ne semble correspondre à cet ouvrage, qui n'a peut-être pas abouti.

⁷ JOUBERT (abbé Joseph), Carte postale à Luís de Freitas Branco, Luçon, 21/07/1914 (JMFB).

7 décembre 1915¹. A-t-il jamais vu le jour ? Était-il prévu comme recueil indépendant ou devait-il figurer dans la grande anthologie ? En tout cas, il est certain que Freitas Branco honora la commande, car le 19 décembre 1915 l'organiste français lui demanda de compléter sa Suite « Pendant la sainte Messe » en composant « la “Communion” qui manque à cette jolie série de morceaux liturgiques. »²

¹ JOUBERT (abbé Joseph), Carte postale à Luís de Freitas Branco, Luçon, 07/12/1915 (JMFB).

² Id., Lettre à Luís de Freitas Branco, Luçon (Hôpital 46), 19/12/1915 (JMFB).

14. Nouvelle installation à Lisbonne

Comme nous l'avons vu, selon un document de 1916, le retour de Luís de Freitas Branco à Lisbonne le 6 janvier 1915 devait être provisoire ; cet élément semble être confirmé par le fait que son épouse Stella ne l'a rejoint dans la capitale métropolitaine que le 6 février suivant¹. Cependant, il s'est avéré définitif². La période qui suivit fut marquée par les débuts de l'activité professionnelle de Freitas Branco en tant que professeur de langues, mais aussi par son engagement en faveur de la musique de son temps concrétisé dans plusieurs articles édités par la revue *A arte musical* à laquelle, comme nous l'avons vu, il prêtait sa collaboration depuis quelque temps ; en outre, il poursuivit son activité compositionnelle, encore assez marquée par des œuvres de caractère religieux, et vit la création de son œuvre *Depois de uma leitura de Antero de Quental*, qui lui procura un vif succès.

14.1. A la recherche d'un emploi

La première préoccupation de Luís de Freitas Branco, qui se trouvait alors dans une situation économique défavorable, fut de trouver un emploi. Suivant les conseils de son père transmis par sa femme, il chercha un poste de professeur de langues dans une école « indépendante du gouvernement »³. Nous avons constaté à quel point l'étude et la pratique des langues et littératures étrangères avait été importante dans sa formation ; pour la concrétisation de son dessin, il a pensé en premier lieu au *Colégio Artiaga*, mais finit par concentrer ses efforts sur la *Escola Académica*, ayant été mis en relation avec la direction de cette dernière par une amie de la famille, Ninita Sabrosa. Lors de son premier entretien, il fut interrogé sur ses aptitudes et sur des matières pédagogiques ; ayant fait la démonstration de ses connaissances « de Froebel à Montessori »⁴, il fut admis sans hésitation.

¹ A ce sujet, voir : BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à son père, Lisbonne, 06/02/1915 (JMFB), BRANCO (Marietta de Freitas), Lettres à Luís de Freitas Branco, Funchal, 09/02/1915 et 08/03/1915 (JMFB), BRANCO (Fidélío de Freitas), Lettre à Luís de Freitas Branco, Funchal, 10/02/1915 (JMFB).

² BRANCO (Luís de Freitas), « Uma carta inédita a Fernando Lopes-Graça : Reguengos, 04/11/1943 », *Gazeta Musical*, 24^e année, série IV, n° 245, Lisbonne, Academia de amadores de música, décembre 1990, p. 23.

³ « Mandou-me dizer a Stella que o Pai tinha falado em eu me empregar em professor de línguas em qualquer escola independente do governo », dans id., Lettre à son père, Lisbonne, 06/02/1915 (JMFB).

⁴ « Impingi o que sabia de Froebel a Montessori [...] », *Ibid.*

Sa nomination rassura ses parents, qui jugeaient l'Ecole Académique « bonne et très accréditée »¹. Du reste, cet emploi était, aux yeux de Marietta et Fidélio de Freitas Branco, tout à fait conforme à la personnalité et aux intérêts de leur fils, lui laissant suffisamment de temps libre pour ses activités musicales ; il leur semblait plus intéressant que le travail que lui proposait un certain Thompson (probablement contacté par un oncle du compositeur) dans le service de bateaux à vapeur de la Compagnie Nationale. A ce sujet, il est intéressant de citer un passage de la lettre que sa mère lui a adressé à cette occasion :

« Par rapport à ton mode de vie et à ta pensée, il s'agit d'une position beaucoup plus indépendante et en accord avec ta personnalité. Dans la compagnie nationale où Thompson veut t'employer, il s'agit d'une position beaucoup plus subalterne et beaucoup plus astreignante, ne te donnant sûrement pas le temps qu'il te faut pour ta musique, qu'il serait dommage d'abandonner étant donné le niveau auquel tu es arrivé. »²

Luís de Freitas Branco est entré au service le 1^{er} mars 1915, s'étant préparé à exercer ses nouvelles fonctions de façon très intense, en lisant tout ce qu'il y avait dans sa bibliothèque (selon sa propre expression) sur « l'enseignement et les langues vivantes »³ ; son zèle, peut-être exagéré si l'on considère, comme lui-même l'a fait, que ce qu'il avait à faire était « tout à fait élémentaire »⁴, était caractéristique de sa personnalité scrupuleuse. La rémunération proposée dans un premier temps était de « 15.000 réis » par mois⁵, et sa prestation fut apparemment très appréciée dès le début⁶.

¹ « A escola académica [...] uma escola boa e muito acreditada », dans BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à son père, Lisbonne, 06/02/1915 (JMFB).

² « Para o teu modo de viver e de pensar, é uma posição muito mais independente e muito melhor para o teu feitio. Na companhia nacional onde te quer empregar o Thompson é uma posição muito mais subalterna e muita mais presa não te dando tempo com certeza para a tua música, que chegando ao grau a que chegaste não convém abandonar », dans BRANCO (Marietta de Freitas), Lettre à Luís de Freitas Branco, Funchal, 09/02/1915 (JMFB).

³ « Excusado será dizer que me preparei para exercer o meu lugar lendo o que há na minha completa livraria sobre ensino e línguas vivas [...] », dans BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à son père, Lisbonne, 06/03/1915 (JMFB).

⁴ « [...] o que tenho a fazer é elementaríssimo », *Ibid.*

⁵ En 1915, une livre d'or anglaise correspondait environ à 4500 « réis ».

⁶ BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à son père, Lisbonne, 06/03/1915 (JMFB).

14.2. La divulgation de la musique contemporaine

Dans le courant de l'année 1915, Freitas Branco poursuivit une intense activité entamée des années auparavant dans les pages de la revue *A arte musical* ; à l'époque, il s'était dévoué à la cause de la divulgation de la nouvelle musique, notamment française, auprès du public portugais. Dans un article consacré à Roussel, Freitas Branco fait l'éloge de son œuvre, notamment *Poème de la forêt* et *Evocations*, tout en signalant l'influence de d'Indy sur le compositeur en question¹. Cet article, dans lequel Freitas Branco s'occupait de façon pionnière d'un musicien français méconnu du public portugais, fut complété par d'autres ; là encore, Freitas Branco mettait l'accent sur l'influence de Vincent d'Indy sur Albéric Magnard et Déodat de Séverac, n'oubliant pas non plus Florent Schmitt². Le dernier de ces articles, et la volonté sous-jacente de faire connaître du public portugais ces auteurs français contemporains, furent célébrés par Alfredo Pinto (Sacavém), important critique musical de Lisbonne³. Dans sa réponse optimiste aux commentaires de son aîné, Freitas Branco fit l'éloge des orchestres portugais et de leur action en faveur de la diffusion de la musique « moderne », citant les œuvres déjà entendues au Portugal ; par ailleurs, il signala la disposition favorable du public portugais vis-à-vis de « l'art moderne »⁴.

14.3. La création de *Depois de uma leitura de Antero de Quental*

L'année 1915 a vu également la nomination de Luís de Freitas Branco en tant que membre du Conseil d'Art musical⁵ et la création de son poème symphonique *Depois de uma leitura de Antero de Quental*, le 11 avril, au Théâtre Politeama, sous la direction de David de

¹ BRANCO (Luís de Freitas), « Albert Roussel », *A arte musical*, 16^e année, n° 380, Lisbonne, 15/10/1914, p. 149-150.

² Id., « Albéric Magnard », *A arte musical*, 16^e année, n° 381, Lisbonne, 31/10/1914, p. 157-158 ; id., « Déodat de Séverac », *A arte musical*, 17^e année, n° 405, Lisbonne, 31/10/1915, p. 182-183 ; id., « Florent Schmitt », *A arte musical*, 17^e année, n° 407, Lisbonne, 30/11/1915, p. 203.

³ SACA VÉM (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.

⁴ BRANCO (Luís de Freitas), « Resposta à carta aberta do Exm^o Sr. Alfredo Pinto (Sacavém) », *A arte musical*, 17^e année, n° 407, Lisbonne, 130/11/1915, p. 196-197.

⁵ Id., « Uma carta inédita a Fernando Lopes-Graça : Reguengos, 04/11/1943 », *Gazeta Musical*, 24^e année, série IV, n° 245, Lisbonne, Academia de amadores de música, décembre 1990, p. 23-24.

Sousa*¹. Ce dernier, à qui l'auteur avait proposé *Vathek*, aurait préféré *Antero*, craignant un scandale comparable à celui qui avait provoqué l'exécution des *Paradis artificiels*² ; il obtint un remarquable succès³, et la critique remarqua « la filiation dans l'école moderne » et les influences de Wagner et Debussy⁴. Quant à *Vathek*, il ne fut intégralement joué qu'en 1961 sous la direction de Álvaro Cassuto ; la troisième variation, expérimentale et controversée, fut évitée lors de toutes les exécutions précédentes.

14.4. Œuvres religieuses

Au début avril 1915, le prêtre Manuel de Paiva (associé à la Cathédrale de Funchal) reçut un *Te Deum* auquel Luís de Freitas Branco travaillait au moins depuis le mois précédent⁵. Il attendait impatiemment les *Três responsórios de Pentecostes* (ou *do Espírito Santo*) que Freitas Branco était sur le point de terminer au moment de son départ de Funchal et dont le manuscrit est daté du 21 septembre 1914⁶. Ses lettres indiquent clairement que le compositeur collaborait régulièrement avec la Cathédrale de Funchal pendant son séjour à

¹ A ce sujet, voir BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à son père, Lisbonne, 06/03/1915 (JMFB) et id., « Uma carta inédita a Fernando Lopes-Graça : Reguengos, 04/11/1943 », *Gazeta Musical*, 24^e année, série IV, n° 245, Lisbonne, Academia de amadores de música, décembre 1990, p. 24 ; *A arte musical*, 17^e année, n° 392, Lisbonne, 15/04/1915, p. 62. Curieusement, les critiques d'un concert dirigé par Joseph Lasalle à Lisbonne à la fin de décembre 1923 font allusion à l'audition de cette œuvre comme étant la première [voir « Crítica dum concerto no S. Luís », *A tarde*, Lisbonne, 31/12/1923 cité dans BRANCO (João de Freitas), *Cahier I*, s. l. n. d., p. 122 § 293 (copie dans les fonds d'archives NB/MHF) et « Música – Teatro S. Luís – 8^o concerto da Orquestra sinfónica portuguesa, dirigido por Joseph Lasalle », *A capital*, Lisbonne, 31/12/1931 cité dans BRANCO (João de Freitas), *Cahier I*, s. l. n. d., p. 128-129 § 299 (copie dans les fonds d'archives NB/MHF).] ; comme nous le verrons par la suite, Lasalle a dirigé l'œuvre en question une nouvelle fois, à Madrid, le 20 novembre 1926.

² Voir BRANCO (Luís de Freitas), « Uma carta inédita a Fernando Lopes-Graça : Reguengos, 04/11/1943 », *Gazeta Musical*, 24^e année, série IV, n° 245, Lisbonne, Academia de amadores de música, décembre 1990, p. 24 ; voir également PICOTO (José Carlos), « Luís de Freitas Branco », *Grande enciclopédia portuguesa e brasileira*, vol. XI, Lisbonne, Ed. Enciclopédia Lda./Livraria Bertrand, 1944, p. 850-851.

³ BRANCO (Luís de Freitas), *op. cit.*, p. 24.

⁴ *A arte musical*, 17^e année, n° 392, Lisbonne, 15/04/1915, p. 62.

⁵ A ce sujet, voir BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à son père, Lisbonne, 06/03/1915 (JMFB) et PAIVA (Manuel de), Lettre à Luís de Freitas Branco, S. Pedro (Funchal), 05/04/1915 (JMFB).

⁶ Nous n'avons pas pu localiser ce manuscrit ; cependant, il en existe des photocopies dans les fonds d'archives NB/MHF.

Madère ; le *Bendito* pour chant et orgue a-t-il un rapport avec cette activité ? Il n'est pas daté, contrairement au *Veni Sancte*, pour deux voix et orgue, complété le 17 septembre 1915.

14.5. De nouvelles sollicitations de la part de l'abbé Joseph Joubert

Après une collaboration longue de plusieurs années, l'abbé Joubert demanda encore au compositeur portugais de participer à l'élaboration d'un nouvel ouvrage consacré cette fois « à la mémoire de nos héroïques soldats tombés au champ d'honneur »¹, comme nous le montre une carte postale du 7 décembre 1915 où nous apprenons également que le chanoine venait de regagner Luçon après avoir été mobilisé comme infirmier militaire à Nantes le 11 janvier précédent. Cet album de pièces d'orgue-harmonium correspond en toute probabilité aux *Voix chrétiennes de la douleur : aux héros de la grande guerre*, en 2 volumes, publié chez Ledent-Malay à Bruxelles en 1921. Il était censé « traduire excellemment les sentiments de deuil, de résignation, de confiance, de prière qui en ce moment animent tous les cœurs français religieux et patriotes. »² L'organiste, qui se montrait particulièrement sensible aux événements de cette période troublée, proposait des titres et même des formes précises : « Carillon funèbre, Prière pour les trépassés, Hymne des bienheureux (choral varié), Confiance (méditation andante religioso) ».

A peine douze jours plus tard, Joubert revient sur ce sujet, en précisant que la liste des collaborateurs de ce nouveau recueil sera brève, car il souhaitait que l'ouvrage soit « peu volumineux »³. Cela rend d'autant plus significatif le fait d'avoir choisi le nom de Freitas Branco pour figurer entre les compositeurs élus. L'abbé Joubert retient les trois premiers titres déjà proposés, en ajoutant « Elégie, Canzone, Pie Jesu, In paradisum, Lamentation, Déploration, Absoute, Marche funèbre », et incite son correspondant à choisir ceux qui l'inspirent le plus.

Les voix chrétiennes de la douleur : aux héros de la grande guerre ne contient aucune œuvre de Freitas Branco, et la correspondance de l'abbé Joubert qu'on pu retrouver jusqu'à présent ne va pas au-delà de cette date. Reste à savoir si le compositeur a écrit quelque chose pour cet album qui n'a finalement pas été publié, ou si, au contraire, il n'a pas donné suite aux demandes de son correspondant à ce sujet. Cette dernière hypothèse semblerait plus probable, car il n'existe aucune trace d'ébauches de pièces d'orgue qu'on puisse associer à ce projet

¹ JOUBERT (abbé Joseph), Carte postale à Luís de Freitas Branco, Luçon, 07/12/1915 (JMFB).

² *Ibid.*

³ Id., Lettre à Luís de Freitas Branco, Luçon, 19/12/1915 (JMFB).

dans les fonds d'archives concernant Freitas Branco. Dans ce cas, quelle serait la raison pour laquelle le compositeur n'a pas honoré cette commande, alors qu'il avait systématiquement répondu de façon affirmative et très rapide aux propositions précédentes de l'abbé Joubert ? Aucun élément précis ne permet, pour l'instant, d'apporter des réponses à ces questions.

15. Les années 1915-1916

Cette période de la vie du compositeur fut marquée par des liens étroits avec l'« Integralismo lusitano », quoique les rapports de Freitas Branco avec les différents représentants de ce courant idéologique se soient développés auparavant et poursuivis par la suite ; d'ailleurs, l'orientation de source catholique et nationaliste imprimée à sa réflexion esthétique et à l'ensemble de ses œuvres depuis le retour de Paris (probablement stimulée par la vie religieuse du couple Freitas Branco, elle-même née probablement d'un rejet conscient des origines républicaines de Stella de Ávila e Sousa) était en quelque sorte prémonitoire du rapprochement du compositeur de ce groupe d'intellectuels, considéré par la suite comme faisant partie de l'extrême droite politique de l'époque. Les débuts de l'activité de Freitas Branco en tant que professeur au Conservatoire de Lisbonne datent également de cette période, ainsi que des projets concernant un éventuel engagement de Gabriel Grovlez au Portugal qui ne s'est jamais concrétisé.

15.1. Luís de Freitas Branco et l'« Integralismo lusitano »

Parmi les œuvres de Freitas Branco qui datent des années 1915, on trouve *O motivo da planície*, *Minuete* e *Soneto dos Repuxos*, sur des poèmes de António Sardinha*. On vérifie, à cette période de la vie du compositeur, un rapprochement des idéaux du mouvement de l'« Integralismo lusitano »¹, auquel était associé celui-ci. Ce courant idéologique défendait un retour au catholicisme portugais, associé à une monarchie traditionnelle, anti-parlementaire, et fut engendré par un sentiment très négatif vis-à-vis de la Première république portugaise, née le 5 octobre 1910 ; en effet, l'« Integralismo lusitano » réunissait aussi bien des royalistes mécontents de l'abolition de la monarchie (comme Hipólito Raposo, auquel nous avons déjà fait allusion) que des républicains déçus par la nouvelle république (comme António Sardinha, défenseur du nouveau régime jusqu'en 1912).

Les principaux représentants de ce groupe idéologique avaient pour la plupart fait des études à l'Université de Coimbra et étaient liés par des sentiments de camaraderie, leurs

¹ A ce sujet, voir : RAPOSO (Hipólito), *Dois nacionalismos : l'Action française e o Integralismo lusitano : uma conferência*, Lisbonne, Féria, 1929, 144 p.; BRAGA (Luís de Almeida), *Sob o pendão real*, Lisbonne, Gama Política, 1942, 448 [7] p.; ASCENÇÃO (Leão Ramos), *O integralismo lusitano*, Lisbonne, Gama, 1943, 218 [6] p.; QUINTAS (José Manuel), *Filhos de Ramires – As origens do Integralismo lusitano*, Lisbonne, Nova Ática, 2005, 425 [2] p.

affinités étant, au départ, de nature plutôt artistique et littéraire que politique. L'expression « Integralismo lusitano » surgit pour la première fois dans une revue fondée en Belgique en 1913 par des exilés qui avaient rejoint les forces de Henrique Mitchell de Paiva Couceiro, lequel mena plusieurs campagnes contre le régime républicain ; parmi ceux-ci figurent les noms de Luís de Almeida Braga, Rolão Preto et Domingos de Gusmão Araújo. En septembre de la même année, Alberto Monsaraz*, António Sardinha et Hipólito Raposo se sont réunis à Figueira da Foz, à fin de lancer les bases d'une revue de philosophie politique destinée à exposer et promouvoir la pensée rénovatrice qui les unissait, et qui serait à la base du mouvement de l'« Integralismo lusitano »; en février 1914, João do Amaral lance le pamphlet *Aqui d'El-Rei !...*, où il systématise la doctrine de ce courant idéologique, et deux mois plus tard¹ la nouvelle revue *Nação portuguesa* deviendra son moyen d'expression privilégié.

Il est possible que Luís de Freitas Branco se soit rapproché de ce groupe idéologique à travers Hipólito Raposo, avec qui il entretint des rapports documentés depuis décembre 1913, comme nous l'avons vu ci-dessus. Freitas Branco participa aux célèbres conférences organisées par les représentants du mouvement idéologique « Integralismo lusitano » à la Ligue Navale Portugaise (Lisbonne), qui furent violemment interrompues à la suite du coup d'Etat d'Afonso Costa le 16 mai 1915. L'intervention du compositeur, qui eut lieu 11 jours auparavant, porta sur l'histoire de la musique portugaise, étant subordonnée à l'intitulé « Musique et instruments » ; elle fut publiée par la suite dans un volume émanant des conférences de la Ligue navale et visant à alerter les Portugais contre le danger d'une annexion par l'Espagne voisine qui rassemble des textes des principaux représentants de l'« Integralismo lusitano », dont certains ont déjà été cités : António Sardinha, Hipólito Raposo, José Pequito Rebelo, Ruy Ennes Ulrich, A. Xavier Cordeiro, Vasco de Crvalho et Luís de Almeida Braga². Les rapports de Luís de Freitas Branco avec ce groupe se prolongèrent vers la fin 1915 et au-delà. Une carte de visite signée par ce dernier et Alberto Monsaraz, datée du 24 novembre 1915, rend compte d'une réunion entre ces deux personnages et le compositeur³. L'année suivante, Freitas Branco adhéra à la Ligue navale

¹ Le premier numéro de cette revue parut le 8 avril 1914.

² BRANCO (Luís de Freitas), « Música e instrumentos », *A questão ibérica*, Lisbonne, Almeida, Miranda et Sousa, 1916, p. 119-143. A ce sujet, voir également : « 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.

³ MONSARAZ (Alberto) et RAPOSO (Hipólito), Carte de visite, s. l., 24/11/1915 (JMFB).

portugaise ; le document qui confirme cette adhésion est conservé dans l'enveloppe originale, sur laquelle le compositeur a écrit les mots suivants :

« On a donc à travailler [pour] choisir les motifs de notre art et ces motifs seront d'autant mieux choisis qu'ils se rapprochent de la grande raison d'être de l'intégrisme et de la tradition ».¹

Plus tard, en 1917, António Sardinha lui a demandé de réaliser une nouvelle conférence à la Ligue navale portugaise, lui proposant comme intitulé « La nationalisation de la musique »².

La correspondance avec les membres de ce groupe est également révélatrice. Parmi les documents émanant de Hipólito Raposo, figurent des passages comme celui-ci : « Avec le meilleur souvenir et les plus hautes impressions intégristes. »³ En outre, le discours délibérément désuet que Raposo emploie dans cette correspondance suffit à lui seul pour que le lecteur puisse sans équivoque saisir l'état d'esprit foncièrement royaliste et catholique qui animait l'auteur⁴. D'ailleurs, certaines des œuvres de Freitas Branco datant de cette année témoignent également de la relation qu'il entretint avec Raposo : le poème symphonique *Les funérailles de Viriato*⁵ fut composé sur un texte de ce dernier exaltant les vertus du héros de la tribu lusitanienne opposée aux troupes romaines cherchant à occuper la Péninsule Ibérique. Il date de 1916 (selon João de Freitas Branco⁶) et utilise un « chant populaire de Beira. »⁷ *Les funérailles de Viriato* fut donné en première exécution publique par l'Orchestre symphonique de Lisbonne sous la direction de Pedro Blanch au Théâtre République (actuellement S. Luís), à Lisbonne, le 11 février 1917. Par ailleurs, la troisième de ses *Trois pièces pour piano*

¹ « Portanto temos que trabalhar escolher [sic] os motivos da nossa arte e esses motivos serão tanto melhor escolhi[dos] quanto mais estejam ligados à grande razão de ser do integralismo [e] à tradição », dans BRANCO (Luís de Freitas), Note manuscrite sur l'enveloppe de PIMENTEL (Jaime), *Lettre à Luís de Freitas Branco*, Lisbonne (Ligue navale portugaise), 01/05/1916 (JMFB).

² « A nacionalização da música », dans SARDINHA (António), *Lettre à Luís de Freitas Branco*, s. l., 17/11/1917 (JMFB).

³ « Com as melhores lembranças e no meio das mais altas impressões integralistas », dans RAPOSO, Hipólito, Carte postale à Luís de Freitas Branco, Caíde-Douro, 01/04/1916 (JMFB).

⁴ Voir id., *Lettre à Luís de Freitas Branco*, s. l., 01/09/1916 (JMFB).

⁵ Plus tard désigné simplement par *Viriato* ; cette œuvre fut donnée en première audition le 17 février 1917 sous la direction de Pedro Blanch.

⁶ BRANCO (João de Freitas), « Cronologia », *Catálogo da Exposição Luís de Freitas Branco*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1975, p. 30.

⁷ « [...] um canto popular da Beira », dans Notes de programme du concert réalisé au Théâtre Politeama le 23 mars 1919, Lisbonne, 23/03/1919.

(*Réverie*), composée et créée par lui-même en 1916¹, fut dédiée à son camarade intégriste et éditée l'année suivante chez Sasseti. En outre, Freitas Branco développa une intense activité journalistique au sein du périodique *Monarquia*, que dirigeait Raposo, du moins jusqu'en 1918.

Alfredo Pimenta*, un autre représentant du groupe « Integralismo lusitano », lui a dédié un exemplaire de son nouvel ouvrage « Le livre des prières » (paru en 1916) avec des termes très affectueux². Parmi ses correspondants affiliés au groupe, on compte également Afonso Lopes Vieira*³. Une carte postale de ce dernier datée du 20 juillet 1918 nous révèle que Freitas Branco écrivit un article sur le Sâr Joséphin Péladan, décédé à Neuilly-sur-Seine moins d'un mois auparavant⁴. Lopes Vieira, à qui Freitas Branco avait fait parvenir un exemplaire dédié de cette article, admirait le « latinisme »⁵ du compositeur ; il faut dire que cette caractéristique de Freitas Branco, qui associait l'héritage latin à la clarté, à l'équilibre et à la raison, n'est pas l'apanage des années pendant lesquelles il s'associa à l'« Integralismo lusitano », mais l'a accompagné bien au-delà, surtout à partir du changement stylistique et idéologique qui s'est opéré en lui à partir de la troisième décennie du XX^e siècle.

15.2. Nomination au Conservatoire de Lisbonne

En août 1916⁶, Freitas Branco fut informé par un ami intime de sa nomination imminente au Conservatoire de Lisbonne. Ce personnage, dont on connaît seulement le

¹ BRANCO (João de Freitas), *op. cit.*, p. 30

² PIMENTA (Alfredo), Dédicace datée du 18/11/1916, dans *id.*, *O livro das orações*, Porto, Mário Antunes Leitão, 1916, 61 p. (JMFB).

³ Voir VIEIRA (Afonso Lopes), Carte postale à Luís de Freitas Branco, S. Pedro de Moel, 09/06/1917 (JMFB).

⁴ Cet écrivain mystique né à Lyon en 1858 publia les opéras de Wagner en français avec ses propres annotations dans l'intention de détourner la mentalité française de son matérialisme ; il fonda, en 1888, l'Ordre Kabbalistique de la Rose-Croix (auquel s'associèrent des personnalités comme Erik Satie et Claude Debussy) et, en 1891, l'Ordre de la Rose-Croix catholique et esthétique du Temple et du Graal.

⁵ « Agrada-me infinitamente a firmeza do seu latinismo », dans VIEIRA (Afonso Lopes), Carte postale à Luís de Freitas Branco, S. Pedro de Moel, 20/07/1918 (JMFB).

⁶ Aucune des lettres de ce correspondant ne comporte son nom de famille ; son prénom « José » est invariablement précédé de l'expression « ton vieux ». Le document que nous avons pu consulter est particulièrement difficile à dater ; pour le faire, nous avons eu recours à d'autres sources concernant la nomination de Luís de Freitas Branco au Conservatoire de Lisbonne [notamment BRANCO (João de Freitas), *op. cit.*, p. 30 ; BAÍA (Francisco), Lettre officielle à Luís de Freitas Branco (livre 9, n° 237), Lisbonne (École de Musique [du Conservatoire]), 13/12/1916 (JMFB) et *Diário do Governo*, n° 307, II^e série, Lisbonne, 30/12/1916], ainsi qu'au tarif en vigueur à la poste portugaise à l'époque, dans la mesure

prénom (José) avait parlé à Júlio Dantas de cette nomination, et il est donc vraisemblable qu'il ait exercé une influence en faveur de Freitas Branco, qui d'ailleurs était apparemment bien vu par le directeur de l'institution, Francisco Baía*¹, et plusieurs professeurs. Cependant, il ne faut pas oublier que Dantas (un bon ami de João de Freitas Branco) était particulièrement bienveillant vis-à-vis du compositeur depuis la mort de son oncle, comme nous l'avons vu ci-dessus². D'autre part, Baía était originaire de l'Île de Madère, comme le père de Freitas Branco ; il est possible que des rapports amicaux entre lui et la famille Freitas Branco l'aient influencé de façon positive vis-à-vis du jeune compositeur au moment de son recrutement comme professeur du Conservatoire qu'il dirigeait³.

Il était question de le faire entrer en fonction avant Noël 1916 ; on envisagea de lui confier la conservation du musée de l'institution avant de lui permettre d'accéder au rang des professeurs⁴. Quoi qu'il en soit, Freitas Branco fut nommé professeur en « Lecture de partitions, réalisation de basse chiffrée et accompagnement » (créée le 28 octobre 1916⁵) pour un an⁶. Selon son propre témoignage, le directeur de la section musicale du Conservatoire (Francisco Baía) s'était rendu personnellement chez lui pour lui proposer le poste, et la nomination eut lieu peu de temps après⁷.

Cette nomination fut très contestée par un groupe de musiciens portugais. En effet, le 1^{er} février suivant, l'*Eco musical*⁸ publiait une lettre ouverte de certains élèves du conservatoire au Président de la République portugaise, où les vingt et un signataires se

ou le timbre sur l'enveloppe de cette lettre est conservé ; [?] (José), Lettre à Luís de Freitas Branco, Luso, 16/08/[1916] (JMFB).

¹ Francisco Baía dirigea le Conservatoire de Lisbonne entre 1895 et 1919 ; il fut remplacé provisoirement par Augusto Machado et lui succéda dans ce poste José Viana da Mota.

² A ce sujet, voir DANTAS (Júlio), « Um filósofo : João de Freitas Branco », *Ilustração Portuguesa*, n° 231, Lisbonne, 25/07/1910, p. 112.

³ Voir BRANCO (Luís de Freitas), « Músicos madeirenses », *Arte musical*, 7^e année, n° 234, Lisbonne, 30/06/1937, p. 4.

⁴ [?] (José), Lettre à Luís de Freitas Branco, Luso, 16/08/[1916] (JMFB).

⁵ *Diário do Governo*, n° 307, II^e série, Lisbonne, 30/12/1916.

⁶ BAÍA (Francisco), Lettre officielle à Luís de Freitas Branco (livre 9, n° 237), Lisbonne (École de Musique [du Conservatoire]), 13/12/1916 (JMFB).

⁷ BRANCO (Luís de Freitas), « Uma carta inédita a Fernando Lopes-Graça : Reguengos, 04/11/1943 », *Gazeta Musical*, 24^e année, série IV, n° 245, Lisbonne, Academia de amadores de música, décembre 1990, p. 24.

⁸ Le même sur les pages duquel Rui Coelho avait des années auparavant conduit sa campagne contre Luís de Freitas Branco, en l'accusant de plagiat musical par rapport à sa *Première sonate pour violon et piano* et aux *Albumblätter* op. 6 (voir ci-dessus).

prononçaient contre « la nomination, sans concours, de M. Luís de Freitas Branco, comme professeur de la discipline récemment créée de lecture de partitions et basse chiffrée. »¹ Ils précisaient que :

« M. Freitas Branco n'a jamais fréquenté notre école, ni même une autre similaire à l'étranger, raison pour laquelle il ne pourra pas démontrer ses aptitudes artistiques sans un concours, ou autre épreuve publique, de la spécialité pour laquelle il a été nommé. »²

Les signataires estimaient que la nomination de Luís de Freitas Branco sans concours créait un précédent qui compromettrait leur propres chances dans l'avenir ; ils se demandaient à quoi servaient leurs diplômes si, en fin de compte, on nommait des professeurs qui n'en n'avaient pas sans même les soumettre à des épreuves publiques. On peut s'interroger sur une éventuelle implication de Rui Coelho (personnage très antipathique à l'égard de Freitas Branco, comme nous l'avons vu) dans cette action de contestation ; en effet, les mécontents citaient le cas de ce compositeur qui, ayant fait des études d'harmonie au Conservatoire et fréquenté la classe de Humperdinck au Conservatoire de Berlin, aurait souhaité se présenter comme candidat au poste attribué à Luís de Freitas Branco sans en avoir eu l'opportunité³. Le débat sur ces questions visait, naturellement, le directeur de l'établissement et sa politique de recrutement. Teófilo Sagner* (qui par ailleurs affirmait son admiration pour Luís de Freitas Branco, tant pour son caractère que pour ses qualités de compositeur⁴) s'est élevé plus tard contre lui dans les pages du même journal⁵, faisant remarquer que

¹ « [...] a nomeação, sem concurso, do Sr. Luís de Freitas Branco, para a cadeira, recentemente criada, de leitura de partituras e baixo cifrado », dans « Questão de arte », *Eco musical*, 7^e année, n° 286, Lisbonne, 01/02/1917, p. 26.

² « O sr. Freitas Branco nunca foi aluno da nossa escola, nem mesmo aluno de qualquer outra similar no estrangeiro, razão pela qual não poderá mostrar as suas aptidões artísticas, senão por meio de concurso, ou qualquer outra prova pública, da especialidade para a qual foi nomeado », *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ SAGUER (Teófilo), « A reedificação do nosso Conservatório : conclusão », *Eco musical*, 8^e année, n° 339, Lisbonne, 20/08/1918, p. 1.

⁵ Id., « A reedificação do nosso Conservatório », *Eco musical*, 8^e année, n° 338, Lisbonne, 10/08/1918, p. 113-114 ; id., « A reedificação do nosso Conservatório : conclusão », *Eco musical*, 8^e année, n° 339, Lisbonne, 20/08/1918, p. 1.

« Depuis quelques années les postes de professeur au Conservatoire ne sont pas pourvus par des concours publics, comme le stipule le règlement, mais plutôt par proposition ou consentement de l'actuel directeur qui, selon son bel plaisir, y a placé ses protégés qui lui servent de soutien. »¹

Cela constituait l'un des principaux arguments de Sagner pour demander un nouveau directeur pour le conservatoire. Notons au passage que, à propos de la réforme de cette institution dans laquelle Viana da Mota était impliqué avant même de devenir le nouveau directeur de l'établissement, il s'était déjà prononcé dans la presse au sujet de la politique de recrutement qu'il préconisait, défendant justement le fait que les professeurs soient élus en fonction de leur mérite reconnu, et estimant que les concours « ne servent que pour les débutants »².

Notons au passage que la campagne menée à cette époque contre Francisco Baía ne se limitait pas à la seule question de la nomination de Freitas Branco ; de manière générale, on lui reprochait de « profiter de la faculté que lui confère l'article 16 § 7 du règlement du Conservatoire, non pas pour servir l'Art, mais simplement pour rendre service à ses amis »³, et d'« [...] écraser l'artiste national sous la pression de l'artiste étranger [...] »⁴ par sa politique de nomination de professeurs indépendamment de leur nationalité. A la suite d'une réunion au cours de laquelle il a été « violemment blâmé »⁵ et d'une grève des étudiants⁶, Francisco Baía démissionna du poste.

¹ « Há já alguns anos que os lugares de professores do Conservatório não são preenchidos por concursos públicos como determina o regulamento, mas sim por proposta ou consentimento do actual director, que a seu bel prazer tem ali colocado os seus protegidos que lhe servem de escoras », dans SAGUER (Teófilo), « A reedificação do nosso Conservatório », *Eco musical*, 8^e année, n° 338, Lisbonne, 10/08/1918, p. 114.

² « [...] os concursos só servem para os principiantes », dans *Diário nacional*, Lisbonne, 29/10/1917, p. 3.

³ « S. ex^a aproveita-se da faculdade que lhe é concedida pelo artº 16º § 7º do Regulamento do Conservatório, não para servir a Arte, mas apenas para obsequiar amigos », dans « O escândalo do Conservatório », *Eco musical*, 8^e année, n° 346, Lisbonne, 10/11/1918, p. 152.

⁴ « [...] esmagando o artista nacional sob a pressão do artista estrangeiro [...] », dans « Conservatório nacional », *Eco musical*, 8^e année, n° 345, Lisbonne, 01/11/1918, p. 147 ; voir également « O escândalo do Conservatório », *Eco musical*, 8^e année, n° 346, Lisbonne, 10/11/1918, p. 152-153 et « O escândalo do Conservatório », *Eco musical*, 8^e année, n° 347, Lisbonne, 01/12/1918, p. 160-161.

⁵ « [...] violentamente increpado [...] », dans « O escândalo do Conservatório », *Eco musical*, 9^e année, n° 348, Lisbonne, 01/01/1919, p. 5.

⁶ *A arte musical*, 12^e année, n° 287, Lisbonne, 30/11/1910, p. 231.

15.3. Suite de la correspondance avec Gabriel Grovlez

La correspondance de Luís de Freitas Branco avec Gabriel Grovlez dans les années 1915-1916 témoigne de façon très émouvante de la crise de la vie musicale française au moment de la guerre. Dans une lettre du compositeur et chef français datée du 6 avril 1915, nous lisons : « La vie artistique en France est complètement morte, nous attendons tous avec angoisse ce qui sortira de cette guerre ! Je vous assure qu'on a peu de goût au travail. »¹

Le 20 février 1914, avant le début des hostilités, Grovlez avait annoncé à Freitas Branco qu'en 1915 il allait « presque sûrement entrer à l'opéra comme chef d'orchestre »². Entre-temps, compte tenu de la détérioration de la situation politique en France, il demanda à António Arroio « s'il n'y aurait pas quelque chose à faire au Portugal »³, pays qui n'entrera dans le conflit que deux ans plus tard.

C'est finalement Freitas Branco qui lui propose du travail, en 1916, mais nous n'avons pu avoir aucune précision concernant cette offre. Comme nous l'avons vu, le compositeur portugais fut lui-même nommé professeur de Lecture à vue, de basse chiffrée et d'accompagnement au Conservatoire de Lisbonne dans le courant de la même année ; était-ce dans le cadre de cette institution qu'on envisageait d'accueillir Grovlez ? Il se trouve qu'à ce moment-là ce dernier était déjà engagé à l'Opéra de Paris, depuis novembre 1915, et ne pouvait donc pas accepter le poste.

15.4. Œuvres

L'année 1916 fut assez productive en matière de composition musicale. Les *Trois pièces pour piano* apparaissent après quelques années pendant lesquelles le compositeur semblerait s'être moins dévoué au répertoire pianistique que dans les années de sa formation⁴ ; le renouvellement de son intérêt dans ce domaine peut vraisemblablement être associé aux débuts de son activité professionnelle au Conservatoire de Lisbonne. En outre, Freitas Branco a composé deux œuvres concertantes, ainsi qu'une mélodie et une pièce de

¹ GROVLEZ (Gabriel), Lettre à Luís de Freitas Branco, Paris, 06/04/1915 (JMFB).

² Id., Carte postale à Luís de Freitas Branco, Paris, 20/02/1915 (JMFB).

³ Id., Lettre à Luís de Freitas Branco, Paris, 22/05/1916 (JMFB).

⁴ Cependant, on ne doit pas perdre de vue le travail qu'il réalisait à la même époque sur des pièces telles que *Luar* ou les *Dix Préludes dédiés à José Viana da Mota*, achevées plus tard et qui devinrent par la suite emblématiques de la production pianistique de l'auteur.

caractère religieux ; celle-ci s'inscrit dans la ligne de plusieurs autres du même genre qui virent le jour dans les années précédentes.

15.4.1. *Trois pièces pour piano*

Selon João de Freitas Branco, ces trois pièces datent de 1916, ayant été exécutées pour la première fois par le compositeur cette même année¹. Il y a-t-il une contradiction entre cette information et une note de programme pour un concert effectué le 28 novembre 1990, lors du cycle commémoratif du centenaire de Freitas Branco, dans laquelle Nuno Barreiros suggère qu'elles furent composées en tant qu'épreuves de lecture à vue données au Conservatoire national² ? En admettant qu'elles furent jouées par les élèves lors des examens, cela n'empêche pas que leur première exécution publique en concert ait effectivement été donnée par le compositeur, comme l'affirme son fils.

Quoi qu'il en soit, cette information soulève des questions concernant l'emploi ou l'absence de virtuosité dans ces pièces. S'il est clair que le compositeur y renonce dans les deux dernières (*Prélude* et *Réverie*), on ne peut pas en dire autant du *Capricietto* ; en effet, le chromatisme de cette pièce (issu d'une alternance constante et souvent très rapide entre les deux transpositions de la gamme par tons, comme nous le verrons ci-dessous), ainsi que l'écriture en doubles tierces qui la rapproche d'une étude sur les intervalles³, la rendent assez compliquée sur le plan de la réalisation pianistique, et par conséquent difficilement « déchiffrable ». D'ailleurs, on remarquera que cette pièce figurait en 1931 au programme de la 5^e année du cours de piano du Conservatoire de Lisbonne, tandis que les deux autres qui composent les *Trois pièces pour piano* étaient dans la liste des œuvres indiquées pour les élèves de 3^e année⁴.

Pour en revenir à la question des épreuves de déchiffrage, peut-on déduire d'après la difficulté relative du *Capricietto* que le niveau des élèves du Conservatoire était

¹BRANCO (João de Freitas), *op. cit.*, p. 30.

² BARREIROS (Nuno), Notes de programme du concert réalisé au Studio A de la RDP, RDP, Lisbonne, 28/11/1990, [p. 4].

³ On peut songer à une influence des *Etudes* de Debussy.

⁴*Conservatório nacional : programas de Solfejo, Acústica e História da Música, Piano*, Lisbonne, Valentim de Carvalho, 1931, p. 16 et 25. A l'exemple de ce qui s'était passé pour *Luar* (voir ci-dessus), il est probable que le compositeur lui-même ait proposé de faire figurer ces œuvres au programme du cours de piano, en indiquant l'année respective.

particulièrement élevé en la matière ? Ou faut-il envisager plutôt une erreur de jugement de la part d'un professeur jeune et inexpérimenté dans ce domaine ? Fut-elle réellement conçue, comme les deux suivantes, pour les épreuves de déchiffrage (ayant éventuellement été remaniée plus tard), ou peut-on imaginer que, ayant été composée indépendamment de cette fin, elle ait été ultérieurement assimilée à *Prélude* et *Rêverie* ? Les éléments dont nous disposons à présent ne donnent pas de réponse à ces questions.

Les *Trois pièces pour piano* furent dédiées, respectivement, à Augusto Machado, António Arroio et Hipólito Raposo. Un article publié dans le journal *A monarquia* le 15 novembre 1917¹ salue la parution toute récente de ces trois pièces, nous permettant ainsi de situer dans le temps l'édition Sasseti². La plus grande popularité de la deuxième de ces pièces (*Prélude*) par rapport aux deux autres fut souvent attribuée au fait qu'elle est la seule des trois à avoir intégré l'édition Sasseti des *Quinze préludes* de Freitas Branco, datée de 1960, qui réunit en outre les *Dix préludes dédiés à Viana da Mota* et les *Quatre préludes dédiés à Isabel Manso*. Cependant, on notera qu'elle fut imprimée sur rouleau de piano mécanique par la firme Welte-Mignon bien plus tôt, en mars 1928, avec la mélodie *Aquela moça* du même auteur³.

15.4.1.1. *Capriccietto*

Le principe de la réexposition raccourcie est également présent dans cette pièce ; en effet, la troisième partie de la forme (*A'*) récapitule en huit mesures le matériel exposé dans les seize premières mesures de la pièce.

L'élément formel le plus intéressant (par son ambiguïté) est peut-être celui qui figure dans les huit dernières mesures (voir ex. n° 23). On y trouve une reprise développée du matériel initial (comme souvent dans les codas de Freitas Branco) ; cependant, au niveau

¹ « Três peças para piano », *Monarquia*, Lisbonne, 15/11/1917 cité dans BRANCO (João de Freitas), *Cahier 1*, s. l. n. d., p. 103 § 274 (copie dans les fonds d'archives NB/MHF).

² Non datée.

³ [Nom et prénom illisibles, représentant de J. Heliodoro d'Oliveira], Lettre à Luís de Freitas Branco, Lisbonne, 15/03/1928 (JMFB). La maison Oliveira représentait au Portugal la firme Welte-Mignon ; comme nous le verrons par la suite, Freitas Branco eut l'occasion de faire une conférence sur les appareils Welte lors d'une « session d'initiation » qui eut lieu peu de temps après l'impression sur rouleau de ces deux pièces (voir « 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).

harmonique, il n'est pas question ici d'affirmer le ton hypothétique auquel la réexposition précédente aurait mené l'œuvre, mais plutôt de diriger le parcours harmonique de façon à établir un centre tonal absent jusqu'alors (*la* majeur).

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The top system has a treble clef and a bass clef. The bottom system also has a treble clef and a bass clef. The music is characterized by dense chordal textures and chromatic movement. Dynamic markings include *p*, *mf*, *Rallentando*, *dim.*, and *mf a tempo*. The key signature is complex, with multiple sharps and flats.

Exemple n° 23 : *Capricietto*, mes. 53-61

D'ailleurs, du point de vue harmonique, la pièce est presque entièrement dominée par les deux transpositions de la gamme par tons, à l'exception de certains éléments chromatiques présents dans la partie intermédiaire de la forme (*B*) et de l'accord final (*la* majeur) ; à ce sujet, on ne pourra pas s'empêcher de songer à certaines œuvres de Désiré Pâque déjà citées à propos de l'*Albumblätter* op. 6 n° 4 (notamment les *Dix pièces atonales pour la jeunesse*, op. 106 numéros 1, 4, 5, 6, 7, 8, 9 mais aussi la *Symphonie pour orgue*) où, après avoir expérimenté un langage dit atonal, le compositeur choisit de terminer la pièce par un accord parfait. Du point de vue rythmique, le *Capricietto* est dominé par des anapestes, soit des cellules comprenant deux valeurs brèves et une longue.

15.4.1.2. *Prélude*

Du point de vue formel, cette pièce revient encore une fois sur le principe de la réexposition raccourcie si chère au compositeur. Le contenu des trois parties qui composent la forme (*A*, *B* et *A'*) est bien défini à l'aide des différents paramètres musicaux employés par Freitas Branco. En effet, *A* et *A'* se caractérisent par un langage harmonique qui, tout en conservant un centre tonal (*mi* bémol majeur), fait appel à des procédés associés au courant stylistique dit « impressionniste », notamment au parallélisme d'accords (voir ex. n° 24).

Moderato.

Piano.

p dolce *sempre molto legato* *P calmo*

cresc. *mf* *dim.* *p*

Exemple n° 24 : *Prélude*, mes. 1-8

Inversement, dans la partie *B* (*Appassionato* ; voir ex. n° 31) on pourra plus facilement classer les accords et les enchaînements respectifs à la lumière des principes de l'harmonie fonctionnelle ; il s'agit ici d'une harmonie recherchée, « post-romantique », où les accords employés (9^e de dominante, triton et 3^{cc} mineure, 7^e et 5^{te} diminuée) sont générateurs d'une tension qui reste à deux reprises irrésolue. Notons également que ce passage illustre un procédé cher au compositeur, notamment la présentation d'un même matériau musical par transpositions successives (voir ci-dessus *Albumblätter* op. 6 n° 2 et 3, *Arabesques*) ; on le retrouvera plus tard.

Appassionato.

f a tempo *sostenuto con fco.*

sostenuto con fco.

Exemple n° 25 : *Prélude*, mes. 20-29

La construction mélodique et rythmique des trois parties de la forme contribue également à les définir en tant qu'unités. Dans les volets externes, l'élément mélodique est fondé sur des broderies supérieures et inférieures qui déterminent non seulement le matériel thématique comme celui de l'accompagnement (*ostinato* sur deux notes dans le registre

central du clavier), le premier gravitant autour du second, qui fonctionne comme un pôle d'attraction dont on n'arrive pas à se libérer. Dans le volet intermédiaire, en revanche, au mouvement descendant de la main droite répond un mouvement en arpèges ascendants à la main gauche qui parcourt toute l'étendue de l'instrument ; les deux mouvements sont complémentaires et apportent un élément de contraste par rapport au caractère circonscrit des deux autres parties de la forme (ce qui d'ailleurs correspond bien à l'indication *Appassionato* que l'auteur a jugé bon d'inclure, et au changement radical qui s'opère au niveau de la nuance : *forte* dans *B*, alors que partout ailleurs on oscille entre *pp* et *mf*).

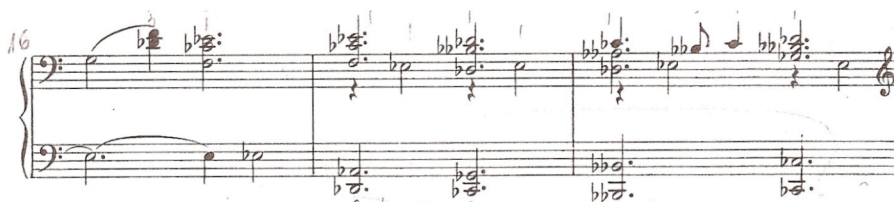
L'élément rythmique renforce cette définition des parties contrastantes : comme nous l'avons noté dans l'analyse de cette pièce, dans l'ostinato mélodique des parties *A* et *A'*, les liaisons constantes entre la dernière croche d'un temps et la première croche du temps suivant renforcent les sensations 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.

15.4.1.3. *Rêverie*

Au niveau de la forme, cette pièce présente une intéressante particularité : sa troisième et dernière partie (*R'*) fonctionne comme une réexposition raccourcie non pas de la première partie de la forme uniquement, mais des deux parties précédentes (*A* et *B*) ; en effet, elle est bâtie sur le premier élément thématique de la première (voir ex. n° 26) et le dernier de la deuxième (voir ex. n° 27) qui se succèdent alors (voir ex. n° 28).



Exemple n° 26 : *Rêverie*, mes. 1-2



Exemple n° 27 : *Rêverie*, mes. 17-18

Exemple n° 28 : *Rêverie*, mes. 21-29

Comme dans la pièce précédente, l'harmonie est ici largement dominée par une logique linéaire. On y trouve des exemples de parallélisme et des accords classés privés pour la plupart de leur fonction directionnelle, quoiqu'on puisse encore déceler des traces de tonalité un peu partout. Signalons que l'accord de 9^e de dominante en *ré* bémol majeur qui apparaît souvent tout le long de la pièce reste non résolu jusqu'à la fin. De plus, à la dernière mesure il est l'objet d'une résolution tout à fait inattendue : au lieu de l'accord parfait de *ré* bémol majeur qu'un raisonnement tonal nous aurait fait supposer, le compositeur propose une harmonie de *mi* bémol majeur, bâtie sur la note pédale qu'il a fait entendre de manière obsessionnelle et pratiquement sans arrêt du début à la fin du morceau (voir ex. 34).

Ce procédé de non résolution tonale est notoire juste avant la « réexposition » (*R'*), où une 9^e de dominante en *mi* mineur s'enchaîne sur le fameux accord de 9^e de dominante en *ré* bémol majeur signalé ; cela est sûrement en rapport avec le mépris que Freitas Branco réservait depuis un stade assez reculé de sa formation aux cadences parfaites et aux enchaînements dominante-tonique qui, pour lui, étaient la source de toute banalité en musique (ex.35 : *Rêverie*, mes. 20-21)

Du point de vue mélodique, on peut signaler l'importance de la broderie (comme d'ailleurs dans la pièce précédente) en tant que noyau générateur du matériau thématique principal (voir ex. 32) ; rythmiquement, on constate l'utilisation soutenue de contretemps pour singulariser la note-pédale *mi* bémol jusqu'à ce qu'on se rende compte de son importance comme centre de gravité (contrairement à toute attente) à la fin de la pièce.

15.5. Autres œuvres

Deux œuvres concertantes datent de 1916 : la *Cena Lirica* pour violoncelle et orchestre, qui fut donnée en première audition publique au Théâtre Politeama à Lisbonne par Maria Júlia Fontes Pereira de Melo, accompagnée par l'Orchestre symphonique portugais sous la direction de Pedro Blanch lors du concert consacré à la chanteuse Maria Júdice da Costa, et le *Concerto pour violon et orchestre*, achevé en septembre 1916 à Buçaco. En outre, Freitas Branco compléta la même année un *Sonnet de Camões* pour chant et piano (*O culto divinal se celebrava*), ainsi que *O Gloriosa*, pour chant et orgue, dont le manuscrit est daté du 1^{er} janvier 1916. A ces œuvres s'ajoute la musique de scène pour la pièce *Octávio* de Vitoriano Braga¹, donnée au Théâtre national en mai 1916.

Nous devons également mentionner la première audition portugaise de la *Sonate pour violoncelle et piano*, à Porto, qui eut lieu vers la mi-mars 1916 chez le professeur Ernesto Maia. Quelques jours plus tard, la *Sonate* en question fut redonnée au Jardim Passos Manuel², par Mário Vergé et Pedro Blanch³, à qui la partition avait été confiée en fin janvier 1916 par António Arroio⁴. L'admiration de Blanch (que Freitas Branco a pu contacter personnellement à cette occasion) pour cette *Sonate* se traduit dans un article relatif à l'œuvre qu'il venait d'interpréter, proposé plus tard à la *Revista musical* espagnole⁵.

¹ Vitoriano Braga, dramaturge, fut le premier interprète de *Aquela moça* et *Contrastes*, accompagné au piano par l'auteur, en 1905.

² A ce sujet, voir BLANCH (Pedro), Lettre à Luís de Freitas Branco, Porto, 20/02/1916 (JMFB) et VERGÉ (Mário), Lettre à Luís de Freitas Branco, Porto, 26/03/1916 (JMFB).

³ BRANCO (Luís et Stella de Freitas), Lettre à Fidélio et Marietta de Freitas Branco, Porto, 14/03/1916 (JMFB).

⁴ ARROIO (António), Lettre à Luís de Freitas Branco, Porto, 26/01/1916 (JMFB).

⁵ BLANCH (Pedro), Lettre à Luís de Freitas Branco, Porto, 29/03/1916 (JMFB).

16. L'année 1917

La musique et la personnalité de Luís de Freitas Branco étaient apparemment de plus en plus appréciées. En mars 1917, Raimundo de Macedo*¹ (chef d'orchestre et fondateur de la Société des concerts symphoniques de Porto) prit contact avec lui afin d'obtenir des renseignements sur trois de ses œuvres orchestrales (*Funerais de Viriato*, *Depois de uma leitura de Antero de Quental* et *Cena Lírica* pour violoncelle et orchestre) qu'il souhaitait programmer. Il était question de monter la première de ces œuvres pour un concert prévu le 21 ou 22 du même mois ; il demandait donc à l'auteur la partition d'orchestre et éventuellement une réduction pour piano². Le concert en question eut lieu à la date prévue ; le poème symphonique sur un texte de Hipólito Raposo fut ainsi donné au Théâtre Sá da Bandeira à Porto, et fut apparemment très bien reçu par le public et la critique³. Cependant, deux sources nous indiquent que cette exécution fut précédée d'une première, donnée à Lisbonne au mois de février précédent par l'Orchestre symphonique portugais sous la direction de Pedro Blanch⁴.

De son côté, le musicien espagnol Conrado del Campo (déjà cité à propos du *Quatuor à cordes* de Freitas Branco) faisait des démarches à Madrid pour faire entendre sa *Sonate*⁵ ; malheureusement, la source ne spécifie pas de quelle sonate de Freitas Branco il s'agit. Du reste, le compositeur a eu l'occasion de créer quelques-unes de ses œuvres dans le courant de l'année 1917 : *Luar*, pour piano ; *Soneto dos Repuxos*, *O culto divinal se celebrava*, *O motivo*

¹ Michel'angelo Lambertini publia en 1914 dans les pages de la revue *A arte musical* un article très élogieux au sujet de Raimundo de Macedo, et notamment de son engagement en faveur de l'organisation de concerts symphoniques dominicaux à Porto ; voir LAMBERTINI (Michel'angelo), « Os concertos sinfónicos do Porto », *A arte musical*, 16^e année, n° 370, Lisbonne, 15/05/1914, p. 69-70.

² MACEDO (Raimundo de), Lettre à Luís de Freitas Branco, Braga, 02/03/1917 (JMFB).

³ BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à Fidélio et Marietta de Freitas Branco, Porto, 25/03/1917 (JMFB). A ce sujet, voir également MALTA (F. Napoleão), Lettre à Luís de Freitas Branco, Porto, 06/04/1917 (JMFB) ; « Audições. Festa de Raymundo de Macedo », dans Journal non identifié, s. l., 27/03/1917 cité dans BRANCO (João de Freitas), *Cahier I*, s. l. n. d., p. 286 § 113 (copie dans les fonds d'archives NB/MHF) ; « Música : Festa de Raimundo de Macedo », *A montanha*, s. l., 27/03/1917 cité dans *Ibid.*, p. 295 § 123 (copie dans les fonds d'archives NB/MHF).

⁴ « Crítica a um concerto da Orquestra sinfónica nacional, dirigida por Pedro Blanch », *Diário nacional*, [Lisbonne], 13/02/1917, cité dans BRANCO (João de Freitas), *Cahier I*, s. l./n/d, p. 288 § 115 (copie dans les fonds d'archives NB/MHF) ; « Música : Orquestra sinfónica portuense », *A manhã*, s. l., 01/04/1917 cité dans *Ibid.*, p. 301 § 130 (copie dans les fonds d'archives NB/MHF).

⁵ CAMPO (Conrado del), Lettre à Luís de Freitas Branco, Madrid, 07/05/1917 (JMFB).

da planície, Minuete et Elegia das grades (les quatre dernières furent publiées par Sasseti la même année sous le titre *Quatre mélodies*), avec la chanteuse Marina Dewander Gabriel.

Freitas Branco donnait six heures de cours par jour, et composait le reste du temps, n'ayant que les dimanches pour prendre un peu de repos¹. Cependant, il exerçait déjà une activité de conférencier qu'il poursuivit tout au long de sa carrière. Nous pouvons mentionner à ce propos son intervention sur la musique moderne à l'occasion d'un concert au Conservatoire de Lisbonne le 31 mai ; selon ses propos, reproduits dans la presse contemporaine, voici sa curieuse définition de l'« art moderne, ou plutôt de ce qu'on entend pour la modernité en art »² : c'est « [...] le désir d'expression qui brise les digues du formalisme, ou alors une simplification primitive »³.

Mais les événements les plus marquants de cette année chargée de travail furent sans doute l'intensification des rapports avec José Viana da Mota, ainsi que la composition de la *Balada*, pour piano et orchestre, et des *Duas danças* pour piano.

16.1. Intensification des rapports avec José Viana da Mota

Des sentiments de connivence artistique, confiance, respect, admiration et gratitude liaient Luís de Freitas Branco à José Viana da Mota depuis le séjour du premier à Berlin, comme nous l'avons déjà constaté. Selon plusieurs témoignages de personnes qui ont bien connu le compositeur⁴, grande était son admiration pour Viana da Mota, qu'il considérait comme un des plus remarquables pianistes de tous les temps. Les liens entre les deux musiciens se sont intensifiés à partir du retour du pianiste dans son pays natal (en juillet 1917⁵), et cela transparaît des sources primaires dont nous disposons.

¹ BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à Fidélio de Freitas Branco, Lisbonne, 23/09/1917 (JMFB).

² « [...] definir o que seja arte moderna, ou antes aquilo que entendemos por impressão do moderno e marte », dans « No Salão do Conservatório. A conferência de Luís de Freitas Branco », Journal non identifié, s. l., 01/06/1917 cité dans BRANCO (João de Freitas), *Cahier 1*, s. l. n. d., p. 296§ 125 (copie dans les fonds d'archives NB/MHF).

³ « [...] ou é o desejo de expressão a quebrar os diques do formalismo, ou então uma simplicidade primitiva », *Ibid.*

⁴ Dont celui de son neveu, M. João Paes, recueilli à Lisbonne en juillet 2006, et celui de José Carlos Almeida Gonçalves, également recueilli à Lisbonne en février 2003 ; à ce sujet, voir également « Palavras de Viana da Mota », *Arte musical*, 9^e année, n° 289, Lisbonne, 25/01/1939, p. 1.

⁵ BRANCO (João de Freitas), *Viana da Mota*, Lisbonne, Fondation Calouste Gulbenkian, 1987, p. 204.

Il est curieux de remarquer qu'à cette époque Viana da Mota a envisagé de monter une école de musique, au sujet de laquelle il s'est entretenu, entre autres, avec Freitas Branco ; il a en effet confié au compositeur son intention de louer (même à un prix élevé) un immeuble appelé « maison de l'allemand »¹ pour y fonder un grand conservatoire privé « comme il y en a à l'étranger »² ; apparemment (selon la même source) l'immeuble n'était pas libre, ce qui fut peut-être la cause de l'échec de ce projet. Cette information est corroborée par deux mentions de l'agenda 1917 de Viana da Mota³, source qui nous permet de savoir également combien de fois Freitas Branco et lui se sont vus dans la seconde moitié de l'année en question (deux fois par mois en août, octobre et décembre).

Par ailleurs, on sait que les deux musiciens ont collaboré à la fondation d'une nouvelle société de concerts (projetée par Viana da Mota⁴ et dont ce dernier assura la direction artistique),

« [...] ayant pour objet la culture de l'art musical à travers la réalisation de concerts, sessions, conférences et autres actions touchant ces fins, parmi lesquelles, particulièrement, la présentation d'artistes étrangers, de mérite reconnu, ainsi que la création de cours et groupes musicaux. »⁵

16.1.1. *Deux danses pour piano*

Les *Deux danses* pour piano diffèrent de l'idiome techniquement dépouillé qui caractérise *Prélude* et *Réverie* ; en effet, elles font appel à un solide bagage pianistique qui s'explique soit par la proximité renouvelée avec José Viana da Mota, soit par la propre activité pianistique du compositeur, éventuellement plus intense en une période pendant laquelle il eut l'occasion de créer certaines de ses œuvres au piano (comme nous l'avons vu),

¹ « Casa do alemão », dans BRANCO (Stella de Freitas), Lettre à Fidélio de Freitas Branco, Lisbonne, 19/08/1917 (JMFB).

² « [...] um conservatório particular como há lá fora », *Ibid.*

³ MOTA (José Viana da), *Agenda 1917*, 13/08/1917 et 14/08/1917 (CEM/BNL).

⁴ « A próxima época musical : um belo projecto de Viana da Mota », *Diário nacional*, Lisbonne 21/08/1917 ; à ce sujet, voir également : *Diário nacional*, Lisbonne 06/11/1917, 12/11/1917, 13/11/1917, 24/11/1917.

⁵ « [...] tendo por objecto a cultura da arte musical pela realização de concertos, sessões, conferências e quaisquer outros actos atinentes àquele fim, entre os quais, e especialmente, a apresentação de artistas estrangeiros de reconhecido mérito e a criação de cursos e grupos musicais », dans *Eco musical*, 7^e année, n° 314, Lisbonne, 20/11/1917.

soit encore par sa volonté de dédier ces pièces à Francisco Baía, pianiste et directeur du Conservatoire au moment de leur composition¹.

En effet, le manuscrit non daté, conservé dans le fonds d'archives CSB, porte la dédicace « A Francisco Bahia »² sur la page de titre ; curieusement, cette dédicace ne figure pas sur l'édition Sasseti de cette œuvre. En revanche, une lettre de Francisco Baía datée du 5 septembre 1921³ remercie le compositeur pour la dédicace de ces *Deux danses* et confirme donc l'indication figurant sur le manuscrit. Ce geste de la part de Freitas Branco envers celui qui, en tant que directeur du Conservatoire de Lisbonne, lui avait « ouvert » les portes de cette institution en 1916 (attitude d'ailleurs fortement contestée⁴) fut très importante pour Baía, qui se sentait ignoré du milieu musical de Lisbonne (et particulièrement des personnalités attachées au conservatoire qu'il avait si longtemps dirigé) depuis qu'il avait pris sa retraite ; la dédicace des *Deux danses* de Freitas Branco vint en quelque sorte apaiser l'amertume de Francisco Baía⁵.

Selon João de Freitas Branco, ces pièces furent exécutées pour la première fois à Lisbonne par José Viana da Mota⁶.

16.1.1.1. *Danse I*

Cette pièce présente des ressemblances formelles avec *Luar* ; en effet, elle se compose de cinq parties (*A A' A'' A'''* coda), développant chacune différemment le matériau de base qui est intégralement repris dans *A'* mais réexposé de façon progressivement raccourcie dans

¹ Notons au passage que certaines des pièces de Francisco Baía de courtes dimensions, destinées notamment à la publication *Serões* (périodique de divulgation à caractère général) exhibent des éléments de virtuosité souvent absents des compositions écrites par d'autres auteurs à l'intention du même public amateur ; voir BAÍA (Francisco), « Preâmbulo para piano », *Serões*, n° 19, Lisbonne, Ferreira e Oliveira Lda., janvier 1907, 3 p. Freitas Branco a-t-il cherché à correspondre aux préoccupations esthétiques ainsi manifestées par Baía dans les *Danses* qu'il lui a dédié ?

² « A Francisco Bahia », dans BRANCO (Luis de Freitas), *Duas danças* (manuscrit autographe), s. l. n. d. (CSB).

³ BAÍA (Francisco), Lettre à Luís de Freitas Branco, Lisbonne, 05/09/1921 (JMFB).

⁴ Voir ci-dessus, chapitre 15.2 (Nomination au Conservatoire de Lisbonne).

⁵ Ce sentiment refait surface dans une source ultérieure : BAÍA (Francisco), Lettre à Luís de Freitas Branco, Lisbonne, 16/11/1922 (JMFB).

⁶ BRANCO (João de Freitas), « Cronologia », *Catálogo da Exposição Luís de Freitas Branco*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1975, p. 30.

A'' et A'''. L'ensemble des quatre premières parties de la forme représente une progression constante vers l'aigu, accompagnée par une texture progressivement plus dense et par une intensification dynamique menant de *p* à *fff*; ce mouvement est compensé par la descente générale vers le grave que représente la coda, et que l'auteur renforce avec un ralentissement progressif des valeurs rythmiques et des indications agogiques. Comme dans *Capricietto*, cette coda (à l'inverse de ce qui se passe généralement dans une *Coda* classique) n'affirme pas la tonalité principale de l'œuvre entre-temps (rè)établie, mais donne lieu à une progression harmonique fonctionnelle, Dominante – Tonique (voir ex. n° 29).

Exemple n° 29 : Danse I, mes. 34-37

Du point de vue harmonique et mélodique, cette pièce tourne autour de la note *ré*, qui fonctionne comme un centre de gravité modal ; en effet, le compositeur utilise deux modes sur *ré* : le mode dorien¹ et un autre, qui comprend une 4^e augmentée et une 7^e mineure. La broderie constitue un important élément de construction mélodique, à l'exemple de ce que nous avons vu dans des pièces comme *Valsa*, *Prélude*, *Prélude* et *Réverie* des *Trois pièces pour piano* (voir ex. n° 30).

¹ Conçu ici aussi bien de façon mélodique qu'harmonique. Au sujet de la modalité harmonique dans les œuvres de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e, voir GONNARD (Henri), *La musique modale en France de Berlioz à Debussy*, Paris, Honoré Champion, « Musique-Musicologie », 2000, p. 119-157 ; BARTOLI (Jean-Pierre), *L'harmonie classique et romantique (1750-1900) : éléments et évolution*, Paris, Minerve, 2001, p. 179 ; GERVAIS (Françoise), « Etude comparée des langages harmoniques de Fauré et de Debussy », *La revue musicale*, n° 272, Paris, Richard-Masse, p. 21-38.

Moderadamente animado MM. ♩ = 84.

PIANO. *p*

cresc. un poco

Exemple n° 30 : *Danse I*, mes. 1-2

L'ostinato rythmique, fondé alternativement sur des doubles croches pointées et des triples croches ou simplement sur des doubles croches, est un « moteur » implacable qui constitue en partie l'essence de l'œuvre.

16.1.1.2. *Danse II*

Cette pièce présente des ressemblances formelles avec *Luar* et avec la *Danse I* qui la précède ; ici, la forme comprend quatre parties (*A A' A'' coda*), *A'* étant une fausse réexposition (comme dans *Nocturne*, *Romance sans paroles*, *Impromptu*, et *Albumblätter* op. 6 n° 4) et *A''* une réexposition raccourcie de *A*. La pièce est enrichie par un intéressant procédé : la partie *A* revêt à elle seule la forme *A B A*. Comme dans *Danse I*, on est en présence d'une progression générale par paliers dans le sens d'une tension et d'une énergie de plus en plus importantes, avec des textures progressivement plus denses et un parcours dynamique qui nous mène de *p* à *fff*.

L'harmonie conserve la notion d'un centre de gravité, cette fois-ci tonal (*la*) ; on trouve des accords classés complexes (notamment de 7^e, 9^e et 13^e), avec des altérations et des notes ajoutées. Le plus souvent ces matériaux sont enchaînés de façon non fonctionnelle, la conduite des voix jouant un rôle important dans ce procès. La gamme par tons est présente à certains endroits, et on y trouve même un accord résultant d'une superposition de quarts (voir ex. n° 31).



Exemple n° 31 : *Danse II*, mes. 49-51

Le paramètre mélodique est très imbriqué avec le précédent. En ce qui concerne l'élément rythmique, on décèle la présence constante de syncopes, une alternance continuelle de croches et doubles croches et des cellules dactyliques et anapestiques.

16.1.2. *Balade pour piano et orchestre*

Cette œuvre concertante dépasse le cadre de notre étude des œuvres pour piano de Freitas Branco, qui se borne aux pièces pour l'instrument seul. Composée à la demande de la dédicataire, Elisa Baptista de Sousa Pedroso*, elle se fonde sur « un vieux motif populaire portugais de style modal »¹, adoptant un style pianistique néo-romantique, tonal et fondé sur un schéma formel tout à fait classique (rondo-sonate). La critique l'a jugée « la meilleure œuvre »² de son auteur, signalant qu'elle s'écartait un peu des procédés que [le compositeur] avait récemment employés³. Ailleurs, on put lire les commentaires suivants :

« Dans cette pièce M. Freitas Branco nous révèle des qualités très appréciables [...] surtout dans la manière dont il traite le piano. On voit bien qu'il s'agit d'un pianiste et que, en écrivant pour son instrument il le fait de façon nettement supérieure à celle dont il traite l'orchestre. »⁴

¹ « [...] um velho motivo popular português em estilo modal [...] », dans BARREIROS (Nuno), Notes de programme du concert réalisé au Théâtre Tivoli (Lisbonne) le 06/03/1976, lors duquel Nella Maissa interpréta l'œuvre avec l'Orchestre symphonique de la RDP, sous la direction de Emil Simon.

² « [...] a sua melhor obra », dans MENEZES (Luís da Cunha), « Critique du concert du 24 mars 1918 au Théâtre République », *Diário nacional*, Lisbonne, 26/03/1918, p. 2.

³ « Alheando-se um pouco dos processos que ultimamente tem empregado [...] », dans MENEZES (Luís da Cunha), « Critique du concert du 24 mars 1918 au Théâtre République », *Diário nacional*, Lisbonne, 26/03/1918, p. 2.

⁴ « Nesta peça revela-nos o sr. Freitas Branco qualidades muito apreciáveis [...] muito principalmente pela maneira com trata o piano. Vê-se bem que é pianista e que cuidando do seu instrumento o faz duma forma muito superior à que nos apresenta quando trata só da orquestra », dans *Eco musical*, 8^e année, n° 327, Lisbonne, 20/04/1918.

Il s'agit là d'un des seuls commentaires qu'on connaisse sur Luís de Freitas Branco pianiste. Curieusement, la postérité a eu tendance à lui reconnaître plus de mérite dans ses œuvres orchestrales que dans sa musique pour piano.

Freitas Branco a montré cette œuvre à José Viana da Mota (suivant une habitude qui prouve bien son attachement à l'opinion du pianiste) le 11 octobre 1917 ; cet élément nous permet de dater avec plus de précision une œuvre dont on connaissait simplement jusqu'à présent l'année de composition¹.

¹ MOTA (José Viana da), *Agenda 1917*, 11/10/1917 (CEM/BNL).

17. Les années 1918-1919

Nous avons noté un rapprochement entre Freitas Branco et José Viana da Mota dans la seconde moitié de l'année 1917. Leur relation est devenue beaucoup plus intense encore dans les deux années suivantes, non seulement sur le plan artistique mais également sur le plan de la réflexion pédagogique. En effet, ils menèrent tous les deux une importante réforme au Conservatoire de Lisbonne qui est encore aujourd'hui considérée comme une étape fondamentale dans l'histoire de l'enseignement artistique au Portugal.

17.1. La réforme du Conservatoire

Le 21 janvier 1918, le « Ministre de l'instruction publique » d'alors, Alfredo de Magalhães, nomma une commission de réforme de l'enseignement artistique ; Luís de Freitas Branco, José Viana da Mota, Alexandre Rey Colaço, Michel'angelo Lambertini et António Arroio en faisaient partie.

La première réunion entre Viana da Mota et Freitas Branco depuis la constitution de cette commission date, à en juger par les agendas de Viana da Mota, du 27 février suivant¹. La commission a dû se réunir les 2, 13 et 26 mars et, beaucoup plus tard, le 28 décembre². Entre ces dates, le pianiste et le compositeur se sont rencontrés plusieurs fois avant et après la période d'été, ce qui nous amène à penser qu'en quelque sorte ils ont pris la réflexion en mains à deux³ ; cette hypothèse est soutenue par une référence dans la presse musicale contemporaine, selon laquelle : « C'est M. le Professeur Freitas Branco qui aide le futur directeur du Conservatoire, dans l'élaboration de la nouvelle organisation [du plan d'études] »⁴. En effet, ils étaient, chacun de leur côté, profondément engagés en faveur d'une réforme de l'enseignement au Portugal, ayant mené des réflexions soutenues à ce sujet⁵. De son côté, Freitas Branco affirmait avoir communiqué aux autres membres de ladite

¹ MOTA (José Viana da), *Agenda 1918*, 27/02/1918 (CEM/BNL).

² *Ibid.*, 02/03/1918, 13/03/1918, 26/03/1918 et 28/12/1918 (CEM/BNL).

³ *Ibid.*, 16/05/1918, 24/09/1918, 10/12/1918, 11/12/1918, 26/12/1918 et 28/12/1918 (CEM/BNL).

⁴ « Notas soltas », *Eco musical*, 9^e année, n° 351, Lisbonne, 01/02/1919, p. 2.

⁵ Viana da Mota avait même publié plusieurs articles et interviews dans la presse portugaise à ce sujet depuis son retour de Genève ; voir *Diário nacional*, Lisbonne, 29/10/1917, 06/11/1917 ; « O ensino oficial da música », *A opinião*, 2^e année, n° 460, Lisbonne, 13/08/1917, p. 1 ; MOTA (José Viana da), « O ensino musical em Portugal », *Águia*, n° 69-70, septembre-octobre 1917, p. 114-120.

commission sa propre proposition d'un nouveau plan d'études avant de la soumettre au Ministère compétent¹.

Le projet de réforme insistait sur le besoin de proposer aux jeunes musiciens une formation humaniste complète. Pour ce faire, il fallait abolir le solfège « parlé », en le remplaçant par le solfège « chanté », mesure qui fut d'ailleurs accueillie avec joie par la presse musicale² ; on a créé un cours de Sciences musicales, en cinq ans (1^{re} année : Acoustique ; 2^e et 3^e années : Histoire de la musique ; 4^e et 5^e années : Esthétique musicale), expérience pionnière inspiré par les écrits de Guido Adler et Hugo Riemann, et dont la responsabilité fut confiée à Freitas Branco jusqu'en 1930. On a également ouvert des classes de Direction d'orchestre et d'Instrumentation. L'enseignement de l'Harmonie, traditionnellement fondée sur les traités d'Emile Durand et de Théodore Dubois, fut profondément remodelé de façon à tenir compte des théories « dualistes » préconisées par des auteurs comme Stephen Krehl, Fritz Reuter et Hugo Riemann³. En plus de cela, les élèves devaient fréquenter des classes de Langues et littératures (portugaise et étrangères), Histoire et Géographie.

Notons au passage que l'influence posthume de João de Freitas Branco, l'oncle du compositeur, était bien présente dans l'esprit de cette réforme ; en effet, celui-ci préconisait :

¹ BRANCO (Luís de Freitas), « Prefácio da 1ª edição, daté du 06/07/1922 », *Elementos de ciências musicais*, vol. I (Acústica), Edition de l'auteur, s. l. n. d., p. 6. Cette proposition de Freitas Branco a-t-elle été présentée aux autres membres de la commission lors de la réunion du 28/12/1918 ? Il est probable qu'il en ait été ainsi.

² « Notas soltas », *Eco musical*, 9^e année, n° 362, Lisbonne, 20/05/1919, p. 2.

³ Ces théories, qui remontent aux écrits du théoricien de la Renaissance Gioseffo Zarlino et furent adoptées entre autres par Vincent d'Indy, expliquent la formation de l'accord parfait mineur à travers une série d'harmoniques inférieurs. Selon Freitas Branco, le théoricien portugais du XVII^e siècle António Fernandes fut un des propagateurs de ce système [voir BRANCO (Luís de Freitas), *Tratado de Harmonia*, Lisbonne, Sassetti, 1947, p. 7-11 et id., *História popular da música*, 2^e éd., Lisbonne, Cosmos, 1947, p. 100-101.] Ces théories étaient particulièrement chères au compositeur, qui leur consacra plusieurs écrits ; voir par exemple : id., « A teoria do polibasismo », *Gazeta musical*, 2^e année, n° 19, Lisbonne, 01/04/1952, p. 5 ; id., « A técnica dualista », *Gazeta musical*, 2^e année, n° 21, Lisbonne, 01/06/1952, p. 4 et 10 ; id., « O princípio associativo na harmonia », *Gazeta musical*, 2^e année, Lisbonne, n° 23, 01/08/1952, p. 12-13 ; id., « Relações harmónicas », *Gazeta musical*, 2^e année, n° 24, Lisbonne, 01/09/1952, p. 6 et 10 ; id., « O contraponto », *Gazeta musical*, 3^e année, n° 25-26, Lisbonne, octobre-novembre 1952, p. 20-22.

« [...] l'élargissement de connaissances générales pour les artistes et, aussi bien pour les créateurs que pour les interprètes, le développement des esprits conscient et constructif sur la base de l'étude des formes appliquées, de l'analyse des structures et des sciences de la littérature et de divers arts. »¹

Un nouveau plan d'études, proposée par Freitas Branco et approuvée non seulement par les restants membres de la commission de réforme mais aussi par une commission de professeurs du conservatoire², fut présentée au Ministre Leonardo Coimbra le 14 mai 1919³. Le lendemain il avait été approuvée⁴ ; six jours après il fut signé par le Président de la République⁵ et promulgué par décret (n° 5546 et n° 6129) le 9 et le 25 mai suivant⁶. Entre-temps, il était question que Viana da Mota devienne le nouveau directeur du Conservatoire. João de Freitas Branco affirme que des amis portugais lui en parlaient dès 1916⁷ ; selon Luís de Freitas Branco, il aurait servi d'intermédiaire entre le pianiste, le ministre Alfredo de Magalhães et le directeur général Augusto Gil lors des négociations qui ont conduit Viana da Mota à son nouveau poste⁸. On sait que le 9 septembre 1918, alors que des voix se levaient contre le directeur du Conservatoire en fonction, Francisco Baía (voir ci-dessus), Viana da Mota fut appelé au Ministère de l'Instruction publique⁹. La proposition qu'on lui a faite à cette occasion fut réitérée par Freitas Branco le 10 décembre suivant, et le lendemain ils

¹ « [...] o alargamento de conhecimentos gerais para os artistas, e, tanto para os criadores como para os intérpretes, o desenvolvimento dos espíritos consciente e construtivo à base do estudo das formas aplicadas, da análise das estruturas e das ciências da literatura e das diversas artes », BRANCO (João de Freitas), cité dans BRANCO (Luís de Freitas), « O centenário de Freitas Branco », *Diário de Lisboa*, Lisbonne, 07/08/1955, p. 3.

² « Notas soltas », *Eco musical*, 9^e année, n° 356, Lisbonne, 20/03/1919, p. 2.

³ MOTA (José Viana da), *Agenda 1919*, 14/05/1919 (CEM/BNL).

⁴ *Ibid.*, 15/05/1919 (CEM/BNL).

⁵ *Ibid.*, *Agenda 1919*, 20/05/1919 (CEM/BNL).

⁶ BRANCO (Luís de Freitas), « Prefácio da 1^a edição, daté du 06/07/1922 », *Elementos de ciências musicais*, vol. I (Acústica), Edition de l'auteur, s. l. n. d., p. 6. A ce sujet, voir également BRANCO (João de Freitas), *Viana da Mota*, Lisbonne, Fondation Calouste Gulbenkian, 1987, p. 115-123 ; 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, p. 127.

⁷ BRANCO (João de Freitas), *op. cit.*, p. 204.

⁸ BRANCO (Luís de Freitas), « Adeus a Viana da Mota », *O Século*, 63^e année, n° 23772, Lisbonne, 02/06/1948, p. 2 ; *id.*, « Em louvor de Viana da Mota », *Arte musical*, 8^e année, n° 270, Lisbonne, 30/06/1938, p. 1-3.

⁹ MOTA (José Viana da), *Agenda 1918*, 09/09/1918 (CEM/BNL).

partaient ensemble au Ministère¹. Les conditions accordées prévoyaient un nombre réduit d'heures de cours et des facilités en rapport avec l'activité que Viana da Mota développait en tant que concertiste, notamment en ce qui concerne des périodes d'absence à l'étranger².

Le 12 mai 1919, après la démission de Francisco Baía³, la nomination de Viana da Mota comme directeur du Conservatoire de Lisbonne fut publiée⁴, et il prit possession de ses nouvelles fonctions lors d'une cérémonie publique qui eut lieu quatre jours plus tard⁵. Luís de Freitas Branco fut par la suite nommé sous-directeur⁶ ; le 11 juin 1919 marqua le début officiel de son activité dans ce domaine⁷.

A la suite de ce changement radical d'orientation pédagogique au Conservatoire de Lisbonne, et en sa qualité de professeur de Sciences musicales, Freitas Branco a pris en charge la préparation d'un nouveau manuel (*Elementos de ciências musicais*) qui fut publié en 1922⁸ et figura dans les programmes officiels d'études jusqu'au début des années 1930. Cependant, son engagement au profit d'une véritable réforme de l'institution ne se limita pas à la seule réorganisation du plan d'études, ni à la production de textes d'appui aux nouvelles matières qui y figuraient. Il a fait des efforts considérables en ce qui concerne le recrutement de nouveaux professeurs, en vue de remonter le niveau pédagogique du Conservatoire, de façon à ce que l'enseignement puisse sans préjudice y être comparé à celui des meilleures écoles européennes. Il a contacté ainsi des personnalités allemandes⁹ et françaises ; à travers

¹ MOTA (José Viana da), *Agenda 1918*, 10/12/1918 et 11/12/1918 (CEM/BNL).

² BRANCO (Luís de Freitas), « Em louvor de Viana da Mota », *Arte musical*, 8^e année, n° 270, Lisbonne, 30/06/1938, p. 2.

³ *Ibid.*

⁴ MOTA (José Viana da), *Agenda 1919*, 12/05/1919 (CEM/BNL).

⁵ *Ibid.* 16/05/1919 (CEM/BNL) ; BRANCO (Luís de Freitas), « Prefácio da 1^a edição, daté du 06/07/1922 », *Elementos de ciências musicais*, vol. I (Acústica), Edition de l'auteur, s. l. n. d., p. 6 ; BRANCO (João de Freitas), *op. cit.*, p. 205 ; voir également *Diário de Notícias*, Lisbonne, 17/05/1919 et *Eco musical*, 9^e année, n° 362, Lisbonne, 20/05/1919, p. 3.

⁶ BRANCO (Luís de Freitas), « Prefácio da 1^a edição, daté du 06/07/1922 », *Elementos de ciências musicais*, vol. I (Acústica), Edition de l'auteur, s. l. n. d., p. 6.

⁷ MOTA (José Viana da), *Agenda 1919*, 11/06/1919 (CEM/BNL) ; à ce sujet, voir également *Eco musical*, 9^e année, n° 367, Lisbonne, 10/07/1919.

⁸ BRANCO (Luís de Freitas), *Elementos de ciências musicais*, Lisbonne, Sassetti, s. d. [Préface du 06/07/1922], 234 p. ; la parution de cet ouvrage fut célébrée dans la presse par la nouveauté de la démarche qu'elle impliquait. Voir *Eco musical*, 13^e année, n° 483, Lisbonne, 05/01/1923, p. 2.

⁹ Selon le témoignage de son petit-fils, M. João Maria de Freitas Branco, recueilli à Lisbonne le 20 décembre 2004.

Gabriel Grovlez, il se mit en relation avec André Pascal, jeune violoniste lauréat du Conservatoire de Paris, et même Florent Schmitt, compositeur dont le grand prestige lui permettait de formuler des exigences contractuelles que le Conservatoire de Lisbonne n'était pas en mesure de satisfaire. Cependant, la situation politique au Portugal était proche du chaos absolu : l'économie, instable depuis la fin de la Monarchie et que la 1^{re} République n'avait pas réussi à contrôler, s'est encore dégradée à l'issue de la 1^{re} Guerre Mondiale ; les mouvements syndicalistes encadrés par des organisations anarchiques appelaient souvent à la grève et provoquaient de violentes confrontations ; les gouvernements éphémères se succédaient, en se montrant foncièrement incapables de remédier à la situation. Dans ce contexte, il n'est pas étonnant de constater que les professeurs contactés par Freitas Branco aient été découragés et que ses démarches n'aient pas eu de suite¹.

Outre ces actions, Freitas Branco a également fondé l'Association Académique du Conservatoire, manifestant ainsi des préoccupations concernant la vie étudiante ; son soutien s'est poursuivi pendant les années suivantes, notamment par le don de livres à la bibliothèque de cette association², par la contribution d'articles pour la revue *De música*³ (dont quatre numéros parurent entre juin 1930 et mai 1931) et par son influence auprès de personnalités nationales liées au monde de la musique (comme Timóteo da Silveira) dans le sens d'obtenir des fonds provenant des recettes de concerts et de les faire consacrer à l'association en question⁴.

La profonde réflexion que Freitas Branco a menée sur la pédagogie musicale dans son pays ne se limita pas à la seule réforme du Conservatoire ; en effet, lorsqu'il occupait le poste de sous-directeur de cet établissement, il s'est souvent prononcé sur la nécessité d'étendre ladite réforme à l'enseignement général, notamment en préconisant des études musicales dans

¹ GROVLEZ (Gabriel), Lettres à Luís de Freitas Branco, s. l. n. d. et Paris, 31/05/1919 (JMFB) ; id., Carte postale à Luís de Freitas Branco, Paris, 18/06/1919 (JMFB) ; PASCAL (André), Telegramme à Luís de Freitas Branco, Dieppe, 04/10/1919 (JMFB).

² LIBÓRIO (Eduardo) [Association académique du Conservatoire national de musique], Lettre à Luís de Freitas Branco, Lisbonne, 05/07/1924 (JMFB) ; [Nom illisible] (Mário) [Bibliothécaire de l'Association académique du Conservatoire national de musique], Lettre à Luís de Freitas Branco, Lisbonne, s. l. n. d. (JMFB).

³ BRANCO (Luís de Freitas), « 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 ; 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.

⁴ SILVEIRA (Timóteo da), Lettre à Luís de Freitas Branco, Lisbonne, 28/05/1929 (JMFB).

les écoles primaires, dans les lycées et surtout dans les universités¹ ; sur ce dernier point, ses idées devançaient de plusieurs décennies la réalité d'aujourd'hui qui ne se concrétisa que bon nombre d'années après sa mort.

Parallèlement à ses activités au Conservatoire de Lisbonne, on suppose que Freitas Branco a collaboré avec l'« Association des musiciens portugais »², en donnant des cours (probablement de histoire de la musique) aux associés et à leurs enfants³ à partir de janvier 1918. En outre, quelques unes de ses œuvres figuraient au programme d'un concert organisé par cette association au début 1919 au profit de la création d'un monument dédié à la mémoire du président assassiné, Sidónio Paes⁴. Son attachement à l'Association des musiciens portugais se poursuivit au moins jusqu'en 1933, date à laquelle il y exerçait les fonctions de Président de l'Assemblée générale⁵.

17.2. Œuvres pour piano

La création et l'interprétation des œuvres pour piano de Freitas Branco sont intimement liées aux rapports particulièrement intenses qu'il entretenait avec José Viana da Mota. Nous avons vu qu'à cette époque le compositeur avait soumis sa *Balada* pour piano et orchestre à l'appréciation de ce dernier le 11 octobre 1917. Le 24 mars suivant, le pianiste devrait en donner la première audition publique avec l'orchestre symphonique de Lisbonne sous la direction de Pedro Blanch au Théâtre de S. Luís, après avoir répété deux fois avec l'orchestre, la veille et l'avant-veille du concert⁶. Il est intéressant de noter qu'une autre œuvre de Freitas Branco, *Canto do Mar* pour soprano et orchestre, fut créée lors du même concert par la femme du pianiste, Berta de Bivar Viana da Mota⁷ avec le même orchestre et le

¹ Voir « Secção do Conservatório nacional de música », *Eco musical*, 12^e année, n° 467, Lisbonne, 15/07/1923, p. 4 ; « Secção do Conservatório nacional de música », *Eco musical*, 12^e année, n° 474, Lisbonne, 25/09/1923, p. 5 ; « Um projecto de lei », *Diário de Lisboa*, 2^e année, n° 563, Lisbonne, 06/02/1923, p. 5.

² Associação de classe dos músicos portugueses.

³ A ce sujet, voir *Eco musical*, 7^e année, n° 316, Lisbonne, 20/12/1917.

⁴ « 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.

⁵ [Nom et prénom illisibles] [Direction de l'Association des musiciens portugais], Lettre à Luís de Freitas Branco, Lisbonne, 21/01/1933 (JMFB).

⁶ MOTA (José Viana da), *Agenda 1918*, 22/03/1918 et 23/03/1918 (CEM/BNL).

⁷ Berta de Bivar et José Viana da Mota se sont mariés en 1912 ; ils se sont séparés en 1921. Voir BRANCO (João de Freitas), *op. cit.*, p. 202 et 207.

même chef ; cette œuvre, sur un poème de Alberto de Monsaraz, témoigne de la continuité de la relation de Freitas Branco avec le groupe de l'« Intéralisme lusitanien ».

17.2.1. Les *Dix Préludes* dédiés à José Viana da Mota

Selon João de Freitas Branco¹, Viana da Mota assura également en 1918 la première audition des *Dix préludes* pour piano que Luís de Freitas Branco lui dédia. Le fils du compositeur n'indique pourtant ni le lieu ni la date exacte de cette exécution. Or, un programme de concert « au bénéfice de la caisse des étudiants pauvres du Conservatoire [de Lisbonne]² » réalisé le 3 juin 1923³ dans le salon de ladite institution mentionne la première exécution publique de trois préludes de Freitas Branco. Cette information est corroborée et complétée par des critiques parues dans la presse de l'époque, notamment dans les journaux *O Século* et *Diário de notícias*, tous deux de Lisbonne. Ce dernier, d'ailleurs, salua l'exécution par Viana da Mota des *Préludes* n° 7, 8 et 9 de Freitas Branco comme « le point culminant de l'enthousiasme »⁴, après la première audition au Portugal du *Quatuor* d'Ernest Chausson, avec le même interprète au piano et encore les professeurs Cardona, Pavia de Magalhães et João Passos. Cela nous amène à nous interroger sur la nature de la création des dix préludes : fut-elle réellement intégrale, en 1918 ? On peut imaginer que telle était l'intention du compositeur, qui écrivit à leur sujet : « Les 10 [préludes] furent composés en vue d'une exécution consécutive, raison pour laquelle ils font alterner des mouvements lents et des mouvements rapides »⁵. Dans ce cas-là, l'information incluse dans le programme de concert

¹ BRANCO (João de Freitas), « Cronologia », *Catálogo da Exposição Luís de Freitas Branco*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1975, p. 26.

² « 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 (CEM/BNL). L'Agenda 1923 de Viana da Mota mentionne un concert au Conservatoire, mais ne fait pas allusion aux trois préludes en question ; voir MOTA (José Viana da), *Agenda 1923*, 03/06/1923 (CEM/BNL).

³ Deux jours après, Freitas Branco publiait un court essai biographique sur Viana da Mota dans la première page de la revue *Eco musical*. Voir BRANCO (Luís de Freitas), « José Viana da Mota », *Eco musical*, 12^e année, n° 465, Lisbonne, 05/06/1923, p. 1.

⁴ « [...] o ponto culminante do entusiasmo [...] », dans « Alunos do Conservatório », *Diário de notícias*, 59^e année, n° 20609, Lisbonne, 04/06/1923, p. 3. Voir également « Música : Salão do Conservatório nacional de música », *O Século*, 43^e année, n° 14836, Lisbonne, 04/06/1923, p. 2.

⁵ « Os 10 foram compostos para a execução consecutiva, por isso alternam os vagarosos com os rápidos », dans BRANCO (Luís de Freitas), Note autographe sur les Dix préludes dédiés à José Viana da Mota, s. l. [Sintra], s. d., (NB/MHF).

de 1923 serait incorrecte. Ou bien, cette présentation était-elle partielle et étalée sur plusieurs années, ce qui contredit les propos de João de Freitas Branco ?¹

Ce qui est sûr, c'est que Viana da Mota appréciait ces *Préludes* au point de les jouer (par deux seulement) lors d'importants récitals : au Théâtre lyrique [de S. Carlos ?], le 14 mai 1926, à côté d'œuvres de Luís Costa, Wagner et Liszt² ; à Paris (salle Gaveau) le 22 février 1928, Freitas Branco étant alors le seul compositeur portugais représenté à part Viana da Mota lui-même³ ; lors de l'Exposition internationale, coloniale, maritime et d'art flamand ancien qui eut lieu à Anvers (Belgique) le 22 septembre 1930, où les *Préludes* n° 7 et 8 conclurent une partie du programme vouée à la musique portugaise (œuvres de Luís Costa et Viana da Mota)⁴. A cette occasion, la presse parlait de « [...] divers auteurs portugais d'élite, tels Luís Costa, Freitas Branco, compositeurs et musicologues universellement réputés. » La même critique jugeait que « L'admirable artiste interpréta [...] les *Préludes* 7 et 8 de Freitas Branco, dont la musique toute moderne rappelle Ravel et Debussy et se vit triomphalement acclamer. »⁵

En ce qui concerne la genèse de ces préludes, on peut s'interroger sur plusieurs points. Comme nous l'avons vu ci-dessus, les 4^e et 5^e préludes de cette série de dix dédiés à J. Viana da Mota portent (selon des ébauches dont on conserve des photocopies dans le fonds d'archives NB/CSB) les dates suivantes : 2 au 4 mai et du 23 au 26 mai 1914, respectivement. Ce fait indique que *Luar* fut composée entre les deux préludes en question. D'autre part, la cohérence du langage que le compositeur déploie dans ces préludes (annoncée déjà depuis la composition de *Luar, Trois pièces pour piano* et *Deux danses*) est telle qu'on peut se

¹ On conserve dans les fonds d'archives JMFB le programme d'un récital de José Viana da Mota à Paris (Salle Gaveau) le 22 février 1928 lors duquel il interpréta deux préludes op. 10 de Luís de Freitas Branco ; curieusement, cette numérotation d'opus contredit celle qui est indiquée par Augusto Machado (« Op. 10 2^e Prélude pour orchestre », dans MACHADO (Augusto), « Luís de Freitas Branco », *Eco musical*, 12^e année, n° 465, Lisbonne, 05/06/1923, p. 4 ; les « douze préludes pour piano » y figurent sans numéro d'opus). Sur cette exécution à Paris, voir également BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à José Viana da Mota, Lisbonne, 27/02/1928 (CEM/BNL).

² 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.

³ Programme du récital de piano de José Viana da Mota du 22/02/1928 à la salle Gaveau, Paris, 22/02/1928.

⁴ 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.

⁵ « 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).

demander si, effectivement, leur composition se prolongea pendant les quatre ans qui se sont écoulés entre les ébauches datées de 1914 et la première supposée de 1918 ou si, en revanche, ils furent achevés dans un laps de temps plus restreint.

On dispose d'un autre élément de réflexion qui nous est fourni par un article d'Augusto Machado daté du 5 juin 1923 sur l'œuvre de son ancien disciple¹. Il y mentionne, dans un récit des principales œuvres de Freitas Branco, non pas dix mais douze préludes pour piano ; en revanche, ni *Luar*, ni les *Trois pièces* publiées en 1917 ne figurent dans cette liste. A quoi est due cette approximation de la part de quelqu'un qui était très proche du compositeur ?

D'autre part, il aurait été intéressant de savoir combien de ces préludes l'éditeur João Sasseti envisageait d'envoyer à l'imprimerie C. G. Röder, à Leipzig, le 22 août 1921. Malheureusement la lettre dont nous disposons ne le précise pas². Faute d'éléments pour répondre définitivement à ces questions, nous avons préféré grouper les préludes suivant la tradition récente et donc de les faire figurer tous ici.

17.2.1.1. *Prélude n° 1*

La forme de ce prélude est bipartite (*A A'*) ; son caractère, d'après l'auteur, est celui d'« une espèce de nocturne »³. De façon générale, on peut dire que *A'* récapitule *A*, en intensifiant le discours par un recours à des procédés comme le « monnayage » rythmique et la densification de la texture (voir exs. n^{os} 32 et 33).

Exemple n° 32 : *Prélude n° 1*, mes. 1-8

¹ MACHADO (Augusto), « Luís de Freitas Branco », *Eco musical*, 12^e année, n° 465, Lisbonne, 05/06/1923, p. 4.

² SASSETTI (João), Lettre à Luís de Freitas Branco, Figueira da Foz, 22/08/1921 (JMFB).

³ « 1^o Espécie de nocturno », dans BRANCO (Luís de Freitas), Note autographe sur les Dix préludes dédiés à José Viana da Mota, s. l. [Sintra], s. d. (NB/MHF).



Exemple n° 33 : *Prélude n° 1*, mes. 20-22

Cependant, il est curieux de remarquer que le retour de l'harmonie initiale au début de la deuxième section de *A'* (que nous avons appelé *b'*) constitue un fort rappel de l'*introduction* et fonctionne donc comme un pendant « symétrique » du début. Remarquons encore que, dans l'enchaînement des phrases et des sections formelles, on vérifie souvent la double fonction d'une « mesure pivot », qui sert à la fois de conclusion et d'introduction (cf. mes. 19, 23, 31-32).

Du point de vue harmonique, et malgré l'existence de deux moments très importants de la forme (*a* et *a'*) pendant lesquels les deux mains opèrent en univers harmoniques distincts (accords de 9^e de dominante à la main gauche et gamme par tons à la main droite, voir ex. 39), on vérifie une forte cohésion du langage partout ailleurs. Le support harmonique de la pièce (accompagnement) est constitué d'accords chiffrables et classables selon l'harmonie traditionnelle – 9^e et 7^e de dominante, 7^e majeure, 7^e et 5^{te} diminuée ; leur enchaînement fuit délibérément les règles des progressions tonales, sauf à certains endroits particulièrement importants de la forme, et spécifiquement lors de la cadence finale. Le parallélisme et la transposition assument un rôle important.

Sous l'aspect mélodique, signalons une préférence pour les transpositions successives, à l'exemple de ce qui se passe dans d'autres œuvres pour piano du même auteur (voir ex. n° 34).

Exemple n° 34 : *Prélude n° 1*, mes. 1-12

Finalement, la démarche rythmique de ce *Prélude* est fondée sur la juxtaposition soit successive soit simultanée des divisions binaire et ternaire du temps. De plus, la superposition de triolets de noires à la main droite et de triolets de croches à la main gauche à certains endroits (notamment dans les sections *a*, *b* et *b'*) fournit un élément d'hémiole (voir ex. n° 35).



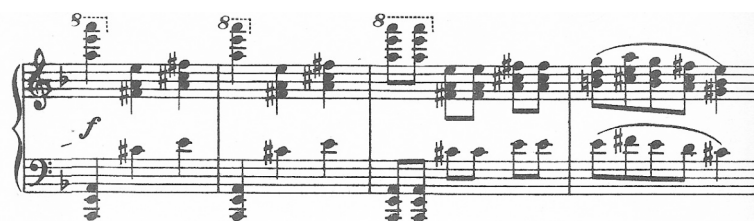
Exemple n° 35 : *Prélude* n° 1, mes. 17-19

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).

17.2.1.2. *Prélude* n° 2

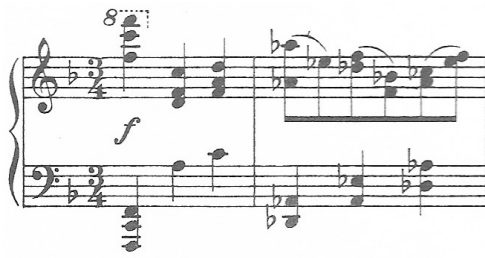
Dans les mots du compositeur, il s'agit d'une pièce « Rapide. Rytmique. Ternaire. »¹

Du point de vue formel, nous sommes ici en présence d'une structure tripartite ; ses trois volets (*A*, *B* et *A'*) assument les rôles d'exposition, développement et réexposition raccourcie. Il importe de remarquer que la partie *B*, qui opère un développement fondé sur la section *a* de la partie *A*, introduit un nouveau motif (dans la dernière mesure de la section *c*, voir ex. n° 36) qui sera repris sous différentes formes par la suite. En outre, la deuxième section de la réexposition (*b'*) assume le rôle d'une récapitulation/synthèse des principaux éléments de la forme ; en effet, elle opère une superposition du motif caractéristique du début de l'œuvre (*a*) et de l'accompagnement de *b* (voir exs. n°s 36, 37, 38 et 39).

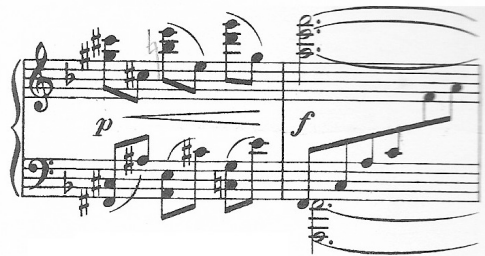


Exemple n° 36 : *Prélude* n° 2, mes. 22-25

¹ « 2º Rápido. Rítmico. Ternário », dans BRANCO (Luís de Freitas), *op. cit.*



Exemple n° 37 : *Prélude n° 2*, mes. 1-2



Exemple n° 38 : *Prélude n° 2*, mes. 9-10



Exemple n° 39 : *Prélude n° 2*, mes. 70-71

Le cadre tonal de ce *Prélude* est clairement établi par les deux sections *A* et *A'*, en *fa* majeur, et par le *si* bémol à la clé. Cependant, le choix des tonalités intermédiaires (*la* majeur, *mi* bémol majeur et *ré* bémol majeur), à la distance d'une seconde majeure inférieure et de deux tierces majeures (médiantes), démontre une volonté de s'écarter des schémas formels classiques. D'autre part, à l'exemple de ce qui se passe dans le *Prélude* n° 1 et dans d'autres pièces, et bien que la structure harmonique de la pièce repose sur des accords chiffrables et classables selon l'harmonie traditionnelle (9° et 7° de dominante, 7° majeure, 7° mineure), leur enchaînement fuit délibérément les règles des progressions tonales, sauf à certains endroits particulièrement importants de la forme (cf. ex. n° 40 : *Prélude* n° 2, mes. 9-10 : transition de *a* à *b* ; ex. n° 41 : *Prélude* n° 2, mes. 60-61 : transition de *B* à *A'*).



Exemple n° 40 : *Prélude* n° 2, mes. 6-10



Exemple n° 41 : *Prélude* n° 2, mes. 57-61

Encore une fois, le parallélisme (*cf.* mes. 25, 29, 58-59) et la transposition assument un rôle important. L'utilisation de modes, notamment de la gamme par tons, apparaît comme un élément décoratif ; malgré l'utilisation de sonorités (types d'accords) et de procédés (parallélisme) typiquement associés à l'impressionnisme musical, la pièce reste intrinsèquement liée à une conception tonale. La démarche rythmique de ce *Prélude* est très uniforme ; signalons simplement l'utilisation d'hémioles à la fin des sections *e* et *b'*, ce qui crée un encore un parallélisme avec le prélude précédent (voir exs. n^{os} 42 et 43).



Exemple n° 42 : *Prélude* n° 2, mes. 50-52

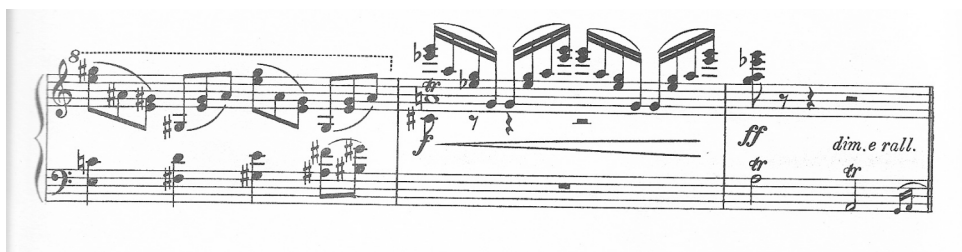


Exemple n° 43 : *Prélude* n° 2, mes. 72-77

17.2.1.3. *Prélude n° 3*

Freitas Branco définit cette pièce comme « Lente, impressionniste »¹.

Du point de vue formel, nous sommes ici en présence d'une œuvre particulièrement intéressante ; en effet, la forme de ce *Prélude* (*A A A''* coda) présente certains éléments d'ambiguïté dans l'articulation fonctionnelle de ses grandes parties, dans la mesure où les trilles, le *crescendo* de nuances (jusqu'à *ff*), la subdivision progressivement plus rapide des valeurs rythmiques, le sentiment de dominante dans les mesures 22-23 (voir ex. n° 44) et la double barre sur laquelle elles se terminent font supposer l'arrivée immédiate d'une grande partie de la forme; ainsi, la section *c* qui s'ensuit (voir ex. n° 45) (et qui constitue la dernière section de la partie *A*) est entendue comme le début d'un nouvel élément de grande importance formelle.



Exemple n° 44 : *Prélude n° 3*, mes. 21-23



Exemple n° 45 : *Prélude n° 3*, mes. 24-31

Cependant, la présentation de *a'* (section initiale de *A'*), dont la parenté avec le motif initial de la pièce est assez forte, constitue un rappel des principaux éléments de *a* (section

¹ « 3° Lento, impressionista », dans BRANCO (Luís de Freitas), *op. cit.*

initiale de *A*). Ainsi, la partie *A'*, qui en plus inclut une réitération développée de *b* (section intermédiaire de *A*), fait penser à une réexposition (quoique inexacte, du fait que *a'* n'est pas la représentation exacte de *a* et ne se trouve pas dans le même ton que celle-ci) ; cela modifie, *a posteriori*, notre perception de la section *c*, qui nous paraît maintenant attachée à *A* (voir exs. n^{os} 46 et 47).

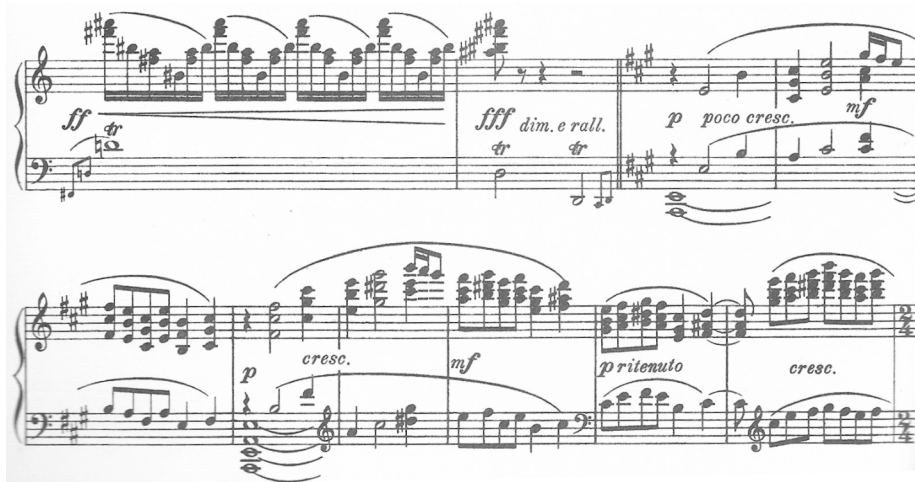
1^o Movimento.
mf poco cresc. *mf poco cresc.* *mf cresc.* *deixar vibrar*

Exemple n° 46 : *Prélude n° 3*, mes. 32-38

apressando *p a tempo* *mf*

Exemple n° 47 : *Prélude n° 3*, mes. 39-41

A la fin de la partie *A'*, les trilles, le « *crescendo* de nuances » (jusqu'à *fff*), la subdivision progressivement plus rapide des valeurs rythmiques et le sentiment de dominante des mesures 48-49 (voir ex. n° 48) font supposer, comme dans les mesures 22-23, l'arrivée immédiate d'une grande partie de la forme. Cette fois-ci, l'impression auditive est renforcée par plusieurs facteurs : d'une part, l'intensification des valeurs rythmiques est encore plus importante que dans *A*, puisqu'elle part de doubles croches pour arriver à des sextoletts de doubles croches ; d'autre part, les premières mesures de la partie *A''* (mes. 50-52) (voir ex. n° 48) reproduisent exactement le motif principal de *a*, dans le ton du début. Si nous avons eu le sentiment que le rôle de la partie *A'*, malgré son inexactitude, était semblable à celui d'une réexposition, nous sommes contraints de changer d'avis devant *A''*, du fait que *a''* récapitule effectivement les toutes premières mesures de l'œuvre, même dans les nuances. Ainsi, *A''* apparaît comme une véritable réexposition, quoique raccourcie, alors que *A'* nous paraît maintenant une fausse réexposition.



Exemple n° 48 : Prélude n° 3, mes. 48-57

Nous constatons ainsi que les parties *A'* et *A''* représentent des raccourcissements progressifs de la partie *A* qui leur sert de modèle : si celle-ci comprend les trois sections *a*, *b* et *c*, *A'* ne comprend que *a'* et *b'*, tandis que *A''* est limitée à la seule section *a''* ; on est donc ici en présence, encore une fois, d'un enchaînement de présentations successivement plus succinctes d'un même matériau de base (voir *Luar, Danças I et II*).

Sur le plan harmonique, cette pièce présente des éléments communs aux deux préludes précédents, ainsi qu'à des œuvres antérieures du même auteur : l'existence d'un ou plusieurs centres gravitationnels tonals ou modaux en coexistence avec des déploiements des deux transpositions de la gamme par tons et l'utilisation d'accords classés (notamment des accords parfaits avec des 6^{tes} ajoutées dans les sections *a'* et *d* de cette pièce) enchaînés de façon non conventionnelle.

A l'exemple de ce qui se passe dans cette pièce du point de vue formel, on trouve par rapport à la construction harmonique d'intéressants éléments d'ambiguïté : la première section (*a*) de la première partie (*A*) est centrée autour de la note *la* ; cependant, cette note est simultanément perçue comme la tonique en *la* majeur et la finale du mode pentatonique *la – si – do# – mi – fa#* (mes. 1-3), puis en tant que finale du mode de *fa* sur *la* (mes. 4-9) ; il en est de même pour la partie *A''*. Schématiquement, on peut dire que la partie *A* déploie trois « zones » harmoniques, *a* étant centrée sur *la*, *b* employant la gamme par tons et *c* le mode de *ré* sur *ré* ; la partie *A'* comporte un centre tonal (*do* majeur, section *a'*) et une section fondée sur la gamme par tons ; *A''* reproduit l'harmonie du début de *A*, centrée sur *la*.

De façon générale, nous pouvons dire que dans cette pièce (comme d'ailleurs dans les deux préludes précédents) l'élément mélodique évolue alternativement avec son accompagnement (notamment dans les sections fondées sur la gamme par tons) et en

dissociation par rapport à lui (notamment dans les sections où il déploie une écriture modale sur un accompagnement attaché à des éléments du langage tonal, quoique structurés de manière non conventionnelle). Du point de vue rythmique, on décèle ici des éléments typiques du langage de l'auteur : subdivision progressivement plus rapide des valeurs rythmiques (voir *Prélude* n° 1), syncope, superposition des subdivisions binaire et ternaire du temps.

17.2.1.4. *Prélude* n° 4

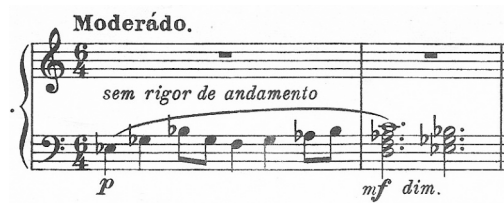
L'articulation fonctionnelle des quatre parties de ce *Prélude* (*A B C A'*) est assez ambiguë. L'indication *sem rigor de andamento* (« sans rigueur de mouvement ») et la texture allégée de la partie *A* pourraient indiquer qu'il s'agit d'une introduction ; cependant, le fait que toute la partie *B* est fondée sur ce matériau sonore et que, de plus, *A* est « réexposée » à la fin de la pièce sous une forme raccourcie (bien dans le style des réexpositions de Freitas Branco dans d'autres pièces) peut également nous faire supposer que, malgré la disproportion en ce qui concerne le nombre de mesures par rapport à *B*, *A* remplit le rôle d'une exposition.

La partie *C* représente un arrêt dans le discours (voir ex. n° 49, mes. 29-32), une musique presque « statique ». Son caractère énigmatique, son étrangeté par rapport au discours précédent, donnent à cette partie une importance toute particulière ; si, d'une part, on peut la voir comme un moment de suspension, une question qui trouve sa réponse dans la réexposition de *A*, on peut également l'interpréter comme l'aboutissement de tout le *Prélude*, après quoi il ne nous reste qu'à réitérer son point de départ, en guise de souvenir.



Exemple n° 49 : *Prélude* n° 4, mes. 29-32

A' apparaît ainsi, comme nous l'avons déjà dit, comme une réexposition, d'autant plus qu'elle combine l'élément principal du début de la pièce, quoiqu'abrégé, avec un élément de la partie *B*, comme on peut le vérifier dans les *Préludes* n° 1 et 2 (voir exs. n°s 50, 51 et 52).



Exemple n° 50 : *Prélude n° 4*, mes. 1-2



Exemple n° 51 : *Prélude n° 4*, mes. 5



Exemple n° 52 : *Prélude n° 4*, mes. 32-35

Des points de vue harmonique et mélodique, on notera une atmosphère générale modale¹ où il est pratiquement impossible de déterminer avec un minimum de précision de quels modes il s'agit aux différents moments. D'ailleurs, cet aspect correspond à l'indication du compositeur : « Mélodique, très modal »². Du point de vue strictement linéaire, on pourrait presque parler d'un contrepoint entre les deux mains, comme s'il s'agissait de deux lignes dont l'une se composerait d'agrégats sonores (voir ex. n° 53).



Exemple n° 53 : *Prélude n° 4*, mes. 5-10

¹ On se reporte ici évidemment au concept de modalité harmonique, auquel nous avons déjà fait allusion.

² « 4° Melódico, muito modal », dans BRANCO (Luís de Freitas), *op. cit.*

Sur le plan rythmique, cette pièce à caractère quasi improvisé procède par densification du nombre de croches dans chaque section, ce qui est particulièrement intéressant ; ce procédé constitue un important élément de symétrie formelle, dans la mesure où le nombre de croches de chaque phrase est croissant jusqu'au milieu de la pièce et décroissant ensuite (avec une exception). L'organisation métrique de l'œuvre renforce cet élément de symétrie formelle, dans la mesure où le nombre de mesures par phrase suit un schéma comparable (voir les analyses).

Signalons encore que l'œuvre comporte deux mesures d'allongement de la phrase (mes. 19 et 35), qui interviennent à des moments particulièrement importants de la forme : la première apparaît sur le point de retour de la symétrie formelle, la deuxième à la fin du *Prélude*. D'autre part, deux changements de mesure assument des rôles différents : le premier signale l'approche d'un moment important de la forme (mes. 19), tandis que le deuxième semble renforcer le sens musical du passage où il se trouve (mes. 29-31).

17.2.1.5. *Prélude n° 5*

Nous sommes ici en présence d'une des structures formelles les plus ambiguës dans l'œuvre pour piano seul de Luís de Freitas Branco, où plusieurs des principes utilisés dans des pièces précédemment analysées sont repris. Le découpage des différentes parties et sections est très difficile, étant donné le caractère rapsodique de la pièce ; cependant, on peut le définir selon un schéma du type $I A (T) A' (T') A''$ coda, où I est une introduction, A , A' et A'' correspondent à des présentations successives du matériel de base, T et T' fonctionnent comme des transitions entre les parties qui les entourent et la coda remplit le rôle d'un pendant symétrique de l'introduction. On notera, par exemple, que T s'élabore sur le matériau qui ouvre la partie A , et donc comporte un élément de développement. Il en est de même pour A' , que par ailleurs on peut assimiler à une réexposition raccourcie. T' est peut-être la plus ambiguë des parties de la forme, d'une part ressemblant à une section terminale de la partie A' , d'autre part assumant clairement le rôle d'une transition entre cette dernière et la partie suivante, A'' . Celle-ci a évidemment le caractère d'une réexposition raccourcie, tout comme A' ; cependant, par rapport à cette dernière, les reprises de matériau semblent être plus littérales et moins développées, ce qui lui confère davantage le caractère d'une véritable

réexposition¹. La coda n'affirme pas un éventuel centre tonal de la pièce (comme dans *Capricietto* et *Dança II*) mais conduit l'auditeur vers celui-ci ; de plus, elle reprend des éléments caractéristiques de l'*Introduction* (ainsi qu'un rappel du motif principal de la pièce), ce qui introduit un élément de symétrie dans la forme.

Sur le plan harmonique, cette pièce fait coexister plusieurs éléments disparates, dont les deux transpositions de la gamme par tons, des accords classés enchaînés de façon non fonctionnelle, des modes et des tons plus ou moins stables, comme d'ailleurs c'était le cas dans les trois premiers préludes de cette série². Comme dans certaines œuvres pour piano de cet auteur, et notamment dans le cas de plusieurs des préludes de cette série, il est difficile de dissocier la mélodie des paramètres formel ou harmonique. Il en est de même ici ; cependant, on peut remarquer la construction symétrique du thème par rapport à un axe (*fa*) et l'utilisation de l'intervalle de 4^{te} augmentée ascendant et descendant dans la même cellule. Les broderies et gruppets³ font partie intégrante de ce noyau thématique, mais aussi de certains des ostinatos qui l'accompagnent.

Rythmiquement, nous sommes en présence d'un mouvement perpétuel comme on retrouvera dans les *Préludes* n° 8 et 10, ainsi que dans les parties externes du *Prélude* n° 10. Nous décelons également quelques exemples de polyrythmie qui sont rares dans l'œuvre pianistique du compositeur (voir exs. n^{os} 54 et 55).

Exemple n° 54 : *Prélude* n° 5, mes. 12-15

¹ Nous avons déjà vu à quel point le compositeur affectionnait le procédé qui consiste à faire précéder une réexposition « plausible » d'une autre, en quelque sorte « fausse » ou « défigurée », à différentes époques de sa carrière (*Nocturne*, *Romance sans paroles*, *Impromptu*, *Albumblätter* op. 6 n° 4, *Danse II*).

² Nous reviendrons là-dessus à propos du *Prélude* n° 10, analysé ci-dessous.

³ Moins souvent utilisé par l'auteur que la broderie, le gruppetto apparaît également dans le prélude n° 8.



Exemple n° 55 : *Prélude n° 5*, mes. 20-23

Ces éléments, ainsi que le tempo rapide et la figuration pianistique employée, confèrent à cette pièce un caractère virtuose que le compositeur lui-même a signalé¹. Il est également intéressant de constater qu'au niveau des proportions, et si l'on considère le nombre de mesures dans chaque partie de la forme, cette pièce se compose de trois blocs de dimensions comparables [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'*].

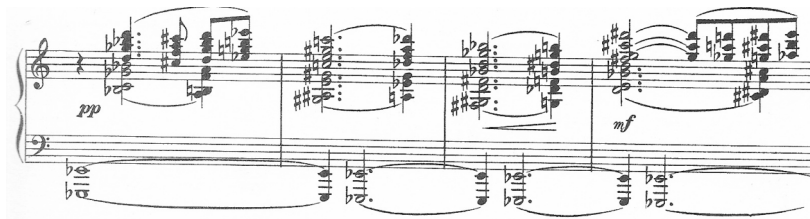
17.2.1.6. *Prélude n° 6*

La forme de ce prélude (correspondant à un schéma du type *A AT B C A'* coda) présente des éléments communs avec d'autres pièces de Freitas Branco. En effet, *A* et *B* représentent des expositions de matériau contrastant. *AT* est ambiguë, dans le sens où elle effectue une transition entre *A* et *B* qui peut être par ailleurs assimilée à la première de ces parties, car le matériel qui la compose dérive de certains éléments précédemment exposés ; en même temps, son individualité empêche de la traiter tout simplement comme une section de *A* (le caractère ambigu de cette transition n'est pas sans rappeler les parties *T* et *T'* du prélude précédent). *C* correspond à un court développement sur des éléments de *A* et de *AT* (à l'exemple de ce qui se passe dans *Albumblätter* op. 6, *Mirages II* et *Prélude n° 2*, pour ne citer que les pièces où ce procédé est clairement défini), 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*.

Sur le plan harmonique, cette pièce fait usage d'un vocabulaire assez disparate que le compositeur développa, notamment dans les trois premiers et le cinquième prélude de cette

¹ « 5° Rápido, grande virtuosidade », dans BRANCO (Luís de Freitas), *op. cit.*

série. Tout en évoluant autour d'un centre tonal/modal (en l'occurrence *si*), cette pièce utilise un mode pentatonique sur *si* (*si – do# - ré# - fa# - sol#*), les deux transpositions de la gamme par tons, des enchaînements non conventionnels d'accords classés (notamment de 9^e de dominante avec 6^e ajoutée, ainsi que des accords parfaits mineurs avec 2^{de} et 6^{te} ajoutées). En plus, elle s'aventure plus franchement dans le domaine des accords non classés (résultants en l'occurrence de la superposition linéaire d'accords d'espèces différentes ; voir ex. n° 56), audace remarquée par le compositeur lui-même, qui définit ce prélude à l'aide des termes suivants : « Lent, impressionniste, particulièrement dissonant pour son époque. Avec le 3^e, c'est celui qui traduit le mieux l'atmosphère de Sintra »¹.



Exemple n° 56 : *Prélude n° 6*, mes. 23-26

D'intéressants procédés utilisés par le compositeur contribuent à créer un sentiment d'ambiguïté harmonique dans cette pièce. Dans la partie *A*, on retrouve une courte sous-section (*a3.2*) où un *sol* dièse grave qui appartient à la première transposition de la gamme par tons est « harmonisé » par un *ré* dièse qui ne peut pas être analysé dans le même mode (voir ex. n° 57) ; cette note semble être utilisée 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'harmonie (procédé que d'ailleurs on retrouvera dans le *Prélude n° 10*).



Exemple n° 57 : *Prélude n° 6*, mes. 13-14

¹ « 6° Lento impressionista, extraordinariamente dissonante para a época. Com o 3º, o que mais traduz o ambiente de Sintra », dans BRANCO (Luís de Freitas), *op. cit.*

Dans la partie *B*, nous retrouvons deux courtes sous-sections (*b1.1* et *b1.2*) construites sur des gammes défectives de six notes respectivement dans les tons de *ré* bémol majeur et de *la* majeur, structurées 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* dans *b1.1* ; *la*, *si*, *do* dièse et *mi*, *fa* dièse, *sol* dièse dans *b1.2*), le *sol* dans le premier cas et le *ré* dans le deuxième étant complètement absents de ces huit mesures. Ainsi, tout en évoluant dans le contexte tonal de deux gammes majeures, l'auteur donne l'illusion de s'exprimer dans l'univers sonore de la gamme par tons, dont les deux transpositions sont représentées dans les groupes de notes choisies (voir ex. n° 58) ; comme nous le verrons par la suite, ce même procédé est employé par le compositeur dans le *Prélude* n° 9.

The image displays three systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The first system is marked 'Mais animado.' and 'mf'. The second and third systems are marked 'mf'. The notation includes various chords, arpeggios, and melodic lines, with several accidentals (sharps and flats) and dynamic markings. The overall texture is dense and complex, typical of a late Romantic or early 20th-century piano work.

Exemple n° 58 : *Prélude* n° 6, mes. 33-41

D'autre part, la partie *A* effectue un intéressant cheminement qui part du mode pentatonique sur *si* pour arriver au ton de *si* majeur.

Du point de vue mélodique, remarquons l'insistance sur la broderie comme matériau de base des ostinatos déployés (voir ex. n° 59).



Exemple n° 59 : *Prélude* n° 6, mes. 1

Sur le plan rythmique, nous retrouvons encore une fois des éléments largement répandus dans les œuvres de cette série : des syncopes, des exemples de ralentissement progressif de la subdivision rythmique, l'association des rythmes trochaïques et iambiques. Au niveau des proportions, nous sommes en présence d'une structure parfaitement symétrique et équilibrée ; en effet, *A* (22 mesures) 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).

17.2.1.7. *Prélude* n° 7

La structure de ce prélude révèle quatre parties (*A B C A'*) de caractère assez différent, malgré le fait qu'elles sont toutes fondées sur le matériau thématique exposé dans *A*. En fait, nous pouvons considérer qu'aussi bien *B* que *C* développent, de manière entièrement différente, ce matériel. *A'* revêt le caractère d'une réexposition raccourcie, transposée au demi-ton inférieur et suivie d'une formule terminale qui progresse par paliers vers l'aigu avant l'accord terminal.

Il est intéressant de remarquer que dans la partie *C* l'élément mélodique évolue presque exclusivement dans un univers diatonique, ce qui contraste avec les présentations antérieures et ultérieures du thème, très chromatiques, et peut être assimilé à un « changement d'éclairage » comparable à celui que nous avons remarqué dans *Luar* ; le changement de registre contribue également à donner cette impression (voir exs. n°^{os} 60 et 61).



Exemple n° 60 : *Prélude* n° 7, mes. 1-4



Exemple n° 61 : *Prélude n° 7*, mes. 28-36

Au niveau harmonique, l'auteur revient ici à un type de vocabulaire identique à celui des *Préludes* n^{os} 1, 2, 3, 5 et 6, caractérisé par la coexistence de la gamme par tons, d'accords classés enchaînés de façon non conventionnelle (notamment par parallélisme), de superpositions d'harmonies tonales et de mélodies modales, de modes pentatoniques. Cependant, il est intéressant de noter que, après avoir commencé sur un *fa* dièse, cette pièce s'achève sur un accord parfait majeur de *si*, ce qui conserve (malgré l'apparente désarticulation de tous les éléments harmoniques en jeu) un des traits essentiels de la musique tonale, c'est-à-dire la progression de la dominante vers la tonique.

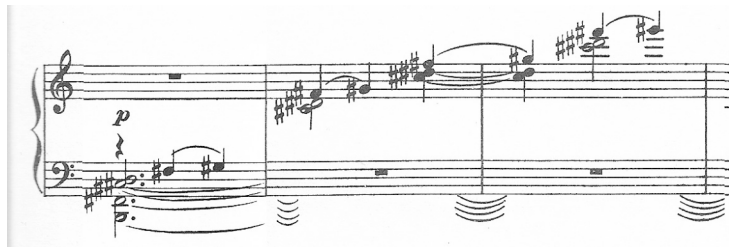
L'aspect mélodique est ici particulièrement soigné, comme nous le fait remarquer le compositeur : « Très mélodique »¹. De ce point de vue, le thème de cette pièce est construit en arc, ascendant puis descendant symétriquement. Au centre, figure le double intervalle de 5^{te} diminuée ascendante puis descendante, qui trouve un écho, vers la fin de cette structure, dans l'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 (ascendante), il utilise une broderie supérieure (voir ex. n° 60). D'abord bâti sur ce que nous avons appelé la première transposition de la gamme par tons (partie A), ce thème apparaît à la fin du prélude sur la deuxième transposition de la même gamme (partie A') ; entre-temps, sans renoncer totalement à la gamme par tons, le compositeur revient aux modes de *mi* sur *mi* bémol (partie B) et de *la* sur *mi* (partie C).

L'analyse d'une ébauche non datée de ce prélude (dont des photocopies sont conservées dans le fonds d'archives NB/MHF²) révèle que le compositeur a adopté

¹ « 7º Com o 4º, o mais vezes executado. Muito melódico », dans BRANCO (Luís de Freitas), *op. cit.*

² BRANCO (Luís de Freitas), [*Prélude n° 7*] (manuscrit autographe photocopié), s. l. n. d. (NB/MHF).

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'exemples 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 entraîne une révision du début de la pièce lorsque le compositeur remplace le début du thème, initialement conçu avec une noire suivie d'une croche (sur le 3^e temps de la mesure composée) par une syncope avec les mêmes valeurs (sur la seconde moitié du 2^e temps et le 3^e temps de la mesure à 3/4). Ainsi, la syncope (présente dès la première version sur des accords répétés de l'accompagnement) devint un élément essentiel de la construction rythmique de la pièce. Par ailleurs, l'alternance entre des groupes de croches et des triolets préserve l'ambivalence métrique du début de ce prélude. Au niveau rythmique, il faut encore signaler des hémioles dans la formule ascendante terminale (partie *A'* ; voir ex. n° 62).



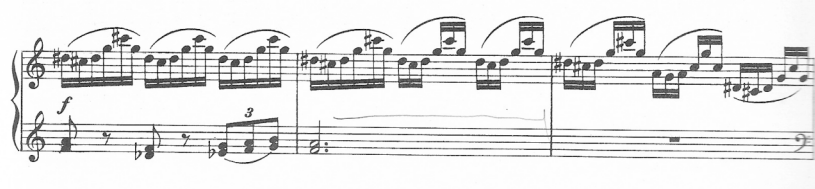
Exemple n° 62 : *Prélude n° 7*, mes. 41-43

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 de mesures du second (*A'*, 10 mesures).

17.2.1.8. *Prélude n° 8*

La forme de ce prélude est tripartite, avec une coda (*A B A' coda*). Dans *A*, il est intéressant de noter que des transpositions successives du matériau thématique progressent vers l'aigu et reviennent ensuite vers le grave, formant un arc et fonctionnant ainsi comme élément structurant de la forme. Il est également intéressant de remarquer que la deuxième section de la partie *B* (*b2*) constitue un « pivot » entre la partie dont elle est issue et la suivante : en effet, tout en élaborant le matériau thématique et en gardant l'ostinato de *B*, elle évolue déjà dans le nouveau tempo qui caractérisera *A'*. La section *A'* est une réexposition

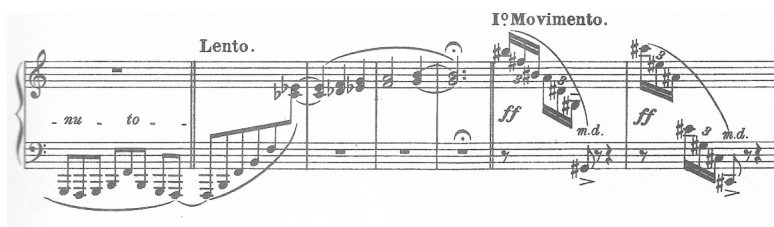
raccourcie de *A*. Quant à la coda, remarquons qu'à l'exemple d'autres codas et des volets terminaux de certaines œuvres pour piano de Freitas Branco qui synthétisent les principaux éléments des parties contrastantes de la forme, elle récapitule un élément issu de la partie *B* (superposition de 5^{te} et 4^{te} ascendantes) et un autre, issu des parties *A* et *A'* (tierces parallèles), avant de faire entendre la cadence finale de l'œuvre (voir exs. n^{os} 63, 64 et 65, mes. 60-63).



Exemple n° 63 : *Prélude n° 8*, mes. 3-5



Exemple n° 64 : *Prélude n° 8*, mes. 32



Exemple n° 65 : *Prélude n° 8*, mes. 59-65

Du point de vue harmonique, tandis que *A* et *A'* sont exclusivement fondées sur les deux transpositions de la gamme par tons, *B* présente des connotations tonales plus claires. Quant à la coda, encore une fois investie d'une fonction de synthèse, elle commence par réitérer la 2^{de} transposition de la gamme par tons pour ensuite faire entendre une cadence parfaite (picarde) : 9^e de dominante mineure suivie d'un accord parfait majeur avec 6^e ajoutée en *do* dièse (voir ex. n° 65).

Du point de vue mélodique, signalons dans les parties *A* et *A'* l'importance thématique du gruppetto (voir *Danse II* ci-dessus et *Prélude n° 10* ci-dessous), tandis que la broderie est à la base de l'ostinato qui sous-tend ce thème (voir ex. n° 63). Rythmiquement, l'auteur revient sur certains procédés qui lui étaient chers : mouvement perpétuel (en l'occurrence, sextolets de doubles croches), alternance entre des mesures de grande activité rythmique et de repos en ce qui concerne la construction thématique, utilisation complémentaire de cellules iambiques

et trochaïques, ralentissement par augmentation progressive des valeurs. Le caractère de la pièce est ainsi défini par l'auteur : « Rapide, violent. Cavalcade des Valkyries modernes. »¹

17.2.1.9. *Prélude n° 9*

Du point de vue formel, ce prélude (lent et dans le style d'une barcarolle, comme nous le dit Freitas Branco²) est assez simple ; on peut le représenter schématiquement par *A B A' B'* coda, où *A* et *B* présentent du matériel contrastant ; *A'* et *B'* réexposent ce matériel de façon raccourcie. En ce qui concerne les matériaux harmoniques et mélodiques, nous pouvons affirmer qu'il est un centre gravitationnel autour duquel l'œuvre s'articule : *ré* bémol majeur. Cependant, aussi bien dans la partie *A* que dans *A'* et encore dans la coda, nous vérifions l'utilisation d'un procédé déjà identifié dans le *Prélude n° 6* : construits sur des gammes défectives de six notes dans les tons de *ré* bémol majeur et *si* majeur (*A*), *si* majeur et *mi* majeur (*A'*) et encore *ré* bémol majeur (coda), ces passages sont structurés en deux séquences semblables d'intervalles sur les premier et cinquième degrés des gammes majeures concernées, les 4^{es} degrés étant pratiquement absents. Ainsi, tout en évoluant dans le contexte tonal de deux gammes majeures, l'auteur donne l'illusion de s'exprimer dans l'univers sonore de la gamme par tons, dont les deux transpositions sont représentées dans les groupes de notes choisies (voir exs. n^{os} 66 et 67).

Exemple n° 66 : *Prélude n° 9*, mes. 1-5

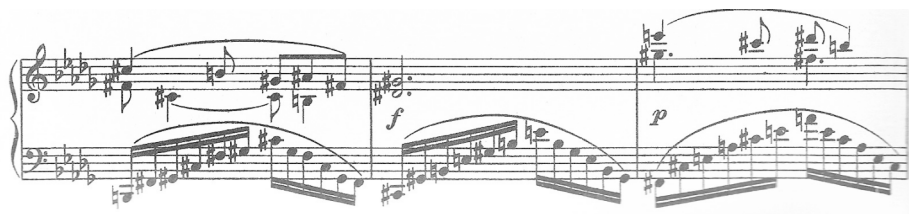
¹ « 8º Rápido, violento. Cavalgada das Valkírias modernas », dans BRANCO (Luís de Freitas), Note autographe sur les Dix préludes dédiés à José Viana da Mota, s. l. [Sintra], s. d. (NB/MHF).

² « 9º Barcarola. Lento », *Ibid.*



Exemple n° 67 : *Prélude n° 9*, mes. 42-47

Par ailleurs, nous trouvons dans ce prélude des enchaînements non fonctionnels d'accords classés (notamment dans *B* et *B'*), des références au mode de *ré* sur *fa* dièse et des gammes mineures sans sensible. L'enchaînement 9° de Dominante – Tonique en *fa* dièse mineur des mesures 16 et 17 est rendu moins conventionnel par l'altération descendante de la tierce dans le premier accord, ainsi que par l'ambiguïté résultant du fait que la 9° du premier accord est majeure (ce qui laisserait supposer un ton majeur) tandis que l'accord suivant est mineur, ce qui crée un effet d'ambiguïté (voir ex. n° 68).

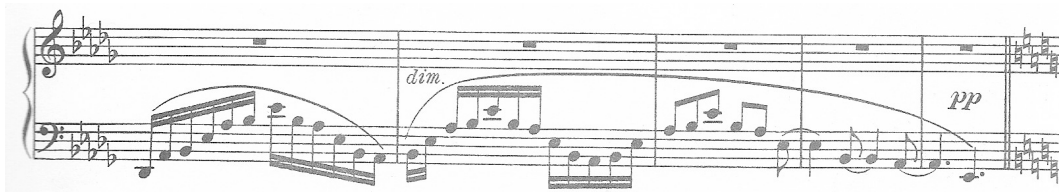


Exemple n° 68 : *Prélude n° 9*, mes. 15-17

Sur le plan rythmique, nous retrouvons certains éléments-clés du langage employé par l'auteur dans la plupart des préludes : des carrures qui comprennent invariablement trois mesures d'activité rythmique à la main droite suivies d'une mesure d'arrêt sur une harmonie (voir ex. n° 66), et des arpèges en doubles croches à la main gauche qui constituent un mouvement perpétuel ; la superposition des subdivisions binaire et ternaire de la mesure, ce qui crée un intéressant effet d'hémiole (voir ex. n° 69) ; l'utilisation équilibrée (soit en se suivant, soit en se superposant) de cellules rythmiques de type trochaïque et iambique (parties *A* et *A'*) ; de différents procédés de ralentissement par augmentation progressive des valeurs rythmiques dans toutes les transitions entre les différentes parties de la forme (voir ex. n° 70).



Exemple n° 69 : *Prélude* n° 9, mes. 13-15



Exemple n° 70 : *Prélude* n° 9, mes. 21-25

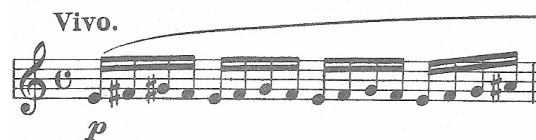
17.2.1.10. *Prélude* n° 10

La forme de ce prélude correspond au schéma *A B C A' coda* ; *A* et *B* représentent des expositions de matériel caractéristique, *C* élabore sur certains éléments entendus précédemment, tout en effectuant une reprise transposée de certains autres, et *A'* récapitule de façon raccourcie et altérée la partie *A*. L'auteur revient ici au vocabulaire harmonique et mélodique caractéristique des préludes : les deux transpositions de la gamme par tons, des suggestions de modes ecclésiastiques et pentatoniques (qui d'ailleurs se superposent souvent à des accords classés avec des notes ajoutées ou la gamme par tons). Il est intéressant de remarquer que souvent Freitas Branco utilise des quintes à la main gauche, et que dans presque toutes les occurrences la note en question est étrangère à l'harmonie déployée par la basse et la main droite ; on dirait que dans ces cas-là le compositeur conçoit ces notes comme de simples résonances de la note fondamentale (voir ex. n° 71 ; nous avons déjà identifié ce procédé dans le *Prélude* n° 6).



Exemple n° 71 : *Prélude* n° 10, mes. 50-59

Du point de vue mélodique, remarquons simplement le caractère circulaire des ostinatos employés, avec leur inévitable recours à des doubles broderies comme matériau de base (voir ex. n° 72).



Exemple n° 72 : *Prélude* n° 10, mes. 1 m.d.

Sur le plan rythmique, nous sommes encore une fois en présence d'un mouvement perpétuel en doubles croches (signalé par le compositeur lui-même¹) ainsi que d'intéressants déplacements métriques de figures cellules rythmiques semblables et des syncopes.



Exemple n° 73 : *Prélude* n° 10, mes. 1-4

¹ « 10° Rápido. Moto perpetuo », dans BRANCO (Luís de Freitas), *op. cit.*

17.3. Autres œuvres

Le 10 mars 1918 fut créé *Prélude de Três fragmentos sinfónicos das Tentações de S. Frei Gil* par l'Orchestre symphonique portugais sous la direction de David de Sousa au Théâtre Politeama, à Lisbonne.

Luís de Freitas Branco composa sa *Première suite alentejana* (fondée sur des chants populaires de la province d'Alentejo) pendant l'été 1919¹. Une entrée de l'agenda 1919 de José Viana da Mota, selon laquelle le compositeur est venu lui montrer sa nouvelle œuvre le 9 octobre² nous permet de confirmer cette datation, plus précise que celle qu'on connaissait jusqu'à présent et qui indiquait simplement l'année 1919³. C'est d'ailleurs Viana da Mota, en tant que chef d'orchestre, qui créa cette œuvre en février 1920, avec l'Orchestre symphonique de Lisbonne qu'il dirigeait à l'époque⁴.

L'année 1919 vit également la publication d'une pièce de théâtre à caractère religieux inspirée par le conte *O inverno durava há muito* (« L'hiver durait depuis longtemps ») de Raquel Jardim de Castro. Cette pièce, signée par Alfredo Freitas Branco, cousin du compositeur, comporte la musique de scène que ce dernier composa pour elle⁵.

Un *Exercício de solfejo* (« exercice de solfège ») pour chant et piano, dont le manuscrit autographe porte la date du 5 novembre 1919, fut publié dans un volume complémentaire aux *Exercícios graduados de solfejo* (« Exercices progressifs de solfège ») de

¹ Notes de programme du concert réalisé au Théâtre de S. Carlos le 30/04/1925, Lisbonne, 30/04/1925.

² Nous avons vu que déjà en 1907 son oncle João avait attiré son attention sur les sources musicales populaires de cette région ; l'intérêt ainsi suscité culmina dans la composition de cette suite, suivie d'une seconde du même genre huit ans après. Signalons en passant que l'intérêt de Luís de Freitas Branco vis-à-vis des sources populaires a été également à l'origine de sa transcription pour piano de l'œuvre *Cantares portuguesas* (« Chansons portugaises ») pour orchestre de David de Sousa ; on en connaît une édition non datée. D'autre part, dans les fonds d'archives CSB, nous avons pu trouver récemment une feuille non datée de papier à musique sur laquelle le compositeur a noté deux (sinon trois) chants populaires d'Alentejo.

³ BRANCO (João de Freitas), « Cronologia », *Catálogo da Exposição Luís de Freitas Branco*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1975, p. 31.

⁴ MENEZES (Luís da Cunha e), « Crítica dum concerto da Orquestra sinfónica de Lisboa », *Jornal do comércio e das colónias*, 02/1920 cité dans BRANCO (João de Freitas), *Cahier 1*, s. l. n. d., p. 116 § 289 (copie dans les fonds d'archives NB/MHF).

⁵ BRANCO (Alfredo de Freitas), *Auto da Primavera*, Lisbonne, Tipografia Maurício, 1919.

Tomás Borba, à qui la pièce est dédiée¹. La composition de cet exercice témoigne de l'engagement pédagogique de son auteur exactement à la période où s'effectuait la réforme du Conservatoire dont il a été question ci-dessus.

¹ BRANCO (Luís de Freitas), « Exercício de solfejo », *Solfejos autógrafos de compositores portugueses*, Lisbonne, Valentim de Carvalho, 1921.

18. Les années 1920-1921

Jusqu'en 1924, Luís de Freitas Branco a exercé les fonctions de sous-directeur au Conservatoire de Lisbonne ; selon lui, la période de cinq ans pendant laquelle il conserva ce poste correspondit à une augmentation significative du nombre des élèves inscrits dans l'établissement¹. Malgré ce bilan positif, cette occupation (s'ajoutant à ses obligations pédagogiques) lui laissait très peu de temps libre, d'autant plus que le 30 janvier 1920 il fut nommé professeur de composition dans la même institution². Une curieuse indication sur l'agenda 1920 de José Viana da Mota, inconnue jusqu'à présent, indique que le 23 octobre Freitas Branco a donné sa démission du poste de sous-directeur³. A l'en croire, il faut admettre qu'il est revenu sur sa décision, n'ayant définitivement quitté ses fonctions que quatre ans plus tard.

18.1. Œuvres

Malgré les contraintes imposées par son poste, il a pu écrire plusieurs mélodies dans le courant de l'année 1920, notamment *Frivolidade* (sur un texte de Silva Teles), *Duas Poesias de Lorenzo Stecchetti* (*Ci siamo amati* et *La grigia nebbia*) et *Commiato*, ou *Despedida* (sur un poème de Gabriele d'Annunzio), qu'il a orchestrée en 1949. Nous savons également que Sebastião Ramalho Ortigão* lui a fait parvenir deux de ses poèmes, *Campane della notte* et *Vilancete de Camões*⁴ ; selon la même source, Freitas Branco aurait été disposé à composer de la musique pour la première, mais nous ne disposons pas d'éléments concernant la seconde ni de détails sur la suite éventuelle de ce projet. Il aurait également écrit un article comprenant une « analyse parfaite »⁵ d'une œuvre de Ravel, à qui un correspondant français non identifié envisageait d'en faire parvenir le texte une fois établie la traduction.

¹ Id., « Uma carta inédita a Fernando Lopes-Graça : Reguengos, 04/11/1943 », *Gazeta Musical*, 24^e année, série IV, n° 245, Lisbonne, Academia de amadores de música, décembre 1990, p. 24.

² « Diploma de funções públicas de Luís de Freitas Branco relativo à sua nomeação para o cargo de professor do ensino elementar de Composição, no Conservatório Nacional de Música », *Catálogo da Exposição Luís de Freitas Branco*, Lisbonne, Fondation Calouste Gulbenkian, 1975, p. 42.

³ MOTA (José Viana da), *Agenda 1920*, 23/10/1920 (CEM/BNL).

⁴ ORTIGÃO (Sebastião Ramalho), Lettre à Luís de Freitas Branco, Lisbonne, 25/11/1920 (JMFB).

⁵ [Nom et prénom illisibles], Lettre à Luís de Freitas Branco, Paris, 18/[11]/1920 (JMFB).

18.2. **Activité en tant qu’interprète et conférencier**

Sur le plan de l’interprétation, il est curieux de noter que, lors du premier concert de la première série de la Société nationale de Musique de chambre (dirigée par Júlio Cardona*), qui eut lieu le 11 avril 1920 dans le salon du Conservatoire de Lisbonne, Freitas Branco dirigea les chœurs dans l’interprétation de deux chorals de la *Passion selon Saint Matthieu*, de J. S. Bach¹ ; le programme de cette séance est bien la seule source qui mentionne une activité dans le domaine de la direction d’ensembles musicaux par rapport à Luís de Freitas Branco, bien que nous ayons déjà fait allusion à son projet de fréquenter la classe de direction d’orchestre au Conservatoire de Berlin lors de son séjour dans la capitale allemande². Lors de cette occasion, Freitas Branco donna également une conférence sur la musique de chambre. Celle-ci fut suivie d’une autre, sur *Parsifal* de Wagner, le 15 décembre 1920, au Théâtre de S. Carlos³. Le lendemain, il proférait quelques mots sur Beethoven lors d’un concert commémoratif du 150^e anniversaire de celui-ci, réalisé une fois de plus au Conservatoire de Lisbonne⁴.

18.3. **Interprétation de ses œuvres**

L’année 1921 fut marquée par plusieurs auditions de ses œuvres : le 10 janvier, la première exécution de la *Sonate pour violoncelle et piano* eut lieu à la Société nationale de Musique de chambre, à Lisbonne⁵. Le *Concerto pour violon et orchestre* fut créé en partie (seulement l’Andante) au Théâtre de S. Carlos, le 22 décembre (et le 23 décembre), avec

¹ Programme du concert réalisé au salon du Conservatoire national le 11 avril 1920, Lisbonne, Tipografia Maurício, 11/04/1920.

² A ce sujet, il importe de rappeler également qu’en 1946 Paul Collaer, de la Radio Belge, l’invita à diriger son orchestre au cas où il se trouverait en Belgique ; voir COLLAER (Paul) [Directeur musicale de la Radio nationale belge], Lettre à Luís de Freitas Branco, Bruxelles, 03/08/1946 (JMFB).

³ MOTA (José Viana da), *Agenda 1920*, 15/12/1920 (CEM/BNL). A ce sujet, voir également BRANCO (João de Freitas), *Cahier I*, s. l. n. d., p. 67 § 223 (copie dans les fonds d’archives NB/MHF).

⁴ Programme du concert réalisé au Conservatoire national le 16 décembre 1920, Lisbonne, Tipografia da Casa Portuguesa, 16/12/1920.

⁵ BRANCO (João de Freitas), *Catálogo da Exposição Luís de Freitas Branco*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1975, p. 72.

René Bohet comme soliste et l'orchestre dirigé par Vittorio Gui¹. A Rio de Janeiro (Brésil), Cacilda Ortigão donnait la première audition publique de *Frivolidade*². Le *Thème et variations pour trois harpes et quatuor à cordes* date probablement de cette époque, ayant été vraisemblablement écrit à la demande de la harpiste Cecília Borba*, dont le timbre figure sur les parties appartenant aujourd'hui à son disciple Fausto Dias. Celle de la première harpe comporte une indication au crayon «Théâtre São Luiz, Fête de Cardoso, 1/3/1921»³, seule piste qu'on possède concernant la datation de l'œuvre.

18.4. **Activité musicologique : le Congrès d'Histoire de l'Art**

L'année 1921 fut également marquée par des sollicitations internationales dans le domaine de la musicologie ; en effet, D. F. Scheurleer lui demanda, à plusieurs reprises, de « fournir à la Société union musicologique un aperçu de ce qui s'est passé en fait de musicologie en [*sic*] Portugal de 1914-20. »⁴ De la plus haute importance pour le compositeur fut sa participation officielle, avec José Viana da Mota, en tant que représentants du Portugal⁵ au Congrès d'Histoire de l'Art qui eut lieu à Paris (en Sorbonne) du 26 septembre au 5 octobre 1921. Sur la suggestion de Freitas Branco, le Président de la République portugaise décerna à cette occasion une importante décoration à Henry Prunières, « directeur de la

¹ *Eco musical*, 10^e année, n° 430, Lisbonne, 01/01/1922, p. 2 ; voir également 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. Le premier mouvement serait donné lors d'un concert de musique portugaise organisé à l'Académie d'amateurs de musique par son directeur, Tomás Borba, vers la mi-mai 1925 (voir *Eco musical*, 14^e année, n° 526, Lisbonne, 25/06/1925, p. 1).

² BRANCO (João de Freitas), « Cronologia », *Catálogo da Exposição Luís de Freitas Branco*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1975, p. 32.

³ « Teatro São Luiz, Festa do Cardoso, 1/3/1921 », dans BRANCO (Luís de Freitas), *Tema e Variações para três harpas e quarteto de cordas*, partie de 1^{re} harpe, s. l. n. d. (FD).

⁴ SCHEURLEER (D.F.), Lettre à Luís de Freitas Branco, La Haye, 19/2/1921 (JMFB) ; [SCHEURLEER (D.F.)], Lettre à Luís de Freitas Branco, La Haye, 20/10/1921 (JMFB).

⁵ [ANDRADE (prénom illisible), représentant du Directeur général des Beaux Arts, Ministère de l'Instruction Publique] Lettre officielle à Luís de Freitas Branco [l^o 3, n° 115], Lisbonne, 27/08/1921 (JMFB) ; voir également MOTA (José Viana da), Lettre à Luís de Freitas Branco, Colares, 27/08/1921 (JMFB) et PAES (Afonso), Lettre à Luís de Freitas Branco, Coimbra, 04/09/1921 (JMFB).

section musicale du congrès »¹. En fait, selon une interview que Freitas Branco accorda au journal *Diário de Lisboa*, Viana da Mota et lui-même furent les premiers représentants portugais lors d'un congrès de ce genre, grâce à Henry Prunières. En effet, ce dernier s'était rendu à Lisbonne quelque temps auparavant comme mandataire de la « commission d'échange universitaire »² pour réaliser trois conférences à la Société de Géographie ; à cette occasion, il avait pu constater que le « mouvement musical » au Portugal était « beaucoup plus intense que ce qu'il avait supposé »³, et avait par la suite suggéré au comité central de faire représenter la musique portugaise lors du congrès⁴. Freitas Branco y prononça une communication intitulée « Les contrepontistes [*sic*] de l'école d'Évora »⁵ lors du deuxième jour des travaux⁶.

Viana da Mota a préparé un récital de pièces pour piano d'auteurs portugais, au programme duquel figuraient des œuvres de son collaborateur (*Albumblätter* op. 6, *Mirages* et *Préludes*)⁷ ainsi que d'Augusto Machado, Alfredo Keil et Júlio Neuparth⁸. Il a même cherché la collaboration de Freitas Branco pour établir son programme, lui demandant spécifiquement

¹ « [...] o presidente da secção musical do congresso, o Dr Henry Prunières [...] », dans BRANCO (Luís de Freitas), « 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.

² « [...] comissão de intercâmbio universitário [...] », dans « O congresso de história da arte e a nossa música », *Diário de Lisboa*, 1^{re} année, n° 178, Lisbonne, 01/11/1921.

³ « Encontrando entre nós um movimento musical muito mais intenso do que supunha [...] », *Ibid.*

⁴ Les rapports de Henry Prunières avec le Portugal se poursuivirent du moins jusqu'en 1933. A cette date, le journal de Freitas Branco nous indique qu'il aura écrit à José Viana da Mota en lui demandant s'il serait d'accord pour accepter des musiciens juifs allemands sans emploi à Paris au Conservatoire de Lisbonne (comme professeurs, sans doute) ; voir BRANCO (Luís de Freitas), *Journal*, 16/06/1933 (JMFB). Il aurait été très intéressant de connaître l'éventuelle réponse de Viana da Mota à cette question.

⁵ 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.

⁶ MOTA (José Viana da), *Agenda 1921*, 27/09/1921 (CEM/BNL).

⁷ BRANCO (João de Freitas), « Cronologia », *Catálogo da Exposição Luís de Freitas Branco*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1975, p. 32. Viana da Mota a-t-il vraiment interprété toutes les œuvres que João de Freitas Branco mentionne ? On peut se douter, étant donné qu'il s'agissait d'un programme visant à faire connaître la musique portugaise pour piano qui incorporait donc plusieurs œuvres d'autres auteurs ; il paraît plus judicieux de penser que, parmi les œuvres indiquées par João de Freitas Branco, Viana da Mota aura présenté une sélection.

⁸ MOTA (José Viana da), Lettre à Luís de Freitas Branco, Colares, 09/09/1921 (JMFB) et id., Deux lettres à Luís de Freitas Branco, Colares, 14/09/1921 (JMFB).

de lui faire parvenir des œuvres de son ancien disciple António Fragoso¹ (que d'ailleurs il n'a pas retenues²).

Ce récital, comme d'autres interventions musicales ayant eu lieu à la même occasion³, ne figure pas sur le programme officiel du Congrès. Cependant, plusieurs éléments nous permettent de croire que le projet se concrétisa. D'une part, D. F. Scheurleer (qui participa au Congrès en tant que délégué de l'Union Musicologique) écrivit à Freitas Branco en lui affirmant avoir écouté ses compositions « avec le plus grand intérêt »⁴. D'autre part, le 5 octobre de l'agenda 1921 de Viana da Mota porte cette mention : « 10 [heures] mon aud. »⁵, ce qui semblerait vouloir dire « mon audition » ; cette indication est soutenue par le fait que deux jours auparavant il a été « chez [Isidore] Phil[ipp] travailler [son piano] », et qu'il en a fait de même la veille de son intervention supposée⁶. En outre, dans l'interview que Freitas Branco accorda au journal *Diário de Lisboa* au sujet de ce congrès, il affirme que les conférences données par Viana da Mota, Wanda Landowska et Louis Fleury furent complétées par des interventions musicales⁷.

Il nous est parvenu un témoignage de Luís de Freitas Branco⁸ au sujet d'une autre intervention de Viana da Mota au piano lors d'une réception donné par Henry Prunières, dans sa résidence de la rue Montparnasse pendant leur séjour à Paris en 1921 ; ce document, écrit vingt sept ans après les faits dont il y est question, met en évidence le caractère improvisé de l'intervention de Viana da Mota (en précisant qu'à cette occasion il fut « porté en triomphe par Isidore Phillip et Alfred Cortot » jusqu'au piano) et décrit simplement son interprétation de la *Toccatà en do majeur* de Bach-Busoni. L'auteur y nomme également les membres de l'assistance, parmi lesquels se trouve Scheurleer.

¹ MOTA (José Viana da), Lettre à Luís de Freitas Branco, Colares, 09/09/1921 (JMFB).

² Id., Lettre à Luís de Freitas Branco, Colares, 14/09/1921 (JMFB).

³ L'agenda 1921 de Viana da Mota témoigne des interventions d'Isidore Phillip et Wanda Landowska ; id., *Agenda 1921*, 28/09/1921 et 01/10/1921 (CEM/BNL).

⁴ [SCHEURLEER (D.F.)], Lettre à Luís de Freitas Branco, La Haye, 20/10/1921 (JMFB).

⁵ « 10 minha aud. », dans MOTA (José Viana da), *Agenda 1921*, 05/10/1921 (CEM/BNL).

⁶ « 2 ½ a c. Phil. estudar », dans id., *Agenda 1921*, 03/10/1921 et 04/10/1921 (CEM/BNL).

⁷ « O congresso de história da arte e a nossa música », *Diário de Lisboa*, 1^{re} année, n° 178, Lisbonne, 01/11/1921.

⁸ BRANCO (Luís de Freitas), « 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.

Le séjour à Paris permit à Freitas Branco de faire un certain nombre de démarches pour localiser des sources importantes par rapport à l'étude de la musique portugaise des XVI^e et XVII^e siècles, dont un manuscrit très rare contenant l'« Index de la librairie musicale du très haut et puissant roi D. Jean IV »¹ à la Bibliothèque nationale de France ; le directeur de l'établissement lui a accordé la possibilité de le consulter², et il est fort probable qu'il l'ait fait, en raison de l'intérêt qu'il portait à l'étude des rapports du roi en question avec la musique (comme nous le verrons par la suite, il lui consacra une étude approfondie³ et plusieurs mentions dans d'autres ouvrages). Pour lui, la somme de tous les documents qu'il avait pu réunir à Paris sur des « dizaines d'œuvres de compositeurs portugais des XVI^e et XVII^e siècles conservées non seulement en France, mais également en Espagne, en Italie, en Autriche, en Allemagne, en Belgique et en Angleterre »⁴ constitua « le meilleur résultat scientifique et artistique » de son séjour.

¹ CRAESBECK (Paulo), *Index da livreria de música do muito alto e poderoso rei D. João IV*, s. l., 1649.

² [Illisible ; Direction de la Bibliothèque nationale de France], Lettre à Luís de Freitas Branco, Paris, 05/10/1921 (JMFB).

³ BRANCO (Luís de Freitas), *D. João IV Músico*, Lisbonne, Fundação da Casa de Bragança, novembre 1956, XVII – 257 p.

⁴ « [...] dezenas de obras de compositores portugueses dos séculos XVI e XVII existentes, não só em França, como em Espanha, Itália, Áustria, Alemanha, Bélgica e Inglaterra não mencionadas nos dicionários de Vasconcelos e Vieira », dans « O congresso de história da arte e a nossa música », *Diário de Lisboa*, 1^{re} année, n° 178, Lisbonne, 01/11/1921.

19. Les années 1922-1923

Cette période, marquée par les obligations attenantes aux fonctions de Luís de Freitas Branco en tant que sous-directeur du Conservatoire de Lisbonne, fut peu productive en matière de composition. Il importe de préciser que Freitas Branco assurait, naturellement, les fonctions de Viana da Mota lui-même quand ce dernier devait s'absenter, ce qui arrivait assez souvent étant donnée la carrière de pianiste concertiste qu'il poursuivait avec beaucoup de succès ; or, justement en 1922, Viana da Mota a entrepris une importante tournée en Amérique du Sud, suivie de concerts en Italie et en France qui l'ont tenu à l'écart du Conservatoire pendant un laps de temps considérable¹.

D'autre part, en janvier 1922 naquit João de Freitas Branco, fils du compositeur et de Maria Clara Dambert Filgueiras, fille de deux fonctionnaires du Conservatoire² et nièce du chef d'orchestre Luís Filgueiras*. Seul enfant de Luís de Freitas Branco, João fit des études de mathématiques et exerça parallèlement une carrière de divulgateur musical, notamment dans le cadre de sa collaboration avec la radio et la télévision portugaises, qui lui a valu le qualificatif de « grand éducateur musical des Portugais »³, selon l'expression de Jorge Calado.

Du point de vue esthétique, le tournant vers un style néo-classique, très longtemps associé avec la *Première symphonie* du compositeur datée de 1924, s'est manifesté pendant cette période, avec la *Sonatine pour piano*. En même temps, Freitas Branco poursuivait une importante activité littéraire.

19.1. Conférences

Avant le départ de Viana da Mota pour l'Amérique du Sud, Freitas Branco eut une nouvelle occasion de collaborer avec lui en dehors du Conservatoire : le récital du pianiste à Évora le 22 (et probablement le 24) février 1922⁴, organisé par Clementina Ferreira Velho

¹ BRANCO (João de Freitas), *Viana da Mota*, Lisbonne, Fondation Calouste Gulbenkian, 1987, p. 207.

² Adélia Dambert Filgueiras et Cândido Filgueiras (secrétaire du Conservatoire) ; voir BRANCO (João de Freitas), *op. cit.*, p. 44.

³ ROCHA (Carla) et BRANCO (João Maria de Freitas), « João de Freitas Branco », *Conhecer Oeiras*, n° 5, Oeiras, juillet 2003, p. 11.

⁴ MOTA (José Viana da), *Agenda 1922*, 22/02/1922 et 24/02/1921 (CEM/BNL) ; BRANCO (João de Freitas), *Catálogo da Exposição Luís de Freitas Branco*, Lisbonne, Fondation Calouste Gulbenkian, 1975, p. 72.

Didier¹ en tant que président du conseil administratif de la Société de concerts d'Évora², fut précédé d'une conférence de Freitas Branco³ ; d'ailleurs, il semblerait que les articles de ce dernier étaient lus et respectés dans cette ville de la province d'Alentejo⁴.

Le 21 mai suivant, Freitas Branco a fait une conférence sur la musique portugaise lors d'un concert subordonné à la même thématique, organisé au Théâtre national par Elisa de Sousa Pedroso ; le résumé de son intervention révèle un intérêt particulier pour la musique de l'« Ecole d'Évora », matière sur laquelle versa sa communication au Congrès d'Histoire de l'Art qui eut lieu à Paris en 1921 (voir ci-dessus)⁵. Il est intéressant de noter que plusieurs de ces œuvres furent données lors de ce concert, notamment le « *Prélude n° 6* », interprété par Ivo Cruz*⁶, sa *Sonate pour violoncelle et piano* et des mélodies.

19.2. **Activité littéraire**

Le compositeur poursuivait alors une importante activité littéraire : il publia, dans le courant de la première moitié de l'année 1923⁷, sa propre traduction (à partir de l'original) des *Six nouvelles* de l'écrivain danois Jens Peter Jacobsen⁸ dont la préface, également signée par Freitas Branco, porte la date du 3 janvier 1917⁹. Ce fait témoigne non seulement de la variété de ses intérêts intellectuels mais aussi du niveau de ses connaissances en matière de langues

¹ VELHO [DIDIER] (Clementina), Lettre à Luís de Freitas Branco, [Évora], 19/02/1922 (JMFB). Comme nous l'avons vu, Clementina Velho Didier avait fait des études de piano à Berlin à l'époque où le compositeur et le pianiste y habitaient.

² Id., Lettre à Luís de Freitas Branco, Évora, 03/03/1922 (JMFB).

³ Ce modèle de collaboration avait déjà été pratiqué par les deux intervenants, lors de deux concerts au Conservatoire, le 11/04/1920 et le 16/12/1920 ; voir BRANCO (João de Freitas), *Viana da Mota*, Lisbonne, Fondation Calouste Gulbenkian, 1987, p. 205.

⁴ VELHO [DIDIER] (Clementina), Lettre à Luís de Freitas Branco, [Évora], 19/02/1922 (JMFB).

⁵ *Eco musical*, 11^e année, n° 443, Lisbonne, 22/05/1922, p. 1.

⁶ Ivo Cruz devint en 1938 le successeur de Viana da Mota en tant que directeur du Conservatoire de Lisbonne ; ce changement constitua une expérience négative pour Luís de Freitas Branco, dont les rapports avec Cruz n'étaient pas des meilleurs, ce qui rend une importance particulière à cette interprétation du *Prélude n° 6*.

⁷ « Seis novelas de Jens Peter Jacobsen, tradução do original por Luís de Freitas Branco », Journal non identifié, s. l., 13/06/1923, cité dans BRANCO (João de Freitas), *Cahier 1*, s. l. n. d., p. 74 § 232 (copie dans les fonds d'archives NB/MHF).

⁸ L'auteur de *Gurrelieder*, poème à la base de l'œuvre homonyme d'Arnold Schönberg.

⁹ JACOBSEN (Jens Peter), *Seis novelas* (trad. Luís de Freitas Branco), Lisbonne, Livraria Universal, 1923, 90 p.

étrangères ; en effet, il dominait parfaitement le français, l'anglais, l'allemand, l'espagnol et l'italien, ayant également appris « l'essentiel des langues scandinaves »¹ avec son oncle João.

L'agenda 1923 de Viana da Mota nous révèle également que les 12 et 13 avril Freitas Branco lui a lu « son Histoire de la Musique »². S'agissait-il d'une révision de la deuxième des trois composantes (Acoustique, Histoire de la Musique et Esthétique) du manuel *Elementos de Ciências musicais* publié l'année d'avant ? La deuxième édition de ce livre fut publiée en 1929³.

D'autre part, Luís de Freitas Branco assura, avec Augusto Machado et à partir du 25 juin 1923, une section de deux pages de la revue *Eco musical* consacrée aux professeurs et aux initiatives du Conservatoire⁴ ; cependant, à partir du 25 septembre suivant, on ne trouve plus ladite section. Freitas Branco était-il trop occupé pour pouvoir poursuivre cette activité comme il l'aurait voulu ? Augusto Machado (décédé le 26 mars suivant) vivait alors les derniers mois de sa vie, et n'avait probablement plus l'énergie nécessaire pour mener le projet de son côté.

A la fin de la même année, Bernardo Moreira de Sá lui demandait une photographie récente pour accompagner l'entrée qu'il souhaitait faire sur lui dans son ouvrage concernant l'*Histoire de l'évolution musicale*, alors en cours de publication⁵. A son tour, Freitas Branco écrivit une chronique dithyrambique sur l'ouvrage de son aîné, entre-temps décédé, en juillet 1924⁶.

¹ « [...] o essencial das línguas escandinavas [...] », dans BRANCO (João de Freitas), « Luís de Freitas Branco: meu pai », *Diário de Lisboa*, 01/08/1989, p. 13.

² « Fr. Br. Lê sua Hist. da Mús. », dans MOTA (José Viana da), *Agenda 1923*, 12/04/1923 et 13/04/1923 CEM/BNL).

³ BRANCO (Luís de Freitas), *Elementos de ciências musicais*, vol. II (História da Música), Lisbonne, édition de l'auteur, s. d., 127 p. La date de cette publication est indiquée dans id., « Prefácio da 2ª edição » (daté du 03/06/1929), *Elementos de ciências musicais*, 3^e éd., vol. I (Acústica), Edition de l'auteur, s. l. n. d., p. 6.

⁴ *Eco musical*, 12^e année, n° 465, Lisbonne, 05/06/1923, p. 3-4 ; *Eco musical*, 12^e année, n° 466, Lisbonne, 25/06/1923, p. 5-6 et 10 ; *Eco musical*, 12^e année, n° 467, Lisbonne, 15/07/1923 ; *Eco musical*, 12^e année, n° 468, Lisbonne, 25/07/1923, p. 4 ; *Eco musical*, 12^e année, n° 465, Lisbonne, 25/09/1923, p. 5.

⁵ SÁ (Bernardo Moreira de), Lettre à Luís de Freitas Branco, Porto, 08/12/1923 (JMFB).

⁶ BRANCO (Luís de Freitas), « Crónica musical. História da evolução musical por Bernardo Moreira de Sá », *A época*, s. l., 06/07/1924 cité dans BRANCO (João de Freitas), *Cahier 1*, s. l. n. d., p. 92 § 258 (copie dans les fonds d'archives NB/MHF).

19.3. Œuvres

Comme nous l'avons vu, cette période n'a pas été particulièrement productive du point de vue de la composition musicale. Cependant, deux œuvres furent terminées en 1922-1923 : la mélodie *A lágrima* et la *Sonatine pour piano* ; cette dernière témoigne d'une nouvelle orientation esthétique, néo-classique, dans la production de l'auteur.

19.3.1. *A Lágrima*

En décembre 1922, Freitas Branco composa la mélodie *A lágrima*, publiée en 1924¹. Un exemplaire non daté du poème manuscrit par l'auteur, Augusto Gil, figure dans la correspondance que Luís de Freitas Branco a reçue au début des années 1920. Gil exerçait les fonctions de directeur général des Beaux-Arts ; Freitas Branco avait négocié avec lui l'engagement de Viana da Mota en tant que directeur du Conservatoire dès la deuxième moitié de 1917, comme nous l'avons vu ; les rapports entre les trois personnages se sont poursuivis pendant les années suivantes (particulièrement en 1923²), et le fait que Gil remerciait Freitas Branco pour l'attention qu'il lui avait consacré pendant une récente période de maladie laisse supposer que leurs relations dépassaient le cadre strictement professionnel³. Luís de Freitas Branco maintenait également des rapports avec António Sardinha ; ce dernier lui demandait souvent son avis sur ses livres et travaux récents⁴.

19.3.2. *Sonatine pour piano*

Le 11 janvier 1923 fut publiée, dans le premier numéro de la revue *A semana musical*, une *Pièce pour enfants* de Luís de Freitas Branco⁵. Cette pièce fut ensuite intégrée à la *Sonatine pour piano* dont elle constitue le premier mouvement.

¹ BRANCO (Luís de Freitas), « A lágrima », *Folhas de Arte*, vol. II, Lisbonne, Livraria Portugália-Editora, 1924.

² MOTA (José Viana da), *Agenda 1923*, 23/01/1923, 11/05/1923, 28/05/1923 et 22/10/1923 (CEM/BNL).

³ GIL (Augusto), Lettre à Luís de Freitas Branco, Estoril, 18/06/1922 (JMFB).

⁴ SARDINHA (António), Lettres à Luís de Freitas Branco, Elvas, 29/06/1923, [07]/07/1923 et 17/07/[1923] (JMFB).

⁵ BRANCO (Luís de Freitas), « Peça para crianças », *A semana musical*, 1^{re} année, n° 1, Lisbonne, 11/01/1923 [pages non numérotées].

João de Freitas Branco affirme que la *Sonatine* date de 1930¹. Cependant, des éléments concrets nous permettent d'affirmer qu'elle fut achevée et intégralement publiée par Sasseti en 1923 : d'une part, la *Sonatine* figure dans la liste des œuvres de Freitas Branco contenue dans un article biographique de Augusto Machado sur le compositeur paru le 5 juin 1923² et déjà cité ; d'autre part, une coupure de journal non identifiée conservée dans les fonds d'archives NB/MHF et datée à la main du 14 octobre 1923 (peut-être par le compositeur lui-même), célèbre la parution de cette œuvre³.

Les ébauches des trois mouvements de la *Sonatine* appartenant aux fonds d'archives CSB apportent également des éléments de datation ; en effet, le deuxième mouvement (intitulé « Pièce enfantine n° 2 »⁴) est daté du 5 janvier 1923, soit six jours avant la parution du premier dans la revue *A semana musical*. Le troisième, non daté, comporte l'indication « Pièce enfantine n° 3 »⁵, ce qui laisse supposer qu'elle fut composée à la suite des deux autres. Finalement, le premier mouvement apparaît dans ces ébauches sous le titre « Pièce pour João »⁶, ce qui indique que cette pièce (et probablement les deux autres) ont été écrites à l'intention future de son fils, alors âgé d'un an. Nous nous demandons, cependant, si l'indication « pièce enfantine » est le reflet d'une idée esthétique initiale de la part du compositeur ou si elle concerne simplement la formule selon laquelle le premier de ces trois morceaux fut publié. D'une part, malgré ces indications, on se rend bien compte qu'ils revêtent le caractère des trois mouvements d'une sonate de petite dimension ; d'autre part, l'ébauche non datée de la troisième pièce que nous avons pu consulter⁷ comprend un passage particulièrement difficile entre les mesures 59 et 61 qui trahit une conception musicale dépassant le but pédagogique sous-entendu par l'intitulé⁸.

Du point de vue esthétique, cette *Sonatine* met en évidence un changement radical qui n'est pas passé inaperçu dans la critique :

¹ BRANCO (João de Freitas), « Cronologia », *Catálogo da Exposição Luís de Freitas Branco*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1975, p. 33.

² MACHADO (Augusto), « Luís de Freitas Branco », *Eco musical*, 12^e année, n° 465, Lisbonne, 05/06/1923, p. 4.

³ « Publicações musicais », Journal non identifié, s. l. [14/10/1923] (NB/MHF).

⁴ BRANCO (Luís de Freitas), *Peça infantil n° 2*, s. l., 05/01/1923, 1 p. (CSB).

⁵ Id., *Peça infantil n° 3*, s. l. n. d., 5 p. (CSB).

⁶ Id., *Peça para o João*, s. l. n. d., 2 p. (CSB).

⁷ Id., *Peça infantil n° 3*, s. l. n. d., 5 p. (CSB).

⁸ D'ailleurs, ce passage a été considérablement simplifié dans une autre copie manuscrite conservée dans le même fonds d'archives, ainsi que dans l'édition Sasseti.

« Freitas Branco [...] nous donne, dans une délicieuse sonatine pour piano en trois mouvements, le premier exemple portugais du style sobre qui marque la révolution post-debussyste. L'auteur a utilisé, avec une rare habilité, les plus grands raffinements du modernisme, dont la polytonalité et l'atonalité, dans une œuvre très facile, une vraie sonatine pour enfants, tant du point de vue du style que de la technique. Elle présente à notre avis la résolution d'un des plus difficiles et intéressants problèmes de l'art moderne, sous l'aspect ingénu d'une pièce pour la troisième année du conservatoire. »¹

Effectivement, le virage esthétique de l'auteur vers le néo-classicisme a pendant longtemps été associé à sa *Première symphonie*, de 1924 ; la datation de la *Sonatine* de 1923 vient changer cette perspective.

La forme du premier mouvement de la *Sonatine* est très simple, se réduisant à un schéma du type *A B A'* où chaque volet consiste en une période de huit mesures, avec « antécédent » et « conséquent ». L'harmonie résulte généralement de la conduite des voix dans les deux mains ; même si dans les parties *A* et *A'* nous avons 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 l'on considère que souvent elle prend une tournure modale et que, comme nous le savons, 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 de deux voix qui évoluent 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 y est des moments de convergence où certaines tonalités sont suggérées, quoique de façon souvent ambiguë sinon distordue (volontairement, peut-être). De manière générale, on peut dire que la partie *A* commence dans le ton principal, *do* majeur, pour aboutir à *fa* dièse majeur ; la partie *B* vient à reposer sur le ton de la dominante, tandis que *A'* réaffirme le ton principal. Certains des éléments que nous avons décelés dans les partitions précédemment analysées réapparaissent ici : c'est le cas des broderies et des structures mélodiques généralement diatoniques avec des intervalles disjoints ascendants puis descendants à l'axe de

¹ « Freitas Branco [...] dá-nos numa deliciosa Sonatina para piano em três andamentos o primeiro exemplo português do estilo sóbrio que marca a reacção post-debussysta. O autor aproveitou com rara habilidade o ensejo para escrever com os maiores requintes de modernismo, incluindo a politonalidade e a atonalidade, uma obra facilíma, uma verdadeira sonatina para crianças, tanto no estilo como na técnica. Ela representa em nossa opinião a resolução de um dos mais difíceis e interessantes problemas da arte moderna, sob a aparência inénuia de uma peça para o terceiro ano do Conservatório », dans « Publicações musicais », Journal non identifié, s. I. [14/10/1923] (NB/MHF).

symétrie. Du point de vue rythmique, deux structures très simples (l'une employée dans les parties *A* et *A'*, l'autre dans la partie *B*, la première comprenant deux mesures et la deuxième quatre) sont répétées presque sans altération.

Le deuxième mouvement comprend trois courtes parties, *A A'* et *A''* ; contrairement à d'autres œuvres dans lesquelles nous avons identifié des réexpositions raccourcies, nous constatons ici que la première présentation de matériel (*A*) est la plus courte des trois (quatre mesures, contre sept et huit dans *A'* et *A''* respectivement). L'ambiguïté tonale qui caractérise ce mouvement est étonnante ; la tierce d'accompagnement qu'on entend au début de la pièce semble appartenir à l'univers de *la* mineur, mais à la fin du morceau sera intégrée à une harmonie de *fa* majeur, avant laquelle le compositeur a étalé toutes les notes de la gamme de *la* bémol majeur. Quant à la partie centrale, nous y décelons le procédé cher au compositeur qui lui permet de créer une ambiguïté entre le mode majeur et les deux transpositions de la gamme par tons, et que nous avons précédemment identifié dans les *Préludes* n° 6 et 9 (voir ex. n° 74, mes. 5-8).

Exemple n° 74 : *Sonatine*, II mouvement, mes. 1-13

Du point de vue mélodique, le matériel 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. Au niveau rythmique, on signalera simplement l'insistance sur les anacrouses dans le chant et la régularité absolue de l'accompagnement en noires.

Le troisième mouvement porte la désignation « Rondó » ; cependant, du point de vue formel, il est difficile de l'assimiler au rondo classique dans la mesure où le refrain apparaît à chaque fois substantiellement modifié par rapport à sa première présentation ; d'autre part, de ses six occurrences, les quatre premières se succèdent sans couplets intermédiaires. Une

grande coda¹ occupe les vingt-sept dernières mesures. Comme dans certains des cas précédents, il est difficile de dissocier les paramètres harmonique et mélodique dans ce mouvement. Quoique les allusions tonales et modales que l'on retrouve ici soient assez vagues, on peut néanmoins constater une volonté de superposition de différents univers sonores, en guise de polytonalité/modalité. Du point de vue strictement linéaire, le compositeur revient sur la broderie comme élément principal. Rythmiquement, nous sommes en présence d'un mouvement perpétuel en doubles croches interrompu seulement par endroits.

¹ Ainsi désignée par l'auteur dans les ébauches manuscrites conservées dans le fonds d'archives CSB.

20. Démission du poste de sous-directeur et première maturité (1924-1930)

L'intense activité que Freitas Branco développait au Conservatoire l'empêchait de composer autant qu'il ne l'aurait voulu depuis quelques années, comme nous l'avons vu. En 1924 il a fini par démissionner du poste de sous-directeur¹ (où il fut remplacé par Hermínio Nascimento*²), malgré la demande de professeurs et élèves de l'établissement pour qu'il soit reconduit sur le poste pendant cinq ans³, à en croire son propre témoignage à ce sujet. Cependant, il a gardé son activité de professeur et maintint une étroite collaboration avec José Viana da Mota jusqu'au départ de ce dernier à la retraite, en 1938.

20.1. La *Première symphonie, en fa majeur*

Alexandre Delgado affirme que depuis 1917 l'activité théorique et pédagogique de Luís de Freitas Branco au Conservatoire a contribué de façon décisive au développement de sa nouvelle esthétique ; celle-ci s'est d'abord manifesté dans la *Sonatine pour piano*, comme nous l'avons vu, et puis, de façon plus nette, dans la *Première symphonie*, achevée le 2 août 1924⁴ mais sur laquelle le compositeur aurait commencé à travailler en 1917⁵. D'après le compositeur, cette œuvre (dédiée à son fils João) « marque une orientation néoclassique fondée sur un nouveau diatonisme »⁶ ; sa première audition publique fut donnée le 27 décembre 1925 au Théâtre de S. Luís, par l'Orchestre symphonique de Lisbonne sous la direction de Pedro Blanch, et fut très bien reçue par le public et la critique⁷.

¹ BRANCO (João de Freitas), « Cronologia », *Catálogo da Exposição Luís de Freitas Branco*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1975, p. 32.

² Voir *Eco musical*, 13^e année, n° 509, Lisbonne, 15/10/1924, p. 2.

³ BRANCO (Luís de Freitas), « Uma carta inédita a Fernando Lopes-Graça : Reguengos, 04/11/1943 », *Gazeta Musical*, 24^e année, série IV, n° 245, Lisbonne, Academia de amadores de música, décembre 1990, p. 24.

⁴ DELGADO (Alexandre), *A sinfonia em Portugal*, Lisbonne, Caminho, 2002, p. 97.

⁵ BARREIROS (Nuno), Notes manuscrites sur la première symphonie de Luís de Freitas Branco, s. l. n. d. (NB/MHF).

⁶ « [...] marca uma orientação neoclássica baseada num novo diatonismo », dans BRANCO (Luís de Freitas), *op. cit.*, p. 24.

⁷ Le journal manuscrit de sa femme Stella de Freitas Branco révèle d'intéressants détails concernant les répétitions, l'exécution et la réception de cette œuvre ; voir BRANCO (Stella de Freitas), *Journal*, 22/12/1925-28/12/1925 (JP).

20.2. Autres œuvres

Selon le compositeur lui-même, la « tendance modale »¹ manifestée dans la *Première symphonie* s'est renforcée dans des œuvres comme la *Deuxième symphonie* et la *Deuxième sonate pour violon et piano*. Les rapports avec sa sœur Maria Cândida, qui rentrait alors dans les ordres, ne sont pas étrangers à cette orientation esthétique, comme nous le verrons ci-dessous.

20.2.1. *Hino a Santa Teresinha*

Le journal inédit de Stella de Freitas Branco fournit d'intéressantes indications concernant la composition et première exécution de cette œuvre religieuse pour chœur à l'unisson et orgue. Elle fut écrite le 4 juillet 1925, entre 21 et 24 heures exactement, sur un texte du Père Paulo Durão Alves, à la demande d'un autre ecclésiastique, le Père Soares, qui lui rendit visite ce jour-là². Peu après, le couple Freitas Branco partait vers Echevacoiz (Pampelune, Espagne), pour assister à l'entrée en religion de Maria Cândida de Freitas Branco (sœur du compositeur), carmélite qui prit ensuite le nom de Maria de Cristo³. Freitas Branco était très proche de sa jeune sœur et lui rendit visite assez souvent tout au long de sa vie ; il s'occupait également de lui faire parvenir les revenus familiaux auxquels elle avait droit⁴, comme d'ailleurs il le ferai avec sa mère dans les années 1940⁵.

A titre de curiosité, on peut mentionner le curieux cadeau que Stella et Luís de Freitas Branco offrirent à Maria Cândida lors de son entrée en religion : un métronome⁶. Selon Royle Shore (avec qui elle maintenait une correspondance régulière à propos de musique,

¹ « A tendência modal acusa-se ainda mais na segunda sinfonia e na segunda sonata para violino e piano », dans BRANCO (Luís de Freitas), *op. cit.*, p. 24.

² BRANCO (Stella de Freitas), *Journal*, 04/08/1925 et 10/08/1925 (JP).

³ Id., *op. cit.*, 12/08/1925 (JP).

⁴ BRANCO (Maria Cândida de Freitas [Maria de Cristo]), Lettre à Luís de Freitas Branco, Echevacoiz, 23/02/1929 (JMFB).

⁵ On notera au passage que l'autre sœur de Freitas Branco, Isabel, a épousé Sidónio Paes (le fils du Président de la République décédé) également dans le courant de l'année 1925.

⁶ BRANCO (Stella de Freitas), *op. cit.*, 14/08/1925 (JP).

notamment sur le chant grégorien et la musique religieuse de la Renaissance), Maria Cândida avait « intégré la musique dans sa « profession »¹, ce qui explique la pertinence de cette offre.

Pendant la cérémonie à laquelle les Freitas Branco participèrent dans le couvent des carmélites d'Echevacoiz, Stella interpréta l'« Hymne à Sainte Thérèse », accompagnée par son mari ; le célébrant en fut enthousiasmé, et demanda au compositeur l'autorisation de le faire chanter, en espagnol, par les religieuses².

20.2.2. *Deuxième suite alentejana*

La conclusion de la *Deuxième suite alentejana* date de 1927. L'œuvre fut dirigée par Pedro de Freitas Branco lors de l'Exposition de Séville en octobre 1929 (en même temps que *Canção portuguesa*, interprétée par José Rosa), avec un remarquable succès qui se prolongea les années suivantes³. En effet, Pedro de Freitas Branco la considérait (avec la *Première symphonie*) comme l'une des « pièces de résistance »⁴ de son frère, et la programma souvent lors d'importants concerts, comme le grand gala consacré à la musique portugaise qu'il devait organiser au Théâtre des Champs-Élysées à Paris, en octobre 1937⁵, le concert organisé par l'Émetteur national de radiodiffusion à Madrid en 1944⁶ ou encore celui qu'il donna au Théâtre Albeniz, dans la même ville, le 28 avril 1945⁷.

Cependant, l'accueil « facilement bon » que le public réservait à cette œuvre préoccupa l'auteur, qui écrivit après une audition de l'œuvre à Lisbonne : « Le public a les oreilles pleines de « nationalisme », de « folklore », et il applaudit plus facilement ce qui entre dans ce style. »⁸

¹ « [...] dear Maria Cândida, who has taken music into her “profession”[...] », dans SHORE (S. Royle), Lettre à Luís de Freitas Branco, Herefordshire, 08/09/1927 (JMFB).

² BRANCO (Stella de Freitas), *op. cit.*, 15/08/1925 (JP).

³ BRANCO (Pedro de Freitas), Télégramme à Luís de Freitas Branco, Séville, 06/10/1929 (JMFB).

⁴ « [...] peça de resistência [...] », dans id., Carte postale à Luís de Freitas Branco, Brive, 08/07/1937 (JMFB).

⁵ *Ibid.*

⁶ BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à Pedro do Prado, Monte dos Perdigões, 05/05/1944 (MM).

⁷ BRANCO (João de Freitas), *Catálogo da Exposição Luís de Freitas Branco*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1975, p. 73.

⁸ « O bom, facilmente bom acolhimento da minha 2ª Suite Alentejana entristeceu-me. [...] O público está com os ouvidos cheios de “nacionalismo”, de “folk-lore” [sic] e aplaude mais o que for nesse estilo », dans BRANCO (Luís de Freitas), *Journal*, 03/02/1932. (JMFB).

20.2.3. Deuxième symphonie en si bémol mineur

Le manuscrit autographe de cet ouvrage date du 15 décembre 1927, mais Viana da Mota la mentionna déjà avant cette date dans une conférence donnée à Vienne à l'occasion du centenaire de la mort de Beethoven¹ ; en réalité, le compositeur l'avait intégralement ébauchée l'année précédente, comme le prouve l'analyse de ses cahiers de notes². Fondée sur des mélodies grégoriennes, cette symphonie ne peut être dissociée de la dédicace à Maria Cândida de Freitas Branco qui, comme nous l'avons vu, déployait une activité musicale soutenue dans le contexte de sa vie religieuse³. A en juger par une lettre du compositeur à José Viana da Mota datée du 27 février 1928, la première audition publique de cette symphonie (qui avait eu lieu la veille au Théâtre de S. Luís, dirigée par Pedro Blanch), fut assez bien accueillie par la critique et le public, qui applaudit passablement les trois premiers mouvements et réserva une ovation plus importante au final.

20.2.4. Deuxième sonate pour violon et piano

Cette œuvre date également de 1928 ; sa composition commença au mois d'août, pendant le séjour d'été de Freitas Branco à Alentejo, et fut achevée le 27 octobre suivant. Elle inaugure ce qui fut appelé « la troisième manière du compositeur »⁴, à travers une modalité dépurée.

20.3. Autres activités

Luís de Freitas Branco s'est impliqué très activement dans la vie musicale, artistique et intellectuelle de son pays. Comme exemple de cette attitude, on peut citer son engagement dans le projet d'organisation d'un Congrès d'Archéologie et Histoire de l'Art péninsulaire, en

¹ Le texte de cette conférence, versant sur la projection de Beethoven au Portugal, figure dans son livre *Música e músicos alemães* (Coimbra, 1947) ; il est cité dans DELGADO (Alexandre), *op. cit.*, p. 124.

² Conservés dans les fonds d'archives NB/MHF.

³ Au sujet de l'inspiration grégorienne dans l'œuvre de Luís de Freitas Branco et en particulier dans sa *Deuxième symphonie*, voir : CARDOSO (J. M. Pedrosa), « Da inspiração gregoriana em Luis de Freitas Branco », *Gazeta Musical*, 24^e année, série IV, n° 245, Lisbonne, Academia de amadores de música, décembre 1990, p. 14-22.

⁴ « [...] a terceira maneira do compositor [...] », dans BENOIT (Francine), « Crítica », *Diário de Lisboa*, Lisbonne, 27/01/1941.

partenariat avec le Musée national d'Art ancien¹. On sait également que António Arroio lui a demandé d'assurer la direction des sessions musicales *Hora de arte*, qu'il avait présidées jusqu'alors². Par ailleurs, il a assuré pendant deux ans la direction artistique du Théâtre de S. Carlos et collabora aux travaux de la nouvelle « Société d'écrivains et compositeurs dramatiques portugais » ; entre-temps, il maintenait une activité soutenue dans les domaines de la musicologie et de la musicographie, et intervenait en tant qu'interprète, conférencier et critique musical. Les rapports avec l'« Integralismo lusitano », longtemps associés aux années autour de 1915, se poursuivirent jusqu'à cette époque.

20.3.1. La direction artistique du Théâtre de S. Carlos

Entre 1925 et 1927, Luís de Freitas Branco assura la direction artistique du Théâtre national de S. Carlos ; en cette qualité, il eut l'occasion de contacter de nombreux chefs d'orchestre (dont Vittorio Gui, Giacomo Armani, Emil Cooper, Enrique Arbós) et interprètes. Il a fait également maintes démarches pour rendre possible la venue au Portugal de plusieurs artistes, dont Tito Schipa³. L'opéra *Fedra* d'Ildebrando Pizzetti fut donné pour la première fois au Portugal pendant cette période et grâce à son intermédiaire⁴.

20.3.2. La « Société d'écrivains et compositeurs dramatiques portugais »

Freitas Branco participa en tant que membre de la « Société d'écrivains et compositeurs dramatiques portugais »⁵ au Congrès International des auteurs et compositeurs dramatiques qui eut lieu à Paris au début juillet 1926, choisi par le président de ladite société pour intégrer la délégation des cinq personnalités qui devait représenter le Portugal⁶.

¹ FIGUEIREDO (José) [Musée national d'Art ancien], Lettre officielle à Luís de Freitas Branco, Lisbonne, 12/01/1924 (JMFB) ; à ce sujet, voir également MOTA (José Viana da), *Agenda 1924*, 17/01/1924 (CEM/BNL).

² ARROIO (António), Lettre à Luís de Freitas Branco, Lisbonne, 02/04/1924 (JMFB).

³ SCHIPA (Tito), Carte postale à Luís de Freitas Branco, Florence, 04/06/1924 (JMFB).

⁴ Une importante correspondance avec Giacomo Armani et Vittorio Gui appartenant au fonds d'archives JMFB fera prochainement l'objet d'une étude approfondie.

⁵ Sociedade de escritores e compositores teatrais portuguesas.

⁶ DANTAS (Júlio), Lettre à Luís de Freitas Branco, s. l., 02/04/1926 (JMFB).

20.3.3. Freitas Branco et la communauté musicologique internationale

Un an après, en juillet 1927, il fut invité par le musicologue Guido Adler (dont les théories avaient inspiré la réforme du Conservatoire de Lisbonne en 1919, comme nous l'avons vu) et W. Merian pour participer aux « discussions » relatives à la fondation d'une Confédération internationale de musicologie, qui devaient avoir lieu à l'Université de Bâle les 29 et 30 septembre suivants¹. Ce fait prouve que Freitas Branco, qui cherchait à réorienter la musicologie portugaise, en déplaçant « son axe, de Marcos Portugal [...] et Casimiro [...] vers Duarte Lobo et son époque, en attirant [également] l'attention sur l'action réformatrice de Bomtempo »², était devenu une figure respecté au sein de la communauté musicologique internationale.

Dans le même ordre d'idées, on doit mentionner un projet d'Irving Scheweke le concernant ; ce dernier s'était adressé au compositeur de la façon suivante :

« Désireux de consacrer quelques lignes dans une revue américaine à une étude de votre musique, je prends la liberté de vous écrire pour vous demander quelques renseignements. »³

Le 9 avril 1930, Scheweke avait reçu de la part de Freitas Branco une partie des documents demandés et en attendait d'autres⁴. Les sources dont nous disposons nous permettent de croire que les deux hommes se sont retrouvés à Paris lors d'un séjour de Freitas Branco dans la capitale française le mois suivant⁵ ; en revanche, nous n'avons pas pu localiser l'article dont il est question dans la correspondance citée.

20.3.4. Activités en tant qu'interprète et conférencier

Entre-temps, il poursuivait son activité en tant que pianiste interprète de ses propres œuvres et conférencier. Dans la première catégorie, on signalera les événements suivants :

¹ ADLER (Guido) et MERIAN (W.), Lettre à Luís de Freitas Branco, Vienne-Bâle, juillet 1927 (JMFB).

² « [...] o eixo dela, de Marcos Portugal [...] e Casimiro [...] para Duarte Lobo e a sua época, chamando a atenção para a acção reformadora de Bomtempo », dans BRANCO (Luís de Freitas), « Uma carta inédita a Fernando Lopes-Graça : Reguengos, 04/11/1943 », *Gazeta Musical*, 24^e année, série IV, n° 245, Lisbonne, Academia de amadores de música, décembre 1990, p. 25.

³ SCHWERKE (Irving), Lettre à Luís de Freitas Branco, Paris, s. d. (JMFB).

⁴ Id., Lettre à Luís de Freitas Branco, Paris, 09/04/1930 (JMFB).

⁵ Id., Lettre à Luís de Freitas Branco, Paris, 09/05/1930 (JMFB).

dans la première quinzaine de février 1924, lors du 166^e concert organisé à l'Académie des amateurs de musique, à Lisbonne, il accompagna le chanteur Sousa Mendonça dans l'interprétation de *Contrastes* ; le 9 mai suivant il participa, en tant que pianiste accompagnateur, au concert intitulé « musique d'auteurs portugais »¹ organisé par Maria Amélia Fernandes Teixeira au Conservatoire national ; quatre jours plus tard, lors d'un concert intégré de série *Hora de Arte* intitulé « Une heure d'art dédiée aux ouvriers de Lisbonne »², il accompagna son frère Pedro (baryton) dans l'interprétation de *Commiato*, et Júlia Fontes Pereira de Melo dans celle du mouvement lent de sa *Sonate pour violoncelle et piano*.

En tant que conférencier, il intervint lors d'un concert d'hommage à Augusto Machado à l'occasion du premier anniversaire de sa mort, au Conservatoire de Lisbonne le 26 mars 1925³. Le 13 mai 1927, il fit une nouvelle conférence sur Beethoven lors d'un « festival » commémoratif du centenaire de sa disparition donné au Théâtre de S. Luís par l'Orchestre symphonique portugais sous la direction de Pedro Blanch⁴.

Au début 1928, il renouvela la collaboration avec son frère en qualité de pianiste accompagnateur lors d'un concert réalisé à l'Académie des amateurs de musique, où il fit également une conférence sur la « Musique russe » au cours de laquelle il mentionna « les compositeurs modernes de l'état soviétique »⁵. Quelques mois plus tard, il se prononça au Conservatoire sur « l'importance pédagogique » des appareils de reproduction mécanique Welte⁶, tandis que le 19 décembre sa communication concerna Franz Schubert⁷.

¹ « Música de autores portuguesas », Programme du concert réalisé au Conservatoire de Lisbonne par Maria Amélia Fernandes Teixeira, Lisbonne, Conservatoire national, 09/05/1925 (CEM/BNL).

² « Uma hora de arte dedicada aos operários de Lisboa » ; ce concert eut lieu à la « Travessa de Santa Quitéria, n° 87 », à Lisbonne, selon le programme de la soirée conservé dans les fonds d'archives NB/MHF.

³ 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.

⁴ 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.

⁵ « [...] os compositores modernos do estado soviético [...] », dans BENOIT (Francine), « Crítica », *Diário de Lisboa*, Lisbonne, 07/02/1928.

⁶ « A importância pedagógica dos aparelhos Welte : algumas palavras pelo Professor Luís de Freitas Branco », Programme de la session instructive réalisée au Conservatoire de Lisbonne le 18/05/1928, Lisbonne, 18/05/1928.

⁷ 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.

20.3.5. Activités en tant que musicographe et critique musical

Il poursuivait également une carrière dans le domaine du journalisme musical et de la musicologie : en novembre 1925, Luís Chaves lui demanda d'écrire des chroniques musicales pour l'hebdomadaire *Acção realista portuguesa* (« Action royaliste portugaise »)¹, avec lequel le compositeur a entamé une collaboration régulière à partir du numéro du 28 avril suivant. En décembre 1925, [Henrique] Trindade Coelho* l'a invité à assurer les fonctions de critique musical du journal *O Século*, qu'il dirigeait, activité qu'il maintint pendant de longues années. Les rapports de Freitas Branco avec Trindade Coelho (comme d'ailleurs avec Pequito Rebelo*) à cette époque sont bien documentés dans le journal inédit de sa femme² et indiquent une continuité dans l'identification du compositeur avec les idéaux traditionalistes et conservateurs de l'« Integralismo lusitano ». A ce sujet, on peut ajouter qu'en 1925, à l'occasion des élections qui se réalisèrent alors, Freitas Branco fut l'un des délégués du Parti monarchique, que d'ailleurs il préférait appeler « Mouvement monarchique », pour lequel il militait³ ; il lisait alors l'*Action française* et *Nação portuguesa*, véhicule par excellence du courant « Integralismo lusitano »⁴. A titre de curiosité, on peut également mentionner un autre aspect curieux des rapports de Freitas Branco avec Trindade Coelho : en 1927⁵, ce dernier lui demanda d'envoyer à Mussolini, à travers la légation [portugaise à Rome] du Quirinal et « au nom des musiciens portugais ou au nom du Conservatoire [de Lisbonne] [...] une collection de nos œuvres de musique de chambre »⁶. Dans une lettre ultérieure, le directeur du journal *O Século* affirme avoir reçu un portrait du dirigeant italien et remercie profusément Freitas Branco, ce qui nous fait supposer que le compositeur a satisfait sa demande⁷. Quelles œuvres a-t-il envoyées, si vraiment il l'a fait ?

¹ CHAVES (Luís), Lettre à Luís de Freitas Branco, Lisbonne, 21/11/1925 (JMFB).

² BRANCO (Stella de Freitas), *op. cit.*, 02/08/1925, 19/08/1925 et 25/08/1925 (JP).

³ *Ibid.*, 05/08/1925 (JP).

⁴ *Ibid.*, [31/07/1925], 01/08/1925 et 02/08/1925 (JP).

⁵ A ce moment-là, Henrique Trindade Coelho était Ministre du Portugal à Rome.

⁶ « [...] em nome dos músicos portugueses ou em nome do Conservatório [...] uma colecção de músicas de câmara nossas », dans COELHO ([Henrique] Trindade), Lettre à Luís de Freitas Branco, Rome, 12/04/1927 (JMFB).

⁷ *Id.*, Lettre à Luís de Freitas Branco, s. l. [Lisbonne], s. d. (JMFB).

En 1929, Luís de Freitas Branco fonda la revue *Arte musical*¹ (dont il fut le responsable pendant ses vingt années d'existence) en reprenant l'intitulé de la publication que Michel'angelo Lambertini avait dirigée entre 1899 et 1915.

20.4. Rapports avec l'étranger

Les échanges avec d'autres pays étaient, bien entendu, à la base de ses efforts pour améliorer la qualité de la vie culturelle dans son milieu. Les rapports qu'il entretenait avec plusieurs personnalités étrangères à cette époque sont bien documentés dans sa correspondance.

20.4.1. Royle Shore

Compositeur et musicologue anglais, S. Royle Shore était un spécialiste de la musique religieuse ancienne de son pays, ainsi qu'un cousin lointain de Freitas Branco. En effet, le grand oncle de Royle Shore, Francis Frederick Shore, était l'un des arrière-grand-pères maternels de Luís de Freitas Branco². De leur correspondance on peut déduire une collaboration intense en ce qui concerne la transmission mutuelle de connaissances par rapport à la musique des deux nations. A travers l'échange de partitions et d'ouvrages théoriques de référence (non seulement à titre personnel, mais également par le biais d'institutions comme le Conservatoire de Lisbonne)³, ils ont pu divulguer dans leurs pays respectifs d'importants aspects de l'art musical anglais et portugais, aussi bien contemporain qu'ancien.

Royle Shore s'est rendu à Lisbonne en 1924 et fit le nécessaire pour que Freitas Branco puisse visiter l'Angleterre dans le courant de la même année⁴; ce séjour (qui comprenait la possibilité d'assister au Festival de Hereford) ne s'est malheureusement pas

¹ Dont le premier numéro est paru le 1^{er} janvier 1930. A ce sujet, voir également BRANCO (Luís de Freitas), « Uma carta inédita a Fernando Lopes-Graça : Reguengos, 04/11/1943 », *Gazeta Musical*, 24^e année, série IV, n° 245, Lisbonne, Academia de amadores de música, décembre 1990, p. 25.

² SHORE (S. Royle), Lettre à Luís de Freitas Branco, Hindhead, 06/04/1932 (JMFB).

³ Id., Lettres à Luís de Freitas Branco, Hindhead, 03/07/1924, 05/07/1924, 06/07/1924, 27/07/1924, 06/08/1924 et 23/08/1924 (JMFB).

⁴ Id., Lettres à Luís de Freitas Branco, Hindhead, 06/07/1924, 31/07/1924, 06/08/1924 et 16/08/1924 (JMFB).

concrétisé. Royle Shore projeta aussi d'écrire un article sur le compositeur portugais¹, dont il admirait l'œuvre musicale et musicologique, et mena des efforts considérables dans les années suivantes pour faire connaître l'œuvre de son cousin en Angleterre, notamment dans les interprétations de son frère Pedro de Freitas Branco².

La *Première sonate pour violon et piano* de Freitas Branco, dont la 2^e édition fut achevée en juillet 1927³ et dont le compositeur a dû envoyer un exemplaire à son cousin anglais, a très favorablement impressionné à ce dernier⁴. A la suite de cela, Shore l'a fait connaître à son frère Arthur, violoniste professionnel, et à son neveu Bernard, altiste au *Queen's Hall Orchestra*⁵ (et plus tard à l'Orchestre de la B. B. C.) ; il attendait d'eux, ainsi que de certains musiciens associés à la *Royal academy of music*⁶, une collaboration dans la diffusion de l'œuvre de Freitas Branco à Londres. Il a d'ailleurs procédé de façon analogue pour la *Sonate pour violoncelle et piano*, dont l'édition Sasseti fut terminée avant la fin octobre 1927⁷, et pour le *Quatuor*, édité en décembre de la même année, comme nous l'avons vu⁸.

L'engagement de S. Royle Shore vis-à-vis de la musique portugaise s'étendait à d'autres compositeurs. Il agit ainsi auprès de la *British music society* pour qu'une « section portugaise » fût créée au sein de l'*International society for contemporary music*, afin de faciliter la divulgation des œuvres de compositeurs portugais en Angleterre et de garantir l'apport de partitions européennes contemporaines au Portugal⁹.

En 1930, les deux cousins se sont entretenus au sujet d'une nouvelle méthode de gravure musicale, plus économique que la lithographie, que la firme Kimble & Bradford

¹ SHORE (S. Royle), Lettre à Luís de Freitas Branco, Hindhead, 06/08/1924 (JMFB).

² Id., Lettre à Luís de Freitas Branco, Hindhead, 09/09/1927 (JMFB).

³ SASSETTI (João), Lettre à Luís de Freitas Branco, Lisboa, 14/07/1927 (JMFB).

⁴ SHORE (S. Royle), Lettres à Luís de Freitas Branco, Herefordshire, 08/09/1927 et Sussey, 01/11/1928 (JMFB).

⁵ Id., Lettre à Luís de Freitas Branco, Herefordshire, 08/09/1927 (JMFB).

⁶ Id., Lettre à Luís de Freitas Branco, Sussey, 01/09/1928 (JMFB).

⁷ Le compositeur a offert et dédié un exemplaire à José Viana da Mota (conservé dans les fons d'archives CEM/BNL) le 31 octobre 1927.

⁸ SASSETTI (João), Lettre à Luís de Freitas Branco, Lisbonne, 14/12/1927 (JMFB).

⁹ SHORE (S. Royle), Lettres à Luís de Freitas Branco, Hindhead, 03/07/1924, 06/08/1924 et 23/08/1924 (JMFB).

développait alors en Angleterre ; Shore et Freitas Branco ont même envisagé d'envoyer un apprenti de Lisbonne, mais les responsables anglais se sont montrés réservés à cet égard¹.

20.4.2. Sidney Durst

Freitas Branco a maintenu des rapports semblables, quoique moins intenses, avec d'autres personnalités dont l'américain Sidney Durst, du *College of Music* de Cincinnati. Ce musicien appréciait particulièrement les pièces de Freitas Branco publiées dans *Les maîtres contemporains de l'orgue* (voir ci-dessus), qu'il envisageait de jouer en concert, ainsi que ses œuvres pour piano, ses mélodies et ses écrits théoriques ; ce fut d'ailleurs à travers lui qu'un critique musical bien connu de Pittsburgh, Charles Boyd, eut accès à un des livres du compositeur portugais (probablement *Elementos de ciências musicais*)². Durst attendait avec impatience l'édition de la *Sonate pour violoncelle et piano* de Freitas Branco, qu'il souhaitait programmer, ainsi que ses poèmes symphoniques, aux Etats Unis³.

20.4.3. Emil Cooper

Parmi les autres musiciens étrangers qui se sont intéressés aux œuvres de Luís de Freitas Branco, on compte Emile Cooper et Joseph Lasalle. Le premier, chef d'origine russe réputé pour avoir dirigé les opéras de Rimsky-Korsakov (dont la première représentation du *Coq d'or* au Théâtre Zimin de Moscou, en 1909) et les premiers opéras russes que Diaghilev fit représenter à Paris (notamment *Boris Godounov*), avait été récemment engagé à Lisbonne comme titulaire de la nouvelle *Société portugaise de concerts symphoniques*, réunissant des instrumentistes des deux orchestres en activité à Lisbonne depuis le début des années 1910 (l'*Orchestre symphonique de Lisbonne* et l'*Orchestre symphonique portugais*)⁴. Cooper avait eu l'occasion d'entendre la *Première symphonie* de Freitas Banco, qu'il admirait beaucoup et qu'il considérait la plus accomplie de ses œuvres ; cependant, étant donné qu'elle était

¹ SHORE (S. Royle), Lettre à Luís de Freitas Branco, s. l., 03/12/1930 (JMFB).

² DURST (Sidney), Lettres à Luís de Freitas Branco, Cincinnati, 10/04/1925 et Lisbonne, 13/07/1925 (JMFB).

³ Id., Lettre à Luís de Freitas Branco, Cincinnati, 10/04/1925 (JMFB).

⁴ « Um regente moderno : a arte do maestro Emil Cooper », *Eco musical*, 14^e année, n° 536, Lisbonne, 05/10/1925, p. 2-3.

promise à d'autres chefs d'orchestre, il avait décidé de choisir l'un de ses poèmes symphoniques (probablement *Depois de uma leitura de Guerra Junqueiro*)¹.

20.4.4. José Lasalle

En ce qui concerne le chef d'orchestre José Lasalle, il s'est particulièrement intéressé au poème symphonique *Depois de uma leitura de Antero de Quental*, dont la première exécution à Madrid fut donnée sous sa direction le 20 novembre 1926, avec le nouvel orchestre du *Palácio de la Musica*². L'exécution, à laquelle le compositeur assista, plut à tel point que Freitas Branco écrivit à Lasalle en lui disant n'avoir jamais entendu « son modeste ouvrage ni mieux joué, ni mieux interprété »³. Le concert, suivi avec intérêt par l'Ambassade du Portugal à Madrid⁴, eut un grand succès auprès du public et de la critique : selon le compositeur, Adolfo Salazar, dans le journal *El sol*, l'éleva à la catégorie de « *leader* de la nouvelle école portugaise »⁵. A peine quelques jours plus tard, le célèbre musicologue et compositeur espagnol lui demanda une grande photographie, un de ses livres et quelques-unes de ses « œuvres modernes », pour écrire un article détaillé⁶.

20.4.5. Autres personnalités

Le violoniste Henry Wagemans, « virtuose des grands concerts classiques de Monte-Carlo » et « Soliste de S. A. S. le Prince de Monaco »⁷ s'intéressait également à la musique de

¹ COOPER (Emil), Lettre à Luís de Freitas Branco, Paris, 18/07/1925 (JMFB).

² LASALLE (José), Lettre à Luís de Freitas Branco, Madrid, 14/10/1925 (JMFB).

³ « [...] mi modesta obra ni mejor executada, ni mejor interpretada [...] » [en espagnol dans l'original], dans BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à José Lasalle, Madrid, 23/11/1926 (JMFB).

⁴ MELO BARRETO [prénom inconnu], Télégramme à Luís de Freitas Branco, Madrid, 16/11/1926 (JMFB) ; voir également BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à Stella de Freitas Branco, Madrid, 26/11/1926 (JMFB).

⁵ « Adolfo Salazar no “Sol” chama-me o “leader” da nova escola portuguesa », dans BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à Stella de Freitas Branco, Madrid, 21/11/1926 (JMFB). Adolfo Salazar fut critique musical du périodique *El sol*, de Madrid, entre 1918 et 1936. A ce sujet, voir également « Informaciones musicales. Los conciertos de la Orquesta Lasalle », *ABC*, Madrid, 26/11/1926 cité dans BRANCO (João de Freitas), *Cahier I*, s. l. n. d., p. 49-50 § 158 (copie dans les fonds d'archives NB/MHF).

⁶ SALAZAR (Adolfo), Lettre à Luís de Freitas Branco, Madrid, 28/11/1926 (JMFB).

⁷ WAGEMANS (Henry), Carte postale [portrait imprimé dédié] à Luís de Freitas Branco, Monte Carlo, 1926 (JMFB). Wagemans connaissait Freitas Branco et Viana da Mota depuis 1920, du moins ; à cette époque, il

Freitas Branco ; il lui demanda sa *Première sonate pour violon et piano*, qu'il souhaitait programmer dans ses concerts de musique de chambre¹.

Un correspondant français non identifié souhaitait mentionner Freitas Branco et faire interpréter sa mélodie *Aquela moça* lors d'une conférence à Paris vouée à la musique et les musiciens portugais².

Parmi les interprètes portugais qui ont le plus contribué à la divulgation de la musique de Freitas Branco, notamment à l'étranger, on compte la pianiste Elisa de Sousa Pedroso, qui programmait fréquemment de ses œuvres dans ses concerts et récitals³. L'éditeur João Sasseti s'occupait également de la diffusion du compositeur, son cousin, particulièrement lors d'une exposition à Genève en mai 1927⁴.

20.5. Un procès

Deux sources, l'*Agenda 1928* de José Viana da Mota⁵ et une lettre de Luís de Freitas Branco à ce dernier datée de Lisbonne le 27/02/1928⁶, nous permettent de comprendre que Luís de Freitas Branco fut jugé ce jour là au Tribunal de Boa Hora pour des raisons qui restent inconnues, mais qui sont sûrement en rapport avec son activité au Conservatoire, étant donné les autres intervenants dans ce procès : [Hermínio] Nascimento (en qualité de témoin, probablement), [?] Trindade (l'autre accusé) et Rui Coelho (l'accusateur). Ce dernier fut apparemment assez aimable vis-à-vis de Freitas Branco lors du discours d'accusation⁷, l'ayant été moins par rapport à Trindade. Quant à Viana da Mota, il témoigna en faveur de Freitas Branco le 5 janvier précédent ; cependant, il n'a pas pu assister au jugement car il se trouvait à Paris à ce moment-là.

donna deux concerts à Lisbonne [voir WAGEMANS (Henry), Lettre à Luís de Freitas Branco, Villa Héraclein (Monaco), 24/12/1920 (JMFB)].

¹ WAGEMANS (Henry), Lettre à Luís de Freitas Branco, [Monte Carlo], 11/02/1926 (JMFB).

² [Nom et prénom illisibles], Lettre à Luís de Freitas Branco, Paris, 14/05/1926 (JMFB).

³ PEDROSO (Elisa de Sousa), Lettre à Luís de Freitas Branco, s. l., 09/11/1926 (JMFB).

⁴ SASSETTI (João), Carte postale à Luís de Freitas Branco, Genève, 13/05/1927 (JMFB).

⁵ MOTA (José Viana da), *Agenda 1928*, 05/01/1928 et 27/02/1928 (CEM/BNL).

⁶ BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à José Viana da Mota, Lisbonne, 27/02/1928 (CEM/BNL).

⁷ Ce qui, étant donnés leurs rapports souvent conflictuels, est étonnant.

La sentence fut la même pour les deux accusés : huit jours d'amende, à 20 *mil-réis* par jour ; Freitas Branco considérait cette pénalisation « bénigne » pour lui et « sévère » pour Trindade¹.

¹ « [...] benévola [...] severa », dans BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à José Viana da Mota, Lisbonne, 27/02/1928 (CEM/BNL).

21. La « contre-réforme »¹ du Conservatoire

En 1929, Luís de Freitas Branco publia la deuxième édition de *Elementos de Ciências musicais*, en deux volumes : Acoustique et Histoire de la musique² (on notera au passage que, pour des raisons inconnues, Freitas Branco refusa de déposer cet ouvrage chez son cousin João Sasseti, comme il l'avait fait souvent dans le passé ; ce fait a d'ailleurs beaucoup contrarié l'éditeur)³.

Dans la nouvelle édition transparait l'une des préoccupations fondamentales qui avaient orienté la réforme de 1919 : le désir de rapprocher les arts des autres disciplines. Dans sa préface, Freitas Branco fait allusion à l'« intéressant mouvement d'idées contemporain qui consiste en l'attraction croissante des musiciens vers la science et dans la sympathie également croissante des hommes de science pour la musique. »⁴ Plus loin, il affirme que :

« [...] non seulement les philologies classique, romane ou germanique ont à gagner au contact de la musique ; la physique, les mathématiques, la psychologie, ont avec l'art des sons des rapports si connus qu'on peut se passer de les énumérer. »⁵

Cependant, des idées contraires à celles que Freitas Branco et Viana da Mota avaient défendu lors de la réforme du Conservatoire de 1919 et depuis celle-ci se sont imposées en 1930. En quête d'arguments pour contre poser ceux qui étaient avancés par les détracteurs de l'orientation pédagogique qu'il préconisait, Freitas Branco s'est rendu à Paris en mai 1930.

¹ Terme emprunté à João de Freitas Branco. BRANCO (João de Freitas), « Cronologia », *Catálogo da Exposição Luís de Freitas Branco*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1975, p. 33.

² BRANCO (Luís de Freitas), *Elementos de ciências musicais*, vol. I (Acústica), vol. II (História da Música), s. l. n. d., 71+127 p. Un troisième volume, consacré à l'esthétique, est resté inédit. Voir BRANCO (João de Freitas), « Cronologia », *Catálogo da Exposição Luís de Freitas Branco*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1975, p. 33 ; BRANCO (Luís de Freitas), « Prefácio da 2ª edição » (daté du 03/06/1929), *Elementos de ciências musicais*, vol. I (Acústica), Edition de l'auteur, s. l. n. d., p. 6.

³ SASSETTI (João), Lettre à Luís de Freitas Branco, Lisbonne, 28/11/1931 (JMFB).

⁴ « [...] o interessante movimento de ideias contemporâneo que consiste na atracção cada vez maior dos músicos pela ciência e na crescente simpatia dos homens de ciência pela música », dans BRANCO (Luís de Freitas), *op. cit.*, p. 8.

⁵ « [...] não são apenas as filologias clássica, românica ou germânica que têm a ganhar com a música ; a física, a matemática, a psicologia, têm com a arte dos sons relações tão conhecidas que escusado será enumerá-las », *Ibid.*, p. 9.

Au Conservatoire de Paris, il fut reçu par Henri Rabaud et Jean Chantavoine¹, et put observer le fonctionnement des différentes classes de solfège ; il rapporta ainsi son expérience au directeur de l'établissement portugais :

« Mes amis les partisans du solfège parlé sont dans de beaux draps. J'ai entendu [Jean] Chantavoine², j'ai entendu [Henri] Rabaud³, j'ai assisté à des classes de solfège pour les chanteurs et pour les instrumentistes et j'ai pu constater que le solfège était toujours chanté. »⁴

Cette constatation renforçait, naturellement, ses positions ; les changements annoncés étaient perçus comme une régression.

En effet, les décrets 18461 et 18881 du 14 juin et du 25 septembre 1930 (respectivement) visaient « [...] la durée trop importante de certains cours, l'excès de disciplines littéraires, le luxe de l'organisation qui ne correspondait pas toujours aux nécessités pratiques de l'enseignement [...] »⁵ ; le gouvernement cherchait donc à :

« [...] simplifier l'organisation de l'enseignement sans entraver son efficacité [...] en déterminant une plus grande concentration de l'attention et des capacités de l'élève dans l'étude de l'instrument ou de la spécialité artistique qu'il poursuit. »⁶

Le résultat pratique de ces décrets se traduisit dans la suppression de disciplines telles que : Instrumentation et Esthétique musicale (qui ont été à partir de ce moment là intégrées à l'enseignement de la Composition), Lecture de partitions, Direction d'orchestre, Français, Histoire, Géographie et Sciences musicales.

Le désappointement de Viana da Mota et Freitas Branco face à ses directives, qu'on peut assimiler à une tendance générale de la politique du régime dictatorial de l'époque en

¹ CHANTAVOINE (Jean) [Papier à tête du Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-arts/Conservatoire national de musique et de déclamation], Lettre à Luís de Freitas Branco, Paris, 14/05/1930 (JMFB).

² Secrétaire général du Conservatoire de Paris entre 1923 et 1937.

³ Directeur du Conservatoire de Paris entre 1922 et 1941.

⁴ « Os meu amigos partidários do solfejo rezado não estão em bons lençóis. Ouvi o Chantavoine, ouvi o Rabaud, assisti a classes de solfejo de cantores e de instrumentistas e pude observar que o solfejo era sempre cantado », dans BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à José Viana da Mota, Paris, 17/05/1930 (JMFB).

⁵ « [...] a demasiada extensão de alguns cursos, o excesso de disciplinas literárias, o luxo de organização que nem sempre correspondia às necessidades práticas do ensino [...] », cité dans BRANCO (João de Freitas), *Viana da Mota*, Lisbonne, Fondation Calouste Gulbenkian, 1987, p. 124.

⁶ « [...] simplificar a organização do ensino sem prejuízo da sua eficiência [...] determinando a maior concentração das atenções e das capacidades do aluno no estudo do instrumento ou da especialidade artística a que se dedica », *Ibid.*, p. 125.

matière d'éducation¹, est compréhensible. Le premier, en prévision de ce qui allait se passer, écrivit le 4 septembre 1930 à Hermínio do Nascimento :

« Ma démission aurait dû être la digne réponse dès la promulgation de la réforme. Cependant, je veux être le professeur de ma fille² jusqu'à ce qu'elle ait terminé sa formation, et pour cette seule raison ils auront à me supporter encore trois ans³. »⁴

Luís de Freitas Branco dira plus tard : « La tentative de rendre notre enseignement musical moins empirique, [entreprise] à partir de 1919, fut contrariée à partir de 1930. »⁵

C'est ainsi qu'émergea la notion d'une contre-réforme, largement répandue par João de Freitas Branco lors d'une période de « lutte anti-fasciste » que le Portugal traversa à partir des années 1950, et d'une campagne menée par le journal *O Século* contre Ivo Cruz (alors directeur du Conservatoire) à cette époque, comme le suggère Carlos Gomes⁶. Cependant, comme le montre le même auteur, la question ne peut pas être envisagée de façon simpliste ; d'une part, l'analyse effectuée par Gomes aux actes des réunions du Conseil de Scolarité du Conservatoire à l'époque de l'implantation de la réforme de 1930⁷ ne nous permet pas d'affirmer que la plupart des professeurs concernés étaient contraires au contenu de cette réforme⁸ ; d'autre part, « une grande partie des suppressions au niveau du plan des études de

¹ A ce sujet, voir 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, p. 133-134.

² Il s'agit probablement d'Inês Viana da Mota de Barahona Fernandes, deuxième fille du pianiste, née à Berlin le 8 septembre 1913. Selon João de Freitas Branco, son père conservait nombre de documents concernant ses études de piano, dont les programmes d'examen, les membres des jurys respectifs, les résultats obtenus ; voir BRANCO (João de Freitas), *Viana da Mota*, Lisbonne, Fondation Calouste Gulbenkian, 1987, p. 44.

³ En réalité, il est resté au Conservatoire (en double qualité de professeur et de directeur) jusqu'en 1938.

⁴ « Demitir-me assim que saísse a reforma seria a resposta digna. Mas quero ser eu o professor da minha filha até ela terminar o curso, e só por isso terão que me gramar ainda os três anos », dans MOTA (José Viana da), Lettre à Hermínio do Nascimento, S. Amaro, 04/09/1930 (CEM/BNL).

⁵ « A tentativa para desviar o nosso ensino musical da órbita empírica, a partir de 1919, pode considerar-se, a partir de 1930, como frustrada », dans BRANCO (Luís de Freitas), « Das ideias sobre a música em Portugal », *Vértice (Separata)*, [Coimbra, Tipografia Atlântida], 1951, p. 14.

⁶ GOMES (Carlos A. F. Fernandes), *Ivo Cruz e a reforma do Conservatório*, texte photocopié, s. l., 10/05/2004, p. 5 (coll. part.).

⁷ Réalisées notamment le 29/04/1930, le 21/06/1930 et le 27/10/1930.

⁸ GOMES (Carlos A. F. Fernandes), *op. cit.*, p. 3-4.

Musique de ce Conservatoire ont eu, dans la pratique, un effet relativement réduit »¹, notamment parce que certaines des classes qui avaient été créées par la réforme de 1919 ne comptaient aucune inscription au moment de ladite contre-réforme².

Malgré tout cela, la réforme de 1930 constitua pour Freitas Branco un important revers. Cependant, il n'abandonna pas ses idées ; en juillet 1930, il écrivit la préface de son *Traité d'Harmonie*, ouvrage représentatif de l'antipathie qu'il nourrissait par rapport à l'enseignement traditionnel de cette discipline (fondé sur le traité d'Emile Durand) qui avait influencé la fameuse réforme de 1919 ; néanmoins, le *Traité* ne fut publié qu'en 1947³.

¹ « [...] uma grande parte das amputações verificadas ao nível dos currículos dos cursos de música deste Conservatório acabaram por ter na prática um impacto relativamente reduzido », dans GOMES (Carlos A. F. Fernandes), *op. cit.*, p. 5.

² Les classes d'instrumentation et lecture de partitions, ainsi que celle de direction d'orchestre, en constituent des exemples.

³ BRANCO (Luís de Freitas), « Prefácio » (datée de juillet 1930), *Tratado de Harmonia*, Lisbonne, Sasseti, 1947, 173 p.

22. Les années 1930-1931, ou la nouvelle maturité

Le 12 octobre 1930, Luís de Freitas Branco fêta ses quarante ans ; ce jour là, il entama la rédaction d'un journal resté inédit, auquel il confiait ses réflexions personnelles, notamment celles que faisaient naître ses nombreuses lectures, jour après jour jusqu'en 1947 (avec quelques entrées supplémentaires relatives à l'année 1952). Ce document constitue une source de première importance pour la compréhension de son univers idéologique et des profondes transformations politiques que connurent les deux décennies suivantes, sur les plans personnel, national, voire international. En outre, il marque le début d'une nouvelle période dans la vie du compositeur, qu'il définit lui-même de la façon suivante :

« Aujourd'hui j'ai quarante ans. A plusieurs reprises, j'ai envisagé d'écrire mon journal mais, comme je souhaitais le faire plutôt sur la base de mes lectures que sur celle des événements de ma vie peu intéressante, j'ai hésité avant d'avoir des idées solides et un sens critique suffisamment équilibré. Aujourd'hui j'entre dans l'âge mûr ; par conséquent, je crains moins d'être contraint de revenir sur mes opinions, et c'est pour cela que je me décide à fixer sur le papier, si possible tous les jours, les pensées qui me viennent à l'esprit, sans préoccupations de style ni de classement logique des sujets. »¹

L'entrée dans cet « âge mûr » correspond à une période pendant laquelle Luís de Freitas Branco était largement apprécié et respecté. Après la suppression du Conseil d'art musical² qu'il avait intégré quinze ans auparavant (voir ci-dessus), il siégea au Conseil supérieur d'instruction publique³, ainsi qu'au Conseil disciplinaire du Ministère de l'instruction⁴ et à l'Institut pour la haute culture⁵. Il fut également nommé officier de l'Ordre de S. Tiago⁶ et professeur du cours supérieur de Composition au Conservatoire de Lisbonne¹ ;

¹ « Hoje faço quarenta anos. Já por diversas vezes tinha pensado em escrever o meu diário mas, como queria fazê-lo mais com as minhas leituras do que com os acontecimentos da minha pouco interessante vida, hesitei em começá-lo antes de ter as ideias assentes e o senso crítico suficientemente equilibrado. Hoje que entro na idade madura, tenho menos receio de ter de me arrepender das minhas opiniões, e por isso me resolvo a fixar no papel, se possível or todos os dias, o que for pensando, sem preocupações de estilo nem de lógica ordenação de assuntos », dans BRANCO (Luís de Freitas), *Journal*, 12/10/1930 (JMFB).

² Conselho de arte musical.

³ Conselho superior de instrução pública.

⁴ Conselho disciplinar do Ministério da Instrução.

⁵ Instituto para a alta cultura.

⁶ Une importante décoration au niveau national. Voir BRANCO (Luís de Freitas), « Uma carta inédita a Fernando Lopes-Graça : Reguengos, 04/11/1943 », *Gazeta Musical*, 24^e année, série IV, n° 245, Lisbonne, Academia de amadores de música, décembre 1990, p. 24.

sa collaboration fut sollicitée aussi par la Société portugaise d'études musicologiques², dont le siège était à Porto.

Sa position, devenue incontournable dans le milieu musical portugais, était reconnue par des personnalités telles que Luís Costa*, qui lui demandait de prêter son concours à la session commémorative du 50^e anniversaire de l'Orphéon de Porto³ (le 12 janvier 1931, au Théâtre Gil Vicente, à Porto), à côté de personnalités comme Viana da Mota et Jacques Thibaud. Freitas Branco (qui fit une conférence sur « l'influence de l'Orphéon de Porto dans la culture musicale portugaise »⁴) a eu ainsi l'occasion de rencontrer ce dernier⁵, récemment revenu d'un voyage en Allemagne, et de s'entretenir avec lui sur des sujets comme la situation politique dans ce pays et la réaction du peuple allemand au régime de Hitler.

A en croire le récit de Freitas Branco, ils admiraient tous les deux le « génie latin »⁶. Cette notion était de plus en plus liée, dans l'esprit du compositeur portugais, aux idéaux classiques d'équilibre et de clarté, ainsi qu'à la primauté de la raison sur l'intuition qu'il préconisait tant du point de vue philosophique que musical⁷, cela surtout à partir des années 1923-24 (date de la composition d'œuvres telles que la *Sonatine pour piano* et la *Première symphonie*, qui marquent le début de l'orientation néoclassique dans l'esthétique du

¹ BRANCO (João de Freitas), « Cronologia », *Catálogo da Exposição Luís de Freitas Branco*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1975, p. 33.

² Sociedade portuguesa de estudos musicológicos, fondée à Porto par J. de Albuquerque e Castro et Bertino Daciano. DACIANO (Bertino), Lettre à Luís de Freitas Branco, Porto, 22/01/1930 (JMFB). Selon un cahier de João de Freitas Branco qui fait état des documents ayant appartenu à son père, le compositeur possédait les statuts de cette organisation, en vigueur à partir du 1^{er} janvier 1931 ; voir BRANCO (João de Freitas), *Cahier I*, s. l. n. d., p. 2 § 15 (copie dans les fonds d'archives NB/MHF).

³ COSTA (Luís), Lettre à Luís de Freitas Branco, Porto, 29/12/1930 (JMFB).

⁴ « A influência do Orpheon portuense na cultura musical portuguesa », Programme de la session commémorative du 50^e anniversaire de l'Orphéon de Porto réalisée à l'Orphéon de Porto le 12/01/1931, Porto, 12/01/1931.

⁵ A cette occasion, Jacques Thibaud interpréta la *Sonate pour violon et piano* de César Franck, comme Freitas Branco nous le précise dans un article écrit lors de la disparition du violoniste ; voir BRANCO (Luís de Freitas), « Jacques Thibaud : um grande músico que desaparece », *Gazeta musical*, 4^e année, n° 37-38, Lisbonne, octobre-novembre 1952, p. 163.

⁶ « [...] génio latino [...] », dans id., *Journal*, 13/01/1931 (JMFB).

⁷ *Ibid.* A ce sujet, voir également 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 ; 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.

compositeur, comme nous l'avons vu). Les implications idéologiques d'un tel penchant furent définies par Freitas Branco dans un passage où il affirme que « [...] la manière positive que les Grecs et les Latins avaient d'envisager la vie, l'amour de la lumière, de la clarté, de la force apollinienne [...] » ainsi que « [...] de façon générale toute la pédagogie scientifique [...] » sont l'apanage de la gauche politique¹. Il était également persuadé que « [...] le rationalisme, l'esprit positif de ce qu'on appelle d'habitude en politique « la gauche », s'identifiera de plus en plus avec le néoclassicisme. »²

A la lumière de ces passages, on se rend compte que le changement politique qui s'opérait alors chez Freitas Branco, et qui s'accrut par la suite jusqu'à la fin de sa vie, se fonde sur une réaction au climat politique européen de l'époque, en accord avec des valeurs qu'il chérissait, sans pour autant contredire le fond aristocratique qu'il ne reniera jamais. Selon ses propres mots : « L'éducation aristocratique stimule le refus de tout ce qui est affecté et romantique. Résultat : des monarchistes rationalistes et des républicains idéalistes. »³ Dans le fond, la « gauche » représentait, dans le discours du compositeur, une alternative aux totalitarismes qu'il détestait de plus en plus, et non pas une doctrine politique qui conduisit à commettre des excès de même nature. Il sera par la suite aussi critique contre la « tyrannie cléricale » que contre la « stalinienne »⁴, car à son avis elles poursuivaient les mêmes buts : « la suppression des grandes personnalités intellectuelles et le gouvernement totalitaire »⁵. Dans ce contexte, il se définissait lui-même de la manière suivante : « J'ai toujours été différent des intellectuels portugais : de ceux de droite, parce que mon contact avec l'étranger m'a rendu libéral, de ceux de gauche parce que je ne suis pas grossier. »⁶

¹ « [...] a maneira positiva que os gregos e os latinos tinham de encarar a vida, o amor à luz, à clareza, à força apolíneas [sic] passaram hoje para as esquerdas, como, de uma maneira geral toda a pedagogia científica [...] », dans BRANCO (Luís de Freitas), *Journal*, 15/01/1931 (JMFB).

² « Tenho a impressão de que o racionalismo, o espírito positivo do que se costuma chamar em política “as esquerdas”, se irá cada vez mais identificando com o neoclassicismo [...] », *Ibid.*, 15/03/1931.

³ « A educação aristocrática dá o horror ao alambicado e ao romantismo. Resultado: monárquicos racionalistas e republicanos metafísicos », *ibid.*, 21/08/1931.

⁴ « [...] a tirania clerical como a staliniana [...] », *ibid.*, *Journal*, 07/08/1939.

⁵ « [...] a supressão das grandes personalidades intelectuais e o governo totalitário [...] », *ibid.*, 07/08/1939.

⁶ « Diferente dos intelectuais portugueses, fui sempre : dos das direitas porque o meu contacto com o estrangeiro me tornou liberal, dos das esquerdas por não ser grosseiro », *ibid.*, 22/02/1946.

22.1. Deux rencontres : Béla Bartók et Alfred Cortot

Nous avons vu qu'en janvier 1931, Luís de Freitas Branco rencontra Jacques Thibaud. Quelques jours plus tard, il put discuter avec Béla Bartók de sujets esthétiques et pédagogiques. Selon le récit de Freitas Branco, le compositeur hongrois préconisait l'apprentissage pratique de la musique, à travers l'audition d'exemples, aspect sûrement séduisant pour le compositeur qui avait milité pour le remplacement du solfège parlé par le solfège chanté au Conservatoire de Lisbonne. En outre, les considérations de Bartók sur la résolution de l'accord de septième de dominante comme « source de la banalité »¹ musicale, ainsi que sur la primauté de la mélodie « non cachée par le verticalisme unitonal »², allaient exactement dans le sens des principes esthétiques défendus par Freitas Branco depuis un certain temps.

Peu de temps après, il eut l'occasion de s'entretenir avec Alfred Cortot sur Richard Wagner³, chez José Viana da Mota. L'intérêt de Luís de Freitas Branco pour la musique et la personnalité de Wagner est bien connu. En 1915, il écrivit un article sur la « Philosophie wagnérienne », dans lequel il critiquait la notion d'équivalence entre la musique et la poésie exposée par le maître de Bayreuth dans ses ouvrages théoriques, notamment *Oper und Drama*, tout en appréciant la qualité musicale de ses drames lyriques⁴ ; en 1923, il écrivit un nouvel article⁵ sur le même compositeur, auquel il reviendra encore des années plus tard, comme nous le verrons par la suite.

22.2. Eloignement de Freitas Branco par rapport à l'« Integralismo lusitano »

A cette époque de la vie de Freitas Branco, les liens qui l'avaient uni au groupe de l'« Integralismo lusitano » jusqu'à une date relativement proche (comme nous l'avons vu) étaient définitivement coupés. En 1931, il prit ses distances avec lui sur la base d'affirmations comme celle-ci :

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

² « [...] não cerceadas pelo verticalismo unitonal », *ibid.*

³ *Ibid.* 11/04/1931.

⁴ Id., « Filosofia wagneriana », *A arte musical*, 17^e année, n° 406, Lisbonne, 15/11/1915, p. 185-187.

⁵ Id., « Ricardo Wagner », *Eco musical*, 12^e année, n° 464, Lisbonne, 22/05/1923, p. 6.

« On arrivera un jour à conclure que l'« Integralismo lusitano » au lieu de favoriser les idées monarchistes traditionnelles a simplement favorisé le système soviétique. L'ancienne formule républicaine, qui est aujourd'hui en France la meilleure sauvegarde contre le bolchevisme, aurait eu au Portugal un rôle comparable. »¹

Freitas Branco voyait dans le régime d'António de Oliveira Salazar un prolongement du mouvement « Integralismo lusitano » : « S'il était toujours vivant, [António] Sardinha continuerait-il à refouler les mêmes choses, ou aurait-il réagit contre la dictature sa fille ? [...] »²

Le compositeur admettait deux factions dans le sein de cette idéologie : celle de Lisbonne, avec laquelle il s'identifiait, et qui était représentée par Adriano Xavier Cordeiro* ; celle de la « province », représentée par António Sardinha, Hipólito Raposo et José Pequito Rebelo. Selon lui, la mort de Cordeiro, survenue en 1919, avait condamné le mouvement, dont la deuxième faction ne pouvait s'identifier avec des « estrangeirados »³ comme le roi exilé D. Manuel II ou Freitas Branco lui-même⁴.

Freitas Branco définissait ainsi son attachement à l'idéologie de ce groupe : « J'ai travaillé avec l'« Integralismo lusitano » en 1915 uniquement pour voir en lui l'unique sauvegarde anti-romantique de cette époque-là. »⁵ Plus tard, il déclara : « J'ai sympathisé, au moment de m'associer à l'ancien « Integralismo lusitano », avec ses idées de rationalisation de l'Etat. Le communisme de l'« Integralismo » m'a plu aussi. »⁶

¹ « Ainda se há-de chegar à conclusão de que o integralismo em Portugal, longe de favorecer os princípios tradicionais da monarquia, só favoreceu o sovietismo. A fórmula republicana antiga está sendo em França e teria sido em Portugal a melhor salvaguarda contra o bolchevismo », dans BRANCO (Luís de Freitas), *Journal*, 09/07/1931 (JMFB).

² « O Sardinha, se fosse vivo, continuaria a repisar as mesmas coisas ou teria reagido contra a ditadura sua filha ? [...] », *ibid.*, 09/08/1931.

³ Littéralement, ce mot indique des gens qui imitent les mœurs de l'étranger ou qui, ayant vécu à l'étranger, sont devenus cosmopolites.

⁴ *Ibid.*, 14/11/1931 et 15/11/1931.

⁵ « Trabalhei com o integralismo em 1915 unicamente por ver nele o único baluarte anti-romântico daquela época », *ibid.*, 25/09/1933.

⁶ « Simpatisei, ao entrar no antigo integralismo lusitano, com as suas ideias de racionalização do Estado. O comunismo do integralismo também me agradou », *ibid.*, 12/04/1935.

22.3. Une nouvelle nomination

Luís de Freitas Branco fut nommé professeur de Pédagogie générale de la musique au Lycée Pedro Nunes¹, en 1931². Il est ainsi devenu le premier enseignant officiel de cette discipline au Portugal³. N'ayant pu consulter les archives de cet établissement, nous ne savons presque rien sur la nature de ses cours, ni des sujets traités, ni de la bibliographie recommandée. Néanmoins, une ébauche non datée d'un sujet d'examen écrit indique que son programme concernait l'étude historique de la pédagogie musicale (dans « l'Antiquité classique », au « Moyen Age et à la Renaissance », dans les « périodes moderne et contemporaine »⁴) ; il insistait également sur les points suivants : « Comment enseigner la musique et le chant choral »⁵ et « La musique comme élément de l'école active »⁶. D'autre part, on connaît ses idées générales sur la pédagogie musicale datant de 1933 :

« Dans l'univers, certaines choses se relient et se mettent en rapport pour en former d'autres. En ce qui concerne la musique, on a les forces physiques des sons, leurs attractions, leurs répulsions, leurs expansions et leurs rétensions. La véritable pédagogie consiste à montrer à l'élève comment ces forces se relient et se mettent en rapport pour former, pour construire, en aidant à cette formation et à cette construction. La pédagogie ne consiste pas en des règles imposées et éloignées de la réalité ; elle doit au contraire provenir de la nature, c'est-à-dire, être un développement de forces naturelles. »⁷

¹ Le Lycée normal de Pedro Nunes formait les futurs professeurs des lycées nationaux à travers un stage de professionnalisation ; Freitas Branco intervenait dans ce cadre.

² BRANCO (João de Freitas), « Cronologia », *Catálogo da Exposição Luís de Freitas Branco*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1975, p. 33.

³ BRANCO (Luís de Freitas), « Uma carta inédita a Fernando Lopes-Graça : Reguengos, 04/11/1943 », *Gazeta Musical*, 24^e année, série IV, n° 245, Lisbonne, Academia de amadores de música, décembre 1990, p. 25.

⁴ « A pedagogia musical até ao [sic] da Antiguidade Clássica [...] da Idade Média e da Renascença [...] nos períodos moderno e contemporâneo », dans BRANCO (Luís de Freitas), *Pontos para exame*, s. l. n. d. (JMFB).

⁵ « Como se ensina a música e o canto coral », *Ibid.*

⁶ « A música como elemento da escola activa », *Ibid.*

⁷ « No universo há determinadas coisas que se ligam e se relacionam para formar outras. Na música temos as forças físicas dos sons, as suas atracções, as suas repulsões, as suas expansões e as suas retenções. Mostrar ao aluno como essas forças se ligam e se relacionam para formar, para construir, ajudando a essa formação, essa construção, eis a verdadeira pedagogia. A pedagogia não consta portanto de regras impostas e fora da realidade, mas constitui sim um sair da natureza, quero dizer um desenvolvimento de forças naturais », dans *id.*, *Journal*, 14/06/1933.

C'est justement en 1933 qu'un décret (n° 22 219, du 15 février) créa dans le cadre du Lycée Pedro Nunes un stage de Chant choral dont la composante pédagogique était assurée par la discipline dont Freitas Branco était le professeur responsable, et également celui qui en avait établi le programme¹.

22.4. Réflexions à propos du *Traité d'Harmonie*

Son activité pédagogique se traduisait également à travers la composition d'ouvrages théoriques, dont le *Traité d'Harmonie* pour lequel il écrivit la préface en 1930. Son abordage à cette discipline était en parfait accord avec sa préférence pour la polyphonie de la Renaissance² par rapport à d'autres styles musicaux, ainsi qu'avec les considérations qu'il développa avec Béla Bartók au sujet de la primauté de la mélodie, surtout dans un contexte polytonal (voir ci-dessus). Le 7 septembre 1930 il confiait à son journal la réflexion suivante :

« Je suis en train de travailler à un traité d'harmonie tout en étant persuadé qu'il est néfaste d'étudier l'harmonie quand on veut écrire de la musique, La technique d'un compositeur s'acquiert avec le contrepoint et pour cela il vaut mieux le quart de Bellerman³ que tout Durand⁴ ou même Fétis⁵. L'harmonie équivaut à l'accord. Apprendre à écrire par accords, par grappes de notes, ne sert à rien en 1931. Et alors, la basse chiffrée ! Simplement ridicule. »⁶

¹ OLIVEIRA (Mário de Sousa), *A formação de professores no Liceu normal de Pedro Nunes*, Thèse présentée à la Faculté de Psychologie et de Sciences de l'éducation de l'Université de Lisbonne pour l'obtention du grade de Maître en Sciences de l'éducation (Directeur de recherche : António Nóvoa), Lisbonne, juillet 1992, p. 269-270 (BNL).

² A laquelle, comme nous l'avons vu, il consacrait en grande partie ses efforts dans le domaine musicologique et cela depuis pratiquement dix ans ; voir par exemple son intervention lors du Congrès d'Histoire de l'Art, réalisé à Paris en 1921.

³ L'auteur fait probablement référence à BELLERMAN (Heinrich), *Der Contrapunct, oder Anleitung zur Stimmführung in der musikalischen Composition*, Berlin, J. Springer, 1887, 477 p.

⁴ DURAND (Emile), *Traité complet d'harmonie : théorique et pratique*, 2 vols., Paris, A. Leduc, 1881 [?] – 1890, 521+171 p. Comme nous l'avons vu, ce *Traité* fut traduit en portugais par Júlio Neuparth [DURAND (Emile), *Tratado completo de harmonia teórica e prática* (trad. Júlio Neuparth), Paris, Alphonse Leduc, 1897, 515 p.]

⁵ FÉTIS (François Joseph), *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*, Paris, G. Brandus et S. Dufour, 1864, 275 p.

⁶ « Estou a trabalhar num tratado de harmonia convencido de que é mau estudar-se harmonia para se escrever música. A técnica de compositor adquire-se com o contraponto e para isso mais vale a quarta parte do Bellerman do que todo o Durand ou mesmo o Fétis. Harmonia é acorde. Aprender a escrever por acordes,

Plus tard il préciserait ses idées à ce sujet :

« [...] il y a deux façons principales de concevoir la musique, harmonique et polyphonique, qui ont alterné dans le courant de l'histoire : la [conception] harmonique est propre aux périodes caractérisées par l'artifice et l'irrationalisme, le baroque et le romantisme ; la polyphonie appartient aux âges dans lesquelles prédomine la raison [...] rapport d'ordre supérieur - forme plus élevée de la sensibilité humaine que ce qu'on appelle émotion [...] »¹

Le sentiment de frustration qui transparaît du premier de ces passages est corroboré par une autre réflexion dans laquelle ses divergences par rapport à l'orientation pédagogique officielle du Conservatoire à cette époque sont évidentes :

« L'Etat ne me laisserait jamais faire, au prix de mon salaire de professeur d'harmonie, le travail musicologique du plus grand intérêt pour le pays que je poursuis seul depuis des années et dans lequel je suis difficilement remplaçable, mais il juge bon que j'apprenne aux jeunes filles l'harmonie qu'elles ne veulent pas connaître et ne connaîtront jamais de leur vie, fonction dans laquelle n'importe quel chef d'orchestre d'harmonie pourrait me remplacer, tant que dureront les programmes actuels et le traité de Durand. »²

22.5. Autres activités

Freitas Branco fut sollicité à cette époque par la revue *Sonoarte*, dont les responsables souhaitaient qu'il écrive un article sur Debussy³. En outre, il s'engagea en faveur de la défense de la « musique mécanique », encourageant notamment les débuts de l'Emetteur

aos cachos de notas, não serve para nada em 1931. E então o baixo cifrado ! Simplesmente ridículo », dans BRANCO (Luís de Freitas), *Journal*, 07/09/1931 (JMFB).

¹ « [...] há duas maneiras principais de fazer música: a harmónica e a polifónica, que têm alternado através da história: a harmonia é própria dos períodos do artifício e do irracionalismo, do barroquismo, do romantismo ; a polifonia pertence às épocas em que predomina a razão [...] relação de ordem superior – forma mais elevada da sensibilidade humana que a chamada emoção [...] », dans BRANCO (Luís de Freitas), « 13º concerto de música do renascimento » dans *Divulgação musical : Programas, conferências, críticas*, vol. IV, ed. Ema Romero Santos Fonseca da Câmara Reis, Lisbonne, 1938, p. 264.

² « O Estado nunca me deixaria fazer, a troco do meu ordenado de professor de harmonia, o trabalho musicológico do máximo interesse para o país, em que tenho sido durante anos o único a trabalhar e em que sou dificilmente substituível, mas acha bem que eu ensine às meninas harmonia que elas não querem saber e nunca saberão na sua vida, no que posso ser substituído por qualquer filarmónico, enquanto durarem os actuais programas e o tratado de Durand », dans id., *Journal*, 22/10/1931 (JMFB).

³ [Nom et prénom illisibles] [Grande Bazar do Porto], Lettre à Luís de Freitas Branco, Porto, 19/08/1931 (JMFB).

national de radio et du cinéma sonore. Les liens de plus en plus profonds qu'il développa avec ses disciples pendant cette période se sont manifestés surtout à l'égard de Fernando Lopes-Graça, comme nous le verrons ci-dessous.

22.5.1. Freitas Branco et les débuts de l'Émetteur national de radio

Freitas Branco participa de façon intense à la préparation du « Congrès national de radiotéléphonie »¹ organisé par le journal *O Século*, qui eut lieu en 1932². En effet, le moment était important : en 1930, la nouvelle Direction des services radio-électriques fut créée par décret au sein des services postaux nationaux (C.T.T.), les premiers émetteurs d'ondes moyennes et d'ondes courtes ayant été achetés par la suite ; en 1932 furent réalisées les premières émissions expérimentales en ondes moyennes et, deux ans plus tard, en ondes courtes ; finalement le 4 août 1935 le nouvel Émetteur national de radio³ fut fondé.

Lors de la préparation du « Congrès national de radiotéléphonie », Freitas Branco se prononça dans la presse au sujet de l'importance de la nouvelle radio en tant qu'agent régénérateur de l'« musique portugaise agonisante »⁴. Le débat sur les avantages et les inconvénients de la radiodiffusion était alors très vif⁵, et le compositeur voyait dans « l'établissement d'un émetteur national de radio la création de possibilités dignes d'une étude approfondie et du plus grand intérêt »⁶, tout en déclarant qu'« il ne suffit pas de doter le Portugal d'un puissant émetteur de radio. Auparavant, il faudra assembler, organiser et doter

¹ Congresso nacional de radiotelefonía.

² [Nom et prénom illisibles] [Administration du journal *O Século*], Lettre à Luís de Freitas Branco, Lisbonne, 04/06/1932 (JMFB).

³ Emissora nacional de radiodifusão (E.N.), aujourd'hui devenue la « Radiodiffusion portugaise » (Radiodifusão portuguesa), R.D.P.

⁴ « Da radiotelefonía depende que renasça a agonizante música portuguesa : assim pensa o musicólogo Sr. Luís de Freitas Branco », *O Século*, 51^e année, ° 17857, Lisbonne, 26/11/1931, p. 1.

⁵ A ce sujet, voir également « Os músicos e a crise », *Arte musical*, 1^{re} année, n° 32, Lisbonne, 10/11/1930, p. 1 ; « A emissora portuguesa », *Arte musical*, 2^e année, n° 49, Lisbonne, 10/05/1932, p. 1 ; « O 1^o Congresso nacional de radiofonia », *Arte musical*, 2^e année, n° 52, Lisbonne, 10/06/1932, p. 1 ; BRANCO (Luís de Freitas), « Questões radiofónicas », *Arte musical*, 2^e année, n° 62, Lisbonne, 20/09/1932, p. 4-5.

⁶ « [...] vejo no estabelecimento da emissora nacional a criação de possibilidades dignas de atento estudo e do maior interesse », dans *O Século*, 51^e année, ° 17857, Lisbonne, 26/11/1931 p. 1.

d'un programme les divers éléments qui doivent intervenir dans les réalisations artistiques de la radiophonie nationale. »¹

Son engagement dès la première heure vis-à-vis du récent émetteur national de radio (qui se poursuivit jusqu'aux derniers temps de sa vie, comme nous le verrons par la suite) était en rapport avec son attitude en faveur du progrès technologique de son époque, associé au développement de l'art. A ce sujet, il écrivait :

« Je me compte parmi ceux qui considèrent comme indispensable d'harmoniser le progrès et l'art. Etant contraire, par l'esprit et par la culture, à tout effort négatif, je me bats contre tout ce qui conduit à la stagnation. Et rien plus que l'art ne demande un mouvement incessant. »²

22.5.2. Freitas Branco et le cinéma sonore

L'admiration que Freitas Branco nourrissait par rapport à la radiophonie était extensible à d'autres manifestations de la musique mécanique, dont le cinéma sonore et le gramophone : « J'admets et j'admire la musique mécanique »³, disait-il⁴. En effet, en 1931 il a soutenu la création d'une classe de cinéma au Conservatoire de Lisbonne (où avaient récemment été unies les écoles de musique et d'art dramatique), à l'exemple de ce qui se

¹ « Não basta dotar Portugal com uma potente emissora radiofónica. Antes, há que agregar, organizar e dotar de um programa os elementos de vária ordem que devem intervir nas realizações de arte da radiofonia nacional », dans *O Século*, 51^e année, ° 17857, Lisbonne, 26/11/1931 p. 1.

² « Sou dos que têm por indispensável harmonizar o progresso e a arte. Contrário, por espírito e cultura, a esforços negativos, combato tudo aquilo que conduz à estagnação. E nada há, como a arte, que reclame um movimento incessante », *Ibid.*

³ « Admito e admiro a música mecânica », dans « 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. Il faut mentionner que l'interviewer, António Lopes Ribeiro (qui fut un des plus grands réalisateurs de cinéma portugais), aura bientôt l'occasion de collaborer avec Freitas Branco dans la production du film *Gado Bravo*, comme nous le verrons ci-dessous.

⁴ On remarquera que, déjà en 1927, Freitas Branco avait fait une conférence sur les gramophones Columbia lors d'une séance de présentation de ces appareils au Théâtre de S. Carlos ; voir « Uma interessante audição de grafonolas », *Diário de notícias*, Lisbonne, 25/12/1927 cité dans BRANCO (João de Freitas), *Cahier 1*, s. l. n. d., p. 41 § 138 (copie dans les fonds d'archives NB/MHF).

passait au Conservatoire de Berlin sous l'influence de Paul Hindemith¹. Persuadé que le développement du cinéma sonore était inévitable et que, étant donné la tendance réaliste développée dans l'après-guerre, il prendrait sûrement le pas sur l'opéra, le ballet et même l'opérette, il soutenait que les musiciens devaient non seulement accepter ce moyen d'expression, mais surtout apprendre à le connaître pour ensuite l'adopter. Il avertissait ainsi ses collègues :

« N'ayons pas d'illusions, nous musiciens. Notre dédain de la machine ne réduira pas le nombre des machines. En revanche, il fera en sorte que le commandement de celles-ci, qui de droit nous appartient, soit irrémédiablement perdu pour notre art, en tombant dans des mains a-musicales ou anti-musicales, sans aucun avantage pour personne. »²

Luís de Freitas Branco ne tarda pas à passer des mots aux actes : en 1933, il composa la musique du film *Gado bravo*, une des premières réalisations cinématographiques portugaises, signé par António Lopes Ribeiro* (voir ci-dessous).

22.6. Interprétation et composition de ses œuvres

Du point de vue de l'interprétation et de la diffusion de ses œuvres, il faut souligner que le pianiste espagnol Frederico Longas (qui avait joué deux de ses « magnifiques préludes »³ lors de deux concerts) lui demandait d'autres œuvres pour piano « à caractère assez typique »⁴ de son pays. On ne possède aucun élément nous permettant de savoir si Freitas Branco a répondu affirmativement à cette demande ; si tel est le cas, quelle(s) pièce(s) aura-t-il envoyées ? Ernesto Halffter, de son côté, montrait les œuvres orchestrales de Freitas Branco à plusieurs chefs d'orchestre et en parlait à son éditeur⁵.

¹ « 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.

² « Não tenhamos ilusões, nós, os músicos. O nosso desdém pela máquina não diminuirá o número das máquinas. Fará, sim, que o seu domínio, que de direito nos pertence, se perca irremediavelmente para a nossa profissão, e vá cair em mãos a-musicais ou anti-musicais, sem vantagem absolutamente nenhuma, para ninguém », *Ibid.*

³ « [...] dos de sus magníficos prelúdios [...] », dans LONGAS (Frederico), Lettre à Luís de Freitas Branco, Paris, 29/09/1931 (JMFB).

⁴ « [...] alguna pieza de caracter algo típico de su país [...] », *ibid.*

⁵ HALFFTER (Ernesto), Lettre à Luís de Freitas Branco, Paris, 29/12/1931 (JMFB).

Sur le plan des réalisations, on sait que *Lembras-me*, pour chœur masculin sur un poème de João de Deus*, fut composée en 1931¹. D'autre part, le compositeur entama à cette époque la composition de sa *Troisième symphonie*, qu'il n'achèvera qu'en 1944². Il était conscient que cette œuvre longue et complexe serait moins bien accueillie que la *Deuxième suite alentejana* par un public avide de « folk-lore » et de « nationalisme »³.

22.7. Rapports humains

La correspondance avec son frère Pedro de Freitas Branco, alors résidant à Paris, révèle qu'il s'occupait diligemment de ses affaires au Portugal⁴. Son dévouement à ceux qui l'entouraient s'étendait à ses disciples ; lorsque Fernando Lopes-Graça fut emprisonné pour des raisons politiques, Freitas Branco l'a soutenu inconditionnellement⁵, comme d'ailleurs il le fit plus tard, en 1937, lors d'un nouvel emprisonnement et jugement de ce même disciple⁶.

¹ BRANCO (João de Freitas), « Cronologia », *Catálogo da Exposição Luís de Freitas Branco*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1975, p. 33.

² Voir DELGADO (Alexandre), *A sinfonia em Portugal*, 2^e édition, Lisbonne, Caminho, 2002, p. 127-149.

³ BRANCO (Luís de Freitas), *Journal*, 03/02/1932 (JMFB).

⁴ BRANCO (Pedro de Freitas), Carte postale à Luís de Freitas Branco, Paris, 23/06/1931 ; Lettres à Luís de Freitas Branco, Paris, 23/08/1931 et 12/10/1931 ; Bilbao, 27/11/1931 (JMFB).

⁵ BRANCO (Luís de Freitas), *Journal*, 27/10/1931 et 01/11/1931 (JMFB).

⁶ *Ibid.*, 20/04/1937 et 21/04/1937.

23. Les années 1933-1937

Pleinement conscient de sa « nouvelle » maturité, Luís de Freitas Branco évoluait avec son temps au fur et à mesure qu'avançaient les années 1930. Du point de vue idéologique, la page relative à son association aux idéaux de l'« Integralismo lusitano », qui avaient marqué la réaction à la première république portugaise, était définitivement tournée ; Freitas Branco s'associa aux représentants les plus éminents de la réaction au régime de Salazar, justement au moment où s'affirmaient en Europe des régimes dictatoriaux.

Du point de vue esthétique, et après avoir pris position publiquement par rapport aux innovations audiovisuelles introduites dans son pays dans les deux années précédentes, il s'intéressa aux nouvelles technologies de son temps, les pratiquant avec succès. En outre, il poursuivait ses activités musicologique et pédagogique, avec les réflexions attenantes, ainsi que la composition de ses œuvres. Il s'est engagé alors au sein d'une nouvelle commission de réforme du Conservatoire, cette fois-ci sans conviction.

23.1. Luís de Freitas Branco, Bento de Jesus Caraça*, António Sérgio¹ et l'Université populaire portugaise

Dans le courant de l'année 1933, les liens d'amitié et d'admiration mutuelle entre Luís de Freitas Branco et d'importants opposants au régime de António de Oliveira Salazar s'intensifièrent. António Sérgio et Bento de Jesus Caraça en constituent des exemples significatifs. Ce dernier, que Freitas Branco disait connaître depuis son enfance², faisait partie du Conseil d'administration de l'Université populaire portugaise depuis sa fondation, en 1919, et assumait la présidence de cette institution en décembre 1928 ; parmi ses actions dans ce contexte, on peut mentionner la réorganisation de la bibliothèque et la création d'un Conseil pédagogique, mais surtout la réalisation de cours et conférences³ donnés par lui-même ou confiés à des spécialistes en différentes matières. Dans ce cadre, Luís de Freitas Branco organisa à sa demande un cycle de concerts-conférences au cours duquel il fit

¹Bento de Jesus Caraça, tout comme António Sérgio, étaient associés au cercle de la revue *Seara nova*, à laquelle Freitas Branco collabora également.

² Bento de Jesus Caraça était originaire de la province d'Alentejo, où Freitas Branco faisait de longs séjours depuis son enfance. Voir BRANCO (Luís de Freitas), *Homenagem a Bento de Jesus Caraça*, s. l., 25/06/1950 (FMS).

³ <http://www.instituto-camoes.pt/cvc/ciencia/p19.html> (consulté le 6 janvier 2008).

entendre des œuvres de Hindemith, entre autres¹. Sérgio, que le compositeur connaissait depuis longtemps², lui écrivit les lignes suivantes au sujet de ce projet, qu'il soutenait moralement depuis son exil galicien :

« [...] un de nos plus grands maux vient du fait que les charlatans de ce pays [le Portugal] sont actifs, hardis, entrepreneurs, tandis que les intellectuels honnêtes se montrent, en règle générale, inactifs. C'est pour cela que les premiers triomphent. Il faut donc que l'honnêteté soit énergique et entreprenante : qu'elle soit audacieuse. En avant, alors ! »³

Par la suite, Sérgio demanda à Freitas Branco d'écrire un article sur la base de l'une de ses conférences de l'Université populaire portugaise à l'intention de la revue *Seara Nova*, en spécifiant qu'il préférerait « une version qui ne soit pas trop technique et spécialisée »⁴.

Parallèlement à plusieurs réunions privées chez Sérgio ou chez Freitas Branco auxquelles participaient également Jorge Bettencourt, António Garcia, Câmara Reis, Nita Brandão, Pedro do Prado, Armando José Fernandes et Jorge Croner de Vasconcelos⁵, l'étroite collaboration artistique et idéologique qu'ils développèrent tournait en grande mesure autour de la figure d'Antero de Quental⁶.

¹ BRANCO (Luís de Freitas), Lettres à Bento de Jesus Caraça, Lisbonne, 17/02/1933 et 23/04/1933 (FMS) ; id., Lettre à Bento de Jesus Caraça, s. l. n. d. [1933-34] (FMS) ; CARAÇA (Bento de Jesus), Lettre à Luís de Freitas Branco, Lisbonne, 09/04/1933 (JMFB).

² BRANCO (Luís de Freitas), *Journal*, 22/11/1932 (JMFB) ; voir également id., « Dédicace manuscrite par Freitas Branco et adressée à António Sérgio le 28/12/1923 », *Elementos de ciências musicais*, Lisbonne, Sasseti, s. d. [Préface du 06/07/1922], 234 p. (CAS). Cette dédicace, figurant sur la page de garde du livre (non numérotée) mentionne leur « ancienne camaraderie et amitié » (« camaradagem e amizade »).

³ « [...] um dos nossos maiores males resulta de que os charlatães nesse país [Portugal] são activos, atrevidos, empreendedores, ao passo que os intelectuais honestos se mostram, por via de regra, inertes. Por isso aqueles triunfam. É preciso que a honestidade seja enérgica e realizadora : que seja audaciosa. Avante, pois ! », dans SÉRGIO (António), Lettre à Luís de Freitas Branco, Santiago de Compostela, 18/03/1933 (JMFB).

⁴ « Preferiria um assunto que não fosse demasiado técnico e especializado », dans id., Carte postale à Luís de Freitas Branco datée de Lisbonne le 16/08/1933 », *Catálogo da Exposição Luís de Freitas Branco*, Lisbonne, Fondation Calouste Gulbenkian, 1975, p. 49.

⁵ Voir BRANCO (Luís de Freitas), *Journal*, 17/01/1933 et 17/06/1933 (JMFB) ; id., Lettre à Pedro do Prado, Lisbonne, 14/06/1933 (MM). Les trois derniers compositeurs mentionnés, disciples de Luís de Freitas Branco au Conservatoire de Lisbonne comme Fernando Lopes-Graça, constituèrent avec ce dernier l'éphémère « Groupe des Quatre » (voir « O Grupo dos Quatro », *Ilustração*, 5^e année, n° 108, Lisbonne, 16/06/1930, p. 35-36).

⁶ Notons au passage que le respect de cette importante figure littéraire, à laquelle Freitas Branco consacra plusieurs ouvrages au long de sa vie, lui avait été transmis dès son adolescence par Alfredo Bensaúde, à qui

En effet, au début de 1933, Sérgio a envoyé à Freitas Branco son édition galicienne des *Sonnets choisis* de Quental¹ ; au mois de mars, il indiquait au compositeur ceux qui lui paraissaient les plus susceptibles d’être mis en musique, avec des suggestions concernant le rythme, la prosodie et la signification². Le 18 mars, le philosophe manifestait à Freitas Branco le désir de sa femme de travailler avec lui les mélodies *Hino à Razão* et *Sulamita*, toutes deux sur des textes de Quental³. Les mélodies en question étaient donc achevées, malgré d’évidentes hésitations dans la datation autographe des manuscrits respectifs ; ces hésitations sont en rapport avec des événements particuliers de la vie privée du compositeur à l’époque qui concernent sa femme, d’une part, et d’autre part Maria Helena de Freitas, devenue sa compagne dans les dernières années de sa vie. En effet, cette dernière indique que *Sulamita* fut écrite à son intention en 1934, malgré le fait qu’elle ne connut pas l’œuvre avant 1939⁴.

Bento de Jesus Caraça sollicite une nouvelle fois la collaboration de Freitas Branco dans le courant de l’année 1934. Il s’agissait alors d’organiser des « séances artistiques et littéraires » (une fois de plus dans le cadre de l’Université populaire portugaise) dont la première partie, entièrement consacrée à la musique, serait confiée au compositeur. Comptant sur la participation de ses disciples, ce dernier était censé présenter de brefs exposés, exemplifiant la manière et les compositions d’artistes dont il était seul responsable du choix⁵.

23.2. *Gado Bravo*

Le 9 décembre 1933, Freitas Branco partit à Paris⁶, où il allait enregistrer la musique pour le film *Gado Bravo* de António Lopes Ribeiro, pour lequel il composa dans le courant de l’année qui se terminait les numéros chantés sur des poèmes d’António Boto. Avant son départ, Freitas Branco fut présenté par son frère Pedro à Vital Ramos de Castro, propriétaire

nous avons déjà fait allusion. A ce sujet, voir BRANCO (Luís de Freitas), « Recordações III », *Juventude musical portuguesa : boletim mensal*, 1^{re} année, n° 3, Lisbonne, JMP, décembre 1950, p. 4.

¹ SÉRGIO (António), Lettre à Luís de Freitas Branco, Santiago de Compostela, 18/03/1933 (JMFB). L’édition en question fut effectuée en Galice ; elle précède d’autres éditions d’œuvres d’Antero de Quental que Sérgio vint concrétiser à Lisbonne chez Couto Martins (1943, 1952 et 1956) et chez Sá da Costa (1962, 1963, 1968, 1972, cette dernière étant posthume).

² Id., Lettre à Luís de Freitas Branco, Santiago de Compostela, 30/03/1933 (JMFB).

³ Id., Lettre à Luís de Freitas Branco, Santiago de Compostela, 18/03/1933 (JMFB).

⁴ FREITAS (Maria Helena de), *Mémoires*, 10/08/1945, [p. 58-59] (NB/MHF).

⁵ CARAÇA (Bento de Jesus), Lettre à Luís de Freitas Branco, Lisbonne, 25/03/1934 (JMFB).

⁶ BRANCO (Luís de Freitas), *Journal*, 09/12/1933 (JMFB).

de « tous les grands ciné théâtres »¹ du Brésil, qui souhaitait exploiter le film de l'autre côté de l'Atlantique.

L'histoire de ce film ne fut pas sans problèmes. Sa première présentation, prévue pour le 2 juillet 1934, ne put avoir lieu à cette date, car « de lamentables complications »² avaient apparemment retenu le négatif à la douane, d'une part ; d'autre part Freitas Branco n'avait pas terminé la sonorisation de *Douro, faina fluvial*, un documentaire de Manoel de Oliveira qui devait être présenté lors de la même séance. La première de ces deux films eut lieu le 8 août suivant, suivie d'un litige entre le compositeur et le poète, apparemment survenu parce que ce dernier demandait une rémunération plus importante que celle qui avait initialement été accordée³. A la fin de l'été, le problème semblait résolu, à en juger par le commentaire suivant, émis par l'impresario H. da Costa dans une lettre adressée à Freitas Branco : « Notre *Gado* fait son chemin avec beaucoup de succès. Après la tempête... »⁴. Dans les mois suivants, Freitas Branco eut la satisfaction de se faire acclamer dans la presse⁵ et de recevoir plusieurs lettres très élogieuses pour sa musique cinématographique⁶.

23.3. Les séjours à Paris et l'entretien avec Albert Roussel

A l'occasion de la préparation du film *Gado bravo*, Freitas Branco se rendit par deux fois à Paris, la première du 9 décembre 1933 au 19 janvier 1934, et la seconde du 31 mai au 18 juin suivant⁷. Comme d'habitude, il profita de ses séjours pour fréquenter plusieurs manifestations culturelles, pratiquement tous les soirs et dans la plupart des salles parisiennes : Opéra Garnier, Opéra-Comique, Comédie Française, Théâtre des Champs-

¹ « [...] todos os grandes cinemas », dans BRANCO (Pedro de Freitas), Lettre à Luís de Freitas Branco, Paris, 19/10/1933 (JMFB).

² « [...] lamentáveis complicações [...] », dans RIBEIRO (António Lopes), Lettre à Luís de Freitas Branco, Paris, 01/07/1934 (JMFB).

³ BRANCO (Luís de Freitas), *Journal*, 21/06/1934, 08/08/1934, 13/08/1934, 18/08/1934 et 20/08/1934 (JMFB) ; à ce sujet, voir également « Escândalo !!! O filme *Gado bravo* apreendido !!! », *O visor*, n° 2, Lisbonne, 25/08/1934, p. 1 et 5.

⁴ « O nosso *Gado* cá vai andando em maré de rosas. Depois da tempestade... », dans COSTA (H. da), Lettre à Luís de Freitas Branco, Lisboa, 06/09/1934 (JMFB).

⁵ « A música no filme *Gado bravo* », *O visor*, n° 2, Lisbonne, 25/08/1934, p. 5.

⁶ MAGLIANO (César), Lettre à Luís de Freitas Branco, Coimbra, 28/09/1934 (JMFB) ; TROCADO (J. F.), Lettre à Luís de Freitas Branco, Lisboa, 15/10/1934 (JMFB).

⁷ BRANCO (Luís de Freitas), *Journal*, 09/12/1933, 19/01/1934, 19/01/1934, 31/05/1934 et 18/06/1934 (JMFB).

Elysées, Théâtre Pigalle, Théâtre de l'Atelier, Vieux-Colombier ; il assista également aux Concerts Colonne¹, et publia d'ailleurs une longue série de comptes-rendus de nombre de ces manifestations dans les pages de la revue *Arte musical*. Curieusement, ces « Lettre de Paris » concernent davantage des événements théâtraux que spécifiquement musicaux, ce que Freitas Branco explique de la façon suivante :

« On ne peut pas s'empêcher de remarquer que le théâtre [à Paris] nous présente un nombre plus important de nouveautés intéressantes que la musique. C'est que la musique en France aurait besoin de meilleurs guides. »²

Freitas Branco eut également l'occasion d'entendre Tibor Harshany³ et Vladimir Horowitz⁴, de travailler à la Bibliothèque nationale⁵ et de visiter le Musée du Louvre⁶.

Lors de son deuxième séjour, il passa une soirée chez Marguerite Long dont on possède deux récits : le premier, qui figure dans son journal, précise que la séance se tint au 18, rue Fourcroy, en présence de Wilhelm Furtwängler, Florent Schmitt, Ida Rubinstein, Jacques Ibert et Darius Milhaud⁷. Le deuxième, plus complet quoiqu'écrit beaucoup plus tard, provient d'un article sur Albert Roussel des années 1940 et republié en 1958. L'adresse indiquée dans cette source est la suivante : 19, rue de Jouffroy [*sic*]⁸ ; en ce qui concerne les invités, la liste inclut (outre les noms cités dans son journal) « les chanteurs allemands Frieda Leider, Lotte Lehmann, Lauritz Melchior, Bochemann⁹, les chefs d'orchestre français :

¹ Voir BRANCO (Luís de Freitas), « Carta de Paris », *Arte musical*, 4^e année, n° 111, Lisbonne, 30/01/1934, p. 4 ; id., « Carta de Paris », *Arte musical*, 4^e année, n° 112, Lisbonne, 10/02/1934, p. 3-4 ; id., « Carta de Paris », *Arte musical*, 4^e année, n° 113, Lisbonne, 20/02/1934, p. 3-4 ; id., « Carta de Paris », *Arte musical*, 4^e année, n° 114, Lisbonne, 28/02/1934, p. 3-4 ; id., « Carta de Paris », *Arte musical*, 4^e année, n° 115, Lisbonne, 10/03/1934, p. 2 ; id., « Carta de Paris », *Arte musical*, 4^e année, n° 116, Lisbonne, 20/03/1934, p. 3-4 ; id., « Carta de Paris », *Arte musical*, 4^e année, n° 117, Lisbonne, 30/03/1934, p. 2 ; id., « Carta de Paris », *Arte musical*, 4^e année, n° 118, Lisbonne, 10/04/1934, p. 3.

² « Não podemos deixar de notar que o teatro [em Paris] nos apresenta maior número de novidades interessantes do que a música. É que a música em França carece de melhores orientadores », dans id., « Carta de Paris », *Arte musical*, 4^e année, n° 118, Lisbonne, 10/04/1934, p. 3.

³ BRANCO (Luís de Freitas), *Journal*, 19/12/1933 (JMFB).

⁴ *Ibid.*, 26/12/1933.

⁵ *Ibid.*, 04/06/1934.

⁶ *Ibid.*, 28/12/1933.

⁷ *Ibid.*, 02/06/1934.

⁸ Marguerite Long habitait alors 18 rue Fourcroy, dans le 17^e arrondissement.

⁹ Le journal de Freitas Branco (3 et 5 juin 1934) nous fait comprendre que ces chanteurs se trouvaient à Paris pour des représentations de *Tristan et Isolde* à l'Opéra de Paris, sous la direction de Furtwängler.

Philippe Gaubert, Paul Paray, Henry Busser, Münch, Ingelbrecht et Bigot, les compositeurs : Henry Barraud (alors directeur du Conservatoire), Jacques Ibert, Darius Milhaud, Jean Rivier, Georges Auric, Louis Durey, Jean Françaix, Marcel Delannoy et [...] Ferroud [...], et les critiques Emile Vuillermoz, Paul Ladmirault, Pierre Leroy, Louis Aubert, Paul de Flem [*sic*], Robert Bernard et Gustave Samazeuilh. »¹.

Cette source précise encore que Freitas Branco fut présenté à Albert Roussel, qu'il avait seulement aperçu lors de précédents séjours à Paris, en 1911 et en 1930, par Florent Schmitt². Selon le compositeur portugais, leur échange concerna des points qui lui étaient particulièrement chers et sur lesquels, apparemment, Roussel et lui-même étaient d'accord : la suprématie de la mélodie et du contrepoint sur l'harmonie, la nécessité de faire intervenir des méthodes rationnelles dans la construction formelle et thématique d'une œuvre musicale, l'importance de la théorie « dualiste » dans l'explication de la genèse du mode mineur, la reconnaissance de l'influence de César Franck et de Vincent d'Indy³ sur Roussel

¹ BRANCO (Luís de Freitas), « Uma conversa com Albert Roussel », *Arte musical*, 27^e année, 3^e série, n° 1, Lisbonne, J.M.P., mars-avril 1958, p. 17-18 ; cet article fut initialement publiée dans *Arte musical*, 14^e année, n° 342, Lisbonne, 25/04/1944, p. 15-18.

² Il est probable que Freitas Branco ait rencontré Schmitt auparavant. En effet, comme nous l'avons vu, en 1919 il a été question d'engager ce compositeur à Lisbonne, par l'intermédiaire de Gabriel Grovlez ; d'autre part, un article du compositeur portugais sur Schmitt daté de 1915 prouve que sa connaissance de l'auteur français datait au moins de cette période. Voir id., « Florent Schmitt », *A arte musical*, 17^e année, n° 407, Lisbonne, 30/11/1915, p. 203.

³ Cette filiation était déjà célébrée par le compositeur portugais en 1914, dans un article consacré à Roussel où l'auteur fait l'éloge de son œuvre, notamment *Poème de la forêt* et *Evocations* ; voir id., « Albert Roussel », *A arte musical*, 16^e année, n° 380, Lisbonne, 15/10/1914, p. 149-150. Cet article, dans lequel Freitas Branco s'occupait de façon pionnière d'un musicien français méconnu du public portugais, fut complété par deux autres ; là encore, Freitas Branco mettait l'accent sur l'influence de Vincent d'Indy dans l'œuvre des compositeurs choisis : Albéric Magnard et Déodat de Séverac. Voir id., « Albéric Magnard », *A arte musical*, 16^e année, n° 381, Lisbonne, 31/10/1914, p. 157-158 ; id., « Déodat de Séverac », *A arte musical*, 17^e année, n° 405, Lisbonne, 31/10/1915, p. 182-183. Le dernier de ces articles, et la volonté de faire connaître du public portugais ces auteurs français contemporains qui est sous-jacente, furent louées par Alfredo Pinto (Sacavém), important critique musical de Lisbonne ; voir 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. Dans sa réponse optimiste, Freitas Branco fit l'éloge des orchestres portugais et de leur action en faveur de la diffusion de la musique « moderne », citant les œuvres déjà entendues au Portugal ; par ailleurs, il signala la disposition favorable du public portugais vis-à-vis de « l'art moderne » ; voir BRANCO (Luís de Freitas), « Resposta à carta aberta do Exm^o Sr. Alfredo Pinto (Sacavém) », *A arte musical*, 17^e année, n° 407, Lisbonne, 130/11/1915, p. 196-197.

(particulièrement en ce qui concerne les aspects qu'on vient de mentionner) et finalement sa tendance récente vers une esthétique néo-classique. Des aspects de l'œuvre et de l'esthétique de Roussel furent une fois de plus abordés par Freitas Branco à cette occasion¹.

23.4. **Activité musicologique et de conférencier**

Entre-temps, Luís de Freitas Branco poursuivait ses recherches musicologiques et son activité de conférencier, notamment dans son domaine d'élection, la musique portugaise des XVI^e et XVII^e siècles, et dans celui de la polyphonie de la Renaissance en général. En effet, dans le cadre des cycles de concerts organisés par Ema Romero Santos Fonseca da Câmara Reis dans sa résidence personnelle², il donna le 7 juillet 1933 une conférence intitulée « Polyphonie vocale (*a cappella*) »³, avant le concert dirigé par Hermínio Nascimento lors duquel furent exécutées des œuvres de Josquin des Prés, Claude Janequin et Claude Debussy, notamment la première audition portugaise de *Trois chansons de Charles d'Orléans*. Le 29 juillet 1936, il fut à nouveau accueilli par Ema Romero, pour une conférence sur la « Polyphonie de la Renaissance »⁴.

Dans le courant de l'année 1933, il donna également des conférences sur le classicisme et le romantisme, à l'Académie des amateurs de musique, à Lisbonne⁵ ; sur Brahms, lors des commémorations de son centenaire au Conservatoire de Lisbonne⁶ ; sur les « tendances de l'art moderne à l'étranger » et les « tendances de l'art moderne au Portugal »,

¹ BRANCO (Luís de Freitas), « Albert Roussel », *Arte musical*, 8^e année, n° 258, Lisbonne, 28/02/1938, p. 1, 4.

² Lors des 134 concerts organisés par Ema Romero da Câmara Reis entre 1923 et 1939 furent données d'innombrables premières auditions au Portugal d'œuvres de compositeurs de tous les pays et de toutes les époques ; les programmes, textes des conférences et critiques des séances furent publiés en cinq volumes [*Divulgação musical : Programas, conferências, críticas*, ed. Ema Romero Santos Fonseca da Câmara Reis, Lisbonne, 1929-1940]. Les deux conférences que Freitas Branco donna dans ce contexte se trouvent dans les volumes II et IV (voir ci-dessous).

³ BRANCO (Luís de Freitas), « Polifonia vocal (*a cappella*) », *Divulgação musical : Programas, conferências, críticas*, vol. II, éd. Ema Romero Santos Fonseca da Câmara Reis, Lisbonne, 1934, p. 547-565.

⁴ 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. A ce sujet, voir également id., « Polifonia : excerpto de uma conferência », *Seara Nova*, 16^e année, n° 492, Lisbonne, 17/12/1936, p. 185-189.

⁵ *Jornal do comércio e das colónias*, Lisbonne, 08/02/1933, p. 2.

⁶ BRANCO (Luís de Freitas), *Journal*, 05/05/1933 (JMFB).

à l'Université populaire portugaise¹ ; sur Beethoven, lors d'un cycle de sonates pour violon organisé au Conservatoire de Lisbonne² ; sur Luísa Todi, à Setúbal³ ; à Santarém⁴ et lors de l'inauguration du « Club lyrique portugais », à Lisbonne⁵. En ce qui concerne ses écrits musicologiques, il semblerait que ses travaux sur le roi D. João IV aient été signalés par un journal allemand, fait sur lequel Viana da Mota attira son attention⁶.

En 1934, Freitas Branco fut invité à intégrer l'Institut portugais d'Archéologie, Histoire et Ethnographie⁷, ainsi qu'à contribuer des articles pour la *Revue brésilienne de Musicologie*⁸ et pour la revue *Les nouvelles musicales*⁹. Ses conférences radiophoniques, données à l'Émetteur national de radiodiffusion à cette période, sont bien documentées¹⁰ ; elles représentent le début d'une activité qu'il poursuivit jusque dans les dernières années de sa vie. Parmi les articles qu'il signa en 1934 dans les pages de la revue *Arte musical*, figure celui qu'il écrivit à l'occasion de la mort de Franz Schreker*, compositeur qui vécut à Estoril entre 1932 et 1933 et qui, selon lui, constitue « la transition historique entre les personnalités de Richard Strauss et d'Arnold Schönberg, c'est-à-dire, entre le décadentisme et le futurisme »¹¹. Freitas Branco y fit également allusion au contact amical qu'il avait établi avec le compositeur entre-temps décédé, ainsi qu'à la publication dans la revue *Arte musical* de la seule interview que Schreker avait donnée au Portugal.

¹ « Tendências da arte moderna no estrangeiro », dans BRANCO (Luís de Freitas), *Journal*, 08/05/1933 (JMFB) ; « Tendências da arte moderna em Portugal », *Ibid.*, 09/05/1933.

² *Ibid.*, 10/05/1933.

³ *Ibid.*, *Journal*, 18/06/1933.

⁴ *Ibid.*, *Journal*, 02/06/1933.

⁵ Grémio Lírico Português. *Ibid.*, 20/06/1933.

⁶ *Ibid.*, 02/02/1933. Nous avons vu que Freitas Branco s'intéressait déjà à ce sujet à l'époque de son séjour à Paris en 1921.

⁷ Instituto Português de Arqueologia, História e Etnografia ; voir [Nom et prénom illisibles] [Instituto Português de Arqueologia, História e Etnografia], Lettre à Luís de Freitas Branco, Lisboa, 04/04/1934 (JMFB).

⁸ Revista Brasileira de Musicologia ; AZEVEDO (Luís Correa de) [Secrétaire de rédaction et bibliothécaire de l'Institut national de Musique], Lettre à Luís de Freitas Branco, Rio de Janeiro, 24/08/1934 (JMFB).

⁹ WEISWEILLER (Emile) [Directeur de *Les nouvelles musicales*], Lettre à Luís de Freitas Branco, Paris, 29/10/1934 (JMFB).

¹⁰ BRANCO (Luís de Freitas), *Journal*, 28/06/1934 et 13/07/1934 (JMFB).

¹¹ « Franz Schrecker preencheu a transição histórica entre as personalidades de Ricardo Straun [sic] e Arnald [sic] Schönberg, ou seja, entre o decadentismo e o futurismo », dans *Arte musical*, 4^e année, n° 118, 10/04/1934, p. 1.

A l'étranger, son activité musicologique était reconnue. En 1935, Macário Santiago Kastner* lui communiqua l'intention manifestée par la Société internationale de Musicologie de l'inviter au congrès qui devait avoir lieu à Barcelone du 18 au 25 avril de l'année suivante, en même temps que le Festival de la Société internationale de Musique contemporaine¹. L'invitation officielle lui fut adressée par Higinio Anglés (auprès de qui Kastner faisait des études de musicologie depuis 1930) le 7 février 1936². Le 4 avril suivant, Elisa de Sousa Pedroso, qui partait pour Barcelone, lui demanda s'il souhaitait toujours qu'elle le représente lors du congrès en question, en lisant sa conférence³ ; la réponse fut affirmative, mais à en juger par le témoignage révolté de Santiago Kastner, qui assista à la réunion, la pianiste ne s'est pas présentée à l'heure prévue pour sa communication, sans se faire excuser pour autant⁴. Le texte de l'intervention qu'il prévoyait de faire par l'intermédiaire d'Elisa de Sousa Pedroso concernait « La musique portugaise ancienne dans les archives étrangères », étude consistant en un bref état de la question par rapport aux manuscrits anciens de compositeurs portugais conservés dans différents fonds d'archives européens ; il fut publié dans les pages de la revue *Arte musical*⁵.

Dans le courant de l'année 1936, Freitas Branco réalisa plusieurs conférences dont les textes parurent successivement dans la revue qu'il dirigeait. On peut mentionner son intervention au sujet de la production musicale portugaise, qui eut lieu à l'Emetteur national de radiodiffusion, le 20 février⁶ ; puis sur la musique et l'économie, à l'Institut supérieur de

¹ KASTNER (Macário Santiago), Lettre à Luís de Freitas Branco, Madrid, 29/11/1935 (JMFB).

² ANGLÉS (Higinio) [Président de la Société internationale de Musicologia], Lettre à Luís de Freitas Branco, Barcelona, 07/02/1936 (JMFB).

³ PEDROSO (Elisa de Sousa), Lettre à Luís de Freitas Branco, s. l., 04/04/1936 JMFB).

⁴ KASTNER (Macário Santiago), Lettre à Luís de Freitas Branco, Barcelone, 28/04/1936 (JMFB). La même source révèle que Kastner confia la partition de *Madrigais camoneanos* de Freitas Branco au chef Emilio Pujol, qui participait également à l'organisation du congrès.

⁵ BRANCO (Luís de Freitas), « Música portuguesa antiga em arquivos estrangeiros », *Arte musical*, 8^e année, n° 265, Lisbonne, 10/05/1938, p. 3-4.

⁶ Voir id., « Acerca da escassez da produção musical portuguesa », *Arte musical*, 6^e année, n° 186, Lisbonne, 29/02/1936, p. 1 ; id., « 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.

sciences économiques et financières de Lisbonne, le 27 avril¹ ; enfin, sur la musique portugaise, à l'Ecole Valsassina (Lisbonne), le 13 mai².

En outre, il publia le texte de quelques-unes de ses « conférences radiophoniques » diffusées par l'Emetteur national concernant des sujets comme « l'organisation musicale »³, « le bon goût en musique »⁴ et « les musiciens de l'Ile de Madère »⁵. Il faut également mentionner la traduction de quelques lettres de Peter Cornelius adressées à la *Gazette musicale* de Paris au sujet des fêtes musicales organisées à Weimar en hommage à Berlioz⁶. La Société pour l'éducation musicale, dont le siège était à Prague, requerrait également sa collaboration⁷. Entre-temps, il poursuivait son travail sur le *Traité d'Harmonie*, qu'il acheva en 1936 ; préoccupé par la situation politique en Espagne, où se trouvait sa sœur Maria de Cristo, il lui promit de lui envoyer les recettes résultantes de la vente du livre⁸.

23.5. Autres activités

Parmi les nombreuses occupations de Freitas Branco, on peut mentionner sa participation au jury d'un concours d'orchestres d'harmonie organisé par la Mairie de Beja⁹ en 1933. Dans le courant de l'année 1935, il exerça les fonctions de président de l'Assemblée

¹ BRANCO (Luís de Freitas), « A música e a economia », *Arte musical*, 6^e année, n° 193, Lisbonne, 10/05/1936, p. 1 ; id., « A música e a economia », *Arte musical*, 6^e année, n° 194, Lisbonne, 20/05/1936, p. 1 ; id., « A música e a economia », *Arte musical*, 6^e année, n° 195, Lisbonne, 30/05/1936, p. 1 et 4.

² Id., « A música portuguesa », *Arte musical*, 6^e année, n° 198, Lisbonne, 30/06/1936, p. 1 ; id., « A música portuguesa », *Arte musical*, 6^e année, n° 199, Lisbonne, 10/07/1936, p. 1 ; id., « A música portuguesa », *Arte musical*, 6^e année, n° 200, Lisbonne, 20/07/1936, p. 1 et 4.

³ Id., « Organização musical », *Arte musical*, 6^e année, n° 204, Lisbonne, 30/08/1936, p. 1 et 4 ; id., « Organização musical », *Arte musical*, 6^e année, n° 205, Lisbonne, 10/09/1936, p. 1 et 4.

⁴ Id., « O bom gosto na música », *Arte musical*, 6^e année, n° 206, Lisbonne, 20/09/1936, p. 3-4 ; id., « O bom gosto na música », *Arte musical*, 6^e année, n° 207, Lisbonne, 30/09/1936, p. 3-4.

⁵ Id., « Músicos madeirenses », *Arte musical*, 7^e année, n° 234, Lisbonne, 30/06/1937, p. 1 et 4.

⁶ Id., « Hector Berlioz em Weimar », *Arte musical*, 7^e année, n° 245, Lisbonne, 20/10/1937, p. 3 et 6 ; id., « Hector Berlioz em Weimar », *Arte musical*, 7^e année, n° 246, Lisbonne, 30/10/1937, p. 3-5.

⁷ [Nom et prénom illisibles] [Société pour l'éducation musicale], Lettre à Luís de Freitas Branco, Prague, 11/11/1936 (JMFB).

⁸ BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à Maria Cândida de Freitas Branco, Lisbonne, 09/04/1936 (JMFB).

⁹ [Nom et prénom illisibles] [Direction du « Grémio Alentejano »], Lettre à Luís de Freitas Branco, Lisbonne, 16/08/1933 (JMFB).

du « Club lyrique portugais »¹. Entre 1934 et 1937 (au moins), il fut également Président de l'Assemblée générale du Syndicat national des musiciens².

L'« aspect social constant, non imposé, mais volontairement assumé »³ qui selon Freitas Branco lui-même caractérisait son activité professionnelle se manifestait de plusieurs façons ; il nous suffira de citer les deux concerts auxquels il participa, avec son fils João, au ciné-théâtre de Reguengos de Monsaraz, au profit de la « Misericórdia »⁴ de cette ville d'Alentejo en avril 1935⁵.

23.6. Interprétation et diffusion de ses œuvres

Il faut signaler l'exécution de l'une de ses symphonies (probablement la deuxième) dans la salle Sainte Cécile, à Bordeaux, le 17 décembre 1933 ; il semblerait qu'elle fut très bien accueillie à cette occasion⁶. En revanche, l'exécution de sa *Deuxième suite alentejana* que le chef d'orchestre Bartolomé Perez Casas avait prévu de réaliser à Madrid dans le courant de la même année n'a finalement pas eu lieu, ayant été ajournée⁷ jusqu'en 1935 (à cette occasion-là, elle fut jouée sans la présence du compositeur, mais très bien accueillie par la critique)⁸.

Le Consul de la République Tchécoslovaque à Porto demanda à Luís de Freitas Branco la partition de l'une de ses œuvres symphoniques pour l'inclure dans un programme représentatif « des meilleures compositions portugaises »⁹ que le Radio-journal de Prague

¹ Grémio Lírico Português. COSTA (Maria Júdice da), Lettre à Luís de Freitas Branco, Lisbonne, 20/10/1935 (JMFB).

² Sindicato nacional dos músicos. DIAS (João) [Premier secrétaire du Syndicat national des musiciens], Lettres à Luís de Freitas Branco, Lisbonne, 23/10/1934, 28/01/1936, 27/02/1936, 24/04/1936, 23/06/1936, 22/07/1936, 24/03/1937 et 27/03/1937 (JMFB).

³ BRANCO (Luís de Freitas), *Journal*, 12/04/1935 (JMFB).

⁴ Institution charitable.

⁵ BRANCO (Luís de Freitas), *Journal*, 25/04/1935 (JMFB).

⁶ Id., Lettre à José Viana da Mota, Paris, 05/01/1934 (JMFB).

⁷ CASAS (Bartolomé Perez), Lettre à Luís de Freitas Branco, Madrid, 03/07/1933 (JMFB).

⁸ Id., Lettre à Luís de Freitas Branco, Madrid, 30/05/1935 (JMFB). Voir également « Los conciertos de la Orquesta filarmónica », *ABC*, Madrid, 05/05/1935 cité dans BRANCO (João de Freitas), *Cahier I*, s. l. n. d., p. 72 § 230 (copie dans les fonds d'archives NB/MHF).

⁹ « [...] das melhores composições portuguesas [...] », dans [Nom et prénom illisibles] [Consul de la République Tchéque à Porto], Lettre à Luís de Freitas Branco, Porto-Vila Nova de Gaia, 13/03/1934 (JMFB).

souhaitait réaliser au mois de mai suivant. D'autre part, Jorge Croner de Vasconcelos* avait été chargé par Jacques Serres (de Radio France) de concevoir deux programmes sur la musique portugaise, lors desquels il souhaitait diffuser *As tentações de S. Frei Gil* et la *Sonate pour violoncelle et piano* (ou la *Deuxième sonate pour violon et piano*) de son maître ; il manifestait également le désir de transmettre la *Deuxième suite alentejana* lors d'un programme ultérieur¹.

Royle Shore, de son côté, faisait des démarches pour que cette dernière œuvre puisse être présentée à Londres sous la direction de Pedro de Freitas Branco ; il comptait sur la collaboration de son neveu Bernard et du chef d'orchestre Adrian Boult pour mener à bien ce projet². Il semblerait même que la B.B.C. ait été d'accord pour programmer l'œuvre en question en mai 1935, mais à cette occasion-là Freitas Branco n'était pas en mesure d'envoyer à Londres la partition (qui se trouvait probablement à Madrid, entre les mains du chef Perez Casas)³, et le projet échoua. Shore ne s'en est pas désintéressé pour autant : deux ans plus tard, en 1937, il fit de nouvelles démarches auprès de l'Ambassadeur du Portugal dans la capitale anglaise et de George West, professeur de portugais à l'Université de Londres et responsable d'un centre de promotion mutuelle des intérêts des deux pays, afin de faire connaître la musique de Luís de Freitas Branco et les interprétations de son frère Pedro⁴. La *Suite alentejana* fut donnée à Londres le 3 mars 1939, « sous les auspices du *British Council* et de l'*Anglo-Portuguese society* »⁵ ; le concert, qui eut lieu au Queen's Hall, avec Pedro de Freitas Branco dirigeant l'Orchestre symphonique de Londres, représente probablement le couronnement des efforts de Royle Shore.

La pianiste Elisa de Sousa Pedroso s'est également impliquée dans la diffusion des œuvres de Freitas Branco, dont elle programmat souvent les pièces pour piano lors de ses

¹ VASCONCELOS (Jorge Croner de), Lettre à Luís de Freitas Branco, Paris, 21/11/1934 (JMFB).

² SHORE (S. Royle), Lettres à Luís de Freitas Branco, s. l., 08/11/1934, 20/04/1935 et 16/10/1935; Herefordshire, 07/05/1935 (JMFB).

³ SHORE (Bernard), Lettre à Luís de Freitas Branco, Londres, 26/05/1935 (JMFB).

⁴ SHORE (S. Royle), Lettres à Luís de Freitas Branco, s. l., 12/03/1937 et 23/03/1937 (JMFB).

⁵ « Under the auspices of the British council and the Anglo-portuguese society » : « A concert by portuguese artists », dans Programme du concert qui eut lieu le 3 mars [1939] au Queen's Hall (Londres), [Londres], 03/03/[1939] ; l'année n'est pas notée sur cette source, mais étant donné que José Viana da Mota participa également au concert, nous avons pu confronter les informations contenues dans le programme en question avec celles qu'inclut le listage des concerts du pianiste qui figure dans BRANCO (João de Freitas), *Viana da Mota*, Lisbonne, Fondation Calouste Gulbenkian, 1987, p. 215.

concerts et récitals (par exemple à l'Université de Madrid¹ et à Paris²) ; notons en passant que le compositeur eut l'occasion de rencontrer Manuel de Falla et Ernesto Halffter chez elle vers la fin de l'année 1936³. En outre, Elisa de Sousa Pedroso a fait parvenir le matériel d'orchestre de l'une de ses symphonies (probablement la deuxième) à Perez Casas, à Madrid, au début de janvier 1936, pour qu'il puisse la programmer avec son Orchestre Philharmonia. Malheureusement, cette exécution ne s'est pas concrétisée la saison suivante, car le chef espagnol n'a pas pu obtenir la partition complète avant le mois de février ; d'autre part, étant donné les grandes proportions de l'œuvre, il estimait ne pas avoir le temps de la travailler convenablement en même temps qu'il préparait sa prestation au Festival de musique contemporaine de Barcelone (auquel nous avons déjà fait allusion)⁴.

En ce qui concerne la musique vocale de Freitas Branco, il faut encore mentionner que le chanteur Sampaio Brandão* lui demanda l'autorisation d'enregistrer certaines de ses mélodies pour la marque Columbia, avec laquelle il avait entamé des négociations⁵. Malheureusement, nous ne connaissons ni les mélodies envisagées ni la suite de ce projet.

D'autre part, on lui demanda de choisir « deux œuvres d'orchestre et deux œuvres de la [*sic*] musique de chambre » pour une fête musicale à Stockholm⁶. Nous supposons que ce choix devait porter sur ses œuvres, mais la source n'est pas tout à fait explicite à ce sujet, permettant également d'imaginer qu'il était censé envoyer des partitions représentatives de la musique contemporaine de son pays ; même si c'était le cas, cela n'exclut nullement la programmation de ses propres compositions.

¹ PEDROSO (Elisa de Sousa), Lettres à Luís de Freitas Branco, Madrid, 01/01/1936 et 26/02/1936 (JMFB).

² Id., Lettre à Luís de Freitas Branco, Paris, 31/05/1936 (JMFB).

³ BRANCO (Luís de Freitas), *Journal*, 21/11/1936 et 27/11/1936 (JMFB) ; les deux compositeurs espagnols participèrent à un concert entièrement consacré à la musique espagnole, organisé par le « Cercle de culture musicale » (*Círculo de cultura musical*, que la pianiste présidait) au Théâtre Politeama le 22 décembre 1936 [voir : PEDROSO (Elisa de Sousa), Lettre à Luís de Freitas Branco, Lisbonne, 11/12/1936 (JMFB)].

⁴ A ce sujet, voir : CASAS (Bartolomé Perez), Carte postale à Luís de Freitas Branco, Madrid, 02/01/1936 et Lettre à Luís de Freitas Branco, Madrid, 07/03/1936 ; PEDROSO (Elisa de Sousa), Lettres à Luís de Freitas Branco, Madrid, 01/01/1936 et 26/02/1936 (JMFB).

⁵ BRANDÃO (Sampaio), Lettre à Luís de Freitas Branco, Paris, 12/07/1936 (JMFB). La même source révèle que Freitas Branco avait promis au chanteur de composer des pièces « dans le genre populaire ».

⁶ ATTERBERG (David) [Foreningen svenska tonsättare], Lettre à Luís de Freitas Branco, Stockholm, 13/04/1935 (JMFB).

23.7. Œuvres

En 1935, Freitas Branco composa une *Marche militaire*¹, pour chœur d'hommes, sur un texte de Carlos Queirós*, et acheva cinq de ses dix *Madrigaux sur des poèmes de Camões*², pour chœur mixte ; mais *Doces lembranças*, qui figure parmi ces derniers, apparaît sur un cahier d'ébauches plus ancien, ce qui permet de croire qu'il fut composé vers la fin de l'année 1930. Il travaillait également à sa *Troisième symphonie*, en y introduisant des modifications³.

D'autre part, João Pinto da Costa Leite Lumbrales, « le bras droit de Salazar »⁴, l'invita à composer l'hymne de la « Légion portugaise ». Ce corps paramilitaire dont il dirigeait la Junte centrale fut officiellement formé le 30 septembre 1936, après le début de la Guerre civile espagnole ; il correspondait au concept de « nation armée », régie par un règlement d'organisation militaire propre, dans l'intention de mobiliser la société civile contre d'éventuels ennemis du pays. Initialement inspirée par les modèles et rituels d'organisations italiennes du régime de Mussolini, la Légion portugaise est devenue une force de soutien et de défense de l'« Etat nouveau »⁵ par le biais d'une réelle vigilance politique et idéologique⁶.

L'antipathie de Freitas Branco pour le régime de Salazar, extensible aux dictatures aussi bien fascistes que communistes, l'empêchait naturellement de s'embarquer dans l'entreprise pour laquelle Lumbrales le sollicitait. Ses propos à ce sujet sont également révélateurs de son attitude très critique vis-à-vis des politiques culturelles en vigueur :

¹ *Marcha militar*.

² *Madrigais camoneanos*.

³ BRANCO (Luís de Freitas), *Journal*, 10/01/1936 (JMFB).

⁴ « [...] o braço direito do Salazar [...] », *Ibid.*, 18/11/1936. Lumbrales fut, effectivement, l'un des plus fidèles collaborateurs de Salazar, et occupa plusieurs postes politiques sous son régime ; en 1936 il était Sous-secrétaire d'Etat des Finances et Président de la Junte centrale de la Légion portugaise (depuis la fondation de cette dernière, le 30 septembre 1936).

⁵ « Estado novo », désignation courante pour le régime de António de Oliveira Salazar à partir de la Constitution de 1933.

⁶ A partir de 1958, la Légion portugaise assumait les fonctions d'organisation de défense civile du territoire ; elle fut supprimée et démantelée à la suite de la Révolution des Œillets, survenue le 25 avril 1974.

« J'ai refusé, tout en me mettant à la disposition de Lumbrales pour le chercher et lui dire ce que le gouvernement peut faire (sans dépenser d'argent) [souligné dans l'original] pour sauver notre patrimoine musical. Lumbrales m'a remercié, mais n'accepta pas mon offre. Il ne voulait que l'hymne. »¹

23.8. Une nouvelle réforme du Conservatoire

Nous avons constaté, au début de la décennie de 1930, que Freitas Branco développait un sentiment de frustration vis-à-vis de ses obligations officielles, notamment en tant que professeur d'harmonie au Conservatoire de Lisbonne. Ce sentiment, extensible de façon plus générale à l'orientation pédagogique imprimée à l'établissement depuis la « contre-réforme » de 1930, n'a cessé de s'accroître ; en 1935, il écrivait dans son journal :

« L'inutilité des examens au Conservatoire, tâche qui m'occupe à présent, m'agace. Un simple *vilancico* que je transcris en notation moderne, à la Bibliothèque d'Évora, serait plus utile à l'Etat et à la Nation, que toute une année du travail officiel stupide que je suis tenu de réaliser. »²

On ne s'étonnera donc pas de voir que Freitas Branco fut très sceptique à l'égard du nouveau projet de réforme du Conservatoire qui se dessinait. Ses propos à ce sujet sont, encore une fois, tranchants :

« A un protégé de la situation [politique] actuelle qui m'annonçait une convocation prochaine pour la grande réunion des techniciens chargés de la réforme de l'éducation nationale sur les bases de [António] Carneiro Pacheco³ approuvées par la chambre de Salazar, j'ai répondu que ce que j'ai étudié c'est la pédagogie et non pas l'art de résoudre de façon policière le problème de l'ordre bourgeois et conservateur par le biais du ministère de ... l'Education. Je ne suis, ai-je ajouté, d'aucune utilité pour Pacheco. »⁴

¹ « Recusei mas pus-me à disposição do Lumbrales para o procurar e lhe dizer o que o governo pode fazer (sem despesa) para salvar o nosso património musical. Lumbrales agradeceu mas não aceitou o meu oferecimento. Só queria o hino », dans BRANCO (Luís de Freitas), *op. cit.*, 18/11/1936.

² « A inutilidade dos exames no Conservatório, trabalho em que estou empenhado neste momento, irrita-me. Um simples vilancico que eu transcrevesse para notação moderna na Biblioteca de Évora, era mais útil ao Estado e à Nação, do que um ano inteiro do estúpido trabalho oficial que sou obrigado a fazer », dans BRANCO (Luís de Freitas), *op. cit.*, 20/07/1935. Son antipathie vis-à-vis des procédures d'examen transparait également des propos qu'il a confiés à son journal le 18 juillet 1938.

³ Alors ministre de l'Education nationale.

⁴ « A um apaniguado da actual situação que me dava a notícia da minha próxima convocação para a grande reunião dos técnicos encarregados da reforma da educação nacional sobre as bases do Carneiro Pacheco aprovadas na câmara do Salazar, respondi que o que eu tenho estudado é a pedagogia e não a arte de resolver policialmente o problema da ordem burguesa e conservadora através do ministério da... Educação.

Néanmoins, Freitas Branco fut effectivement nommé membre de la commission chargée d'établir les bases d'une réorganisation de la section musicale du Conservatoire, avec José Viana da Mota, Hermínio do Nascimento, Ivo Cruz, Luís Costa, Mário Sampaio Ribeiro, Pedro de Freitas Branco, Tomás Borba et Rui Coelho¹. Cette commission réunissait des éléments antagonistes, comme Ivo Cruz ou Rui Coelho, par rapport au « noyau » constitué par Viana da Mota, Hermínio Nascimento et Freitas Branco. D'ailleurs, l'intégration de Coelho a sûrement contrarié ce dernier qui, comme Viana da Mota ou Lopes-Graça, n'avait pas beaucoup d'estime pour lui ni comme homme, ni comme compositeur² ; on imagine le ton sur lequel il signala son entrée dans la commission à Viana da Mota en juin 1936³.

La commission fut apparemment nommée le 24 juin 1936⁴, et sa composition publiée au journal officiel le 6 juillet suivant⁵ ; la première de ses réunions eut lieu le 12 octobre, selon les manuscrits des actes transcrits dans un cahier de João de Freitas Branco réunissant d'importants documents ayant appartenu à son père⁶. Lors de la deuxième réunion, la commission s'est fragmentée pour mieux accomplir ses fonctions ; une « sous-commission »⁷, comprenant au départ Freitas Branco, Hermínio do Nascimento et Ivo Cruz⁸, fut constituée. A la suite d'un incident survenu entre ce dernier et Freitas Branco lors de la réunion du 16 mars 1937, Cruz y fut remplacé par Tomás Borba, sur une proposition de Viana da Mota⁹. A partir de ce moment-là, la sous-commission se fit accorder un délai (jusqu'au 31 mars suivant) pour élaborer une « loi organique »¹⁰ et un « règlement »¹ concernant le nouveau fonctionnement de la section musicale du Conservatoire².

Não sou, acrescentei, de utilidade alguma para o Pacheco », dans BRANCO (Luís de Freitas), *op. cit.*, 02/03/1936 (JMFB).

¹ BRANCO (João de Freitas), *Viana da Mota*, Lisbonne, Fondation Calouste Gulbenkian, 1987, p. 126 et 213-214.

² De nombreux incidents désagréables eurent lieu entre eux à divers moments, comme nous l'avons vu.

³ MOTA (José Viana da), *Agenda 1936*, 20/06/1936 (CEM/BNL).

⁴ *Ibid.*, 24/06/1936 (CEM/BNL).

⁵ BRANCO (João de Freitas), *op. cit.*, p. 126.

⁶ « Acta n° 1 », dans BRANCO (João de Freitas), *Cahier I*, s. l. n. d., p. 10 § 73 (copie dans les fonds d'archives NB/MHF).

⁷ Qui selon l'Agenda 1937 de Viana da Mota s'est réunie au moins deux fois, le 26 février et le 31 mai 1937. Voir MOTA (José Viana da), *Agenda 1937*, 26/02/1937 et 31/05/1937 (CEM/BNL).

⁸ BRANCO (João de Freitas), *Cahier I*, s. l. n. d., p. 10 § 74 (copie dans les fonds d'archives NB/MHF).

⁹ *Ibid.*, p. 13 § 84 et 85. Voir également MOTA (José Viana da), *Agenda 1937*, 16/03/1937 (CEM/BNL).

¹⁰ « Lei orgânica » [texte définissant les lignes de base de l'organisation d'une institution] ; MOTA (José Viana da), *Agenda 1936*, 24/06/1936 (CEM/BNL).

Parmi les sujets pédagogiques abordés lors de ces réunions, on mentionnera la question du solfège chanté, défendue une fois encore par Freitas Branco et Tomás Borba, qui apparemment ne recueillit pas l'approbation de tous les membres de la commission³. D'autre part, il semblerait que Freitas Branco soit intervenu au sujet d'une classe de direction d'orchestre⁴ ; comme nous l'avons vu, cette discipline, introduite dans le plan d'études après la réforme de 1919, avait été supprimée en 1930. João de Freitas Branco mentionne un document daté du 28 juillet 1937, dont l'exemplaire annoté par Hermínio do Nascimento lui fut confié par ce dernier avec d'autres propositions concernant la commission de réforme, qui constitue le texte des « Bases pour un projet de réorganisation du Conservatoire national présentées par la commission nommée par son excellence Monsieur le Ministre de l'Education nationale »⁵. Vingt de ces « bases » auraient été proposées par Freitas Branco⁶. Elles concernaient des mesures visant à réintroduire certaines des spécificités du plan d'études établi à la suite de la réforme de 1919, comme l'étude de l'orchestration, de la « pédagogie générale de la musique » et des sciences musicales (comprenant l'acoustique, l'histoire de la musique et l'esthétique musicale), tout au moins dans le cycle supérieur de composition. Une nouvelle Association académique devait être mise en place ; un bulletin consacré à la vie musicale et à des matières pédagogiques, comprenant également des sections destinées à la publication de textes d'intérêt musical ou musicologique et au folklore, devait être publié régulièrement. En outre, on préconisait la fondation de succursales du Conservatoire dans les différentes régions du pays⁷.

Le journal de Freitas Branco nous indique que ce document fut livré le 28 juillet 1937⁸. Cependant, le texte de loi dont il était question ne fut jamais promulgué, ce que d'ailleurs Freitas Branco avait prévu ; en effet, le récit laconique qu'il nous a laissé au sujet d'un entretien avec le ministre en février 1937 est révélateur. Il y raconte que ce dernier lui

¹ « Regulamento » [texte précisant les normes de fonctionnement d'une institution], dans MOTA (José Viana da), *Agenda 1936*, 24/06/1936 (CEM/BNL).

² La même source indique que le délai initialement prévu était le 31 mai précédent.

³ BRANCO (João de Freitas), *Cahier 1*, s. l. n. d., p. 11 § 78 et 79 (copie dans les fonds d'archives NB/MHF).

⁴ *Ibid.*, p. 11 § 78.

⁵ « Bases para um project de reorganização do Conservatório Nacional apresentadas pela comissão nomeada por Sua Excelência o Senhor Ministro da Educação Nacional », cité dans BRANCO (João de Freitas), *Viana da Mota*, Lisbonne, Fondation Calouste Gulbenkian, 1987, p. 126.

⁶ BRANCO (João de Freitas), *Cahier 1*, s. l. n. d., p. 10 § 73 (copie dans les fonds d'archives NB/MHF).

⁷ *Ibid.*, p. 12 § 82 et p. 14-15 § 92.

⁸ BRANCO (Luís de Freitas), *Journal*, 29/07/1937 (JMFB).

dit : « Les réformes de l’instruction sont comme les arbres, plus on les taille, plus elles produisent »¹, réflexion qui suscita en lui le commentaire suivant : « J’ai ainsi été averti quant au sort qui attend le projet de réforme du Conservatoire auquel je collabore à présent »². Encore selon lui, « l’esprit de la réforme » était de « hausser le niveau culturel et faciliter l’instruction : deux principes opposés à ceux qui ont orienté la législation portugaise dans la situation politique actuelle. »³

¹ « As reformas da instrução são como as árvores, quanto mais se cortam melhor produzem », dans BRANCO (Luís de Freitas), *Journal*, 17/02/1937 (JMFB).

² « Fiquei portanto prevenido quanto à sorte que espera o projecto de reforma do Conservatório em que estou colaborando », *Ibid.*

³ « O espírito da reforma é levantar o nível cultural e facilitar a instrução : dois princípios opostos aos que têm orientado a legislação portuguesa na actual situação política », *Ibid.*, 29/07/1937.

24. Les années 1937-1938

En avril 1937, Freitas Branco écrit dans son journal la réflexion suivante : « Dernièrement j'ai peu composé, car je suis en train de mettre au point un nouveau style »¹. Malheureusement, le compositeur n'a pas précisé les prémisses de ce changement esthétique ; cependant, l'analyse des *Quatre préludes* dédiés à Isabel Manso permet en effet de déceler un changement radical de contenu par rapport aux pièces précédentes écrites pour le même instrument, comme nous le verrons par la suite. Des mélodies sur des poèmes d'Antero de Quental et d'Eugénio de Castro marquent également cette période pendant laquelle Freitas Branco poursuivait la composition de sa *Troisième symphonie*, entamée en 1931. Il ne faut pas non plus oublier une courte *Modinha* pour chœur mixte, une chanson écrite pour la pièce théâtrale *Auto da Índia*, de Gil Vicente, la *Rhapsodie portugaise* pour orgue et la dernière œuvre religieuse de l'auteur, la cantate *Noemi*. Parallèlement à la réalisation de ces œuvres, le compositeur développait à cette époque une intense activité en tant que pédagogue et conférencier, tout en poursuivant ses écrits sur la musique dans différents contextes.

24.1. « Un nouveau style » : œuvres

Dans le courant de l'année 1937 Freitas Branco écrivit les œuvres suivantes : *Idílio* (mélodie sur un poème de Antero de Quental)², *Conquista pois...* (nouvelle mélodie sur un sonnet du même auteur, qui fut par la suite incorporée dans le cycle *A Ideia*, dont elle vint à constituer le n° 4)³, *Modinha* pour chœur mixte (sur un texte de João de Deus)⁴ et *Noemi*, « cantate biblique » pour solistes, chœur de femmes, petit orchestre et orgue. La composition de cette dernière œuvre destinée aux élèves du Conservatoire fut commencée dans la propriété du compositeur⁵, à Reguengos de Monsaraz, le 6 septembre 1937 ; la partition piano chant fut

¹ « Ultimamente componho pouco por estar a fixar um novo estilo », dans BRANCO (Luís de Freitas), *Journal*, 28/04/1937 (JMFB).

² Selon le manuscrit autographe conservé dans le fonds d'archives NB/MHF.

³ Selon le manuscrit autographe conservé dans le fonds d'archives NB/MHF.

⁴ Selon le manuscrit autographe dont on conserve des photocopies dans le fonds d'archives NB/MHF.

⁵ Monte dos Perdigões.

achevée le 9 novembre suivant¹. Le texte, signé par le compositeur lui-même, se fonde sur le « Livre de Ruth », extrait de l'*Ancien Testament*. Selon João de Freitas Branco, l'orchestration ne fut terminée qu'en 1939², année de sa première exécution au Conservatoire de Lisbonne le 24 juin, par le chœur et l'orchestre des élèves sous la direction de Hermínio do Nascimento, à qui l'œuvre est dédiée (solistes : Celeste Mota, Maria Adelaide Robert, Eduarda Simões, Rui Guedes, et le compositeur lui-même à l'orgue)³. Cette audition se réalisa à porte fermée par ordre du directeur de l'établissement Ivo Cruz qui, hostile à Freitas Branco, essaya par ce moyen de limiter la réussite de l'événement et sa visibilité publique (selon Maria Helena de Freitas)⁴.

En 1938, Luís de Freitas Branco compléta une nouvelle mélodie, *A lillial virgem Maria* (sur un poème d'Eugénio de Castro)⁵, ainsi qu'une mélodie pour voix de femme sans accompagnement écrite à la demande de la pianiste Maria da Graça Amado da Cunha (alors son élève en composition au Conservatoire de Lisbonne) et destinée aux représentations de la pièce *Auto da Índia*, de Gil Vicente⁶ que Manuela Porto mettait en scène à l'Institut Britannique.

La « *Rapsodie portugaise* »⁷ pour orgue date également de 1938, et fut créée par le dédicataire Filipe Rosa de Carvalho dans le courant de la même année¹. Y aurait-il un rapport

¹ Selon le manuscrit autographe conservé dans le fonds d'archives NB/MHF ; cependant, Maria Helena de Freitas affirme que la composition date de 1938 [FREITAS (Maria Helena de), *Mémoires*, 29/06/1944, [p. 30] (NB/MHF)].

² BRANCO (João de Freitas), « Cronologia », *Catálogo da Exposição Luís de Freitas Branco*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1975, p. 35.

³ FREITAS (Maria Helena de), *Mémoires*, 29/06/1944, [p. 30] (NB/MHF).

⁴ *Ibid.* ; Maria Helena de Freitas entretenait à l'époque des rapports amoureux avec Freitas Branco, dont elle est devenue la compagne dans les dernières années de sa vie. Au sujet de l'attitude d'Ivo Cruz par rapport à la cantate de Freitas Branco, nous avons trouvé un autre commentaire, malheureusement trop laconique pour permettre une analyse concluante [MOTA (José Viana da), *Agenda 1938*, 02/11/1938 (CEM/BNL)].

⁵ 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).

⁶ Selon une dédicace manuscrite par Maria da Graça Amado da Cunha sur le manuscrit original qu'elle donna à João de Freitas Branco en novembre 1958, et qui est actuellement conservé dans le fonds d'archives JP.

⁷ *Rapsódia portuguesa* ; selon des notes autobiographiques du compositeur dictées par lui-même à son disciple Nuno Barreiros, conservés dans le fonds d'archives NB/MHF, le titre indiqué est *Rapsódia sobre cantos populares portugueses* (« *Rapsodie sur des chants populaires portugais* »).

entre cette œuvre et son homonyme, aujourd'hui disparue, qui fut envoyée à l'abbé Joubert en 1913 et que ce dernier n'a pas pu éditer ? Celle-ci fut écrite dans un laps de temps assez court, comme on peut déduire de l'analyse de la correspondance qui nous est parvenue ; or, le manuscrit de la « *Rapsodie portugaise* » de 1938, qui consiste en une série de thèmes à caractère populaire peu développés, semble avoir été conçu hâtivement.

De 1938 datent encore les *Quatre préludes* dédiés à Isabel Manso*, dont voici l'analyse.

24.1.1. Œuvres pour piano : les *Quatre préludes* dédiés à Isabel Manso

João de Freitas Branco indique que les *Quatre préludes* dédiés à Isabel Manso furent achevés et donnés en première audition à Lisbonne en 1940². Cependant, plusieurs éléments nous permettent de les situer avant cette date. D'une part, il existe dans les fonds d'archives NB/MHF des photocopies d'ébauches des deux préludes de ce groupe portant les numéros 12 et 14 dans l'édition Sasseti des *Préludes* de Freitas Branco datée de 1960 ; ces ébauches, qui portent le titre de « Petit prélude »³ sont datées respectivement du 14 septembre et du 11 juillet 1938. D'autre part, on conserve dans le fonds d'archives CSB la première page d'une copie manuscrite (non autographe) des *Quatre préludes*. Cette copie, offerte par le compositeur à l'interprète Isabel Manso et ultérieurement rendue par celle-ci à Freitas Branco (ou plus probablement à ses descendants), comporte une indication manuscrite de la pianiste qui situe la première audition au Théâtre national (Lisbonne), le 8 mai 1939 ; cette indication est corroborée par la dédicace autographe de l'auteur qui figure dans la marge gauche de la page :

« C'était une admirable interprétation dont l'auteur remercie une fois de plus en offrant à son illustre collègue ce manuscrit comme souvenir de la soirée du 8 mai 1939. »⁴

¹ BRANCO (João de Freitas), « Cronologia », *Catálogo da Exposição Luís de Freitas Branco*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1975, p. 35 ; Filipe Rosa de Carvalho était alors professeur d'orgue au Conservatoire de Lisbonne.

² *Ibid.*, p. 36.

³ « Pequeno prelúdio ».

⁴ « Foi uma admirável interpretação que o autor mais uma vez agradece à sua ilustre colega oferecendo este manuscrito como recordação da noite de 8 de Maio de 1939 », dans BRANCO (Luís de Freitas), *Quatro prelúdios*, s. l. n. d., p. 1 (CSB).

Un troisième élément est fourni par le fils de l'interprète, M. João Pedro Manso Xavier de Brito. Selon son témoignage¹, sa mère aurait demandé à Luís de Freitas Branco des pièces pour piano, qu'elle souhaitait inclure au programme d'un prochain récital². Ce dernier lui aurait immédiatement parlé de *Quatre préludes* qu'il avait composés auparavant et qui attendaient encore leur première exécution publique. Cet élément semble indiquer que les *Quatre préludes* furent composés dans un même élan, dans le courant de l'été 1938 ; quoiqu'il en soit, la date de la première audition implique naturellement que la composition ne dépassa pas le printemps 1939.

Au niveau esthétique, ces préludes représentent effectivement « un nouveau style », tel que le compositeur l'annonçait dans son journal à la fin d'avril 1937, comme nous l'avons vu³. Rien dans toute sa musique pour piano n'a été si proche d'une conception « atonale » ; d'autre part, on constate un souci d'équilibre, de symétrie qui découle sans doute de son attachement aux idéaux latins classiques qu'il préconisait avec insistance depuis quelques années. On dirait que le compositeur met en œuvre des principes néo-classiques qui dépassent le cadre tonal ou polytonal caractéristique du mouvement stylistique de ce nom.

24.1.1.1. *Prélude n° 1*

Ainsi, le *Prélude n° 1* comprend trois éléments formels, *A A' A''*, les deux derniers correspondant au principe des réexpositions successivement raccourcies du premier ; en effet, *A'* transpose les deux phrases caractéristiques de la première section de *A* (*a1*) en augmentation rythmique, tandis que *A''* se borne à un changement de registre de la première phrase de *A'*, à laquelle s'ajoutent trois mesures terminales. Nous sommes donc, malgré le procédé d'élimination progressive du matériel de base lors de ses successives « réexpositions », en présence de trois blocs de mesures de dimensions pratiquement équivalentes : *A* (7 mes.), *A'* (6 mes.) et *A''* (6 mes.).

Du point de vue mélodique, remarquons la symétrie des deux sections de la partie *A'* : *a1* dans un mouvement général ascendant avec des valeurs rythmiques assez courtes, *a2* dans un mouvement général descendant avec des valeurs rythmiques plus longues. A la fin de cette

¹ Reccueilli à Lisbonne le 13/11/2007.

² Selon Xavier de Brito, au programme de ce récital étaient également la *Chaconne* de Bach-Busoni et *Kreisleriana* de Schumann ; voir BRITO (João Pedro Manso Xavier de), Message de courrier électronique adressé à l'auteur, 10/04/2008.

³ BRANCO (Luís de Freitas), *Journal*, 28/04/1937 (JMFB).

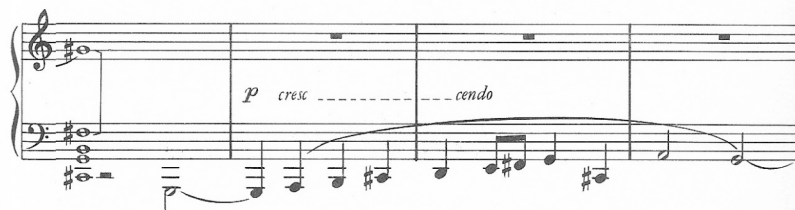
dernière, figurent des broderies, élément cher au compositeur, comme nous l'avons vu précédemment.

Un autre élément de symétrie est donné par l'organisation harmonique de la pièce. Dans *A*, la mélodie thématique est accompagnée par des accords de 7^e et 5^e diminuée qui s'enchaînent chromatiquement dans un mouvement parallèle descendant ; *A'* évolue de façon exclusivement mélodique ; *A''*, à son tour, réintroduit l'élément harmonique (avec deux accords plaqués et un arpège ascendant, mes. 16-19) après deux mesures « contrapuntiques » dans lesquelles l'élément mélodique est accompagné d'une note pédale (mes. 14-15).

Au niveau rythmique, le contraste entre la première présentation du matériel thématique (dans *A*) et ses réitérations ultérieures en valeurs augmentées est à remarquer (voir ex. n^{os} 75 et 76) ; d'autre part, il faut signaler un exemple de subdivision simultanément ternaire et binaire de la mesure (voir ex. n^o 77), ainsi qu'une syncope à l'axe de symétrie de la première partie de la forme (mes. 4). L'utilisation de rythmes dactylique et anapestique à trois « vitesses » différentes (croches et doubles croches, noires et croches, blanches et noires) y est fréquente.



Exemple n^o 75 : *Prélude n^o 1*, mes. 1-2



Exemple n^o 76 : *Prélude n^o 1*, mes. 7-10



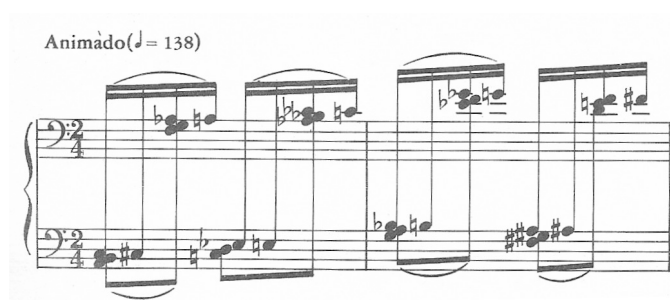
Exemple n^o 77 : *Prélude n^o 1*, mes. 3

24.1.1.2. *Prélude n° 2*

Le schéma de ce prélude, *A A' A''* coda, diffère de celui du précédent non seulement par l'inclusion d'une coda sur un élément musical franchement différent de celui sur lequel est fondé le restant de la pièce, mais aussi par le traitement des trois parties antérieures. En effet, *A'* représente ici non pas une réexposition raccourcie de *A* mais plutôt une espèce de développement sur le matériel caractéristique de cette partie ; inversement, *A''* comporte une raréfaction de la texture, une simplification du discours par rapport aux deux parties précédentes.

Au niveau des proportions, on constate des rapports significatifs à plusieurs niveaux. D'une part, on peut signaler l'équivalence presque totale des dimensions de *A* (huit mesures) et de *A''* (sept mesures), entourant un bloc plus important de 12 mesures (*A'*) qui représente une fois et demie chacun des deux autres. D'autre part, ce dernier est absolument équivalent à l'ensemble de la partie suivante (*A''*) avec la coda (sept plus cinq mesures).

Les éléments harmonique et mélodique sont régis en grande mesure par une organisation symétrique des intervalles qui les constituent ou les unissent par rapport à la division de l'octave. Remarquons que l'agrégat de trois sons qui intègre l'élément thématique principal fonctionne comme un cluster incessamment répété et transposé (voir ex. n° 78).



Exemple n° 78 : *Prélude n° 2*, mes. 1

Au niveau rythmique, il faut signaler le contraste entre les vingt-sept premières mesures de l'œuvre, où la subdivision en doubles croches constitue un mouvement perpétuel ininterrompu, et les cinq dernières, où se succèdent des valeurs deux fois plus longues (croches).

24.1.1.3. *Prélude n° 3*

Le découpage formel de cette courte pièce est pratiquement impossible, dans la mesure où les différents paramètres musicaux s'y trouvent très imbriqués. Nous pouvons difficilement isoler la courte introduction qui fait entendre le motif de deux mesures plus une noire que la main gauche réitérera successivement (à la manière d'une *talea/color* associée au motet isorythmique de l'*Ars nova*) dans les quinze mesures suivantes (voir ex. n° 79).



Exemple n° 79 : *Prélude n° 3*, mes.1-3

Il est également difficile de séparer les mes. 18 à 22 de ce qui les précède, malgré leur caractère de transition et le procédé de raréfaction du discours qu'elles opèrent. Nous pourrions plus facilement envisager les sept mesures restantes comme une coda, dont les dimensions représentent presque exactement le tiers de toute la structure antérieure.

Au niveau harmonique, plusieurs éléments sont dignes de mention. Tandis que la main gauche évolue exclusivement en quartes parallèles de type pentatonique jusqu'au début de la coda (voir ex. n° 79), la main droite déploie deux univers différents qui se succèdent de façon symétrique : l'un fondé 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) (voir ex. n° 80) et l'autre sur les notes qui composent un accord du type de 9^e de dominante sur fa (*fa-la-do-mi* bémol-*sol*, mes. 11-17) (voir ex. n° 81) ; le principe de base du premier revient entre les mes. 18 à 22, cette fois-ci sur les notes *fa*, *la* bémol, *do*, *mi* bémol, *sol*, *si* bémol.

Exemple n° 80 : *Prélude* n° 3, mes. 1-10

Exemple n° 81 : *Prélude* n° 3, mes. 11-17

Curieusement, la coda (mes. 23-29) fait alterner ce dernier univers harmonique avec celui des mes. 3 à 10, ici sous une formule défective 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*) (voir ex. n° 82) ; d'ailleurs, c'est exactement sur ces notes que commence l'élément mélodique de la main droite aux mes. 2 et 3 (voir ex. n° 79).

Exemple n° 82 : *Prélude* n° 3, mes. 27-29

Sur le plan mélodique, notons également un élément de symétrie dans la construction de la phrase initiale de la main droite (qui par ailleurs revient à l'utilisation thématique de broderies supérieures et inférieures) dessinant un arc ascendant/descendant lors de ses quatre premières mesures (voir ex. 88). Le souci des proportions est également évident quand on considère les dimensions des « allongements » successifs de cette phrase, dont le premier comporte quatre temps, le deuxième six temps et le troisième dix temps, soit la somme des deux précédents (voir ex. n° 83, main droite). Par ailleurs, le désir d'équilibre trouve une expression adéquate dans le partage du matériel thématique entre les deux mains à partir de la mes. 18.



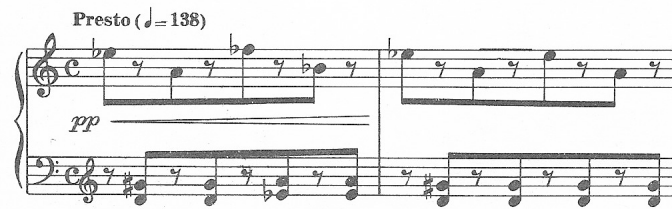
Exemple n° 83 : *Prélude n° 3*, mes. 7-13

Sur le plan rythmique, nous estimons que le déplacement métrique de la phrase présentée par la main gauche dans les deux premières mesures de ce *Prélude* (provenant du fait qu'elle comprend sept temps au lieu des six qui correspondraient à la durée exacte de deux mesures) est particulièrement intéressant. Cet élément comprend un motif subdivisé en croches qui est complètement exclu du texte de la main droite ; d'autre part, il fait l'objet d'une augmentation de ses dernières valeurs aux mes. 16 et 17.

24.1.1.4. *Prélude n° 4*

La forme de ce prélude correspond au schéma $A B A' B'$, dont les proportions sont exactement équivalentes (A et A' douze mesures chacune, B et B' sept mesures chacune, ce qui équivaut à considérer deux blocs de dix-neuf mesures chacun).

Sur les plan harmonique et mélodique, cette pièce dénote à plusieurs niveaux un souci 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 symétriques (voir ci-dessus ; ex. n° 84).



Exemple n° 84 : *Prélude n° 4*, mes. 1-2

Du point de vue strictement mélodique, le compositeur recourt encore une fois à des broderies dans le matériel thématique de base. Rythmiquement, aussi bien les parties *A* et *A'* que *B* et *B'* constituent des ostinatos, en croches dans le premiers cas, en triolets de croches dans le deuxième. A la fin de la pièce, une accélération progressive des valeurs rythmiques employées permet l'intensification du discours correspondant.

24.2. Activité musicographique, pédagogique et de conférencier

Pedro do Prado* entretenait des rapports soutenus avec son maître. Il l'invita à donner une conférence intitulée « Musique et culture »¹ au Théâtre Avenida (Coimbra), le 18 juin 1937. Ce déplacement donna à Luís de Freitas Branco l'occasion de rencontrer l'écrivain Vitorino Nemésio² ; d'autre part, il revêtit une importance particulière pour le compositeur, comme on peut constater à la lecture du passage suivant, extrait de la lettre de remerciement qu'il adressa à son hôte peu après le retour de Coimbra : « [...] c'était pour moi une

¹ « Música e cultura », dans BRANCO (Luís de Freitas), *Journal*, 18/06/1937 (JMFB).

² *Ibid.*

consolation et un soulagement après la longue série de tortures intellectuelles et de désillusions que constitue ma vie de professeur et d'artiste. »¹

Dans le courant de 1937, Freitas Branco donna des conférences à l'Emetteur national de radiodiffusion², au Théâtre national D. Maria³ et au Lycée Pedro Nunes⁴, ayant été également invité à collaborer avec la *Grande encyclopédie portugaise et brésilienne*⁵, ainsi qu'avec la nouvelle *Revue du Portugal*⁶.

Dans le courant de l'année 1938, Freitas Branco écrivit pour la revue *Arte musical* une série d'articles consacrés à l'histoire de la musique au Portugal, thématique centrale dans sa réflexion musicologique remontant du moins à l'année 1915, date de son intervention dans les conférences organisées à la Ligue navale portugaise (Lisbonne) par le groupe « Integralismo lusitano » ; il reprenait ainsi le fil de trois courts exposés sur la même thématique, publiés dans la même revue deux ans auparavant, à la suite d'une conférence à l'école Valsassina de Lisbonne (voir ci-dessus)⁷.

En outre, il publia des articles comme « Descartes et la musique »⁸, « Musique et échange intellectuel »¹ et « Le futur d'un métier »² ; ce dernier analysait les perspectives qui

¹ « [...] foi para mim uma consolação e um refrigério depois da longa série de torturas intelectuais e de desilusões que tem sido a minha vida de professor e de artista », dans BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à Pedro do Prado, Lisbonne, 20/06/1937 (MM).

² BRANCO (Luís de Freitas), *Journal*, 08/05/1937 et 09/05/1937 (JMFB). Cette conférence versa sur Óscar da Silva, que l'auteur présente comme « l'introducteur de l'harmonie moderne dans la musique portugaise » : « [...] o introdutor da harmonia moderna a música portuguesa », *Ibid.*

³ *Ibid.*, 12/02/1937 et 13/02/1937 (JMFB).

⁴ BRANCO (Luís de Freitas), *Journal*, 14/05/1937 (JMFB); selon cette source, la conférence mettait en valeur les idées francophiles de son auteur.

⁵ *Grande enciclopédia portuguesa e brasileira* ; FONSECA (João de Sousa) [Directeur éditorial de la Grande encyclopédie portugaise et brésilienne], Lettre à Luís de Freitas Branco, Lisbonne, 18/02/1937 (JMFB).

⁶ *Revista de Portugal*, dans NEMÉSIO (Vitorino), Lettre à Luís de Freitas Branco, Lisbonne, 16/07/1937 (JMFB).

⁷ BRANCO (Luís de Freitas), « A música em Portugal », *Arte musical*, 8^e année, n° 271, Lisbonne, 10/07/1938, p. 7 ; id., « A música em Portugal », *Arte musical*, 8^e année, n° 272, Lisbonne, 20/07/1938, p. 3-4 ; id., « A música em Portugal », *Arte musical*, 8^e année, n° 273, Lisbonne, 30/07/1938, p. 6-7 ; id., « A música em Portugal », *Arte musical*, 8^e année, n° 275, Lisbonne, 20/08/1938, p. 6 ; id., « A música em Portugal », *Arte musical*, 8^e année, n° 276, Lisbonne, 30/08/1938, p. 6 ; id., « A música em Portugal », *Arte musical*, 8^e année, n° 277, Lisbonne, 10/09/1938, p. 6-7 ; id., « A música em Portugal », *Arte musical*, 8^e année, n° 278, Lisbonne, 20/09/1938, p. 3.

⁸ Id., « Descartes e a Música », *Arte musical*, 8^e année, n° 254, Lisbonne, 20/01/1938, p. 1, 5 ; voir id., *Journal*, 30/01/1938 (JMFB).

s'ouvriraient devant les compositeurs de « musique savante »³ au Portugal, en faisant allusion à la politique administrative et culturelle contemporaine de son pays, et en préconisant « une grande réforme : dépenser les mêmes sommes, mais autrement. [souligné dans l'original] »⁴. Cette remarque fait écho aux commentaires de son journal au sujet de la commande d'un hymne pour la Légion portugaise, comme nous l'avons vu ; l'attitude critique vis-à-vis des politiques culturelles du temps ne s'est pas estompée.

A travers le choix des thèmes de ses articles transparaît un effort pour encadrer les matières purement musicales, que Freitas Branco mettait constamment en rapport avec la littérature, la philosophie, les autres arts et les sciences exactes ; cette attitude était en parfait accord avec la formation humaniste qu'il avait reçue et avec la personnalité éclectique qu'il cultivait. D'autres essais publiés dans le courant de la même année concernent la problématique de la réception du *Parsifal*, de Wagner⁵, et « l'importance historique du *Faust* de Liszt »⁶. Dans le même esprit, Freitas Branco donna une conférence au Théâtre de Leiria le 7 mars 1938, intitulée « Enseignement artistique et culture générale »⁷ ; on remarque ici la persistance de l'idéal qui avait suscité quelque vingt ans auparavant la réforme du Conservatoire de 1919.

Parallèlement à ces interventions, Freitas Branco prononça un discours au Conservatoire de Lisbonne à l'occasion du dernier cours de José Viana da Mota avant sa retraite, le 9 avril 1938⁸. Ayant atteint la limite d'âge ce jour-là, l'éminent pianiste cessa ses

¹ Centré sur la figure de John Locke : id., « Música e intercâmbio intelectual » dans *Arte musical*, 8^e année, n° 276, Lisbonne, 30/08/1938, p. 1, 4 ; voir également id., *Journal*, 01/09/1938 (JMFB).

² Id., « O futuro de uma profissão », *Arte musical*, 8^e année, n° 279, Lisbonne, 30/09/1938, p. 6-8 ; voir également id., *Journal*, 27/09/1938 (JMFB).

³ « [...] música elevada [...] », *Ibid.*

⁴ « [...] uma grande reforma : gastar o mesmo dinheiro, mas de outra maneira », *Ibid.*

⁵ BRANCO (Luís de Freitas), « Algumas considerações sobre o “Parsifal” de Wagner », *Arte musical*, 8^e année, n° 271, Lisbonne, 30/06/1938, p. 3-4.

⁶ Id., « A importância histórica do “Fausto” de Liszt », *Arte musical*, 8^e année, n° 272, Lisbonne, 20/07/1938, p. 6-7.

⁷ Id., *Journal*, 07/03/1938 (JMFB). Le texte de cette intervention fut publié dans les pages de la revue *Arte musical* [voir id., « Ensino artístico e cultura geral » dans *Arte musical*, 8^e année, n° 263, Lisbonne, 20/04/1938, p. 1-2]. Curieusement, et sûrement par erreur, on y indique que la conférence eut lieu le 7 mars 1932 et non pas le 7 mars 1937.

⁸ Id., *Journal*, 09/04/1938 (JMFB) ; voir également 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) et id., « Em louvor de Viana da Mota », *Arte musical*, 8^e année, n° 270, Lisbonne, 30/06/1938, p. 1-3.

fonctions en tant que directeur et professeur dans l'établissement ; il fut remplacé dans la première de ses attributions par Ivo Cruz, nommé par le Ministre de l'Education nationale, António Carneiro Pacheco.

En plus de ses activités pédagogiques habituelles, Freitas Branco participa à un stage d'été organisée par la Faculté des Lettres [de Lisbonne], dans le cadre duquel il donna des cours sur « Le style vocal accompagné de la Renaissance »¹ et « Le style *a cappella* »², deux de ses thématiques préférées, comme nous l'avons signalé à plusieurs reprises. Ces sessions, que le compositeur précéda d'un exposé sur la « méthodologie moderne de l'enseignement de l'histoire de la musique »³, eurent lieu les 12 et 15 août 1938 à Monte Estoril⁴.

24.3. Freitas Branco et le régime

Nous avons vu que, depuis quelques années, Freitas Branco s'identifiait de plus en plus avec l'opposition au régime d'António de Oliveira Salazar. Comment était-il perçu, sur le plan politique, dans le sein de ce régime et même hors frontières ? Deux curieux épisodes nous éclairent sur ce point. Le 23 février 1938, on lui fit savoir que le directeur du journal *Diário da Manhã*, M. Pestana Reis, était en possession d'un exemplaire d'un périodique argentin dans lequel les deux frères Freitas Branco, qualifiés comme des « ennemis du fascisme », étaient l'objet d'un grand éloge ; en réponse à cela, le compositeur écrivit la réflexion suivante dans les pages de son journal : « Je ne ferai rien, je ne dirai rien et je ne démentirai pas ces propos ; je suis disposé à courir des risques, car les explications et satisfactions dans de cas pareils me semblent ridicules »⁵. Le lendemain, la presse le qualifiait de « musicien fleurant le communisme »⁶.

D'autre part, au mois de novembre suivant, Elisa Batista de Sousa Pedroso lui confia une réaction très favorable que Salazar lui-même aurait eu vis-à-vis de lui ; ceci l'inquiétait

¹ « [...] estilo vocal acompanhado da Renascença [...] », dans BRANCO (Luís de Freitas), *Journal*, 05/08/1938 (JMFB).

² « [...] estilo a cappella [...] », *Ibid.*

³ « [...] metodologia moderna do ensino da história da música », dans BRANCO (Luís de Freitas), *op. cit.*, 07/08/1938 (JMFB).

⁴ *Ibid.*, 05/08/1938, 07/08/1938, 12/08/1938 et 15/08/1938.

⁵ « Nada farei, nada direi e nada desmentirei a tal respeito, e estou decidido a correr todos os riscos, tão ridículas me parecem as explicações es as satisfações em casos destes », *ibid.*, 23/02/1938.

⁶ « músico que se dá ares de comunista », *ibid.*, 26/02/1938.

plutôt qu'autre chose¹. Maria Helena de Freitas, ancienne élève du compositeur avec qui par la suite il entretint des rapports amoureux, comme nous le verrons, résumait ainsi ses réflexions au sujet du positionnement de Freitas Branco dans le contexte politique de l'époque :

« Salazar et les dirigeants du régime ne detestent pas Luís, ou tout au moins ils le craignent plus qu'ils ne le detestent. Plusieurs raisons contribuent à ce qu'ils ne le haïssent pas : la famille dont il est issu, les profondes connaissances religieuses dont il fait souvent étalage, le fait de ne jamais les avoir attaqué, ni par écrit ni quand il parle en public ; cependant, plusieurs facteurs justifient la crainte qu'ils éprouvent vis-à-vis de lui : le fait de savoir qu'il les comprend et connaît toutes leurs manœuvres, son extraordinaire culture et, surtout, la bataille qu'il a livrée toute sa vie durant en faveur d'une instruction à la portée de tous, notamment en ce qui concerne l'éducation artistique, c'est-à-dire, celle qu'ils craignent le plus. »²

L'ambiguïté qui se manifeste à travers ses éléments trouve un écho dans la composition de l'*Ouverture solennelle 1640* ; en effet, cette œuvre fut écrite sur commande et créée en 1940 lors de la fameuse Exposition du monde Portugais, l'une des plus spectaculaires réalisations du régime de Salazar, ce qui peut nous paraître contradictoire par rapport aux orientations politiques de l'auteur. Quelles motivations l'amenèrent à accepter la commande en question et à mener à bout le projet de composition ? Aucun élément précis ne peut être invoqué à ce stade de nos recherches ; en guise de réponse à cette question, nous pouvons simplement nous rapporter à des témoignages qui insistent sur le caractère contradictoire de la personnalité de Freitas Branco³.

En effet, Luís de Freitas Branco reçut une commande émanant de la Commission nationale des centenaires⁴ ; on lui demandait d'écrire une « pièce symphonique intitulée *1640*,

¹ BRANCO (Luís de Freitas), *op. cit.*, 12/11/1938 et 14/11/1938 (JMFB).

² « O Salazar e os seus dirigentes não detestam o Luís, ou pelo menos temem-no mais do que o detestam. Há muitas razões para não o odiarem: a família a que pertence, os profundos conhecimentos de religião que mostra constantemente, nunca os ter atacado nem por escrito nem quando fala para público ; mas há, também, inúmeras razões para o temerem: saberem que ele os compreende e conhece todas as suas manobras, a sua extraordinária cultura, e acima de tudo, a batalha que tem sido toda a vida do Luís para que se dê instrução a todos, especialmente instrução artística, que é a que eles mais temem », dans FREITAS (Maria Helena de), *Mémoires*, s. l., 08/08/1945, [p. 48] (NB/MHF).

³ A ce sujet, voir : GONÇALVES (José Carlos de Almeida), *op. cit.*, p. 7.

⁴ « Comissão nacional dos centenários », chargée d'organiser les commémorations des centenaires de la fondation (1140) et de la restauration de l'indépendance nationale (1640). La première de ces dates correspond aux premiers documents signés par Afonso Henriques en tant que roi (« rex ») du Portugal (auparavant, il s'intitulait « princeps » ou « infans ») ; cependant, le Portugal ne fut pas considéré

expressive de l'esprit héroïque de la journée du 1^{er} décembre¹ [...] »² qui devrait être « exécutée au Théâtre de S. Carlos lors d'un des concerts symphoniques prévus dans le programme des actes et solennités de l'« année dorée » de 1940 »³. De cette commande résulta l'*Ouverture solennelle 1640*, dont la composition et l'instrumentation furent réalisées en l'espace d'une semaine avant l'échéance prévue, le 21 décembre 1939⁴, ce qui constitua d'ailleurs pour le compositeur l'« un des plus grands efforts »⁵ de sa vie créatrice. Une telle entreprise lui a valu « un exemplaire de la médaille commémorative du jubilé national de 1940 »⁶ ainsi que les remerciements de la commission pour la « brillante coopération et les hauts services »⁷ rendus.

comme un royaume indépendant par la papauté avant 1179. La seconde date correspond à la restauration de l'indépendance après soixante ans de domination espagnole. La commission nationale des centenaires était présidée par Júlio Dantas, António Ferro en étant le secrétaire.

¹ Le 1^{er} décembre, jour férié au Portugal, on commémore l'indépendance nationale obtenue en 1640 face à l'Espagne.

² « [...] uma peça sinfónica subordinada ao título “1640” e expressiva do espírito heróico, da jornada de 1 de Dezembro [...] », dans [Nom et prénom illisible] [Membre secrétaire de la commission des spectacles ; Commission nationale des centenaires], Lettre à Luís de Freitas Branco, Lisbonne, 08/10/1938 (JMFB).

³ « [...] executada no Teatro de S. Carlos num dos concertos sinfónicos previstos no programa dos actos e solenidades do “na áureo” de 1940 », dans [Nom et prénom illisible] [Membre secrétaire de la commission des spectacles ; Commission nationale des centenaires], Lettre à Luís de Freitas Branco, Lisbonne, 08/10/1938 (JMFB).

⁴ BRANCO (Luís de Freitas), *Journal*, 18/12/1939 et 21/12/1939 (JMFB).

⁵ « [...] um dos maiores esforços [...] », *Ibid.*, 18/12/1939.

⁶ « [...] um exemplar da medalha comemorativa do jubileu nacional de 1940 [...] », dans DANTAS (Júlio) [Président de la Commission exécutive des centenaires], Lettre à Luís de Freitas Branco, Lisbonne, 25/11/1941 (JMFB).

⁷ « [...] brilhante cooperação e os altos serviços [...] », *Ibid.*

25. Les années 1939-1941

La transition entre les décennies de 1930 et de 1940 fut marquée par une intense activité du point de vue musicologique et musicographique, mais aussi par les premiers signes d'un écart progressif de Luís de Freitas Branco par rapport aux institutions officielles auxquelles il était lié, écart qui se poursuivit jusqu'aux dernières années de sa vie. A l'origine de ce divorce se trouvaient des facteurs politiques et personnels que le compositeur cherchait à dissimuler de moins en moins. Le procès disciplinaire qui lui fut infligé en 1940 détermina de façon conclusive la suite des événements de son existence.

L'antipathie de Freitas Branco vis-à-vis des régimes totalitaires d'alors, ainsi que le culte des rapports avec des personnalités étrangères développé dès sa jeunesse furent à l'origine du soutien qu'il procura à d'éminents musiciens fuyant le progrès de l'idéologie nazi en Europe ; Nadia Boulanger, Darius Milhaud et Paul Stefan (entre autres) bénéficièrent de son aide lors de leur passage à Lisbonne en route vers les Etats-Unis en 1940.

25.1. Le procès disciplinaire

Dans les « Chefs d'accusation pour lesquels est blâmé le professeur du Conservatoire national Luís Maria da Costa de Freitas Branco dans le procès disciplinaire qui est présentement instauré contre lui »¹, il était accusé de se tenir de manière peu convenable dans ses cours ; d'y réserver peu de temps à l'enseignement proprement dit, s'occupant plutôt d'autres sujets, parfois « scabreux »² ; d'avoir fait une allusion « irrévérente »³ à l'annonce de la naissance de Jésus Christ lors d'un de ses cours ; de « maintenir depuis longtemps des relations amoureuses avec une dame qui a été fonctionnaire du Conservatoire⁴, et qui est la fille d'un actuel concierge du même Conservatoire⁵ [...] »⁶ ainsi que de visiter

¹ [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).

² « [...] escabrosos [...] », *Ibid.*

³ « [...] irreverente [...] », *Ibid.*

⁴ Maria Clara Dambert Filgueiras, la mère de son fils João de Freitas Branco.

⁵ Cândido Filgueiras.

⁶ « Mantém desde longa data relações amorosas com uma senhora que foi funcionária do Conservatório, filha de um actual vigilante do mesmo Conservatório [...] », dans [Nom et prénom illisibles] [Enquêteur], *Artigos de*

cette personne, sa mère et leur fils commun dans la dépendance de l'établissement qu'ils habitaient en passant par une porte réservée aux élèves, provoquant ainsi les réactions et les critiques de ces derniers.

Selon Luís de Freitas Branco, ces chefs d'accusation ne correspondaient pas aux véritables raisons à l'origine du procès dont il était victime ; celles-ci, de nature toute à fait différente, étaient à son avis en rapport avec l'orientation pédagogique qu'il donnait à ses cours ; peu avant la résolution définitive de ce procès, il écrivait ainsi :

« [...] la nature rationnelle et scientifique de mon enseignement artistique a toujours été objet de discorde et fut, dans le fond, la véritable cause de l'enquête qui m'a écarté de mon poste de professeur dans l'enseignement supérieur de la composition, il y a sept ans. »¹

Freitas Branco défendait inconditionnellement « l'idée schillérienne et goethéenne [selon laquelle] l'esthétique ne doit pas être irrationnelle, mais régie par des lois »² qui avait été à la base de la réforme du Conservatoire de 1919, remise en question depuis 1930, comme nous l'avons vu. L'homme qui affirmait que « le plus grand crime qu'on peut commettre contre un être humain c'est de le priver de sa faculté de comprendre »³ voyait dans l'instruction en général, et dans l'enseignement artistique en particulier, le garant de la dignité humaine et la condition du rehaussement du niveau intellectuel dans lequel résidait pour lui le progrès de l'humanité. Or, il était persuadé que le régime politique en vigueur non seulement ne stimulait pas l'éducation, mais travaillait activement à la confiner. Il se posait des questions comme celle-ci :

« Comment une génération de talent musical pourra-t-elle sortir de cette période au Portugal, pendant que le théâtre, la politique, les journaux, l'église conspirent pour ne rien faire et ne rien favoriser qui ne soit la pire banalité ? »⁴

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).

¹ « [...] a natureza racional e científica do meu ensino artístico tem sido sempre o pomo de discórdia, e foi, no fundo, a verdadeira causa da sindicância que me afastou do meu lugar de professor do ensino superior de composição, há 7 anos », dans BRANCO (Luís de Freitas), *Journal*, 11/11/1946 (JMFB).

² « [...] a ideia schilleriana e goetheana de que o estético não deve ser irracional, mas segundo leis [...] », *Ibid.*, 10/10/1946.

³ « O maior crime que se pode cometer contra um ser humano é tolher-lhe a faculdade de compreender », *Ibid.*, 14/07/1937.

⁴ « Como poderá sair ma geração com talento musical deste período em Portugal, em que o teatro, a política, os jornais e a igreja conspiram para não fazer e não favorecer senão a pior banalidade ? », *Ibid.*, 29/10/1937.

Quelques mois plus tard, il remarquait que lors d'un discours de Salazar aux jeunes des écoles, pas un seul mot n'avait été prononcé sur la pédagogie ou la culture¹. Dans ce contexte, il estimait que son attitude pédagogique était gênante, ce qui constituait à ses yeux la véritable raison de l'écart progressif des institutions publiques auquel il fut contraint.

L'enquête menée contre lui conduisit à le suspendre de ses fonctions en tant que professeur au Conservatoire de Lisbonne ; cependant, il continua à percevoir son salaire et à exercer ses fonctions au Lycée Pedro Nunes jusqu'en 1947, comme nous le verrons par la suite, étant donné que (selon Maria Helena de Freitas) « l'enquêteur n'a rien trouvé qui mérite le châtement de la retraite [anticipée] et encore moins celui de la démission [...] »².

Maria Helena de Freitas (probablement comme Luís de Freitas Branco) était persuadée que tout ce procès avait été inspiré par le nouveau directeur du Conservatoire, Ivo Cruz, pour se débarrasser d'un adversaire³. D'ailleurs, l'antipathie (à laquelle nous avons déjà fait allusion) que Freitas Branco nourrissait par rapport à ce dernier était manifeste, et il ne ménageait pas ses critiques. Almeida Gonçalves raconte que, arrivant chez le compositeur un dimanche (entre les années 1948 et 1955), il l'avait trouvé « en état de furie » : Freitas Branco venait d'apprendre que le célèbre chanteur Tito Schippa (avec lequel il entretenait des rapports personnels) prenait sa retraite de la scène et avait proposé d'assurer la classe de chant au Conservatoire de Lisbonne, mais son offre avait été apparemment refusée par Ivo Cruz. Cette attitude, qui lui paraissait « irresponsable », était à son avis révélatrice de l'« incompétence » de ce dernier⁴.

En réalité, comme le démontre Carlos Gomes, l'action pédagogique d'Ivo Cruz à la tête du Conservatoire de Lisbonne était dictée par des raisons d'ordre idéologique qui l'écartaient définitivement des positions défendues par Luís de Freitas Branco. Ils étaient issus tous les deux de la tradition monarchique, et avaient été associés, l'un et l'autre, au mouvement « Integralismo lusitano », mais Ivo Cruz évolua vers le régime de António de Oliveira Salazar ; son discours pédagogique, fondé sur des notions nationalistes alors communes, préconisait la construction d'un « homme nouveau »⁵, au centre de la conception

¹ BRANCO (Luís de Freitas), *Journal*, 30/05/1938 (JMFB).

² « [...] o sindicante não averiguou nada que merecesse o castigo da reforma e muito menos da demissão [...] », dans FREITAS (Maria Helena de), *op. cit.*, 08/08/1945, [p. 47].

³ *Ibid.*

⁴ GONÇALVES (José Carlos de Almeida), *op. cit.*, p. 4.

⁵ Voir GOMES (Carlos A. F. Fernandes), *Ivo Cruz e a reforma do Conservatório*, texte photocopié, s. l., 10/05/2004, p. 7 (coll. part.).

idéologique du régime, ainsi qu'une « vision catholique et chrétienne de l'art et de l'éducation »¹. Ces points de vue étaient manifestement contraires à ceux que Freitas Branco défendait à la même époque ; d'ailleurs, il ne cachait pas son antipathie vis-à-vis d'Oliveira Salazar et de la « mentalité cléricale »². En face des difficultés et du pessimisme croissant qui l'envahissait, il s'est tenu à ses idéaux et chercha à se réaliser dans la concrétisation du travail qu'il jugeait utile, craignant néanmoins qu'on l'oblige, pour gagner sa vie, « à apprendre aux jeunes filles que l'art n'intéresse point, l'harmonie de Durand et le contrepoint de Dubois. »³

25.2. Interprétations de ses œuvres ; composition

En 1939, la *Deuxième sonate pour violon et piano* de Freitas Branco fut programmée lors du concert commémoratif du 10^e anniversaire de la fondation de l'Académie de Musique de Coimbra (entre-temps supprimée) que Pedro do Prado organisait à l'Institut de Musique de la même ville⁴ et pour lequel il avait l'intention d'inviter des personnalités officielles, dont les directeurs des Conservatoires [de Lisbonne et Porto, sûrement]. Prado demanda à Freitas Branco s'il y voyait un inconvénient, précisant que cette exécution serait « plus...publique que la 1^{re} »⁵, ce qui sous-entend que l'œuvre avait déjà été exécutée de façon plus ou moins privée. Le ton prudent que Pedro do Prado emploie à ce sujet peut faire croire que le compositeur, pour des raisons qui nous échappent, faisait attendre la première audition publique de cette œuvre, écrite onze ans auparavant.

Le cahier de João de Freitas Branco qui fait état des documents ayant appartenu à son père (déjà cité) mentionne une exécution de cette œuvre à l'Institut de Coimbra par Diogo de Melo de Sampaio et Berta Rosa Delgado⁶. Cette source indique la date du 17 juin 1937 ; correspond-elle à la première audition à laquelle Pedro do Prado fait allusion dans sa lettre ? Si oui, cela voudrait dire que ladite première exécution a eu lieu également à l'Institut de Coimbra. On peut également se demander si l'indication de João de Freitas Branco se rapporte à la seconde audition, dont il est question dans la même lettre de Pedro do Prado, à

¹ « [...] visão católica e cristã da arte e da educação », dans GOMES (Carlos A. F. Fernandes), *op. cit.*, p. 9.

² GONÇALVES (José Carlos de Almeida), *op. cit.*, p. 8.

³ « [...] a ensinar a meninas que nada se interessam pela arte, a harmonia do Durand e o contraponto do Dubois », dans BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à Pedro do Prado, Perdiggões, 04/08/1940 (MM).

⁴ PRADO (Pedro do Prado), Lettre à Luís de Freitas Branco, Coimbra, 06/03/1939 (JMFB).

⁵ « [...] mais...pública que a 1^a » [souligné dans l'original], *Ibid.*

⁶ BRANCO (João de Freitas), *Cahier 1*, s. l. n. d., p. 77 § 237 (copie dans les fonds d'archives NB/MHF).

condition d'admettre que João de Freitas Branco s'est trompé dans l'année qu'il indique (1937 au lieu de 1939)¹ ? Quoiqu'il en soit, l'exécution de la même œuvre donnée le 25 janvier 1941 par Paulo et Isabel Manso au Théâtre da Trindade, à Lisbonne, fut célébrée dans la presse comme étant la première².

La première audition intégrale du *Concerto pour violon et orchestre* de Luís Freitas Branco, interprété par Francisco Benetó avec l'Orchestre symphonique national sous la direction de Pedro de Freitas Branco, eut lieu le 25 avril 1940 au Théâtre da Trindade, à Lisbonne³. La *Sonate pour violoncelle et piano* fut exécutée le 8 mars 1940, lors du Cycle de musique portugaise de l'Emetteur national de radiodiffusion, par Fernando Costa et José Viana da Mota, selon une indication manuscrite de ce dernier sur la page de garde de son exemplaire de l'œuvre en question⁴. A titre de curiosité, on peut mentionner que l'œuvre fit l'objet de quatre répétitions, du moins, selon les indications contenues dans l'*Agenda 1940* du pianiste⁵.

La seule œuvre de Luís de Freitas Branco datant de cette période est *Sonho oriental*, pour chant et piano, écrite en 1941 probablement à l'intention de Maria Helena de Freitas⁶ et incorporée aux *Trois mélodies* sur des poèmes de Antero de Quental.

25.3. **Activité musicographique, musicologique et de conférencier**

Nous avons vu que Freitas Branco s'intéressa à la figure de Richard Wagner de manière soutenue tout au long de sa vie. En 1939, il se pencha à nouveau sur la question, mais

¹ Comme nous l'avons vu à plusieurs reprises, des inexactitudes relatives à certaines dates existent dans quelques sources, notamment sous la plume de João de Freitas Branco.

² Voir VARGAS (Palma), « Crítica », *Novidades*, Lisbonne, 27/01/1941 ; BENOIT (Francine), « Crítica », *Diário de Lisboa*, Lisbonne, 27/01/1941 ; LIBÓRIO (Eduardo), « Crítica », *A voz*, Lisbonne, 27/01/1941 ; à ce sujet, voir également BRANCO (João de Freitas), *Cahier I*, s. l. n. d., p. 81 § 242 et p. 96 § 262 (copie dans les fonds d'archives NB/MHF).

³ A ce sujet, voir : BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à José Viana da Mota, Lisbonne, 06/01/1940 (JMFB) ; COSTA (Helena de Sá e), Lettre à Luís de Freitas Branco, Lisbonne, 10/05/1940 (JMFB) ; N[ascimento] (H[ermínio]), « Crítica », *O Século*, Lisbonne, 27/04/1940.

⁴ Conservée dans le fonds d'archives CEM/BNL ; voir également MOTA (José Viana da), *Agenda 1940*, 08/03/1940 (CEM/BNL).

⁵ *Ibid.*, 29/02/1940, 04/03/1940, 06/03/1940 et 08/03/1940 (CEM/BNL).

⁶ FREITAS (Maria Helena de), *op. cit.*, 10/08/1945, [p. 58] (NB/MHF).

apparemment « sans aucun plaisir »¹ ; cette affirmation semble contredire l'enthousiasme qu'il manifesta à cet égard à plusieurs reprises.

L'imprimerie de l'Université de Coimbra souhaitait éditer la « Défense de la musique moderne », du roi D. João IV, et en confia la révision à Freitas Branco. Cependant, la fermeture de ladite imprimerie voua le projet à l'échec².

L'article de Luís de Freitas Branco sur Robert de Visée, musicien dont il réclamait l'origine portugaise et qui était apparemment apprécié à la cour de Louis XIV, fut publié dans le numéro de février 1940 de la *Revue musicale de Paris*³ ; cette étude, écrite en collaboration avec José Viana da Mota⁴, fut accueillie avec enthousiasme par l'association française *Les amis de la guitare*⁵. Elle fut précédée d'un autre article, paru dans la revue *Arte musical* deux ans auparavant⁶. Freitas Branco revint encore sur ce sujet quelques années plus tard, en 1946, en consacrant une de ses conférences radiophoniques au célèbre guitariste ; à la suite de cette intervention, la « Junte de province de Beira Alta » (région dans laquelle se situe Viseu) lui demanda un article sur le même sujet à l'intention de la revue d'histoire et archéologie qu'ils publiaient à l'époque⁷. Une contribution lui fut également demandée en 1940 par l'impresario Roberto Covões, qui souhaitait éditer le « Livre du Colisée [de Lisbonne] »⁸.

En ce qui concerne les conférences que Freitas Branco donna durant cette période, il faut mentionner d'abord celle qu'il fit à la Société de Géographie [de Lisbonne], intitulée « La musique et le sentiment de la Nature » et promue par les élèves en fin d'études de Médecine

¹ « [...] sem prazer algum », dans BRANCO (Luís de Freitas), *Journal*, 30/04/1939 (JMFB).

² *Ibid.*, 06/07/1939.

³ MOTA (José Viana da) et BRANCO (Luís de Freitas), « La musique portugaise », *La revue musicale*, Paris, février-mars 1940, p. 134-138.

⁴ L'*Agenda 1939* (24 décembre) de José Viana da Mota indique que ce dernier a passé la journée à « compléter l'article de L.F.B. destiné à la *Revue musicale* » : « Passo o dia todo a [...] completar o artº do L.F.B. para a *Revue music.* », dans MOTA (José Viana da), *Agenda 1939*, 24/12/1939 (CEM/BNL).

⁵ EYNARD (C.) [Président de l'association *Les amis de la guitare*], *Lettre à Luís de Freitas Branco*, Paris, 09/05/1940 (JMFB).

⁶ BRANCO (Luís de Freitas), « Roberto de Viseu », *Arte musical*, 8^e année, n° 275, Lisbonne, 20/08/1938, p. 1, 4.

⁷ [Nom illisible] (Alexandre) [Junta de província da Beira Alta], *Lettre à Luís de Freitas Branco*, Viseu, 01/06/1946 (JMFB).

⁸ « [...] Livro do COLISEU », dans COVÕES (Ricardo) [Impresario et Directeur du Colisée *dos Recreios*], *Lettre à Luís de Freitas Branco*, Lisbonne, 16/08/1940 (JMFB).

Vétérinaire, le 16 janvier 1940¹. Le 9 juin suivant, il se rendit une nouvelle fois à l'Institut de musique de Coimbra, où il intervint lors d'une session dont la thématique n'a pas pu être élucidée². Deux jours plus tard, il se présentait au Théâtre national D. Maria pour une nouvelle intervention, cette fois-ci dans le contexte du premier spectacle de gala organisé par la Commission des centenaires ; ses propos, sur la musique médiévale portugaise, furent accompagnés de l'exécution d'un exemple d'« organum ou contrepoint médiéval »³ fondé sur le Codex d'Alcobaça⁴ qu'il écrivit spécialement pour l'occasion le 6 avril précédent⁵.

Le 14 février 1941, Luís de Freitas Branco donna à l'Université populaire portugaise une conférence sur « Beethoven et le sérieux en musique »⁶ ; non seulement la presse⁷, mais aussi l'éminent musicologue Paul Stefan*⁸ (qui se trouvait alors à Lisbonne), le félicitèrent à ce propos. Parmi les autres sujets qu'il aborda dans le courant de la même année, on peut citer aussi « Pédagogie [de la musique ?] »⁹ et « Musique italienne »¹⁰.

25.4. Rapports avec des personnalités étrangères de passage au Portugal

A ce moment particulièrement difficile de l'histoire européenne, Freitas Branco eut l'occasion d'aider plusieurs personnalités étrangères de passage à Lisbonne en transit vers les Etats-Unis. Nadia Boulanger, Darius Milhaud et Paul Stefan en constituent des exemples. Il signala l'importance du soutien accordé par l'Emetteur national de radiodiffusion à l'accueil

¹ Découpage de journal non identifié (17/01/1940) cité dans BRANCO (João de Freitas), *Cahier 1*, s. l. n. d., p. 81 § 243 (copie dans les fonds d'archives NB/MHF) ; voir également MOTA (José Viana da), *Agenda 1940*, 16/01/1940 (CEM/BNL).

² BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à Pedro do Prado, Lisbonne, 06/06/1940 (MM).

³ « [...] organum ou contraponto medieval », dans id., *Journal*, 06/04/1940 (JMFB).

⁴ Id., « Uma carta inédita a Fernando Lopes-Graça : Reguengos, 04/11/1943 », *Gazeta Musical*, 24^e année, série IV, n° 245, Lisbonne, Academia de amadores de música, décembre 1990, p. 24.

⁵ Id., *Journal*, 06/04/1940 (JMFB). Voir également id., Lettre à Pedro do Prado, Lisbonne, 06/06/1940 (MM).

⁶ Id., *Journal*, 14/02/1941 (JMFB).

⁷ « Foi notável a conferência de Luís de Freitas Branco na Universidade Popular Portuguesa », *O Século*, Lisbonne, 15/02/1941 cité dans BRANCO (João de Freitas), *Cahier 1*, s. l. n. d., p. 95 § 260 (copie dans les fonds d'archives NB/MHF).

⁸ STEFAN (Paul), Lettre à Luís de Freitas Branco, Lisbonne, 15/02/[1941] (JMFB).

⁹ BRANCO (Luís de Freitas), *Journal*, 25/03/1941 (JMFB).

¹⁰ *Ibid.*, 28/03/1941.

de ces personnalités par son intermédiaire, dans un document qui énumère aussi Bohuslav Martinu, [Rudolf] Firkusny, [Joan] Manén, entre autres¹.

25.4.1. Nadia Boulanger

En octobre 1940, Nadia Boulanger était de passage à Lisbonne pour rejoindre son poste aux Etats-Unis, et chercha à prendre contact avec Freitas Branco. La lettre qu'elle lui adressa à cette occasion est émouvante et prouve l'immense admiration qu'elle avait pour lui (sentiment que, d'ailleurs, elle a continué d'exprimer jusqu'à la fin de sa vie, comme nous le dit João Maria de Freitas Branco², qui l'a connue dans le cadre des *Jeunesses Musicales* européennes dans les années 60, donc après la mort de son grand-père). Voici les termes de Nadia Boulanger :

« Ne m'en veuillez pas de vous déranger, et comprenez à quelle profonde nécessité intérieure correspond cet appel. Il nous faut rester debout pour que subsiste un monde actif où puissent se développer les jeunes. En dépit des tragiques événements, de grandes œuvres ont été écrites. J'aimerais vous en parler, vous serrer la main – et appuyer sur votre force magnétique, la confiance que nous sommes résolus, malgré tout, à ne pas perdre. »³

D'après une seconde lettre, on constate qu'elle a effectivement été reçue chez les Freitas Branco le 24 octobre. Elle le remercie de l'accueil qu'on lui a fait « avec tant de cœur » et, dans sa formule de politesse, prie son correspondant de croire aux sentiments qu'elle sait déjà « être désormais solides, réels... »⁴.

25.4.2. Darius Milhaud

Nadia Boulanger ne fut pas la seule artiste française qui, de passage à Lisbonne lors de cette période troublée, put compter sur l'accueil, la compréhension et l'aide de Luís de Freitas Branco. Darius Milhaud quitta la France pour les Etats-Unis cette même année 1940, avec sa famille ; arrivé à Lisbonne avec une petite somme d'argent, il s'aperçut que leurs billets pour la traversée de l'Atlantique n'étaient plus valables. Ainsi, toutes leurs dépenses à Lisbonne

¹ BRANCO (Luís de Freitas), « Crítica », *O Século*, Lisbonne, 15/12/1942 cité dans BRANCO (João de Freitas), *Cahier 1*, s. l. n. d., p. 90 § 253 (copie dans les fonds d'archives NB/MHF)

² Selon son témoignage, recueilli à Lisbonne le 20 décembre 2004.

³ BOULANGER (Nadia), Lettre à Luís de Freitas Branco, Lisbonne, 22/10/1940 (JMFB).

⁴ Id., Lettre à Luís de Freitas Branco, Lisbonne, 24/10/1940 (JMFB).

furent alors prises en charge par le gouvernement portugais. Freitas Branco, de son côté, organisa un concert à la radio, où Milhaud fit entendre la *Cantate de la mère et de l'enfant*, et une conférence au Conservatoire, où le compositeur français choisit comme sujet « La Poésie et la Musique »¹. Il n'y a malheureusement pas de trace épistolaire de cette rencontre, mais le témoignage édité de Milhaud est corroboré par les descendants de Freitas Branco, notamment João Paes² et João Maria de Freitas Branco³.

25.4.3. Paul Stefan

Le contact avec Paul Stefan, éminent musicologue dont les rapports avec Mahler et Schönberg sont bien connus, fut également significatif. Stefan s'était rendu à Lisbonne une première fois, en 1931, comme on peut le déduire de la lecture de l'article que Freitas Branco lui consacra à cette occasion-là dans les pages de la revue *Arte musical*⁴.

Environ dix ans plus tard, lors de son séjour dans la capitale portugaise avant de quitter définitivement l'Europe pour les Etats-Unis, Stefan développa avec Freitas Branco des projets communs, concernant notamment la traduction et l'édition portugaise subséquente de certains de ses écrits musicologiques, sur Mozart⁵ et Schubert⁶. En effet, Stefan acheva un ouvrage sur ce dernier peu de temps après son arrivée à New York⁷, en juillet 1941, puis insista auprès de Freitas Branco pour qu'il le traduise en portugais⁸ ; Freitas Branco travailla au projet de traduction ainsi qu'à la préface de l'édition portugaise dans le courant de 1943, en croyant pouvoir publier l'ouvrage avant la fin de l'année⁹ ; cependant, il ne put la terminer

¹ MILHAUD (Darius), *Ma vie heureuse*, Zurfluh, Bourg-la-Reine, 1998, p. 219.

² Témoignage recueilli à Lisbonne en janvier 2005.

³ Témoignage recueilli à Lisbonne le 20 décembre 2004.

⁴ BRANCO (Luís de Freitas), « Paul Stefan », *Arte musical*, 1^{re} année, n° 29, Lisbonne, 20/10/1931, p. 1 ; à ce sujet, voir également STEFAN (Paul), Lettre à Luís de Freitas Branco, Lisbonne, 05/03/[1941] (JMFB).

⁵ STEFAN (Paul), Lettre à Luís de Freitas Branco, Lisbonne, 10/02/[1941] (JMFB).

⁶ Id., Lettre à Luís de Freitas Branco, Lisbonne, 19/12/[1940] (JMFB) et STEFAN (Jella et Paul), Lettre à Stella de Freitas Branco, New York, 15/07/1941 (JMFB).

⁷ L'ouvrage fut publié à Vienne en 1947 : voir STEFAN (Paul), *Franz Schubert*, Vienne, Ullstein, 1947, 278 p.

⁸ STEFAN (Jella et Paul), Lettre à Stella de Freitas Branco, New York, 15/07/1941 (JMFB).

⁹ BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à Pedro do Prado, Lisbonne, 23/11/1943 (MM). Voir également id., « Uma carta inédita a Fernando Lopes-Graça : Reguengos, 04/11/1943 », *Gazeta Musical*, 24^e année, série IV, n° 245, Lisbonne, Academia de amadores de música, décembre 1990, p. 25.

qu'en septembre 1944¹. Ce travail fut publié par les éditions Inquérito² après des démarches importantes de la part de Freitas Branco pour faire diffuser cet ouvrage qu'il considérait comme « excellent »³. Par ailleurs, Stefan (que Freitas Branco reçut chez lui à plusieurs reprises⁴) s'intéressait aux travaux musicaux et musicologiques du compositeur portugais, ainsi qu'à ses conférences⁵.

En septembre 1947, Freitas Branco rencontra Bruno Walter lors de la première édition du Festival d'Edimbourg, en Ecosse (voir ci-dessous). Ce dernier lui aurait beaucoup parlé de Paul Stefan, en lui posant plusieurs questions sur son séjour à Lisbonne, ainsi que sur celui d'Alma Mahler, en 1940-1941. Freitas Branco a pu donner une réponse « satisfaisante pour lui et pour notre pays »⁶, et cet élément nous permet d'imaginer une éventuelle rencontre entre lui et la veuve de Mahler.

A titre de curiosité, nous pouvons également citer une lettre d'Olivier Messiaen à Madalena de Azeredo Perdigão, datée du 31 octobre 1965 et écrite à l'occasion de la composition de *La transfiguration de Notre Seigneur Jésus Christ*, sur commande de la Fondation Calouste Gulbenkian ; voici ses propos :

« En ce qui me concerne, j'avais d'abord refusé et, si j'ai accepté ensuite, c'est un peu par sentimentalité, en souvenir de L. de Freitas Branco et de mon 1^{er} voyage au Portugal avec Yvonne Loriod qui avait été magnifique. »⁷

Peut-on imaginer une rencontre entre Olivier Messiaen et Luís de Freitas Branco ? Si oui, à quelle occasion ? Les auteurs de l'ouvrage d'où nous avons extrait ces mots placent le premier voyage de Messiaen et Loriod au Portugal en juin 1961, date à laquelle on donna

¹ BRANCO (Luís de Freitas), *Journal*, 02/09/1944 (JMFB).

² STEFAN (Paul), *Franz Schubert*, (trad. Luís de Freitas Branco), Lisbonne, Inquérito, s. d.

³ GONÇALVES (José Carlos de Almeida), *Luís de Freitas Branco na intimidade*, texte adressé à l'auteur, Lisbonne, 17/03/2008, p. 4. Selon cette source, les démarches en question interrompirent Freitas Branco dans son travail sur une biographie de Wagner.

⁴ Dont deux avec José Viana da Mota, dont il est question dans les *Agendas 1940 et 1941* de ce dernier. Voir MOTA (José Viana da), *Agenda 1940*, 10/11/1940 (CEM/BNL) et id., *Agenda 1941*, 26/03/1941 (CEM/BNL).

⁵ STEFAN (Paul), Lettres à Luís de Freitas Branco, Lisbonne, 03/02/[1941], 10/02/[1941] et 15/02/[1941] (JMFB).

⁶ « [...] pude responder satisfatoriamente para ele e para o nosso país », dans BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à Pedro do Prado, Lisbonne, 16/09/1947 (MM).

⁷ Cité dans HILL (Peter) et SIMEONE (Nigel), *Olivier Messiaen* (trad. Lucie Kayas), Paris, Fayard, 2008, p. 345.

Réveil des oiseaux au Colisée de Lisbonne¹ ; or, à cette occasion-là, Luís de Freitas Branco était décédé. Etant donné que Pedro de Freitas Branco dirigea le concert en question, comme Messiaen lui-même nous le dit dans un témoignage publié à l'occasion du décès du chef d'orchestre portugais², peut-on imaginer qu'il ait confondu les prénoms des deux frères et que, en conséquence, sa lettre fasse allusion à Pedro et non pas à Luís de Freitas Branco ? Il nous semble probable qu'il en soit ainsi.

¹ HILL (Peter) et SIMEONE (Nigel), *op. cit.*, p. 310 ; cette information correspond au témoignage qu'Yvonne Loriod nous a confié personnellement lors des cours de piano que nous avons pris avec elle dans les années 1999-2000.

² *Arte musical*, 29^e année, 3^e série, vol. II, n° 20-21-22, Lisbonne, juillet-novembre 1963-mars 1964, p. 358.

26. Les années 1943-1944

Cette période de la vie de Freitas Branco fut marquée par une rupture familiale assumée au début du mois de mai 1942, qui revêtit une importance capitale dans la suite de son existence. Le sentiment de libération que le compositeur et sa nouvelle compagne ont dû éprouver peut vraisemblablement être à l'origine de l'extraordinaire productivité de Freitas Branco pendant cette période, malgré l'isolement qu'il ressentait de plus en plus par rapport aux institutions officielles auxquelles il était attaché et l'impression croissante d'être victime d'injustices de la part du milieu musical portugais.

26.1. Rupture familiale

Les rapports amoureux qu'il entretenait (de manière instable) avec Maria Helena Ribeiro Nunes de Freitas depuis plusieurs années et qui se sont intensifiés à partir de 1939 dictèrent sa résolution. Déjà en 1941, il confiait à son journal la réflexion suivante :

« Je ne peux pas servir la droite, la religion catholique et la morale bourgeoise auxquelles je ne crois pas. Je n'ai qu'une seule chose à faire : rompre, vivre la vie à laquelle je crois, la vie de la vérité. »¹

Deux jours plus tard, il ajoutait :

« Je sais que je serai attaqué, je sais combien je pâtirai à cause de la résolution à laquelle j'ai fait allusion avant-hier, et je sais que pour l'instant je ne dispose que de deux armes : le silence et l'éloignement. »²

Maria Helena est devenue la muse des dernières années de Freitas Branco ; nombre des ses mélodies, notamment *Sulamita* et *Sonho oriental* (déjà citées) furent écrites à son intention. Cependant, et malgré le fait qu'il résida à partir de ce moment-là à Paço de Arcos³, il n'a jamais coupé définitivement les liens avec sa femme légitime ni avec la maison où il avait habité depuis son enfance, le Palais Pombal au n° 79, rue *do Século*, à Lisbonne. En effet, il y revenait souvent, ayant laissé une bonne partie de ses affaires, notamment des livres, dans cette demeure. De sa part, Stella de Freitas Branco (dont le mari continuait de s'occuper

¹ « Não posso servir as direitas, a religião católica e a moral burguesa em que não creio. Só tenho uma coisa a fazer : romper, viver a vida em que creio, a vida da verdade », dans BRANCO (Luís de Freitas), *Journal*, 06/05/1941 (JMFB).

² « Sei que vou ser atacado, sei quanto vou sofrer pela resolução a que me referi antes de ontem, e sei que por enquanto só tenho duas armas : o silêncio e o afastamento », *Ibid.*, 08/05/1941.

³ « Vivenda Stuc », Av. dos Voluntários da República, n° 14, 1° D, dans la banlieue de Lisbonne.

diligemment en matière d'affaires administratives, et que par ailleurs il traitait avec la plus grande courtoisie) ne le jugea pas plus que lors de sa première liaison importante, avec la mère de son fils João au début des années 1920 ; à cette époque-là, elle s'était montrée accueillante vis-à-vis de l'enfant¹, voire concernée par rapport à son éducation, par exemple². Selon le témoignage de João Paes³, neveu du compositeur qui habitait la maison familiale à la rue *do Século* à cette époque, sa tante Stella ne manquait pas de prévoir la place de son mari à table lors de chaque repas.

26.2. Luís de Freitas Branco et la Bibliothèque « Cosmos »

Dans cette nouvelle étape de la vie du compositeur, les liens intellectuels avec Bento de Jesus Caraça se sont resserrés, à travers l'importante édition de deux ouvrages signés par Freitas Branco dans la collection « Biblioteca Cosmos » que le dernier dirigeait. Ce projet éditorial lancé en 1941 par Caraça avait pour objectif de proposer un maximum de culture générale au plus grand nombre d'individus, alliant la plus grande simplicité dans l'expression à la plus grande rigueur dans l'exposition ; en sept ans d'existence, 145 numéros (correspondant à 106 titres) furent publiés, soit environ un million d'exemplaires.

26.2.1. L'Histoire populaire de la musique

Au début de l'année 1942⁴, Freitas Branco termina l'*História popular da música*, qui lui avait été demandée par Bento de Jesus Caraça et devait être publiée au début 1943 à la Bibliothèque Cosmos⁵. La correspondance de cette période témoigne de la collaboration

¹ Qui n'a pourtant jamais habité la maison familiale des Freitas Branco, étant resté avec sa mère et grands-parents dans le logement qui leur était réservé dans les locaux du Conservatoire de Lisbonne pendant ses jeunes années. D'ailleurs, le départ définitif de la famille Filgueiras de ces locaux semble avoir eu lieu le 3 juillet 1941, à en juger par l'indication contenue à ce sujet dans l'*Agenda 1941* de José Viana da Mota. Voir MOTA (José Viana da), *Agenda 1941*, 26/03/1941 (CEM/BNL).

² Voir BRANCO (Stella de Freitas), *Journal*, [31/07]/1925, 01/08/1925, 02/08/1925, 04/08/1925 et 09/08/1925 (JP).

³ Recueilli en janvier 2005 à Lisbonne.

⁴ BRANCO (Luís de Freitas), Lettres à Bento de Jesus Caraça, Lisbonne, 23/01/1942 et 16/02/1942 (FMS).

⁵ Id., *História popular da música : desde as origens até a actualidade*, 1^{re} éd., Lisbonne, Cosmos, 1943, 294 p. L'auteur a eu son ouvrage entre les mains pour la première fois le 15 mars 1943 ; voir id., *Journal*, 17/03/1943 (JMFB).

intense que le compositeur maintint avec l'illustre mathématicien, et de la façon dont les suggestions de ce dernier (concernant notamment la distinction entre musique catholique et protestante ou l'influence de la science et de la technique en musique) furent prises en considération dans la conception et réalisation du texte¹. Freitas Branco put également compter sur la collaboration du musicologue Mário de Sampaio Ribeiro dans l'élaboration de cet important travail ; ce dernier lui fournit des éléments concernant ses recherches par rapport à Duarte Lobo* et d'autres compositeurs portugais, que Freitas Branco inséra dans le texte².

Le livre fut apparemment bien reçu par le journal *República* ; cependant, Freitas Branco écrivait à ce sujet : « [...] toujours la même disposition : droite contre, gauche pour. »³

26.2.2. La vie de Beethoven

En 1943, Freitas Branco s'est consacré à la composition d'un ouvrage sur Beethoven également commandé par Bento de Jesus Caraça à l'intention de la Bibliothèque Cosmos, paru en novembre de la même année⁴. Viana da Mota collabora à la conception de cet ouvrage en donnant à l'auteur des indications concernant certains thèmes utilisés par Beethoven dans ses symphonies⁵. Dans cette étude consacrée au « premier musicien qui voulut être l'interprète de l'Humanité »⁶, comme dans tous les domaines de son activité, Freitas Branco chercha à éviter le « romantisme et l'amateurisme »⁷. Nous signalerons

¹ A ce sujet, voir CARAÇA (Bento de Jesus), Lettre à Luís de Freitas Branco, Lisbonne, 09/11/1942 (FMS) et BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à Bento de Jesus Caraça, Lisbonne, 12/11/1942 (FMS).

² RIBEIRO (Mário de Sampaio), Lettre à Luís de Freitas Branco, Lisbonne, 05/11/1942 (JMFB) ; BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à Mário de Sampaio Ribeiro, Lisbonne, 07/11/1942 (JMFB).

³ « [...] continua a mesma disposição : direita contra, esquerda a favor », dans BRANCO (Luís de Freitas), *Journal*, 09/04/1943 (JMFB).

⁴ Id., *A vida de Beethoven*, Lisbonne, Cosmos, novembre 1943, 124 p.

⁵ MOTA (José Viana da), Lettre à Luís de Freitas Branco, Lisbonne, 23/10/1943 (JMFB) ; voir également BRANCO (Luís de Freitas), *A vida de Beethoven*, Lisbonne, Cosmos, 1943, p. 90.

⁶ « [...] primeiro músico que quis ser o intérprete da Humanidade », dans BRANCO (Luís de Freitas), *Journal*, 20/09/1943 (JMFB).

⁷ « [...] do romantismo e do amatorismo », dans id., Lettre à Pedro do Prado, Lisbonne, 23/11/1943 (MM).

également nombre d'articles de Freitas Branco sur le même thème, publiés par la suite dans les pages de la revue *Arte musical*¹.

26.3. Autres travaux musicologiques

En octobre 1942, Freitas Branco réalisa un de ses plus importants projets dans le domaine de la musicologie. Il transcrivit, à la Bibliothèque d'Évora (avec l'aide de sa compagne, Maria Helena de Freitas)² *Celos aún del ayre me matan* du compositeur Juan Hidalgo* sur un texte de Don Pedro Caldéron de la Barca³ ; il s'agit du premier opéra espagnol conservé jusqu'à nos jours, représenté au Palais de Buen Retiro, à Madrid, le 5 décembre 1660⁴, probablement à l'occasion de la célébration du traité de paix entre l'Espagne et la France qui conduisit au mariage de Louis XIV avec la princesse Maria Teresa⁵. Jusqu'alors on connaissait seulement le premier acte de cet ouvrage, qui avait été découvert par le musicologue José Subirá à la Bibliothèque de la Maison d'Alba, à Madrid⁶.

¹ BRANCO (Luís de Freitas), « Beethoven e a cultura literária », dans *Arte musical*, 14^e année, n° 339, Lisbonne, 25/01/1944, p. 6-9 ; id., « À beira da sepultura de Beethoven », dans *Arte musical*, 14^e année, n° 345, Lisbonne, 25/07/1944, p. 15-17 ; id., « Beethoven à mesa », dans *Arte musical*, 14^e année, n° 346, Lisbonne, 25/08/1944, p. 6-9 ; id., « Beethoven e a Inglaterra », dans *Arte musical*, 14^e année, n° 347, Lisbonne, 25/09/1944, p. 12-20 ; id., « As residências de Beethoven », dans *Arte musical*, 14^e année, n° 348, Lisbonne, 25/10/1944, p. 11-14 ; id., « O pessoal menor de Beethoven », dans *Arte musical*, 14^e année, n° 349, Lisbonne, 25/11/1944, p. 2-9.

² Selon Freitas Branco, il n'aurait réalisé que le tiers de la tâche ; id., *Journal*, 28/10/1942 (JMFB). Les *Mémoires* de Maria Helena de Freitas précisent l'aide qu'elle lui accorda à cette occasion : voir FREITAS (Maria Helena de), *op. cit.*, 11/08/1945, [p. 69].

³ BRANCO (Luís de Freitas), *Journal*, 20/10/1942, 27/10/1942 et 28/10/1942 (JMFB).

⁴ LOPES-GRAÇA (Fernando) et BORBA (Tomás), « Juan Hidalgo », *Dicionário de Música*, vol. I, Lisbonne, Cosmos, 1963, p. 666 ; voir BRANCO (João de Freitas), *Catálogo da Exposição Luís de Freitas Branco*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1975, p. 70.

⁵ 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. 377-8.

⁶ BRANCO (Luís de Freitas), *Journal*, 27/10/1942 (JMFB) ; voir également id., *História popular da música : desde as origens até a actualidade*, 2^e éd., Lisbonne, Cosmos, 1947, p. 117 ; BRANCO (João de Freitas), *História da música portuguesa*, 2^e éd., Mem Martins, Europa-América, 1995, p. 198 ; SUBIRÁ (José), *Celos aún del ayre me matan : opera del siglo XVII*, Barcelona, Imprenta de la Casa de Caritat, 1933, 62 p.

Par la suite, son travail sur ce sujet suscita l'intérêt de personnalités telles que Paul Collaer, directeur artistique de la radio nationale belge, qui envisagea de monter l'œuvre en 1947¹.

Ses recherches de cette période (réalisées dans les bibliothèques nationale de Lisbonne et d'Évora, ou auprès de ses représentants) portèrent également sur la chanson populaire ; il essaya de trouver des recueils ethnographiques contenant de la musique, ayant ainsi obtenu le texte de la chanson *Coro das maçadeiras*, l'une de celles qu'il a harmonisées dans le courant de la même année ou de la suivante².

Freitas Branco traduisit encore le livre *Du und die Musik*, de Friedrich Herzfeld, auquel il ajouta une préface et des notes ; l'ouvrage fut publié dans la collection « Vida e Cultura » éditée par Livros do Brasil³. Il termina également *A vida e o pensamento de Ricardo Wagner*, ouvrage qu'il avait entamé en 1939 et qui fut publié en feuillets dans la revue *Arte musical* pendant plusieurs années. Selon Almeida Gonçalves, les recherches de Freitas Branco sur Wagner l'avaient conduit à voyager en Europe centrale en quête de témoignages directes à propos de certains aspects biographiques du maître de Bayreuth ; interrogeant le concierge de la famille Wesendonck, celui-ci lui aurait « garanti que les rapports entre Mathilde et Wagner n'avaient pas été platoniques »⁴, mais Freitas Branco s'empêcha de faire paraître cette information pour des raisons de pudeur par rapport aux représentants vivants de la famille en question. Entre-temps, il poursuivait son activité pédagogique au Lycée Pedro Nunes et en tant que conférencier à l'Émetteur national de radiodiffusion ; dans cette dernière qualité, il réalisa des conférences sur « La mélodie grégorienne »⁵ et « António Fragoso »⁶, par exemple.

¹ COLLAER (Paul) [Directeur musicale de la Radio nationale belge], Lettre à Luís de Freitas Branco, Bruxelles, 03/08/1946 (JMFB).

² [Nom et prénom illisibles] [Bibliothèque publique et fonds d'archives du district d'Évora], *Lettre à Luís de Freitas Branco*, Évora, 29/09/1943 (JMFB) ; VEIGA (A. M. Costa) [Directeur de la Bibliothèque nationale de Lisbonne], Lettre à Luís de Freitas Branco, Lisbonne, 14/10/1943 (JMFB).

³ HERZFELD (Friedrich), *Nós e a música* (trad. Luís de Freitas Branco), Lisbonne, Livros do Brasil, s. d., VII - 272 p.

⁴ « [...] falou com o porteiro da família Wesendonck que lhe garantiu que as relações entre Mathilde e Wagner não tinham sido platónicas », dans GONÇALVES (José Carlos de Almeida), *op. cit.*, p. 3.

⁵ « A melodia gregoriana », dans BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à Pedro do Prado, Lisbonne, 21/05/1942 (MM).

⁶ Id., *Journal*, 18/03/1942 (JMFB).

26.4. Œuvres

Dans le courant de l'année 1942, Freitas Branco prépara l'édition (pour voix aigue) de cinq de ses mélodies sur des poèmes de Antero de Quental : *Sulamita*, *Conquista pois*, *Idílio*, *Sonho oriental* et *Hino à razão*¹. Ce travail était probablement destiné à s'intégrer dans une entreprise plus ambitieuse dont le compositeur rêva par la suite, et qui ne s'est pas concrétisée sa vie durant² : la publication de ses douze mélodies sur des textes de Quental, qu'il souhaitait réunir dans un seul volume dédié à sa compagne Maria Helena de Freitas³.

Par ailleurs, la première exécution publique de *Sonho oriental* avait eu lieu quelques mois auparavant, le 27 mai 1942, avec Marina Dewander Gabriel et Fernando Lopes-Graça au piano ; le concert, à la Salle de l'Athénée (Lisbonne), fut précédé d'une conférence d'António Sérgio qui, comme nous l'avons vu, était un spécialiste en la matière dont les renseignements concernant l'œuvre de Quental avaient été particulièrement importants pour le compositeur. Mais cette période particulièrement féconde permit à son auteur la conception et réalisation d'autres projets importants.

26.4.1. La chanson populaire

Entre-temps, en août 1942, l'Emetteur national de radiodiffusion commanda à Luís de Freitas Branco, par l'intermédiaire de son ancien disciple Pedro do Prado⁴, un ensemble de douze harmonisations de chansons populaires portugaises⁵. Il faut comprendre la signification

¹ BRANCO (Luís de Freitas), *Journal*, 05/07/1942 (JMFB).

² En fait, il ne vit le jour qu'en 2005, lors des commémorations du 50^e anniversaire de la mort du compositeur, dans une édition conjointe Fermata Editora/Casa da Música (Porto).

³ BRANCO (Luís de Freitas), *Déclaration*, Paço de Arcos, [24/06]/1955 (NB/MHF). Les *Mémoires* de Maria Helena de Freitas nous révèlent qu'ils faisaient souvent de la musique ensemble, notamment en jouant les mélodies sur des poèmes d'Antero de Quental dont il est question ; voir FREITAS (Maria Helena de), *Mémoires*, 10/08/1945, [p. 58-59] (NB/MHF).

⁴ Alors directeur du Bureau d'études musicales de ladite institution.

⁵ BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à Pedro do Prado, Perdigões, 24/10/1943 (MM) ; à ce sujet, voir également id., Lettre à José Viana da Mota, Perdigões, 03/11/1943 (JMFB). Le Bureau d'études musicales de l'Emetteur national de radiodiffusion cherchait alors à stimuler la création musicale portugaise sous plusieurs aspects, dont l'harmonisation de chansons populaires portugaises ; le chercheur Pedro Russo Moreira prépare à présent une thèse de doctorat à ce sujet (CESEM, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa).

de cette commande dans le contexte de la vie professionnelle de Luís de Freitas Branco à cette époque. En effet, le compositeur était persuadé que les liens déjà précaires (depuis l'enquête dont il fut l'objet en 1940) qui l'unissaient au Conservatoire national seraient bientôt rompus ; dans sa correspondance, il revenait sur les « offenses à saint Joseph et à la Vierge Marie »¹ invoquées dans les chefs d'accusation de ladite enquête, et craignait les difficultés matérielles qui pourraient découler de la résolution définitive de cet imbroglio.

La situation préoccupa le compositeur outre mesure. Nous savons que, lors d'une période de grave maladie² qui l'a retenu au lit pendant dix jours en novembre 1942, il s'imagina d'emblée qu'on l'obligerait à une retraite du Conservatoire, en invoquant une incapacité physique³. Cette impression fut exacerbée par un incident désagréable survenu sensiblement à la même époque : son disciple Eduardo Libório, « agissant pour le compte d'Ivo Cruz »⁴, aurait proposé à João de Freitas Branco un poste au Conservatoire, à condition que celui-ci accepte de se retourner contre son père⁵. Cet épisode, s'il est vrai, justifie largement la méfiance que le Conservatoire (et le milieu musical en général) inspirait à Freitas Branco ; le sentiment d'être victime de plusieurs injustices se traduit dans ce passage d'une lettre en réponse à la demande d'informations sur sa carrière que Lopes-Graça lui adressa à la même époque :

« Tu me demandes des notes biographiques destinées l'Encyclopédie Portugaise Brésilienne. Voici ce qui me paraît juste. Tu n'y trouveras rien sur les persécutions dont j'ai été victime car le ton polémique me

¹ « [...] ofensas a S. José e à Virgem Maria », dans BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à Pedro do Prado, Perdigoães, 22/12/1943 (MM).

² Les sources dont nous disposons décrivent l'épisode de cette maladie sous les termes d'« apoplexie » [voir BRANCO (João de Freitas), « Cronologia », *Catálogo da Exposição Luís de Freitas Branco*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1975, p. 36] et « congestion » [voir FREITAS (Maria Helena de), *Mémoires*, 12/08/1945, [p. 71], du 13/08/1945 [p. 73] et du 16/08/1945 [p. 82-83] (NB/MHF)]. Tous deux sont associés, dans le jargon médical de l'époque, à des accidents vasculaires cérébraux, ce qui d'ailleurs se confirme par une indication contenue dans la seconde source citée, selon laquelle le compositeur fut alors paralysé du côté gauche. Ce genre d'accidents est souvent associé à des troubles cardiaques ; or ceux-ci étaient présents dans l'histoire médicale de la famille (voire la cause de la mort de Freitas Branco lui-même, survenue treize ans après, et la pathologie de son oncle João, décédé en 1910).

³ BRANCO (João de Freitas), *op. cit.*, p. 36.

⁴ « [...] agindo por conta de Ivo Cruz [...] », dans BRANCO (Luís de Freitas), *Journal*, 30/12/1942 (JMFB).

⁵ *Ibid.*

paraît déplacé dans un article de ce genre, et pourtant c'est le seul, avec la dureté d'un châtement exemplaire, qui convient à ces sujets. »¹

On comprend ainsi que l'intérêt de Pedro do Prado (et par conséquent de l'Émetteur national de radiodiffusion) vis-à-vis de Freitas Branco ait été particulièrement bien accueilli par le compositeur ; plus qu'un défi compositionnel, la commande en question représentait une alternative, quoique précaire, à une situation financière non moins précaire qui s'annonçait. Il livra un premier lot de six chansons avant le 15 octobre 1943 ; à cette date, il demandait qu'on lui renvoie les manuscrits pour qu'il puisse procéder à des modifications², comme il le fit dans le cas de *Ó Matilde* et *Siseirão*, par exemple (*De noite* et *Ó meu lírio roxo* se trouvaient dans le lot en question, mais elles ne furent pas modifiées). Un nouvel envoi de ces six chansons eut lieu le 24 octobre 1943³ ; il fut précédé d'un autre, une semaine plus tôt, comportant les six chansons restantes⁴.

Au total, Freitas Branco harmonisa dans le courant de l'année 1943 six chansons populaires portugaises pour chœur mixte *a cappella*, trois pour chœur avec piano et vingt-sept pour chant et piano (dont il en orchestrera huit en 1951)⁵. En même temps qu'il expérimentait un intérêt particulier pour les sources musicales populaires de son pays (et particulièrement d'Alentejo, sa province d'élection comme nous l'avons vu à plusieurs reprises), Freitas Branco réfléchissait à des questions de contexte social que lui posaient ses recherches et notamment le voisinage des paysans. Dans ses propos il disait à ce sujet :

¹ « Pedes-me notas biográficas para utilizar na Enciclopédia Portuguesa-Brasileira. Aqui te mando o que me parece justo. Nada encontrarás sobre as perseguições de que tenho sido vítima por me parecer descabido o tom polémico num artigo deste género e estes assuntos não se devem tratar senão nesse tom e com a rijeza de um castigo exemplar », dans BRANCO (Luís de Freitas), « Uma carta inédita a Fernando Lopes-Graça : Reguengos, 04/11/1943 », *Gazeta Musical*, 24^e année, série IV, n° 245, Lisbonne, Academia de amadores de música, décembre 1990, p. 23.

² Id., Lettre à Pedro do Prado, Perdígões, 15/10/1943 (MM).

³ Id., Lettre à Pedro do Prado, Perdígões, 17/10/1943 (MM).

⁴ Id., Lettre à Pedro do Prado, Perdígões, 24/10/1943 (MM).

⁵ BRANCO (João de Freitas), « Cronologia », *Catálogo da Exposição Luís de Freitas Branco*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1975, p. 36-37 ; DELGADO (Alexandre), « 3^a parte : obra musical de Luís de Freitas Branco – 1924-1955 » dans *Luís de Freitas Branco*, Lisbonne, Caminho, 2007, p. 395-400.

« [...] detestar de plus en plus la chanson populaire et les fêtes du village : à cause du contraste flagrant entre l'inconscience gaie des gens de la campagne et la prétention grossière de leurs sociétés philharmoniques et de leurs décors « régionaux »¹.

Il rejoignait ainsi ses idées concernant le « folklore », exposées ci-dessus :

« Tout ça me rappelle l'infériorité bestiale dans laquelle on maintient ces malheureux sans qu'ils le sachent, et fait naître en moi, en même temps que le dégoût du folklore, le désir de plus en plus grand de les élever jusqu'aux manifestations vraiment belles et artistiques. »²

26.4.2. Le cycle « *A Ideia* » et les *Madrigais camonianos*

Le 6 février 1942, Luís de Freitas Branco acheva la composition de son cycle de mélodies *A ideia*, qu'il considérait comme « une affirmation de l'hégélianisme d'Antero de Quental »³, fondé sur huit sonnets du poète. Pour le compositeur, « la combinaison de la beauté poétique de *Ideia* de Antero avec l'expression philosophique qu'elle contient, font de cette série de sonnets un chef-d'œuvre unique dans la littérature de tous les pays. »⁴

Le numéro quatre de cette série, *Conquista, pois*, avait été composé en 1937 ; parmi les mélodies que Freitas Branco acheva en 1943, il aura commencé par le troisième numéro de la série⁵. Maria Helena de Freitas assista à la genèse de ces compositions ; elle nous révèle de façon éloquente des éléments du processus créatif du compositeur, en insistant sur la distinction entre la méthode compositionnelle adoptée et l'idée d'inspiration que Freitas Branco a combattu énergiquement dans sa triple activité, en tant que compositeur, pédagogue et critique musical :

¹ « [...] detestar cada vez mais a canção popular e as festas da aldeia : pelo contraste pungente entre a inconsciência alegre da gente do campo e a pretensão reles das suas filarmónicas e das suas decorações “regionais” », dans BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à José Viana da Mota, Perdígões, 03/11/1943 (JMFB).

² « Tudo isto me lembra a inferioridade animalesca em que estes desgraçados são mantidos sem o saberem, e faz nascer em mim, ao mesmo tempo que a repulsa pelo folclore, o desejo cada vez maior de os erguer até às manifestações verdadeiramente belas e artísticas », dans BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à José Viana da Mota, Perdígões, 03/11/1943 (JMFB).

³ « [...] uma afirmação do hegelianismo de Antero de Quental », dans id., *Journal*, 07/12/1943 (JMFB).

⁴ « A combinação da beleza poética da *Ideia* de Antero, com a expressão filosófica nela contida, fazem desta série de sonetos uma obra-prima única na literatura de todos os países », *Ibid.*, 08/12/1943.

⁵ FREITAS (Maria Helena de), *op. cit.*, 18/08/1945, [p. 91] (NB/MHF)

« Luís me lisait les sonnets, et quand il avait choisi celui pour lequel il allait composer la musique, car il ne les a pas pris selon l'ordre numérique, il traçait un plan, en me disant ce qu'il envisageait de mettre ici et là, en m'expliquant les raisons qui le menaient à choisir tel accord, en procédant, enfin, de manière totalement différente de celle que les gens vulgaires appellent d'habitude l'inspiration [...]. »¹

Sur un plan plus spécifique, nous possédons une intéressante indication de Freitas Branco concernant l'influence de Wagner sur la conception de cette œuvre :

« Dans « A ideia », la répétition constante de ce mot ou de sa signification philosophique m'a empêché d'adopter le leit-motiv [souligné dans l'original] correspondant, qui serait monotone. En revanche, en ce qui concerne le concept de Dieu, j'ai fait comme Wagner dans l'« Ur-Motiv » : j'ai adopté l'intervalle de quinte. »²

A la même période, Luís de Freitas Branco termina également ses sept *Madrigais camonianos*, cinq pour chœur mixte et deux pour chœur masculin (ou féminin). Il essaya de les éditer, avec les douze mélodies sur des poèmes d'Antero de Quental qu'il avait composées jusqu'alors mais, malgré les conditions très attrayantes qu'il proposait aux éditeurs Sasseti et Valentim de Carvalho³, il n'obtint pas de réponse favorable. Il confia les manuscrits de ces mélodies à Viana da Mota⁴ en lui demandant d'intercéder pour lui⁵ ; malheureusement, les démarches effectuées par ce dernier ne furent pas non plus couronnées de succès⁶.

¹ « O Luís lia-me os sonetos, e quando escolhia aquele para que ia fazer a música, pois não os levou por ordem numérica, traçava um plano, dizia-me o que tencionava pôr aqui e ali, explicava-me as razões que o levavam a escolher determinado acorde, procedia, enfim, de maneira completamente diferente daquela a que as pessoas vulgares costumam chamar inspiração [...] », FREITAS (Maria Helena de), *op. cit.*, 18/08/1945, [p. 91] (NB/MHF).

² « Na “Ideia”, a repetição constante desta palavra ou do seu significado filosófico impediu-me de adoptar o leit-motiv correspondente que se tornaria monótono. Mas para o conceito de Deus fiz como Wagner para o “Ur-Motiv” : adoptei o intervalo de quinta », dans BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à José Viana da Mota, Perdigões, 23/11/1943 (CEM/BNL).

³ *Ibid.*

⁴ Id., Lettre à Pedro do Prado, Perdigões, 23/11/1943 (MM) ; Id., Lettre à José Viana da Mota, Perdigões, 23/11/1943 (CEM/BNL).

⁵ Id., Lettres à José Viana da Mota, Perdigões, 25/10/1943 et 03/11/1943 (MM).

⁶ Id., *Journal*, 03/11/1946 (JMFB).

26.4.3. *Mofina Mendes et Inês de Castro*

Nous connaissons une seule mention au ballet *Mofina Mendes*, dans la correspondance du mois de novembre 1943¹ ; le compositeur travaillait à cette époque à sa *Troisième symphonie*, ainsi qu'à l'opéra *Inês de Castro*². Ce dernier projet, auquel le compositeur réfléchissait depuis un certain temps, avait été mis de côté en 1942, après l'épisode de maladie que Freitas Branco subit ; à ce moment-là, marqué par le découragement et la crainte, ainsi que par des problèmes concernant sa liaison amoureuse avec Maria Helena de Freitas, le compositeur a comparé le sort des malheureux amants Pedro et Inês³ avec le sien et celui de sa compagne, qu'il envisageait alors d'abandonner⁴.

En février 1943, en revanche, sa disposition avait beaucoup changé : il avait alors des idées novatrices et très bien définies concernant l'opéra. Dans un esprit en large mesure autobiographique, il souhaitait :

« [...] isoler ce drame de l'atmosphère pessimiste caractéristique du vieux romantisme, en insistant plutôt sur les joies de l'amour réciproque et de la sensualité, en achevant le drame avant la rentrée des « tueurs

¹ Ce ballet a-t-il vu le jour ? Fut-il réellement mis en chantier, ou s'agit-il simplement d'un projet ? Nous l'ignorons pour le moment.

² BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à Pedro do Prado, Perdígões, 23/11/1943 (MM).

³ Pedro I (1320-1367) s'est mariée d'abord avec une princesse espagnole, mais cette union ne fut pas consommée ; il épousa ensuite Constança Manuel, la mère de D. Fernando, dernier roi de la première dynastie portugaise. Entre-temps, il tomba amoureux d'Inês de Castro, dame de compagnie de la reine Constança qui appartenait à une des plus puissantes familles de Léon et Castille. Inês et Pedro eurent deux enfants, Dinis et João. Les deux frères de Inês de Castro exerçaient alors une grande influence politique à la cour portugaise, ce qui créait des tensions. Inês fut tuée avec le consentement d'Afonso IV, le père de Pedro ; cela entraîna la révolte de ce dernier et une guerre civile. Après son ascension au trône, Pedro essaya de faire croire à son mariage avec Inês, demandant sa reconnaissance posthume en tant que reine du Portugal. La légende de « la reine morte » fut célébrée par maints auteurs, comme Garcia de Resende, Camões, António Ferreira, Bocage, Alexandre Herculano, Oliveira Martins, Manuel de Figueiredo, Reis Quita, José Leitão de Barros, Agustina Bessa Luís, Luís Rosa, João Aguiar, mais aussi Henry de Montherlant, Gilbert Sinoué, Antoine Houdar (dit de La Mothe) et Pouchkine, ainsi que par des compositeurs, dont Giuseppe Persiani, Andrea Lorenzo Scartazzini et Daniel-Lesur ; d'ailleurs, la figure d'Inês de Castro dans l'opéra et la chorégraphie italienne a même justifié un important ouvrage [CARVALHAIS (Manuel Pereira Peixoto d'Almeida), *Inês de Castro na ópera e na coreografia italianas*, Lisbonne, Typ. Castro Irmão, 1908, 273 [2] p.]

⁴ FREITAS (Maria Helena de), *op. cit.*, 16/08/1945, [p. 84-85].

férocés » et en faisant d'Inês la dissipatrice des nuages et des mauvais présages qui assaillent Pedro en face de l'attitude d'Afonso IV. »¹

Freitas Branco réalisa quelques ébauches, ainsi qu'un plan des scènes de cet opéra en trois actes, en 1948. Cependant, le projet n'a jamais abouti.

¹ « [...] isolar este drama da atmosfera pessimista característica do velho romantismo, insistindo mais nas alegrias do amor correspondido e da sensualidade, acabando o drama antes da entrada dos “brutos matadores” e fazendo de Inês a dissipadora das nuvens e dos maus presságios que assaltam Pedro em face da atitude de Afonso IV », dans BRANCO (Luís de Freitas), *Journal*, 22/02/1943 (JMFB).

27. Une nouvelle étape : les années 1943-1947

Pratiquement écarté de son poste au Conservatoire de Lisbonne, Freitas Branco poursuit ses activités en tant que conférencier, critique musical, musicographe et musicologue ; signalons sa présence de plus en plus régulière au micro de l'Émetteur national de radiodiffusion, stimulée entre autres facteurs par des questions économiques, sans oublier un important projet centré sur *Les guerres du romarin et de la marjolaine* (opéra de marionnettes du XVIII^e siècle) et deux nouveaux ouvrages consacrés à Beethoven destinés aux éditions de la Bibliothèque Cosmos. En ce qui concerne la composition, cette période a vu la création d'importants travaux marqués par des préoccupations d'ordre social de plus en plus évidentes dans la production de l'auteur.

27.1. Œuvres

L'achèvement de la *Troisième symphonie* en 1944 marque le début d'une nouvelle étape du point de vue de la création musicale de Luís de Freitas Branco. De manière générale, on peut dire que ses œuvres à partir de cette époque expriment de façon de plus en plus précise un contenu idéologique en rapport avec les préoccupations sociales qu'il manifesta de différentes manières.

27.1.1. La *Troisième symphonie*

En 1944, la *Deuxième symphonie* de Freitas Branco fut créée à New York, sous la direction de Arthur Judson¹ ; par ailleurs, cette année fut presque entièrement consacrée au travail sur la *Troisième symphonie*. Le journal de Freitas Branco indique qu'il acheva la composition de cette œuvre le 18 mai 1944². Le 5 septembre suivant il révèle qu'il fut inspiré par un « principe de variété [...] dans cette troisième symphonie dans laquelle la technique polyphonique assume un rôle important. »³ ; il avoue avoir utilisé le principe de la fugue, tout

¹ BRANCO (João de Freitas), « Cronologia », *Catálogo da Exposição Luís de Freitas Branco*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1975, p. 37.

² BRANCO (Luís de Freitas), *Journal*, 18/05/1944 (JMFB).

³ « [...] princípio de variedade [...] nesta terceira sinfonia em que a técnica polifónica desempenha um papel importante », *Ibid.*, 08/09/1944.

en évitant le « cercle tonique-dominante-tonique »¹ et en employant d'autres intervalles. L'œuvre, dont Freitas Branco réservait la première audition à Pedro do Prado (c'est-à-dire, à l'Émetteur national de radiodiffusion), le préoccupait par son extension, « à la limite de ce que peuvent supporter l'attention et la possibilité de concentration d'un public cultivé. »² L'orchestration de la symphonie, réalisée à *Monte dos Perdigões* en octobre 1944, lui posait un problème esthétique : il voulait qu'elle ait « l'élévation de l'[orchestration] allemande, la distinction de la française et la force de l'italienne. »³

L'œuvre fut finalement achevée le 29 novembre à 22h45⁴. On prévoyait d'en donner la première audition le 15 mars 1945, mais à la dernière minute on la remplaça par l'*Ouverture solennelle « 1640 »*. Une nouvelle date fut fixée, le 31 octobre 1946, lors du premier concert de la saison 1946-1947 de l'Émetteur national de radiodiffusion. José Viana da Mota devait alors interpréter le 4^e *Concerto pour piano et orchestre* de Beethoven ; cependant, et parce qu'il était convalescent, on a envisagé de lui faire jouer quelques œuvres pour piano seul au lieu du concerto⁵. Le médecin assistant du pianiste se montra toujours réticent par rapport à sa participation au concert⁶, et Freitas Branco a dû accepter à regret de ne pas inclure celui dont la « main glorieuse »⁷ l'avait fait entrer dans la carrière de compositeur⁸ au concert dans lequel on donnait la première audition de son « œuvre de plus grande envergure »⁹.

On peut se demander si la participation de Viana da Mota était prévue dans le concert de présentation de la *Troisième symphonie*, auquel cas une impossibilité de sa part aurait pu en causer le report. En effet, déjà en 1944, atteint d'une grave maladie, il avait dû s'abstenir

¹ « [...] o círculo tónica-dominante-tónica [...] », dans BRANCO (Luís de Freitas), *Journal*, 08/09/1944 (JMFB).

² « [...] limite do que podem suportar a atenção e a possibilidade de concentração de um público culto », dans id., Lettre à Pedro do Prado, *Perdigões*, 04/10/1944 (MM).

³ « [...] a elevação da [orquestração] alemã, a distinção da francesa e a força da italiana », dans id., *Journal*, 11/11/1944 (JMFB).

⁴ *Ibid.*, 29/11/1944.

⁵ Id., Lettre à José Viana da Mota, *Perdigões*, 20/10/1946 (CEM/BNL).

⁶ MOTA (José Viana da), Lettre à Luís de Freitas Branco, Lisbonne, 25/10/1946 (CEM/BNL).

⁷ « [...] gloriosa mão [...] », dans BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à José Viana da Mota, *Perdigões*, 27/10/1946 (CEM/BNL).

⁸ Allusion au Concours de musique de chambre de 1909.

⁹ « [...] obra de maior envergadura [...] », dans BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à José Viana da Mota, *Perdigões*, 27/10/1946 (CEM/BNL).

de jouer l'intégrale des concertos de Beethoven, comme prévu, avec Pedro de Freitas Branco comme chef d'orchestre lors de concerts organisés par l'Emetteur¹. Quoi qu'il en soit, la première exécution publique de la *Troisième symphonie* eut lieu le 23 janvier 1947 au Théâtre de S. Carlos, avec l'Orchestre symphonique national sous la direction du frère du compositeur.

Avec cette œuvre, Freitas Branco semble avoir atteint un nouveau pallier dans le contexte de sa production artistique. Le 3 novembre 1946², après avoir joué trois mouvements de l'œuvre pour Viana da Mota, il écrivit dans son journal :

« [Viana da Mota] m'a dit, entre autres choses agréables, que c'était, à sa connaissance, ma meilleure œuvre. Or, il les connaît toutes : même les madrigaux et les sonnets d'Antero pour chant et piano [...]. Il a trouvé, comme Vittorio Gui il y a des mois, que j'ai atteint un sens mélodique, harmonique et contrapuntique, tellement hors du commun qu'il y aura des difficultés d'appréhension de la part des auditeurs. »³

A ce sujet, il est également intéressant de noter la réaction d'António Sérgio :

« Je reviens du concert. Je vous en félicite et remercie profusément. J'ai beaucoup aimé votre symphonie. Pour la sensibilité de l'homme de la rue, [en anglais, souligné dans l'original] lors d'une première audition, je crois que le 2^e mouvement donnera l'impression d'être le plus dense, le plus uni, le plus perceptiblement bien enchaîné, d'une beauté plus continue et universellement accessible à l'oreille commune et insoucieuse des détails techniques. [...] Du reste, tout est extrêmement attrayant pour celui qui écoute réellement. Quant au public, je crois qu'il est venu surtout pour admirer la robe de la violoncelliste. »⁴

¹ BRANCO (João de Freitas), *Viana da Mota*, Lisbonne, Fondation Calouste Gulbenkian, 1987, p. 217.

² Cette date est confirmée par l'*Agenda 1946* de Viana da Mota ; MOTA (José Viana da), *Agenda 1946*, 03/11/1946 (CEM/BNL).

³ « [Viana da Mota] disse-me, entre outras coisas agradáveis, que era, que ele conhecesse, a minha melhor obra. Ora, ele conhece todas : até os madrigais e os sonetos do Antero para canto e piano [...]. Acho, como o Vittorio Gui tinha achado há meses, que atingi um sentido melódico, harmónico e contrapontístico, tão diferente do usual, que vai haver dificuldade de apreensão por parte dos ouvintes », dans BRANCO (Luís de Freitas), *Journal*, 03/11/1946 (JMFB).

⁴ « Venho do concerto. Muitos parabéns e agradecimentos. Gostei muito da sua sinfonia. Para a sensibilidade de um simples man in the street numa primeira audição, suponho que o 2^o andamento será o que deve dar a impressão de mais denso, mais uno, mais perceptivelmente bem concatenado, de beleza mais contínua e universalmente acessível ao ouvido comum e despreocupado de minudências técnicas. [...] Demais, tudo atraentíssimo para quem realmente oiça. Quanto ao público, creio que estava lá sobretudo para admirar o vestido da violoncellista », dans SÉRGIO (António), *Lettre à Luís de Freitas Branco*, Lisbonne, s. d. (JMFB). Nuno Barreiros, dont la connaissance de la vie et de l'œuvre de Freitas Branco était

27.1.2. L'engagement social et l'origine de la *Quatrième symphonie*

Alexandre Delgado suggère que dans cette symphonie le compositeur effectue un parcours entre les ténèbres et la lumière, et que dans sa vie créatrice (surtout à partir de cette période) Freitas Branco évolua dans le sens d'un art dirigé non seulement vers une élite mais vers tous les hommes, influencé par les idées d'António Sérgio et de Bento de Jesus Caraça¹.

Nous avons cité le compositeur au sujet de son désir d'élever les gens de la campagne aux « manifestations vraiment belles et artistiques » (voir ci-dessus, chapitre 26.4.1). Son engagement en faveur des gens de la campagne le fit écrire une lettre, signée par « un modeste agriculteur d'Alentejo » et publiée le 24 juillet 1944 dans le journal *O Século*². Sous l'intitulé « La subvention pour la culture de blé et la situation des locataires de terres », l'article salue « la très juste augmentation de la subvention [destinée à] la culture [de blé] »³ décidée par le gouvernement, mais dénonce des abus prétendument commis par les propriétaires au détriment des locataires défavorisés, en préconisant des mesures correctionnelles. Il termine son exposé par les mots suivants :

« Messieurs le Président du Conseil et le ministre de l'Economie, sauvez les pauvres agriculteurs de la terre portugaise, délivrez-les des griffes de ceux qui veulent les exploiter ! Aux grands maux les grands remèdes. »⁴

Ces préoccupations d'ordre idéologique étaient associées, dans l'esprit de Freitas Branco, à des réflexions esthétiques par rapport au genre de la « symphonie », comme nous le montre l'analyse de quelques notes extraites de son journal datant du début 1945 dont la

particulièrement poussée, a laissé une note selon laquelle cette lettre, quoique non datée, se rapporte à la première exécution de la 3^e symphonie ; les écrits inédits de Nuno Barreiros sont conservés dans le fonds d'archives NB/MHF.

¹ DELGADO (Alexandre), *A sinfonia em Portugal*, 2^e édition, Lisbonne, Caminho, 2002, p. 134.

² « Um modesto agricultor do Alentejo » ; [BRANCO (Luís de Freitas)], « O subsídio de cultura de trigo e a situação dos rendeiros de terras », *O Século*, Lisbonne, 21/07/1944, cité dans BRANCO (João de Freitas), *Cahier 2*, s. l. n. d., p. 168 § 364 (copie dans les fonds d'archives NB/MHF) ; même si la lettre n'est pas signée par l'auteur, l'exemplaire auquel João de Freitas Branco accéda porte, selon lui, une indication manuscrite de Stella de Freitas Branco selon laquelle le signataire de l'article en question est bien son mari.

³ « [...] o justíssimo aumento do subsídio de cultura [...] », *Ibid.*

⁴ « Srs. Presidente do Conselho e ministro da Economia, salvem Vas. Excas. Os desprotegidos agricultores da terra portuguesa, livrando-os das garras dos que os querem explorar ! Para grandes males, grandes remédios », *Ibid.*

suiuante : « J'aimerais bien, pour chacune de mes symphonies, choisir un thème profondément humain et le développer avec majesté. »¹ Il mentionnait également son « désir d'interpréter en musique l'univers [...] »², par le biais du genre symphonique. Ces déclarations résument le credo profondément humaniste qui était à l'origine de la *Quatrième symphonie* de Freitas Branco, dont il avait conclu une partie vers la fin du mois d'octobre 1945 ; après une longue gestation, cette œuvre devait devenir en 1952 une espèce de synthèse des nombreux langages et influences que le compositeur avait embrassés tout au long de sa vie créatrice³.

27.1.3. Thème, variations et triple fugue sur un thème original⁴

A la fin d'octobre 1945, Freitas Branco était en mesure d'annoncer à José Viana da Mota la composition d'une nouvelle œuvre, *Thème, variations et triple fugue sur un thème original*, pour orchestre à cordes et orgue, encore « en brouillon »⁵ ; il précisait que le thème était « original » dans la mesure où il l'avait écrit lui-même, et non pas parce qu'il possédait cette qualité. Le manuscrit définitif porte la date du 17 février 1947⁶ ; l'œuvre, dédiée à la pianiste Maria da Graça Amado da Cunha*, fut désignée par la suite simplement comme *Variations et triple fugue*⁷. Sa première audition publique eut lieu le 6 février 1949 au Théâtre de S. Carlos de Lisbonne, par l'Orchestre symphonique national sous la direction de Pedro de Freitas Branco.

27.2. Conférences

Le 30 juin 1944, Freitas Branco donna une conférence commémorative du 80^e anniversaire de la naissance de Richard Strauss au micro de l'Émetteur national de

¹ « Gostava, para cada uma das minhas sinfonias, de escolher um tema profundamente humano e desenvolvê-lo em grande », dans BRANCO (Luís de Freitas), *Journal*, 19/02/1945 (JMFB).

² « [...] o meu desejo de interpretar em música o universo [...] », dans *Ibid.*, 18/03/1945 (JMFB).

³ Voir à ce sujet DELGADO (Alexandre), *op. cit.*, p. 151.

⁴ Tema, variações e fuga tríplice sobre um tema original.

⁵ « [...] em borrão [...] », dans BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à José Viana da Mota, Perdigoës, 27/10/1946 (CEM/BNL).

⁶ Selon la copie manuscrite conservée dans le fonds d'archives NB/MHF.

⁷ *Variações e fuga tríplice*.

radiodiffusion¹. L'année suivante, ses interventions en ce domaine devinrent nombreuses et plus régulières. A la même époque, il envoya à Pedro do Prado (qui, comme nous l'avons vu, assumait les fonctions de directeur de la section musicale de ladite institution) 107 manuscrits de ses œuvres « de chambre »², comprenant des mélodies en portugais. Plusieurs d'entre elles n'avaient jamais été interprétées en public, et le compositeur suggérait à son ancien disciple de les faire figurer dans les programmes de concerts organisés par la station de radio³. Néanmoins, Freitas Branco précisa à son disciple que la première audition publique du cycle de mélodies *A Ideia* avait été promise à la Société de concerts Sonata, raison pour laquelle il excluait ces pièces du nombre de celles qu'il proposait de faire figurer dans les programmes des concerts de la radio. Cette première audition n'eut lieu qu'en 1949, par la chanteuse Arminda Correia et Fernando Lopes-Graça au piano ; l'événement, qui revêtit une importance particulière pour Freitas Branco, fut abordé dans leur correspondance depuis décembre 1947⁴.

Le 11 avril 1946 Freitas Branco réalisa à l'Académie des amateurs de musique de Lisbonne une conférence intitulée « Musique portugaise contemporaine »⁵, dont le texte est conservé dans le fonds d'archives JMFB. A cette occasion, il a résumé de façon particulièrement éloquente certaines idées qui étaient à la base de sa démarche artistique. Il vaut la peine d'en citer ici quelques unes :

« La fonction sociale de l'art, telle que je l'entends à notre époque, est comprise implicitement dans ce que j'ai déjà dit sur ce qui me paraît devoir être l'attitude devant la musique : moyen supérieur de communication entre les hommes, expression d'une vision de l'univers, ou mieux, lutte en faveur de cette

¹ BRANCO (Luís de Freitas), *Journal*, 05/07/1944 (JMFB) ; id., Lettre à Pedro do Prado, Perdígões, 29/06/1944 (MM).

² « [...] de câmara [...] », dans id., Lettre à Pedro do Prado, Perdígões, 29/05/1945 (MM). Le bureau d'études musicales de l'Emetteur national de radiodiffusion visait à stimuler la création musicale portugaise dans différents domaines, comme nous l'avons vu à propos des harmonisations de chansons populaires que Freitas Branco écrivit à son intention ; or, la création musicale savante d'auteurs portugais constituait également une des priorités du bureau en question.

³ Id., Lettre à Pedro do Prado, Perdígões, 29/05/1945 (MM).

⁴ Voir Id., Lettres à Fernando Lopes-Graça, Monte [dos Perdígões], 10/12/1947, 14/02/1948 et 30/12/1948 (MMP/CMVF).

⁵ « Música portuguesa contemporânea », dans id., *Música portuguesa contemporânea : conferência lida na Academia de Amadores de Música em 11 de Abril de 1946*, s. l. n. d., 41 p. (NB/MHF).

expression. La musique en tant qu'amusement, la musique « menu plaisir » [en français dans l'original], [...], n'appartient pas à l'ordre d'idées que je me suis proposé de traiter dans le présent exposé. »¹

Plus loin, il parle de :

« [...] deux biens, les deux nécessités ultimes de notre temps, qui sont : un langage musical que nos semblables puissent comprendre et, par le biais de ce langage, qui en étant plus simple sera d'autant plus beau, atteindre la fin à laquelle nous tous aspirons : l'élévation des sentiments et de l'intelligence humaine. »²

Freitas Branco conclut son intervention par une exhortation dans laquelle il fit allusion à son propre parcours, traduisant simultanément la désillusion qui caractérisa les dernières années de sa vie et le courage non moins caractéristique qu'il a toujours cherché à inculquer aux plus jeunes :

« [...] j'estime que mes souffrances n'ont pas été vaines ; je demande tout simplement aux jeunes d'aujourd'hui, si toutefois ils souhaitent me satisfaire d'une façon ou d'une autre, [...] de ne pas craindre les difficultés, de ne pas courir après le succès facile, de ne pas transiger avec [...] l'aviilissement de leur art. »³

Mentionnons encore l'intervention que Freitas Branco fit le 23 octobre 1946 au micro de l'Emetteur national de radiodiffusion, au sujet de Franz Liszt et de la biographie que Viana

¹ « A função social da arte, tal como a entendo no nosso tempo, está contida implicitamente no que já disse sobre o que se me afigura dever ser a atitude perante a música : meio superior de comunicação entre os homens, expressão de uma visão do universo, ou melhor, luta por essa expressão. A música brincadeira, a música “menu-plaisir”, prazer miúdo da vida, não pertence à ordem de ideias que me propus tratar no presente trabalho », dans BRANCO (Luís de Freitas), *Música portuguesa contemporânea : conferência lida na Academia de Amadores de Música em 11 de Abril de 1946*, s. l. n. d., p. 28-29 (NB/MHF).

² « [...] dois bens, as duas necessidades máximas do nosso tempo, que são : uma linguagem musical que os nossos semelhantes entendam, e, por meio dessa linguagem, que, por ser mais simples não deixará de ser mais bela, atingir o fim a que todos aspiramos : a elevação dos sentimentos e da inteligência do homem », *Ibid.*, p. 36-37.

³ « [...] dou por bem empregues os meus sofrimentos, apenas pedindo aos novos de hoje, se, de algum modo me quiserem compensar, que [...] não temam os espinhos, não corram ao êxito fácil, e não transijam com [...] o rebaixamento da sua arte », *Ibid.*, p. 41.

da Mota lui avait consacrée¹ ; d'ailleurs, il avait déjà publié une chronique sur cet ouvrage dans les pages de la revue *Arte musical*².

27.3. Deux nouveaux ouvrages sur Beethoven

La figure de Beethoven hantait l'imaginaire de Luís de Freitas Branco depuis son adolescence, comme nous l'avons vu. Néanmoins, les passages que nous venons de citer indiquent qu'à cette époque le compositeur se sentait très proche des idéaux du maître de Bonn, surtout dans sa dernière période³. Et pour cause ; il travaillait en même temps sur deux ouvrages⁴ : *Complément de la vie de Beethoven*⁵ et *La personnalité de Beethoven*⁶. Ce dernier parut dans la Bibliothèque Cosmos en juillet 1947⁷ et inclut un court chapitre sur Beethoven et la sonate⁸ sur lequel Freitas Branco demanda l'avis de Viana da Mota ; le compositeur y exposait sa conception personnelle du bi-thématisme dans l'œuvre de Beethoven,

« [...] en accordant à la sonate caractéristiquement beethovenienne, c'est-à-dire à la pièce instrumentale dans laquelle on vérifie le conflit de deux thèmes ou de deux groupes de thèmes, le rôle de traductrice du sentiment de l'homme moderne, de l'artiste qui ne se borne pas à entretenir ses semblables de façon frivole mais qui lutte, dans leur intérêt, pour exprimer une vision de l'univers. »⁹

¹ MOTA (José Viana da), *A vida de Franz Liszt*, Porto, Lopes da Silva, 1945, 271 p. ; au sujet de cette conférence, voir BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à José Viana da Mota, Monte dos Perdigos, 20/10/1946 (CEM/BNL) et MOTA (José Viana da), *Agenda 1946*, 23/10/1946 (CEM/BNL).

² BRANCO (Luís de Freitas), « Vida de Liszt por José Viana da Mota », *Arte musical*, 15^e année, n° 353, Lisbonne, 25/09/1945, p. 8-12 et id., « Vida de Liszt por José Viana da Mota (conclusão) », *Arte musical*, 15^e année, n° 354, Lisbonne, 25/12/1945, p. 8-12. Voir également id., *Journal*, 29/10/1942 (JMFB).

³ José Carlos de Almeida Gonçalves, qui a connu Freitas Branco dans ses dernières années, témoigne de son admiration illimitée pour Beethoven, qu'il considérait comme le plus grand compositeur de tous les temps et auquel il faisait maintes références dans ses propos ; Freitas Branco disait, selon Gonçalves, que la plus grande qualité de Beethoven consistait à développer un thème jusqu'à ses ultimes possibilités. Voir GONÇALVES (José Carlos de Almeida), *op. cit.*, p. 3.

⁴ BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à José Viana da Mota, Monte dos Perdigos, 27/10/1946 (CEM/BNL).

⁵ *Complemento da vida de Beethoven*, dont on ne connaît ni le manuscrit ni une éventuelle publication.

⁶ *A personalidade de Beethoven*.

⁷ BRANCO (Luís de Freitas), *A personalidade de Beethoven*, Lisbonne, Cosmos, juillet 1947, 98 p.

⁸ *Ibid.*, p. 29-33.

⁹ « [...] dando à sonata caracteristicamente beethoveniana, ou seja : à peça instrumental em que há o conflito de dois temas ou de dois grupos de temas o significado de tradutora do sentimento do homem moderno, do artista que não se limita a entreter frivolamente os seus semelhantes mas a lutar por eles por uma visão do

Freitas Branco terminait son chapitre, dans lequel il analysait de façon succincte l'histoire de la musique depuis Beethoven jusqu'à ses jours, avec une note d'espoir :

« [...] tout nous indique que la musique du XX^e siècle (qui sera, nous l'espérons, un siècle de victoire quoique gagnée à travers de dures peines) soit également la musique de la lutte bithématique pour un monde meilleur. »¹

Bento de Jesus Caraça, à qui Freitas Branco dédia son nouvel ouvrage avec des mots traduisant leur connivence intellectuelle, fut particulièrement sensible à la lecture politique et culturelle que le compositeur faisait de cet aspect du langage de Beethoven ; en effet, Caraça avait été amené à « défendre [dans son livre *Concepts fondamentaux en mathématique*²] des positions totalement analogues à propos du vieux conflit entre l'absolu immuable et la lutte des contraires. »³ En réalité, les deux hommes avaient en commun une vision du monde qui contrastait avec celle de la majorité de leurs contemporains, et ils se soutenaient mutuellement dans un esprit de collaboration et de véritable communion d'idées, préconisant chacun de son côté l'approximation des arts et des sciences dans une lecture progressiste de l'histoire et de l'humanité.

Freitas Branco remercia le scientifique pour ses éloges concernant son livre, en faisant allusion aux « [...] admirables et stimulantes paroles qui me dédommagent des incompréhensions dont j'ai été victime dans ce pays [...] »⁴ ; dans sa préface au livre, il insistait sur le soutien que Caraça lui avait accordé dans le combat qu'il mena « contre l'amour du mystère en matières esthétiques et en défense de la méthode des sciences naturelles appliquée à la musique, aux arts plastiques, à la littérature en prose et en vers, et au

universo », dans BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à José Viana da Mota, Monte dos Perdigões, 27/10/1946 (CEM/BNL).

¹ « [...] tudo nos está a indicar que a música do séc. XX (que, esperamos, será um século de vitória embora não facilmente ganha) seja também a música da lua ditemática por um mundo melhor », dans id., *A personalidade de Beethoven*, Lisbonne, Cosmos, juillet 1947, p. 33.

² CARAÇA (Bento de Jesus), *Conceitos fundamentais da matemática*, Lisbonne, Cosmos, 2 vols., 1941-42, 126+129 p.

³ « [...] defender posições em tudo análogas a propósito do velho conflito entre o absoluto imutável e a luta dos contrários », id., Lettre à Luís de Freitas Branco, Lisbonne, 06/05/1947 (JMFB).

⁴ « [...] as admiráveis e estimulantes palavras que me compensam das incompreensões de que tenho sido vítima nesta terra [...] », dans BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à Bento de Jesus Caraça, Paço de Arcos, 18/05/1947 (FMS).

théâtre. »¹ A l'exemple de ce qui s'était passé par rapport à *La vie de Beethoven*, Freitas Branco accepta sans hésitation les suggestions pratiques du directeur de la Bibliothèque Cosmos concernant l'organisation formelle de ce nouveau livre².

27.4. Un projet musical et musicologique

Au début de février 1947, Freitas Branco s'est rendu à Vila Viçosa, pour présenter une conférence et poursuivre un projet concernant *Les guerres du romarin et de la marjolaine*³, opéra de marionnettes sur un texte de António José da Silva pour lequel António Teixeira composa la musique, et qui fut monté au Théâtre do Bairro Alto à Lisbonne en 1737⁴. Il fut accueilli par le Docteur João de Figueiredo, médecin auquel était due la découverte, quelques années auparavant, des parties vocales et instrumentales de l'œuvre en question, que le compositeur avait vues pour la première fois le 29 octobre 1942⁵.

Freitas Branco envisageait de se fonder sur les fragments musicaux existants pour transformer la pièce en un opéra en trois actes « entièrement chanté »⁶, son intention étant de parvenir à le faire monter par le Théâtre de S. Carlos. Il fallait donc reconstituer la partition, en mettant en musique tous les récitatifs pour qu'il n'y ait pas de dialogué parlé, et en composant les ouvertures des trois actes projetés sur des motifs de la partition de Teixeira, en respectant le style musical original⁷.

Il réalisa, dans le courant de l'année 1947, un arrangement de l'*Ária da Sevadilha* du même opéra pour illustrer une conférence qu'il donna dans les salons du journal *O Século* le 24 mai ; lors de celle-ci, consacrée à « La musique théâtrale au Portugal »⁸ et intégrée dans un cycle relatif à « L'évolution et l'esprit du théâtre au Portugal » promu par le journal et publié

¹ « [...] a combater o amor ao mistério em assuntos estéticos, e a defender o método das ciências naturais aplicado à música, às artes plásticas, à literatura em prosa e em verso, e ao teatro » ; « Prefácio », dans BRANCO (Luís de Freitas), *A personalidade de Beethoven*, Lisbonne, Cosmos, juillet 1947, p. 8.

² Id., Lettre à Bento de Jesus Caraça, Paço de Arcos, 20/05/1947 (FMS).

³ *As guerras do alecrim e da manjerona*.

⁴ Voir 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. 391.

⁵ BRANCO (Luís de Freitas), *Journal*, 29/10/1942 (JMFB).

⁶ « [...] toda cantada [...] », *Ibid.*, 28/01/1947.

⁷ *Ibid.*, 28/01/1947 et 29/01/1947.

⁸ « A música teatral portuguesa » ; voir *O Século*, 67^e année, n° 23404, Lisbonne, 24/05/1947, p. 1-2 et n° 23405, 25/05/1947, p. 1.

dans ses pages, le compositeur accompagna au piano la chanteuse Eduarda Simões¹ ; d'autres artistes, dont la chanteuse Elsa Penchi Levy, l'altiste Albertina Freire et le violoncelliste Carlos de Figueiredo, participèrent également à cette séance. Cependant, Freitas Branco s'interrogeait sur la réception d'un tel projet dans le contexte sociopolitique de son temps ; à ce sujet, il confia les réflexions suivantes à son journal :

« La décadence de la littérature et du théâtre portugais a assumé, sous le régime actuel, des aspects catastrophiques, à cause de la censure qui n'existe pas pour la musique. »²

« Cependant, qu'arrivera-t-il si je persiste dans [mon idée] de faire chanter ma nouvelle version avec des récitatifs des « Guerres du romarin et de la marjolaine » sous le régime du « Estado novo » à S. Carlos ? »³

Il n'a jamais eu l'occasion d'élucider cette question. Néanmoins, après quelques années d'abandon du projet, il demanda en 1952 une importante aide financière à la Fondation de la Maison de Bragance⁴ pour terminer son ouvrage, mais on ne dispose pas d'éléments nous permettant de connaître la réponse à cette question, s'il en a obtenu une.

¹ BRANCO (João de Freitas), « Cronologia », *Catálogo da Exposição Luís de Freitas Branco*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1975, p. 37 ; voir également voir *O Século*, 67^e année, n° 23404, Lisbonne, 24/05/1947, p. 1-2 et n° 23405, 25/05/1947, p. 1.

² « A decadência da literatura e do teatro portugueses, tomaram [sic], sob o Estado novo, aspectos catastróficos, devido à censura que não existe para a música », dans BRANCO (Luís de Freitas), *Journal*, 14/01/1947 (JMFB).

³ « No entanto, o que acontecerá, se eu pretender fazer cantar a minha versão com recitativos das “Guerras do Alecrim e da Manjerona” sob o Estado novo em S. Carlos ? », *Ibid.*, 15/01/1947 (JMFB).

⁴ BRANCO (Luís de Freitas), Lettre adressée aux Membres du Conseil administratif de la Fondation de la Maison de Bragance, s. l. n. d. citée dans BRANCO (João de Freitas), *Cahier 1*, s. l. n. d., p. 5 § 35 et p. 7 § 55 (copie dans les fonds d'archives NB/MHF) ; BRANCO (Luís de Freitas), *Journal*, 11/04/1952 (JMFB).

28. Les années 1947-1951

Cette période de la vie de Freitas Branco fut marquée tout d'abord par l'abandon forcé et définitif du poste qu'il avait jadis assuré au Conservatoire. Cependant, ses rapports avec ses disciples et les jeunes étudiants de musique s'intensifièrent, tant par son implication directe dans la fondation de l'association Jeunesses musicales portugaises¹ que dans le contexte plus restreint d'un véritable cénacle qui se développa autour de lui. Du point de vue de la composition musicale, cette période fut particulièrement féconde (voir ci-dessous).

28.1. Eloignement du Conservatoire

Comme nous l'avons vu, à la suite de l'enquête menée contre Luís de Freitas Branco en 1940, il fut obligé de cesser ses fonctions de professeur au Conservatoire de Lisbonne, tout en continuant à percevoir son salaire et en conservant son activité au Lycée Pedro Nunes. Nous avons également constaté que, pour lui, l'enquête avait simplement servi de prétexte pour l'écarter de l'enseignement officiel, car ses points de vue sur la pédagogie musicale étaient difficilement acceptables aux yeux du nouveau directeur de l'établissement, d'une part, et plus généralement des hauts représentants politiques. Dans ce contexte, on comprend facilement qu'il ait interprété le fait de ne pas avoir été invité pour l'inauguration du buste de David de Sousa² au Conservatoire, le 29 octobre 1945, comme un signe de l'hostilité croissante que les représentants de cette institution montraient à son égard. En effet, il avait été très proche de David de Sousa dans les années 1910, comme nous l'avons vu, et faisait partie de la commission qui s'était réunie pour organiser l'hommage au chef d'orchestre qui culminait dans l'inauguration dont il est question ici³.

La situation précaire de Luís de Freitas Branco par rapport au Conservatoire se précisa dans le courant de l'été 1947. Le ministre de l'éducation accepta alors sa demande de « congé illimité [sans rémunération] »⁴ datée du 4 août, ce qui représentait pour lui la solution « la

¹ Juventude musical portuguesa.

² Réalisé par le sculpteur Maximiano Alves ; voir Acte de remise du buste de David de Sousa au Conservatoire de Lisbonne, Lisbonne, 29/10/1945, 4 feuilles (MMSR).

³ BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à José Viana da Mota, Monte dos Perdigões, 30/10/1945 (CEM/BNL).

⁴ « licença ilimitada [sem vencimento] », dans id., Lettre à Pedro do Prado, Monte dos Perdigões, 10/08/1947 (MM).

plus honorable et la plus favorable »¹. Cependant, sur sa fiche d'inscription à l'association Jeunesses musicales portugaises, Freitas Branco a noté la réflexion suivante : « Le congé à durée illimitée publié au *Journal du Gouvernement* du 7-XI-1947, apparemment sollicité, fut imposé. »²

Le 9 avril 1952, il décrivit cet épisode de la manière suivante :

« [...] [Fernando] Pires de Lima³ a voulu ma démission ou ma retraite forcée, mais ne pouvant m'appliquer qu'un blâme non passible de mention dans le *Journal du Gouvernement* il a accepté, par faveur spéciale, que je demande un congé à durée illimitée sans rémunération. »⁴

Remarquons que justement, dans le courant de l'année 1952, Luís de Freitas Branco signa plusieurs documents en tant que « Professeur effectif de l'enseignement supérieur du Conservatoire national »⁵, comme pour mettre en évidence la contradiction qui caractérisait sa situation. En effet, à partir de 1947 il fut considéré comme fonctionnaire en disponibilité, n'étant cependant pas remplacé au Conservatoire. D'autre part, quoique gardant ses droits concernant la retraite par rapport au nombre d'années de service qu'il comptabilisait à l'époque (31 ans), il se trouvait dans une situation matériellement très difficile, car il ne touchait ni ladite retraite (qui ne correspondait pas à sa situation formellement ambiguë, comme nous l'avons vu), ni le salaire qu'il avait perçu jusque là, tant du Conservatoire que du Lycée Pedro Nunes, établissement dont il se trouvait également éloigné. La solution passait, comme il le fit remarquer à Pedro do Prado, par une augmentation de la rémunération relative à chacune de ses conférences radiophoniques⁶. Le directeur de la section musicale de l'E.N.

¹ « [...] mais honrosa e mais favorável », dans BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à Pedro do Prado, Monte dos Perdigos, 10/08/1947 (MM).

² « A licença ilimitada publicada no Diário do Governo a 7-XI-1947, aparentemente solicitada, foi compulsiva », cité dans BRANCO (João de Freitas), *Catálogo da Exposição Luís de Freitas Branco*, Lisbonne, Fondation Calouste Gulbenkian, 1975, p. XII.

³ Alors ministre de l'Education nationale.

⁴ « [...] o Pires de Lima quis demitir-me ou reformar-me compulsivamente, apesar de não me poder castigar senão com uma repreensão não mencionável no Diário do Governo, e, por muito favor, acedeu a que eu pedisse uma licença ilimitada, sem vencimentos », dans BRANCO (Luís de Freitas), *Journal*, 09/04/1952 (JMFB).

⁵ « Professor efectivo do ensino superior do Conservatório Nacional » ; les documents en question sont cités dans BRANCO (João de Freitas), *Cahier 1*, s. l. n. d., p. 7 § 54, p. 7-8 § 55 (copie dans les fonds d'archives NB/MHF).

⁶ BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à Pedro do Prado, Monte dos Perdigos, 10/08/1947 (MM).

est venu à son aide, notamment en lui commandant des œuvres, comme nous le verrons par la suite.

28.2. Le Festival d'Edimbourg

En septembre 1947, Freitas Branco eut l'occasion de se rendre à Edimbourg (Ecosse), à la suite d'une invitation de David West, délégué du *British Institute* à Lisbonne¹. Il y assista à la première édition du Festival d'Edimbourg, suscitée par H. Harvey Wood, « représentant de l'Institut Britannique pour l'Ecosse »². Cet événement fut riche d'expérience pour lui, comme nous le révèlent aussi bien la correspondance que les deux articles qu'il écrivit à son retour dans les pages de la revue *Arte musical*³. Par l'intermédiaire de H. Harvey Wood, il rencontra le dramaturge James Bridie⁴. En ce qui concerne les personnalités musicales, la figure de Bruno Walter (qui fit d'ailleurs des éloges à son frère Pedro) assume une importance particulière.

Pendant son séjour en Grande Bretagne, Freitas Branco fut apparemment choisi parmi les musiciens européens se trouvant à Londres à ce moment-là pour dialoguer avec un collègue anglais lors de la cérémonie commémorative du 75^e anniversaire de Ralph Vaughan Williams, programmée à la B.B.C. pour le 12 octobre suivant. Malheureusement, il devait être de retour à Lisbonne lors de la session d'enregistrement prévue à cet effet, et dû en conséquence décliner l'invitation.

28.3. Jeunesses musicales portugaises et les disciples

En 1948, année du décès de José Viana da Mota, Freitas Branco participa activement à la fondation des Jeunesses musicales portugaises, association dont il fut le premier Président de l'Assemblée générale⁵. D'autre part, il fut invité par Fernando Lopes-Graça à rejoindre la

¹ BRANCO (Luís de Freitas), « O primeiro festival de Edinburgo », *Arte musical*, 16^e année, n° 360 et 361, Lisbonne, été-automne 1947, p. 59.

² « [...] representante do Instituto Britânico para a Escócia », *Ibid.*, p. 58.

³ *Ibid.*, p. 46-59.

⁴ *Ibid.*, p. 58.

⁵ BRANCO (João de Freitas), « Cronologia », *Catálogo da Exposição Luís de Freitas Branco*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1975, p. 38.

Délégation portugaise de l'Association des musicologues progressistes¹, ce qu'il accepta volontiers. La source qui nous révèle cette information précise que Lopes-Graça aurait averti João de Freitas Branco des « inconvénients » attendant à une telle appartenance (probablement le fait de se déclarer « progressiste » dans un cadre politique favorisant l'idéologie opposée), mais le compositeur déclarait ne pas y attacher d'importance, ce qui correspond à une prise de position politique consciente et affirmée.

Autour de Freitas Branco, aussi bien à Paço de Arcos que dans sa propriété de Reguengos de Monsaraz, gravitait un groupe de disciples parmi lesquels Joly Braga Santos, Nuno Barreiros, José Atalaia et Almeida Gonçalves. Ce dernier, dermatologue lié au cercle des disciples de Freitas Branco par le biais de Joly Braga Santos, dont il avait été le condisciple au Lycée, décrivit les soirées dans l'appartement du maître dans la banlieue de Lisbonne². L'ambiance était de l'étude et de l'échange culturel constant, dans l'esprit du cénacle. Au dîner (qui durait en général plus d'une heure) Freitas Branco entretenait les invités avec son sens de l'humour et son ironie raffinés ; ses propos pouvaient être piquants, mais jamais vulgaires. Après le repas, dans le salon, on conversait sur d'autres sujets, à caractère plus sérieux : musique, littérature, philosophie, arts et sciences. Les disciples prenaient d'habitude le dernier train pour revenir à Lisbonne, mais parfois l'enthousiasme leur faisait oublier l'heure et, ne pouvant plus rentrer, ils finissaient par rester chez Freitas Branco, qui entretenait la conversation avec « fougue, intérêt et élévation, sans donner de preuves de fatigue »³, malgré son âge (environ soixante ans à l'époque). Il leur arrivait également de suivre le compositeur et sa compagne dans leurs séjours de vacances à la campagne ; en faisant allusion à une de ces occasions, Freitas Branco disait :

« On fait beaucoup de musique, beaucoup de littérature, et quelque peu de philosophie. La soirée d'avant-hier fut consacrée à Goethe et à l'attitude objective, avec beaucoup de Beethoven (*Quatuor en la mineur*) ; celle d'hier concerna Camões et « La damnation » de Berlioz »⁴.

¹ Delegação portuguesa da Associação de musicólogos progressistas ; BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à Fernando Lopes-Graça, Paço de Arcos, 10/11/1948 (MMP/CMVF).

² Lors d'un entretien qui eut lieu à Lisbonne, le 23 janvier 2003. Cette information est corroborée par un texte que le même informateur nous a récemment remis : GONÇALVES (José Carlos de Almeida), *op. cit.*, p. 4.

³ « [...] manteve a conversação com o mesmo fulgor, interesse e elevação, sem mostrar qualquer cansaço », *Ibid.*

⁴ « Tem-se feito aqui muita música, muita literatura e alguma filosofia. A noite de anteontem foi consagrada a Goethe e à atitude objectiva com muito Beethoven (*quarteto em lá menor*) ; a de ontem pertenceu a Camões e à “Damnation” de Berlioz », dans BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à Pedro do Prado, Monte dos Perdigões, 27/12/1948 (MM).

Pendant ces séjours, entre avril 1948 et octobre de l'année suivante, Joly Braga Santos (disciple chéri du compositeur¹), termina sa *Troisième symphonie*². Freitas Branco lui confia également la révision de quelques-unes de ses œuvres, notamment des quatre *Madrigaux* sur des textes de Camões qu'il rendit à Pedro do Prado en 1949 (voir ci-dessous).

28.4. Œuvres

Outre maintes compositions pour différentes formations chorales, dont les importants et nombreux *Madrigaux* sur des poèmes de Camões, Freitas Branco renoua pendant cette période ses contacts avec le monde du cinéma, en écrivant les partitions des films *Tempête merveilleuse* et *Frei Luís de Sousa* ; peut-on y voir un reflet des préoccupations matérielles qui l'assaillaient à cette époque ? Il est possible de l'imaginer. En matière d'œuvres orchestrales, il faut mentionner *Hommage à Chopin*, *Commiato* (pour voix soliste et orchestre) et le poème symphonique *Solemnia verba*.

28.4.1. Œuvres chorales

En 1948, Freitas Branco acheva cinq *Madrigaux* sur des poèmes de Camões³, dont quatre furent envoyés à Pedro do Prado dans les derniers jours de décembre⁴. Il écrivit également le texte et la musique de la *Chanson du berger*⁵, pour voix de ténor solo et chœur d'hommes, ainsi que *Danse pastorale*⁶, pour chœur féminin, sur un texte qu'il composa en collaboration avec Maria Helena de Freitas⁷. Il acheva quatre nouveaux *Madrigaux* sur des poèmes de Camões (dont il confia la révision à Joly Braga Santos, comme nous l'avons vu), qu'il rendit à Pedro do Prado en fin janvier 1949, et pour lesquels l'Emetteur national de radiodiffusion était censé lui payer la somme de 2800\$00⁸. Le 27 mai suivant, le chœur

¹ Selon le Docteur Almeida Gonçalves (Lisbonne, le 23 janvier 2003). Il note que Freitas Branco corrigeait rarement les essais de composition de Joly Braga Santos, car il les trouvait généralement très réussis.

² BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à Pedro do Prado, Monte dos Perdigos, 27/12/1948 (MM) ; voir également DELGADO (Alexandre), *A sinfonia em Portugal*, 2^e édition, Lisbonne, Caminho, 2002, p. 205.

³ Désignés par les termes *Madrigais camonianos* ou *Redondilhas camonianas*.

⁴ BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à Pedro do Prado, Monte dos Perdigos, 27/12/1948 (MM).

⁵ *Canção do pastor*.

⁶ *Dança pastoril*.

⁷ Selon les manuscrits autographes conservés dans le fonds d'archives NB/MHF.

⁸ BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à Pedro do Prado, Monte dos Perdigos, 27/01/1949 (MM).

féminin de l'E.N. donna la première audition publique de deux de ces œuvres lors d'un concert organisé par les Jeunesses musicales portugaises¹. En 1949, Freitas Branco écrivit un total de douze *Madrigaux* sur des poèmes de Camões, parmi lesquels il croyait avoir choisi les meilleurs². En 1950, il écrivit également *Chanson de la pierre*³, pour chœur mixte, sur un poème d'António Duarte*, et *Deux chansons dans le goût populaire*⁴ (ou *Deux chansons révolutionnaires*⁵) : *Rome n'est plus souveraine*⁶, sur des vers de Fernando Mouga, publiés dans la revue *Seara nova*⁷, et *On ne chante que toi*⁸, sur des vers de José Gomes Ferreira*⁹.

28.4.2. Musique de film et œuvres orchestrales

En 1949, Freitas Branco composa également la musique pour le film *Tempête merveilleuse*¹⁰, de Leitão de Barros*, ainsi que *Hommage à Chopin (Pièce en forme de polonaise)*¹¹, pour orchestre, donnée en première audition le 27 octobre de la même année par Pedro de Freitas Branco et l'Orchestre symphonique national, au Théâtre de S. Carlos, lors d'une séance organisée par la Société de concerts de Lisbonne alors présidée par la Marquise Olga de Cadaval*. Le journal du compositeur comporte plusieurs références à Chopin qui

¹ BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à Pedro do Prado, Monte dos Perdigões, 28/05/1949 (MM).

² Selon José Carlos de Almeida Gonçalves, Freitas Branco estimait que les futurs compositeurs auraient du mal à trouver des poèmes de Camões pour mettre en musique, étant donné qu'il en avait déjà utilisé « les meilleurs » ; il réagit mal au commentaire de son interlocuteur, selon lequel d'autres pourraient se servir des mêmes poèmes, croyant que cette affirmation mettait en question la qualité de ses œuvres. Voir GONÇALVES (José Carlos de Almeida), *op. cit.*, p. 9.

³ *Canção da pedra*. La première audition publique de cette oeuvre fut donnée par la Chorale des travailleurs *Normal*, sous la direction de Nuno Barreiros.

⁴ *Duas canções ao gosto popular*.

⁵ *Duas canções revolucionárias*.

⁶ *Roma não é mais senhora*.

⁷ MOUGA (Fernando), « Canto guerreiro de Espartacus », *Seara nova*, 25^e année, n° 956, Lisbonne, 08/12/1945, p. 227.

⁸ *Só te cantamos a ti*.

⁹ BRANCO (João de Freitas), « Cronologia », *Catálogo da Exposição Luís de Freitas Branco*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1975, p. 38.

¹⁰ *Vendaval maravilhoso*.

¹¹ *Homenagem a Chopin (Peça em forma de polaca)*.

prouvent bien l'intérêt et l'admiration (dont témoigne également Almeida Gonçalves)¹ qu'il éprouvait vis-à-vis de ce dernier ; signalons celle-ci : « Chopin fut le seul être humain chez qui l'élégance ne tua pas la force. »² Dans un article consacré au compositeur polonais publié également en 1949, Freitas Branco déclara aussi :

« [...] je fais un vœu ardent, le jour du premier centenaire de la mort du véritable créateur de la musique moderne, pour que son exemple, celui de son génie, né de l'horreur à la tyrannie, développé dans le culte de l'amour, puisse être utile aux Portugais d'aujourd'hui. »³

Outre les œuvres mentionnées, Freitas Branco réalisa encore dans le courant de l'année 1949 une version pour chant et orchestre de la scène dramatique *Commiato* sur un texte de Gabriel d'Annunzio, qu'il avait composée en 1920. Le 27 mai 1950, il termina la composition d'un nouveau poème symphonique sur un sonnet d'Antero de Quental, *Solemnia verba*⁴, dont le manuscrit définitif fut achevé à Paço de Arcos le 4 novembre 1951⁵. Dans le courant de l'été suivant, il écrivit la musique du film *Frei Luís de Sousa*, de António Lopes Ribeiro⁶, qui fut projeté le 21 septembre 1950 au ciné-théâtre S. Jorge, à Lisbonne, et pour lequel le compositeur reçut le prix de la critique cinématographique. Nous noterons qu'un des thèmes utilisés dans cette partition sera réutilisé dans les ébauches de l'opéra inachevé *La voix de la terre*⁷, dont les premières pages manuscrites datent du 3 mai 1951, comme nous le verrons ci-dessous.

Le 9 septembre 1950, au *Monte dos Perdigões*⁸, il entama la composition d'une *Cinquième symphonie*, dédiée *au travail*, qu'il ne terminera pas ; il projeta, sous l'influence

¹ Entretien du 23/01/2003. Voir également GONÇALVES (José Carlos de Almeida), *op. cit.*, p. 13 ; ce témoignage mentionne « l'une des meilleures conférences » de Freitas Branco, sur Chopin, dans la Salle des fêtes du journal *O Século* (il n'indique cependant pas la date de cette intervention).

² « Chopin foi o único ser humano em que a elegância não matou a força », dans BRANCO (Luís de Freitas), *Journal*, 10/09/1945 (JMFB).

³ « [...] aqui exaro, no dia do primeiro centenário da morte do verdadeiro criador da música moderna, um voto ardente, para que o exemplo dele, do seu génio nascido no horror à tirania, desenvolvido no culto do amor, aproveite as portuguesas de hoje » : id., « Chopin e Portugal », dans LOPES-GRAÇA (Fernando), MIKETTA (Janus) et BRANCO (Luís de Freitas), « Frederico Chopin : no primeiro centenário da sua morte », *Vértice*, n° 74, Coimbra, 1949, p. 26.

⁴ BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à Pedro do Prado, Monte dos Perdigões, 09/06/1950 (MM).

⁵ Ce manuscrit se trouve dans le fonds d'archives RDP.

⁶ BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à Pedro do Prado, Paço de Arcos, 11/08/1951 (MM).

⁷ *A voz da terra*.

⁸ Selon le manuscrit inachevé conservé dans le fonds d'archives NB/MHF.

évidente de Beethoven, un ensemble de neuf symphonies¹ dont la sixième, *Pastoral*, fut présentée en détail dans ses échanges avec ses disciples².

28.5. Interprétations de ses œuvres

Le 12 octobre 1950, Filipe Lorienté joua la *Sonate pour violoncelle et piano* de Freitas Branco lors d'un concert organisé par les Jeunesses musicales portugaises dans la Salle des Beaux-Arts, à Lisbonne³. Le 21 novembre suivant, lors d'un autre concert organisé par la même association en collaboration avec l'Association académique de la Faculté des Lettres, furent interprétés les *Dix préludes pour piano* et les *Trois poèmes de Maeterlinck*, par Maria da Graça Amado da Cunha, Maria Alice Vieira de Almeida et Maria Elvira Barroso⁴. *Vathek* fut également exécuté, en première audition (sans la 3^e variation), sous la direction de Joly Braga Santos ; comme nous l'avons constaté, Freitas Branco l'avait proposé à David de Sousa en 1915, mais ce dernier ne l'accepta pas, craignant un scandale comme celui qu'avaient provoqué les *Paradis artificiels*⁵. La première audition intégrale, sous la direction d'Álvaro Cassuto, n'eut lieu qu'en 1961.

28.6. Articles

Le 16 mars 1949, Freitas Branco fit une conférence à la Faculté des Sciences de Lisbonne intitulée « Formes musicales » ; par la suite, il publia un article sur ce thème⁶. Dans le courant de la même année, Freitas Branco fut également sollicité par les éditeurs des volumes d'hommages consacrés à la mémoire de José Viana da Mota et de Bento de Jesus

¹ DELGADO (Alexandre), « 3^a Parte : Obra musical de Luís de Freitas Branco, 1924-1955 », dans *Luís de Freitas Branco*, Lisbonne, Caminho, 2007, pp. 321.

² GONÇALVES (José Carlos de Almeida), *op. cit.*, p. 8.

³ BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à Pedro do Prado, Paço de Arcos, 07/10/1950 (MM).

⁴ BRANCO (João de Freitas), « Cronologia », *Catálogo da Exposição Luís de Freitas Branco*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1975, p. 73.

⁵ BRANCO (Luís de Freitas), « Uma carta inédita a Fernando Lopes-Graça : Reguengos, 04/11/1943 », *Gazeta Musical*, 24^e année, série IV, n° 245, Lisbonne, Academia de amadores de música, décembre 1990, p. 24.

⁶ Id., « Formas musicais », *Arquivos da Faculdade de Ciências*, Lisbonne, Universidade de Lisboa, 1949, p. 3-18.

Caraça, entre-temps décédés¹, pour la rédaction d'articles sur ces deux personnalités. En ce qui concerne *In memoriam Viana da Mota*, édité par Oliva Guerra, Freitas Branco a envisagé de ne pas accorder sa participation, en guise de protestation contre l'exclusion, à son avis injuste, du témoignage de Fernando Lopes-Graça ; il finit néanmoins par matérialiser son tribut avec un article intitulé *Viana da Mota, chef d'orchestre*, qui figure dans l'ouvrage publié à Lisbonne en 1952².

¹ En ce qui concerne Viana da Mota, on peut dire que Freitas Branco a maintenu le contact avec lui pratiquement jusqu'à la fin de sa vie, lui ayant rendu visite avec son fils João le 19 avril 1948 [voir MOTA (José Viana da), *Agenda 1948*, 19/04/1948 (CEM/BNL)] ; Viana da Mota est décédé le 1^{er} juin suivant [voir BRANCO (João de Freitas), *Viana da Mota*, Lisbonne, Fondation Calouste Gulbenkian, 1987, p. 218].

² BRANCO (Luís de Freitas), « Viana da Mota, chef d'orchestre », dans *Viana da Mota in memoriam*, Ed. Oliva Guerra, Lisbonne, Of. Gráfica de Ramos, 1952, p. 63-72.

29. Les dernières années : 1951-1955

L'année 1950 fut marquée par la mort de la mère du compositeur, Marietta de Freitas Branco¹, et par le début d'une activité de trois ans comme directeur d'une nouvelle revue, la *Gazeta musical*, fondée par des membres de l'Académie des amateurs de musique. Lors des années suivantes, l'éloignement progressif de Freitas Branco des institutions officielles, vérifié dès les années 1940, se poursuivit contre sa volonté, entraînant la dégradation de sa situation financière et même psychologique ; ce fait a probablement exacerbé les sentiments de sympathie qu'il manifestait de plus en plus vis-à-vis des classes sociales les plus défavorisées, sentiment qui s'était accru progressivement dans les années précédentes et qui motiva en grande mesure certains projets de cette période (*La voix de la terre* et la *Cinquième symphonie*, « du travail », en constituent des exemples).

29.1. Une situation de plus en plus précaire

Le 6 mars 1951, Freitas Branco soumettait à l'Émetteur national de radiodiffusion le texte de l'une de ses conférences radiophoniques, commémorant cette fois-ci le centenaire de *Rigoletto*² ; à la même époque, d'ailleurs, il écrivait régulièrement des notes de programme pour les représentations d'opéra au Théâtre de S. Carlos. Le 4 mai suivant, le président de la direction de l'E.N., António d'Eça de Queirós, lui adressa une lettre officielle lui annonçant la fin définitive de ses interventions à la radio ; il justifiait cette décision par le fait que Freitas Branco s'était présenté dans l'établissement le lendemain de la mort du Président de la République, Maréchal Óscar Carmona, « [...] avec une cravate rougeâtre – ce qui avait provoqué des remarques de la part de certains fonctionnaires et manifestement un scandale public [...] »³. Cet épisode, apparemment motivé par une distraction de la part du compositeur, était perçu comme une provocation vis-à-vis des dignitaires du régime.

Sensiblement à la même époque cessa aussi sa collaboration au Théâtre de S. Carlos, où il écrivait des notes de programme pour les représentations d'opéra depuis quelque temps. Il pouvait donc écrire :

¹ Le 24 mars ; BRANCO (Luís de Freitas), *Journal*, 09/04/1952 (JMFB).

² Id., Lettre à Pedro do Prado, s. l., 06/03/1951 (MM).

³ « [...] com uma gravata avermelhada – o que provocou o reparo de alguns funcionários e manifesto escândalo público [...] », dans QUEIRÓS (António d'Eça de) [Président de la direction de l'E.N.], Lettre à Luis de Freitas Branco, Lisbonne, 04/05/1951 (NB/MHF).

« En avril 1952 je n'ai plus de poste officiel. Ni à l'Emetteur, ni même les modestes fonctions que j'ai exercées au [Théâtre de] S. Carlos, où j'écrivais des notes relatives aux programmes. »¹

Effectivement, à cette date il était officiellement considéré comme un « élément hostile à l'Etat nouveau »², comme on peut le constater à la lecture du bulletin 145091 de la Police internationale de défense de l'Etat ; par ailleurs, son comportement moral était signalé comme « équivoque » et « ne bénéficiant pas d'une bonne réputation »³. Luís de Freitas Branco fut également écarté de l'association Jeunesses musicales portugaises lors de l'assemblée générale qui eut lieu le 30 juin 1953, pour des raisons que nous ne pouvons pas élucider pour l'instant étant donné la disparition relativement récente de quelques-uns des principaux protagonistes de ce procès.

Il éprouvera jusqu'à la fin de sa vie des difficultés financières très importantes. Elles transparaissent dans la correspondance consultée, mais aussi dans certains des documents réunis par João de Freitas Branco dans le cahier manuscrit où il a fait la collecte de ce qui avait appartenu à son père ; en effet, on y trouve un reçu concernant un prêt d'argent que Francisco Falé Baptista, filleul de Freitas Branco, lui aurait accordé⁴, ainsi qu'une nouvelle demande de prêt adressée au Gouverneur général de la Compagnie du crédit foncier portugais le 26 avril 1954⁵. Son ancien disciple Pedro do Prado vint à son aide, encore une fois. Dans les années 1954-1955, ce dernier participait à l'organisation des concerts du Cercle de culture musicale, ce qui eut d'ailleurs pour résultat, selon Freitas Branco, une « remontée du niveau » des ses manifestations⁶. En cette qualité, il demanda à Freitas Branco de rédiger régulièrement

¹ « Em Abril de 1952 já não tenho um único lugar no Estado. Nem Emissora, nem sequer as modestas funções no Teatro de S. Carlos, onde escrevia as notas explicativas dos programas », dans BRANCO (Luís de Freitas), *Journal*, 09/04/1952 (JMFB).

² « [...] é aqui geralmente considerado como elemento hostil ao Estado Novo », dans 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, p. 1 (AN/TT). Mário Vieira de Carvalho a détecté un autre rapport, plus complet, daté du 8 janvier 1952, dont il a révélé le contenu à Alexandre Delgado [voir DELGADO (Alexandre), MENDES (Nuno Bettencourt) et TELLES (Ana), *Luís de Freitas Branco*, Lisbonne, Caminho da música, 2007, p. 107-108] ; cependant, nous n'avons pas pu trouver ce document dans les fonds d'archives de Torre do Tombo (AN/TT).

³ « É bastante equívoco [...] o seu comportamento moral, pelo menos não desfrutando localmente de boa reputação », dans COENTRO (Manuel Pereira) [Adjoint au Maire d'Oeiras], *op. cit.*, p. 1 (AN/TT).

⁴ BRANCO (João de Freitas), *Cahier 1*, s. l. n. d., p. 6 § 40 (copie dans les fonds d'archives NB/MHF).

⁵ *Ibid.*, p. 5 § 39 (copie dans les fonds d'archives NB/MHF).

⁶ « [...] levantamento do nível dos concertos do Círculo [...] », dans BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à Pedro do Prado, s. l., 03/07/1955 (MM).

des notes de programme pour les concerts en question. De nombreuses références à des paiements dus et à l'envoi des reçus respectifs prouvent bien à quel point l'aspect pécuniaire était devenu une préoccupation importante pour le compositeur¹.

29.2. Œuvres

Parmi les plus importants projets créatifs que Freitas Branco développa à cette époque, nous signalerons la *Quatrième symphonie*, bien entendu, mais aussi *La voix de la terre*, troisième et dernier effort du compositeur en matière dramatique resté inachevé comme les deux précédents, *La fille de Pilate* et *Inês de Castro*. De la même période datent également un fragment de *Sonate en la mineur*, dernière œuvre pour piano, et le dernier exemple de musique cinématographique, la partition qui accompagne le documentaire *Algarve d'além-mar*.

29.2.1. *La voix de la terre*

En mars 1951², Freitas Branco entreprit la composition d'un nouvel opéra, *La voix de la terre*, sur lequel il travaillait encore à la fin de ses jours³ sans jamais avoir pu l'achever. L'action se déroule à Alentejo ; le *libretto*, signé par le compositeur et partiellement conservé⁴, propose une réflexion sur la lutte de classes, illustrant ainsi l'aspect social que Freitas Branco souhaitait intégrer au genre opératique lors de sa dernière période créatrice. De telles déclarations en sont la preuve :

« Beethoven fut un révolutionnaire dans ses conversations privées, dans ses lettres et même dans le [choix du] texte de Schiller qu'il utilisa dans la 9^e symphonie ; néanmoins, on ne peut pas imaginer un opéra de Beethoven sur un sujet social, défendant l'humanité, en accusant les tyrans ; ç'aurait été trop

¹ Voir BRANCO (Luís de Freitas), Lettres à Pedro do Prado, Paço de Arcos, 30/10/1954, 07/12/1954, 04/01/1855, 29/03/1955 et 05/05/1955 (MM)

² La plus ancienne ébauche de ce projet, conservée dans le fonds d'archives NB/MHF, correspond aux quatre premières pages d'orchestre ; elle est datée du 03 mars 1955.

³ BRANCO (João de Freitas), « Cronologia », *Catálogo da Exposição Luís de Freitas Branco*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1975, p. 40 ; la date du 10 juillet 1955 figure parmi les quarante-deux pages du manuscrit d'un premier acte incomplet conservé dans le fonds d'archives NB/MHF.

⁴ Dans le fonds d'archives NB/MHF.

pour son époque ; même aujourd'hui, on ne voit ça qu'en Russie. »¹ [On pourrait se demander « Et *Fidélío* ? »]

« Ce que j'ai écrit hier constitue le meilleur éloge de l'opéra et signifie qu'il [ce genre] a une mission à accomplir. »²

Encore dans le courant de l'année 1951, Freitas Branco écrivit la mélodie *Cá nesta Babilónia*, pour chant et piano, sur un poème de Camões³. Il entama également la composition d'une *Sonate en la mineur pour piano* qui demeure inachevée.

29.2.2. *Sonate en la mineur pour piano*

Le fragment de sonate qui nous est parvenu⁴ n'est pas daté ; cependant, une ébauche de deux pages conservée dans le même fonds d'archives porte la date du 19 janvier 1951. Il s'agit d'une *introduction* notée *Vagaroso e pesado* (« Lent et lourd »), suivie de ce qui nous semble clairement correspondre à l'exposition d'un premier élément thématique dans le cadre d'une forme sonate, avec l'indication *Animado* (« Animé »).

Au niveau harmonique, constatons que l'introduction fait alterner des phrases de caractère modal (en octaves entre les deux mains) avec des harmonies soutenues, en valeurs longues, qui correspondent invariablement à des accords non classés. Le fragment disponible de la partie *Animado* 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 superposées à la main gauche⁵.

Du point de vue mélodique, l'introduction met l'accent sur l'intervalle descendant de 3^{ce} mineure ; cet intervalle apparaît successivement transposé par tons vers le grave à la fin de cette partie de la forme. Dans l'exposition, on remarquera l'élargissement progressif de cet

¹ « Beethoven foi um revolucionário em conversas particulares, em cartas e até no texto de Schiller que pôs na 9ª Sinfonia; não se pode porém imaginar Beethoven a compor uma ópera sobre assunto social, a defender a humanidade e a acusar os tiranos; isto seria demais para a sua época; mesmo hoje apenas se faz na Rússia », dans BRANCO (Luís de Freitas), *Journal*, 16/09/1946 (JMFB).

² « Aquilo que escrevi ontem é o melhor elogio da ópera e significa que ela tem uma missão a cumprir », *Ibid.*, 17/09/1946 (JMFB).

³ BRANCO (João de Freitas), « Cronologia », *Catálogo da Exposição Luís de Freitas Branco*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1975, p. 39.

⁴ Quatre pages, conservées dans le fonds d'archives NB/MHF.

⁵ Cet élément d'accompagnement n'est pas sans rappeler le début du *Concerto pour la main gauche* de Ravel, en quarts quant à lui.

intervalle caractéristique du début du thème principal (énoncé dès l'introduction) à chacune de ses répétitions (voir ex. n° 85, mes. 19-24).

Handwritten musical score for Example 85, measures 16-25. The score is written on grand staff notation (treble and bass clefs). Measure 16 starts with a treble clef and a bass clef, with a '7' above the staff. Measures 17-19 continue with similar notation. Measure 20 is marked 'Animado.' and features a treble clef with a '3' above the staff and a bass clef with a '3' below the staff. Measures 21-23 continue with similar notation. Measure 24 is marked with a '3' above the staff and a '7' below the staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Exemple n° 85 : Sonate en la mineur, mes. 16-25

Remarquons également que la succession de trois, quatre, et cinq notes ascendantes (degrés conjoints) sur des croches aux mesures 24 et 27 crée un procédé d'élargissement progressif non plus d'un certain intervalle, mais de l'ambitus de chaque fragment de la phrase

Ce dernier élément est également intéressant du point de vue rythmique, dans la mesure où il fait se succéder des éléments de trois, quatre et cinq croches, ce qui crée une intéressante structure rythmique superposée à la banale subdivision du temps en triolets (voir exs. n^{os} 86 et 87).



Exemple n° 86 : *Sonate en la mineur*, mes. 24-25



Exemple n° 87 : *Sonate en la mineur*, mes. 26-27

Un autre niveau d'ambiguïté rythmique réside dans l'écriture de l'accompagnement, en triolets de croches, comme nous l'avons vu, mais suivant un dessin de quatre notes (voir ex. n° 85). Du reste, on signalera l'importance de la syncope dans la construction rythmique de ce fragment.

29.2.3. Autres œuvres

En 1952, Freitas Branco acheva sa *Quatrième symphonie*, commencée en 1944¹, et la musique pour le documentaire *Algarve d'alm-mar*, d'António Lopes Ribeiro, dont l'ébauche pour piano conservée dans le fonds d'archives NB/MHF porte la date du 27 août.

¹ La première audition de cette oeuvre fut donnée lors du dernier des trois concerts d'hommage posthume à Freitas Branco organisés par le Cercle de culture musicale en mai 1956 ; voir BRANCO (João de Freitas), *Catálogo da Exposição Luís de Freitas Branco*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1975, p. 74.

29.3. Conférences et écrits

Le 2 février 1951, Luís de Freitas Branco rendit hommage à Tomás Borba, entre-temps décédé, lors d'un concert que l'Académie des amateurs de musique consacra à sa mémoire¹. En novembre suivant, Freitas Branco rédigea à Paço de Arcos un essai intitulé *A propos des idées sur la musique au Portugal*² ; ce document fut publié par la revue *Vértice*. L'année d'après il fit une conférence au Palais de Vila Viçosa, intitulée « La musique et la Maison de Bragança »³ ; le texte correspondant fut publié en 1953⁴.

En 1954, il termina la rédaction d'un livre consacré aux activités musicales du roi D. João IV⁵, pour lequel il avait demandé une aide financière à la Fondation de la Maison de Bragança dès l'année 1952⁶ ; cet ouvrage ne vit le jour que de façon posthume, ayant été publié en 1956 par ladite fondation. Il est possible qu'il ait également fait une ou plusieurs conférences sur l'Histoire de la musique, mais on ne sait rien du contexte de ces éventuelles interventions⁷.

En revanche, on peut affirmer que le 24 mai 1954 il fit à l'Institut supérieur technique⁸ une conférence sur Alfredo Bensaúde¹, fondateur et premier directeur de l'établissement.

¹ BRANCO (João de Freitas), *Catálogo da Exposição Luís de Freitas Branco*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1975, p. 73.

² BRANCO (Luís de Freitas), « Das ideias sobre a música em Portugal », *Vértice (Separata)*, [Coimbra, Tipografia Atlântida], 1951, 14 p.

³ « Luís de Freitas Branco falou no Paço de Vila Viçosa de « A música e a Casa de Bragança », *O Século*, Lisbonne, 12/06/1952 cité dans BRANCO (João de Freitas), *Cahier I*, s. l. n. d., p. 79 § 240 (copie dans les fonds d'archives NB/MHF).

⁴ BRANCO (Luís de Freitas), *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. Il est curieux de remarquer l'existence d'une étude non signée bien antérieure concernant sur le même sujet : « A música em Portugal e a casa de Bragança », *A arte musical*, 10^e année, n° 221, Lisbonne, 29/02/1908, p. 37-44 ; peut-on imaginer que Luís de Freitas Branco ait contribué à la conception et rédaction de cette article, paru dans une revue à laquelle il allait collaborer de façon presque systématique dans les années suivantes, ou faut-il plutôt penser que cette étude a orienté son intérêt vers ce sujet qu'il développera plus tard ?

⁵ Id., *D. João IV Música*, Lisbonne, Fundação da Casa de Bragança, novembre 1956, XVII – 257 p. Ce sujet l'intéressait du moins depuis son séjour à Paris en 1921, comme nous l'avons vu.

⁶ Id., Lettre à l'Administration de la Maison de Bragança, [s. l.], 16/04/1952 cité dans BRANCO (João de Freitas), *Cahier I*, s. l. n. d., p. 7 § 54 (copie dans les fonds d'archives NB/MHF).

⁷ BRANCO (Luís de Freitas), *História da música – Primeira conferência*, [s. l.], 22/03/1954, cité dans BRANCO (João de Freitas), *Cahier I*, s. l. n. d., p. 9 § 65 (copie dans les fonds d'archives NB/MHF).

⁸ Instituto superior técnico, à Lisbonne.

Freitas Branco avait fréquenté cet homme de science dans son enfance, comme nous l'avons vu ; en outre, Bensaúde avait été l'un des inspirateurs de la réforme du Conservatoire que Freitas Branco et José Viana da Mota entreprirent en 1919 (voir ci-dessus) ; en effet, dans un article daté de 1917, Viana da Mota affirmait que l'Institut supérieur technique, dirigé par Bensaúde, était l'« école modèle » dont toutes les autres écoles portugaises devaient suivre l'exemple².

29.4. Interprétation de ses œuvres

En 1951, la version orchestrale de la mélodie *Despedida* fut donnée en première audition publique à Lisbonne par le chanteur Georges Kobaladze sous la direction de Pedro de Freitas Branco³. Kobaladze, à qui Maria Helena de Freitas avait appris le texte en portugais⁴, a gardé un bon souvenir de la capitale portugaise⁵, manifestant non seulement le désir d'y retourner mais également celui d'interpréter la même mélodie à Paris, une fois de plus avec la collaboration du frère du compositeur⁶. A la suite de ce concert, Kobaladze demanda à Freitas Branco la partition et le matériel d'orchestre de la pièce *Dans le royaume des fleurs*, chanson géorgienne de Dmitri Arakishviki, que le compositeur avait orchestrée⁷ ; il en avait montré la version chant piano à Pierre Dufont, directeur du Conservatoire de Douai, et celui-ci s'était montré intéressé et prêt à l'inclure dans un programme de musique russe que le chanteur devait interpréter dans l'établissement qu'il dirigeait⁸.

¹ A ce sujet, voir BRANCO (João de Freitas), *Cahier I*, s. l. n. d., p. 4 § 32 (copie dans les fonds d'archives NB/MHF).

² MOTA (José Viana da), « O ensino musical em Portugal », *Águia*, n° 69-70, septembre-octobre 1917, p. 115. A ce sujet, voir également MENEZES (Luís da Cunha), « Crónica semanal : palestras musicais », *Diário nacional*, Lisbonne, 29/10/1917, p. 2.

³ BRANCO (João de Freitas), « Cronologia », *Catálogo da Exposição Luís de Freitas Branco*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1975, p. 39 ; KOBALADZE (Georges), Lettre à Maria Helena de Freitas et Luís de Freitas Branco, La Courneuve, 11/09/1951 (JMFB).

⁴ KOBALADZE (Georges), Lettre à Maria Helena de Freitas, La Courneuve, s. l. n. d. (JMFB).

⁵ Id., Lettre à Maria Helena de Freitas et Luís de Freitas Branco, La Courneuve, 11/09/1951 (JMFB).

⁶ Id., Lettre à Maria Helena de Freitas et Luís de Freitas Branco, La Courneuve, s. d. (JMFB). Aucune indication ne nous permet de savoir si ce projet a eu une suite.

⁷ Mais dont on ne connaît que la version chant piano conservée dans le fonds d'archives NB/MHF.

⁸ KOBALADZE (Georges), Lettre à Maria Helena de Freitas et Luís de Freitas Branco, La Courneuve, 14/10/1952 (JMFB).

Le premier des *Dix madrigaux* sur des poèmes de Camões pour chœur mixte fut interprété à Lisbonne, également en 1951, par le Chœur de l'Académie des amateurs de musique, dirigé par Fernando Lopes-Graça¹. La *Première symphonie* fut donnée au Théâtre national D. Maria II le 7 novembre de la même année, lors d'un concert organisé par les Jeunesses musicales portugaises qui compta sur la participation de l'Orchestre symphonique national sous la direction de Joly Braga Santos². La même association promut un concert au Théâtre Tivoli, à Lisbonne, lors duquel les œuvres *A sulamita*, *Cá nesta Babilónia*, *Hino à Razão* et *Elévation* (dans une version en portugais) furent données en première audition par la chanteuse Mina Braga avec le compositeur au piano³.

Le groupe vocal Harmonia, dirigé par Friedrich Wilhelm Werner qui d'ailleurs contribua significativement à la divulgation des œuvres chorales de Freitas Branco, donna la première audition de trois de ses *Madrigaux* sur des poèmes de Camões pour chœur féminin⁴ en 1952. Le 25 octobre 1954, l'Orchestre symphonique national sous la direction de Pedro de Freitas Branco interpréta pour la première fois le poème symphonique *Solemnia verba* au Pavillon des sports⁵ à Lisbonne⁶. Cláudio Carneiro s'occupait alors d'obtenir la partition et les parties instrumentales du *Quatuor* de Freitas Branco en vue d'une future exécution à Porto, dans la succursale de l'Emetteur national de radiodiffusion sous la supervision de François Broos⁷.

Quelques mois avant le décès de Freitas Branco, Joly Braga Santos préparait des exécutions de la *Première suite alentejana* à Porto⁸. La source qui nous révèle cela mentionne également l'interprétation d'une œuvre de Freitas Branco à Strasbourg, sous la direction de son frère, mais malheureusement ne précise pas de quelle pièce il s'agissait.

¹ BRANCO (João de Freitas), « Cronologia », *Catálogo da Exposição Luís de Freitas Branco*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1975, p. 39.

² BRANCO (João de Freitas), *Catálogo da Exposição Luís de Freitas Branco*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1975, p. 73.

³ *Ibid.*

⁴ BRANCO (João de Freitas), « Cronologia », *Catálogo da Exposição Luís de Freitas Branco*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1975, p. 39.

⁵ Pavilhão dos Desportos.

⁶ BRANCO (João de Freitas), *Catálogo da Exposição Luís de Freitas Branco*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1975, p. 73-74.

⁷ CARNEIRO (Cláudio), Lettres à Luís de Freitas Branco, Porto, 12/06/1954, 22/07/1954, 15/10/1954 et 08/11/1954 (JMFB).

⁸ SANTOS (Joly Braga), Lettre à Luís de Freitas Branco, Porto, 29/06/1955 (JMFB).

La fin

En janvier 1955, le pianiste Sequeira Costa invita Freitas Branco à intégrer la Commission exécutive du concours international de piano Grand Prix Viana da Mota, dont la première édition devait avoir lieu au Théâtre de S. Luís, à Lisbonne, du 24 au 29 octobre suivant¹. Cependant, le début de la dernière année de vie du compositeur fut marqué surtout par des événements personnels qui conduisirent à la séparation d'avec Maria Helena de Freitas, la compagne de treize ans d'existence. La rupture, survenue le 7 janvier 1955², quoique annoncée depuis la fin de l'année précédente³, eut de graves conséquences au niveau de la santé du compositeur, qui souffrit de troubles cardiaques dont il était à peine remis quelques mois plus tard⁴. Sa sœur Maria Cândida était particulièrement sensible au retour de « l'ancien Luís »⁵, expression qui fait allusion à la situation matrimoniale de son frère qui entre-temps était rentré chez lui à la maison familiale de la rue *do Século* ; elle préconisait qu'il pourrait encore vivre longtemps, à condition de se soigner et de ne pas commettre des imprudences.

Du point de vue professionnel, il continua de rédiger des notes de programme pour les concerts organisés par le Cercle de culture musicale⁶. La possibilité de reprendre ses activités à l'Emetteur national de radiodiffusion l'incita à concevoir un programme de divulgation musicale qui devait s'appeler « Le goût de la musique »⁷. En outre, il poursuivait la composition de son opéra *La voix de la terre*, comme nous l'avons vu.

Le 11 juin 1955, Freitas Branco se réconcilia avec Maria Helena de Freitas, retournant à l'appartement de Paço de Arcos où il avait longtemps cohabité avec elle⁸. Dans le courant

¹ COSTA (José Carlos de Sequeira), Lettre à Luís de Freitas Branco, Lisbonne, 08/01/1955 (JMFB).

² BRANCO (Luís de Freitas), *Déclaration*, Paço de Arcos, 18/09/1955 (NB/MHF).

³ BRANCO (Maria Cândida de Freitas), Lettre à Luís de Freitas Branco, Coimbra, 26/12/1954 (JMFB).

⁴ Id., Lettre à Luís de Freitas Branco, Coimbra, 10/05/1955 (JMFB).

⁵ « [...] Luís antigo [...] » dans BRANCO (Maria Cândida de Freitas), Lettre à Luís de Freitas Branco, Coimbra, 10/05/1955 (JMFB).

⁶ BRANCO (Luís de Freitas), Lettre à Pedro do Prado, s. l., 03/07/1955 (MM).

⁷ « O gosto pela música » ; BRANCO (João de Freitas), « Cronologia », *Catálogo da Exposição Luís de Freitas Branco*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1975, p. 40. Ce projet fut réalisé par son fils João de Freitas Branco à partir de 1956 dans une série ininterrompue de programmes radiophoniques qui dura vingt-neuf ans ; voir ROCHA (Carla) et BRANCO (João Maria de Freitas), « João de Freitas Branco », *Conhecer Oeiras*, n° 5, Oeiras, juillet 2003, p. 5.

⁸ BRANCO (Luís de Freitas), *Déclaration*, Paço de Arcos, 18/09/1955 (NB/MHF).

de l'été suivant, il se rendirent ensemble une nouvelle fois à la propriété de Reguengos de Monsaraz¹. Le 12 octobre suivant, Freitas Branco faisait à sa bien aimée une intense déclaration d'amour², tout en déposant chez le notaire Manuel Facco Viana un testament où son nom ne figure pas³. Le 27 novembre 1955, à cinq heures, Luís de Freitas Branco décéda dans sa maison de la rue *do Século*, à Lisbonne, victime d'un infarctus⁴. Le témoignage poignant de José Carlos Almeida Gonçalves, qui a collaboré à la réalisation du masque funéraire de Freitas Branco quelques heures après son décès, affirme que l'expression de son visage était à cette occasion d'une « suprême dignité ». Selon lui, le poids du plâtre a fait ressortir l'expression ironique du compositeur, qui diffère de l'aspect solennel évident dans la plupart de ses photographies.

Parmi les articles que la presse nationale et étrangère consacrèrent à cet événement, il faut signaler le texte publié dans le *Times* ; on y fait un résumé biographique du compositeur qui met l'accent sur l'importance de sa place dans la musique portugaise à travers son activité de compositeur, de professeur et de critique musical⁵.

¹ BRANCO (Luís de Freitas), *op. cit.*

² Id., Note à Maria Helena de Freitas, s. l., 12/10/1955 (NB/MHF).

³ Id., Testament, Lisbonne, 12/10/1955 (NB/MHF).

⁴ 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).

⁵ *The Times*, Londres, 30/11/1955, p. 13.

Conclusion générale

Pour répondre à la question « Quelle place occupe la musique pour piano seul dans la vie et l'œuvre de Luís de Freitas Branco ? » il faudra maintenant trouver une articulation entre les œuvres qui composent le *corpus* de cette thèse et la biographie du compositeur telle qu'on l'a établie. Or, les observations qui permettront d'établir une telle articulation révèlent plusieurs phases stylistiques dans l'œuvre pianistique de cet auteur ; caractérisons-les, en essayant de les comprendre à la lumière du parcours biographique que nous avons pu établir dans les pages précédentes.

Sous la désignation de « première période », nous regrouperons des œuvres telles que : *Minuetto all'antica*, *Arabesques*, *Albumblätter* op. 6 (n^{os} 1 à 4), *Valse*, *Nocturne*, *Romance sans paroles*, *Prélude et Fugue sur si, mi, la, ré, do*, *Impromptu* et *Prélude*, soit des œuvres composées *grosso modo* entre 1907 et 1909. Parmi les pièces en question, on réservera un traitement spécial à l'*Albumblätter* op. 6 n^o 4, qui opère la transition entre cette période stylistique et la suivante.

Ces pièces furent conçues pendant les trois dernières années de formation de Luís de Freitas Branco dans son pays natal, auprès de différents maîtres soigneusement choisis (notamment par son oncle João, dont l'influence sur le jeune musicien s'avère cruciale). Elles sont contemporaines d'œuvres symphoniques comme le *Scherzo fantastique*, *Après une lecture d'Antero de Quental* et *Après une lecture de Júlio Diniz*, de mélodies telles que *A Formosura desta Fresca Serra*, *Canção Portuguesa*, *Nachtschwalbe* et *Liebesträum*, de pièces de musique de chambre comme *Marche commémorative* et le *Trio*, pour violon, violoncelle et piano, mais également de la *Première sonate pour violon et piano*.

Les œuvres pour piano en question trahissent des influences très diverses, allant de modèles célèbres (J. S. Bach, F. Mendelssohn, J. Brahms, F. Chopin, F. Liszt, C. Franck) jusque, dans un moindre degré peut-être, aux professeurs de Freitas Branco, Désiré Pâque et Tomás Borba. Elles relèvent d'une attitude sciemment imitative, développée sous la tutelle directe de João de Freitas Branco, l'oncle du compositeur, et indirecte de Vincent d'Indy (à travers Désiré Pâque), attitude qui d'ailleurs a suscité une forte contestation de la part du compositeur Rui Coelho. Désireux d'acquérir le métier et les connaissances lui permettant de réaliser tout son potentiel artistique pour honorer ainsi le nom illustre de ses ancêtres et accomplir la mission réservée aux gens de sa classe sociale (notamment de « relever le niveau intellectuel » de son pays pour le porter au rang des « grands centres culturels » de son

temps), le jeune Luís de Freitas Branco s'acharna à l'étude des partitions et des écrits des compositeurs mentionnés ci-dessus, parmi d'autres.

Les modèles en question n'ont pas été choisis au hasard. En effet, cette partie du *corpus* reflète la perspective d'un jeune musicien qui, travaillant alors sérieusement le piano, prenait connaissance des auteurs incontournables du répertoire. Si certaines caractéristiques manifestées de prime abord dans ses œuvres pour piano vont réapparaître souvent dans des pièces ultérieures, et peuvent être considérées comme des particularités de son langage, Freitas Branco n'a peut-être jamais été aussi proche des modèles spécifiques du répertoire pianistique.

Qu'est-ce qui caractérise alors les œuvres de cette première période ?

Du point de vue formel, deux pièces vont s'articuler sur des schémas traditionnels : le menuet avec trio, dans le cas de *Minuetto all'antica*, et la fugue, en l'occurrence *sur si, mi, la, ré, do*. Dans ce dernier cas, soit par une assimilation partielle et incomplète des modèles classiques, soit par un souci d'innover dans une forme chargée d'un tel poids historique, le résultat semble insatisfaisant ; le *Minuetto all'antica* ne constitue pas non plus un exemple d'épanouissement et de réussite de la part du jeune compositeur.

Deux œuvres de cette période empruntent la forme lied ($A B A'$), commune dans des pièces de courtes dimensions du XIX^e siècle : l'*Arabesques* et la *Valse* ; elles comportent presque invariablement une subdivision des différentes parties en trois sections, régies à leur tour par une logique semblable à celle de la macrostructure ($a b a$).

Les schémas formels qui sont à la base des pièces restantes dérivent de cette structure, suivant différents procédés :

- incorporation d'une deuxième partie de matériel thématique contrastant par rapport à A et A' , ce qui crée des formes du type $A B C A'$ (*Albumblätter* op. 6 n°4) ; le *Prélude sur si, mi, la, ré, do* présente des contours semblables, même si la définition des différentes parties de la forme est en l'occurrence dictée par les procédés de traitement contrapuntique du matériau thématique de base, et non pas par l'identification de matériel contrastant ;
- ajout d'une coda aux formes ainsi obtenues, ce qui peut s'exprimer par la formule $A B C A'$ coda (*Albumblätter* op. 6 n° 1, 2 et 3). Dans ces cas-là, les parties B revêtent invariablement le caractère d'une mélodie accompagnée, de style *cantabile* ; les parties C et les codas (dans un moindre degré) assument le rôle d'un développement.

- Dédoublage de la partie *A'* en deux volets : *A'* et *A''*, suivant les schémas *A B A' A''* (*Nocturne*) ou *A B A' A''* coda (*Romance sans paroles, Impromptu*) ; dans ces cas-là, il est courant que *A'* apparaisse comme une fausse réexposition et *A''* comme une réexposition raccourcie du matériau de *A*.
- remplacement de la partie *A'* par une coda (*Prélude*).

Sur le plan harmonique, les œuvres de cette période sont généralement conçues autour d'un centre tonal, accompagnées de zones plus expérimentales (notamment dans les parties *B* de la forme) qui révèlent quelques enchaînements non conventionnels d'accords classés (notamment parfaits, de 5^{te} diminuée, de 5^{te} augmentée et de 7^e diminuée), des emprunts à l'univers modal, des exemples de parallélisme d'accords.

Mélocodiquement, nous constatons un souci général d'équilibre entre les mouvements disjoints et conjoints, ainsi que plusieurs exemples du style *cantabile*, rappelant l'écriture typique des nocturnes romantiques. Dans *Prélude et Fugue sur si, mi, la, ré, do*, le thème est bâti sur une superposition de quartes ascendantes, ce qui peut suggérer un refus conscient des constructions par tierces caractéristiques de la musique tonale, malgré le fait que le compositeur ne sort pas de ce cadre dans les deux pièces en question.

Du point de vue rythmique, Freitas Branco met en évidence certains éléments de base que nous retrouverons systématiquement dans les pièces ultérieures ; ainsi, remarquons dès à présent une préférence pour certains rythmes grecs (dactyle, anapeste, trochée et iambe), un recours fréquent à l'hémiole, une préoccupation de régularité et d'équilibre (qui se manifeste notamment dans des structures quasi symétriques, comme dans *Romance sans paroles*), un exemple de mouvement perpétuel (*Prélude sur si, mi, la, ré, do*). L'organisation des phrases privilégie à ce stade des carrures régulières (multiples de quatre mesures) ; les quelques carrures irrégulières figurent généralement dans les parties *B* ou *A'*.

En ce qui concerne les proportions des différentes parties de la forme dans le contexte de la macrostructure, nous constatons presque invariablement des rapports signifiants selon différents modèles. Dans certaines œuvres, on trouve des structures composées de blocs de mesures de dimensions semblables (*Minuetto all'antica, Arabesques, Albumblätter* op. 6 n° 1) ; dans d'autres cas, on peut déceler des proportions entre les différentes parties de la forme (*Albumblätter* op. 6 n° 2, 3, et 4, *Valse, Nocturne* et *Prélude*). Plus caractéristique des œuvres de cette période est le procédé qui consiste à doubler approximativement le nombre de mesures de la première partie dans la deuxième, et faire progressivement décroître ce dernier chiffre dans les parties restantes jusqu'à la fin de la pièce (voir *Romance sans paroles, Prélude sur si, mi, la, ré, do, Impromptu*).

Dans cette première période, le compositeur inaugure également des procédés qu'il utilisera beaucoup dans des œuvres ultérieures :

- développement de motifs thématiques par transpositions successives (*Arabesques, Albumblätter* op. 6 n° 2 et 3) ;
- superposition des deux principaux éléments thématiques (généralement issus de *A* et de *B*), modifiés, à un point particulièrement important de la forme (*Albumblätter* op. 6 n° 1, *Arabesques*) ;
- progression générale de quinte juste descendante entre la première note de la basse et la dernière, réminiscence du geste de résolution tension-détente sur lequel est fondé le système tonal (*Arabesques, Albumblätter* op. 6 n° 4) ;
- intensification du discours musical par monnayage rythmique, accompagné d'un crescendo et d'une expansion vers les registres extrêmes du clavier (*Arabesques, Prélude sur si, mi, la, ré, do*).

L'année 1909 marque un important moment de transition dans la vie du jeune compositeur. En effet, le départ de Désiré Pâque pour l'Allemagne met fin à tout un cycle de formation musicale dont Freitas Branco a pu bénéficier dans son pays natal au cours des années précédentes ; ce fait, ainsi que la première édition d'une œuvre de sa composition (la *Première sonate pour violon et piano*), a sûrement stimulé une prise de conscience de son activité créative, notamment en le faisant s'assumer comme jeune compositeur et non plus comme un simple élève. La profusion d'œuvres datant de cette année semble confirmer ce point de vue ; citons le poème symphonique *Après une lecture de Guerra Junqueiro*, les *Deux mélodies* pour orchestre à cordes, et plusieurs mélodies : *Dernier vœu*, sur un poème de Théophile Gautier, la trilogie « *La Mort* », *Recueillement* et *Elévation*, toutes cinq sur des poèmes de Charles Baudelaire, *Calme-toi*, sur un texte du compositeur, et *O suspiro*, sur un texte de Píndaro Diniz.

Du point de vue esthétique, l'*Albumblätter* op. 6 n° 4, daté de la même année, reflète ce changement important. En effet, avec cette pièce Freitas Branco s'aventure plus franchement dans les domaines d'une « tonalité élargie » associée à l'esthétique de Désiré Pâque et du cercle de la Schola Cantorum de Paris, avec Chausson et Franck comme modèles directs, Debussy et Wagner comme références encore lointaines mais déjà pressenties. Le terme « poème de la négation », employé par Pâque au sujet de cette pièce, concerne certes le langage tonal que le jeune compositeur remet plus que jamais en question, mais peut suggérer également un changement de perspective dans l'esprit du jeune musicien. Désormais, il écrira pour le piano non plus en tant qu'interprète en germe mais plutôt en tant que compositeur

désireux de traiter l'art musical sur un plan qui dépasse la conception purement instrumentale ; en faisant cela, il tâchera de définir une, voire plusieurs positions esthétiques. L'instrument qu'il aura pratiqué avec tant d'application constituera, dans les années 1910, un terrain privilégié d'expression et un moyen à l'aide duquel Freitas Branco développera un langage qui a trop souvent été qualifié d'« impressionniste » mais qui, en fait, révèle de façon certaine une solide logique personnelle.

Tel est le cas dans *Mirages I et II*, pièces qui représentent une première approche de l'esthétique impressionniste. Ecrites entre les séjours à Berlin en 1910 et à Paris en 1911, elles constituent le pendant pianistique des *Paradis artificiels* qui représentaient pour le compositeur (et pour maints auteurs par la suite) les débuts du « modernisme musical » au Portugal, esthétique fortement inspirée par la découverte du *Pelléas et Mélisande* de Debussy et caractérisée par une conception harmonique et mélodique qui se sert du total chromatique comme d'un réservoir d'où l'on peut extraire différents modes et échelles.

La « deuxième période », inaugurée par ces deux pièces, concerne également des œuvres telles que *Luar, Trois pièces (Capricietto, Prélude et Réverie)*, ainsi que les *Danses I et II* et les *Dix préludes dédiés à José Viana da Mota* (traités séparément ci-dessous). Elle s'affirma entre 1911 et 1917, années qui correspondent au retour définitif de Freitas Branco au Portugal après ses deux séjours de formation à l'étranger ; c'était au départ une époque relativement calme du point de vue de ses engagements professionnels, alimentée par des idées assimilées notamment lors de ces voyages. D'autre part, ayant commencé sa carrière de professeur au Conservatoire de Lisbonne vers la fin de ces années, Freitas Branco renforça ses liens avec un univers d'instrumentistes qui comprenait bien sûr les élèves mais également quelques-uns des plus remarquables interprètes professionnels de l'époque, ce qui a probablement nourri l'intérêt qu'il manifestait depuis des années pour l'écriture pianistique, le conduisant à un sommet en ce domaine.

A ce stade, Freitas Branco n'écrira plus pour le piano en imitant les modèles spécifiquement pianistiques du passé. Il ne cherchera pas à composer de la musique idiomatique pour cet instrument, ce qui d'ailleurs rend ces pièces assez difficiles, voire maladroitement du point de vue pianistique, de l'avis de certains interprètes qui nous ont confié leur témoignage, dont Nella Maissa et Helena de Sá e Costa. En revanche, Freitas Branco confiera au piano une bonne partie de sa réflexion esthétique, s'en servant comme d'un terrain qu'il connaît depuis longtemps et à l'aide duquel il essayera de créer une musique actuelle, en conformité avec les tendances esthétiques pratiquées en Europe. Notons que les développements musicaux et esthétiques pratiqués dans les « grands centres culturels » tout

au long des XVIII^e et XIX^e siècles parvinrent tardivement ou pas du tout au Portugal ; Freitas Branco pratiqua effectivement une « importation » de ces tendances esthétiques, dont le modernisme de racine impressionniste et plus tard le néo-classicisme au moment même où ces courants se développaient ailleurs dans le continent européen. Autrement dit, le piano occupe alors une place centrale dans sa démarche créatrice ; les œuvres qui en résultent expriment l'évolution de sa réflexion personnelle et ne s'appuient plus spécifiquement sur la littérature antérieure. Il contribue ainsi significativement à l'évolution du répertoire portugais pour cet instrument et nourrit les programmes des interprètes qu'il côtoie alors dans son nouveau poste.

Nous pouvons sans doute distinguer plusieurs étapes dans cette deuxième période créatrice. Ayant déjà signalé l'important tournant esthétique qui s'est opéré chez Freitas Branco à la suite de sa découverte de l'opéra de Debussy, mentionnons l'article *Pages d'esthétique*, publié lors de son retour au Portugal, qui cristallise une prise de conscience des principes sous-jacents à ce changement. En effet, en préconisant la liberté formelle et en proclamant la primauté de l'émotion sur la raison en musique, cet article résume un état d'esprit qui représente une parenthèse entre une première appartenance à l'esthétique formaliste développée sous la tutelle de Désiré Pâque et la période néo-classique de Freitas Branco, à partir des années 1920. Du point de vue biographique, cette attitude coïncide avec les premières années de mariage de Freitas Branco et illustre un rapprochement de l'univers religieux qui va de pair avec un certain nationalisme, tendances qui trouveront leur expression la plus élevée dans les contacts que Freitas Branco développa par la suite avec les représentants du mouvement « Integralismo lusitano » ; n'oublions pas que, dans ces années difficiles de la Première République portugaise, le couple Freitas Branco (dont l'épouse était issue d'une famille républicaine) pratiquait la foi catholique et défendait l'institution monarchique avec acharnement, peut-être pour faire face au chaos instauré par le récent changement de régime politique. Plusieurs œuvres de musique sacrée, ainsi que les « *Tentações de S. Frei Gil* », vont de pair avec l'esprit inauguré par *Mirages* I et II dans les années 1910-1911. L'inspiration religieuse trouvera dans les œuvres pour orgue (instrument liturgique par excellence) écrites à l'intention de l'abbé Joseph Joubert et publiées dans *Les maîtres contemporains de l'orgue* un champ propice ; ainsi, les années 1912-1913 seront moins prolifiques en matière de compositions pour le piano.

Si *Luar* et les premières esquisses des préludes renouent dès l'année 1914 avec l'instrument auquel nous avons choisi de consacrer notre étude, encore pendant le séjour du compositeur à Madère, les œuvres écrites à partir de 1915 remettent le piano à l'honneur et

témoignent de l'attachement de Freitas Branco aux éléments de l'« Integralismo lusitano », à son activité en tant que professeur du Conservatoire de Lisbonne et à plusieurs personnalités en rapport avec cette activité. En effet, les *Trois pièces pour piano* de 1916 furent probablement écrites pour les épreuves de déchiffrage du Conservatoire, première discipline confiée à Freitas Branco dans cette institution ; la troisième de ces pièces (*Réverie*) est dédiée à Hipólito Raposo, l'auteur du texte qui a été à l'origine de l'œuvre orchestrale contemporaine *Les funérailles de Viriato*. Quant aux *Deux danses*, nous avons constaté des rapports avec Francisco Baía, directeur du Conservatoire à l'époque de l'engagement du compositeur, tandis que les *Préludes* sont évidemment le fruit d'une relation professionnelle particulièrement féconde entre Freitas Branco et José Viana da Mota.

Du point de vue technique, quels éléments définissent l'ensemble des œuvres pour piano que nous avons groupé sous la désignation de « deuxième période » ? A la suite du rapprochement avec l'univers impressionniste que Freitas Branco effectua sous l'influence de l'opéra *Pelléas et Mélisande*, de Debussy, et de l'orientation esthétique qu'il acquit de Gabriel Grovlez à Paris, son langage musical va incorporer des modes d'origine ecclésiastique, la gamme par tons, le parallélisme d'accords comprenant parfois des notes ajoutées, la notion d'une modalité verticale. Son vocabulaire harmonique va déployer des accords plus complexes qu'auparavant, notamment de 7^e, de 9^e et de 13^e (souvent avec des altérations et des notes ajoutées), ainsi qu'un accord par quarts superposées (voir *Danse II*). Cela n'implique pas l'absence d'implications tonales, surtout au niveau de la macrostructure dans des pièces comme *Luar*, *Prélude* (des *Trois pièces*) et *Danse II*. Remarquons encore un intéressant procédé de juxtaposition de deux univers, l'un évoluant presque exclusivement sur les touches noires du piano et l'autre sur les touches blanches, dans l'intention de produire ce qu'on a appelé un changement d'éclairage (*Luar*).

Si deux pièces comme *Mirages I* et *II* révèlent une conception mélodique fondée sur les principes d'antécédent/conséquent (au sens large), le compositeur manifeste également une préférence pour des motifs de base très simples (comme les broderies) dans la construction thématique [voir *Mirages I*, *Prélude* et *Réverie* (des *Trois pièces*), *Danses I* et *II*] ; cette préférence deviendra particulièrement intense dans des œuvres ultérieures. Nous trouvons dans ces pièces des gammes et modes divers, dont la gamme par tons et des modes ecclésiastiques.

Au niveau de la forme, Freitas Branco applique dans ces œuvres des schémas en étroite parenté avec ceux que nous avons décelés dans les pièces représentatives de la première période :

- $A B A'$ (A' étant une réexposition raccourcie de A) dans *Mirages I* et *Prélude* (des *Trois pièces*) ; cette formule est élaborée suivant le schéma $A B A' A''$ coda dans *Capriccietto* (des *Trois pièces*) ;
- $A B C A'$ (A' étant une réexposition raccourcie de A et C comprenant des éléments de développement) dans *Mirages II* ;
- $A B R'$, où R est une réexposition raccourcie comprenant des éléments des deux parties précédentes [dans *Rêverie* (des *Trois pièces*)] ;
- $A A' A''$ (dans *Luar*) et $A A' A'' A'''$ coda (dans *Danse I*), où l'on retrouve des réexpositions progressivement raccourcies du matériel thématique de base ;
- $A A' A''$ coda (dans *Danse II*), où A' est une fausse réexposition et A présente une subdivision tripartite du type $a b a$.

Remarquons que la pratique d'inclure des réexpositions raccourcies dans la structure formelle est maintenant généralisée. Ce procédé est probablement en rapport avec la pratique compositionnelle de l'auteur, mise en évidence dans les esquisses de certaines œuvres de cette période que nous avons pu consulter dans les fonds d'archives NB/MHF¹ ; en effet, le compositeur y a noté environ deux lignes de musique par jour, ce qui suggère une conception linéaire, presque rhapsodique, des œuvres en question (voire une recherche menée au clavier) plus qu'une réflexion théorique de base particulièrement approfondie et effectuée avant l'acte d'écrire.

Au niveau des proportions de la macrostructure, nous décelons les mêmes préoccupations que dans les œuvres de la première période. Le procédé qui consistait à doubler approximativement le nombre de mesures de la première partie dans la deuxième, et faire progressivement décroître ce dernier chiffre dans les parties restantes jusqu'à la fin de la pièce est maintenant pratiquement absent ; la trace de ce raisonnement subsiste néanmoins dans l'organisation des différentes parties de *Danse I*, où les deux premières volets comportent le même nombre de mesures et les suivants réduisent progressivement ce chiffre.

Quant aux carrures, la préférence est maintenant pour les structures régulières (multiples de quatre).

Par rapport à d'autres procédés précédemment identifiés, on peut constater que :

- Freitas Branco développe des motifs thématiques par transpositions successives dans *Prélude* (des *Trois pièces*) et dans les *Danses I* et *II* ;

¹ Concernant notamment *Luar* et quelques préludes.

- à l'exemple de ce qui se passait dans l'*Albumblätter* op. 6 n° 4, Freitas Branco termine deux pièces dont le langage harmonique relève d'une conception tonale très élargie par des accords parfaits [voir *Capriccietto* et *Réverie* (des *Trois pièces*)] ; ce procédé rappelle une pratique courante chez Désiré Pâque ;
- un accroissement du niveau d'énergie et de tension accumulées (accompagné de *crescendo* et d'une expansion vers les registres extrêmes du clavier) est évident dans l'évolution de la structure globale des *Dances* I et II.

Les *Dix préludes dédiés à José Viana da Mota* s'inscrivent dans la tendance esthétique définie dans l'ensemble des œuvres de la deuxième période, ayant été composées à la même époque (les *Préludes* apparemment à partir de 1914, comme nous l'avons vu) ; cependant, le langage atteint ici un degré de cohérence qui justifie l'isolement de cet ensemble par rapport aux pièces aussi bien antérieures qu'ultérieures.

Au niveau de la macrostructure, nous sommes en présence de schémas formels dérivés de ceux que nous avons exposé ci-dessus, incorporant néanmoins un degré croissant de complexité. Dans ce contexte, on signalera un élément de symétrie inclus dans la formule apparemment toute simple qui régit le *Prélude* n° 1 (*A A'*), ainsi que des éléments d'ambiguïté intervenant au niveau de l'articulation des parties de la forme dans les *Préludes* n^{os} 3 et 4 ; cette tendance est poussée à l'extrême dans les *Préludes* n^{os} 5 et 6, dont les schémas formels incluent des parties spécifiquement assimilées à des transitions.

Les paramètres harmonique et mélodique sont parfois indissociables. Le premier utilise un vocabulaire qui inclut des harmonies classées enchaînées de façon non conventionnelle, des accords parallèles, différents modes (ecclésiastiques, pentatoniques) traités verticalement, des harmonies issues des deux transpositions de la gamme par tons, des gammes défectives créant des ambiguïtés entre ces dernières et l'univers tonal, des « résonances » hors du contexte harmonique dont la présence semble servir uniquement à enrichir le timbre de la note de basse sur laquelle elles se placent. Remarquons que le *Prélude* n° 7 revient en quelque sorte au procédé de juxtaposition de deux univers, l'un utilisant surtout les touches noires et l'autre les touches blanches, que Freitas Branco pratique dans *Luar*. Quant à la construction purement mélodique, nous y décelons une fois de plus une préférence marquée pour les broderies et les gruppets comme éléments constructifs de base.

Au niveau de la construction des phrases, le compositeur semble aborder le découpage des carrures de façon beaucoup plus libre, soit en choisissant des structures régulières (multiples de deux) soit irrégulières de toute sorte (3, 5, 6, 7, 9 mesures). En ce qui concerne

les proportions entre les différentes parties de la macrostructure, il affiche comme auparavant un souci d'équilibre et parfois de symétrie.

Par ailleurs, Freitas Branco :

- développe encore des motifs thématiques par transpositions successives dans les *Préludes* n^{os} 1, 2, 8 et 10 ;
- superpose les deux principaux éléments thématiques, modifiés, à la fin des *Préludes* n^{os} 1, 2, 4 et 8 ;
- effectue une progression générale de quinte juste descendante entre la première note de la basse et la dernière, réminiscence du geste de résolution tension détente sur lequel est fondé le système tonal dans les *Préludes* n^{os} 1 et 7 ;
- procède à une intensification du discours musical par monnayage rythmique, accompagné de *crescendo* et expansion vers les registres extrêmes du clavier dans les *Préludes* n^{os} 1 et 3 ;
- généralise l'existence de réexpositions raccourcies dans chaque prélude (sauf le n^o 1).

Entre les années 1918 et 1923, Freitas Branco n'écrit plus pour le piano ; ses obligations en tant que sous-directeur du Conservatoire ne lui laissent pas le temps de composer, on le sait. D'autre part, son activité pédagogique le conduit à écrire plusieurs ouvrages et à réfléchir sur des questions dépassant le cadre de la composition musicale ; son activité en tant que conférencier s'accroît également, et ses recherches musicologiques s'approfondissent. Mais surtout, dans sa pleine maturité et guidé par le souci d'instaurer une tradition symphonique de source beethovenienne au Portugal, il va privilégier l'orchestre. Cependant, et malgré la rareté des œuvres écrites pour le piano entre 1918 et la fin de sa vie, les exemples dont nous disposons suggèrent que le piano a retenu une place importante dans le contexte de sa recherche créatrice.

Ecrite dans un but très précis (notamment la formation pianistique de son jeune fils João, né en 1922), la *Sonatine* pour piano de 1923 inaugure néanmoins la période « néo-classique » du compositeur, précédant d'un an celle qui fut longtemps considérée comme la première œuvre écrite dans la nouvelle esthétique : la *Première symphonie*, datée de 1924. En trois mouvements, la *Sonatine* présente des schémas formels simples mais particulièrement significatifs dans l'œuvre pianistique du compositeur. Ainsi, le premier mouvement reprend la forme lied (*A B A'*) qui, comme nous l'avons vu, a été à l'origine de nombre de ses structures formelles, aussi bien dans des œuvres de la première que de la deuxième période. Le second mouvement présente également trois parties, *A A' A''* ; cependant, *A'* et *A''* ne représentent

pas ici des « réexpositions raccourcies » de *A*, mais plutôt des accroissements du nombre de mesures par rapport à la première partie. Le troisième mouvement, *Rondo*, se construit sur le schéma formel traditionnellement associé à cette désignation en le rendant pratiquement méconnaissable.

Du point de vue harmonique, les trois mouvements révèlent différentes conceptions. Dans le premier, le résultat « vertical » dépend en grande partie de la conduite des voix présentées par les deux mains, même si la main gauche évolue en intervalles harmoniques ; cependant, un mouvement général allant de la tonique (*do* majeur) au quatrième degré altéré (*fa* dièse), puis à la dominante et de retour à la tonique est repérable. Quant au deuxième mouvement, l'impression globale est celle d'une grande ambiguïté entre le mode majeur et la gamme par tons. Dans le troisième, on assiste à une superposition de différents univers harmoniques en guise de polytonalité/polymodalité.

Mélologiquement, les premier et troisième mouvements révèlent la préférence de l'auteur pour les broderies comme motifs générateurs du matériel thématique ; en outre, le premier mouvement reprend la structure en antécédent/conséquent et crée des séquences généralement diatoniques avec peu d'intervalles disjoints ; le deuxième, par contre, utilise presque exclusivement des intervalles de ce type.

Rythmiquement, le premier mouvement emploie des cellules de base issues de la métrique grecque (dactyle, anapeste et spondée) qui se combinent entre elles. Le deuxième mouvement présente une régularité absolue dans l'accompagnement, ainsi qu'une insistance sur les anacrouses dans la mélodie. Le troisième mouvement revêt le caractère d'un mouvement perpétuel, malgré le fait que la subdivision change pendant son déroulement.

Au niveau des carrures, si le premier mouvement suit un découpage parfaitement régulier, les deux autres mouvements comprennent également des structures irrégulières. Les proportions générales sont simples, s'articulant pour chacun des mouvements autour de trois blocs : de dimensions identiques (1^{er} mouvement) ; en proportion (2^e mouvement) ; dans le même ordre de grandeur (3^e mouvement).

La période entre 1923 et 1929, inaugurée avec la composition de la *Sonatine pour piano*, a vu Freitas Branco (qui entre-temps avait quitté ses fonctions de sous-directeur au Conservatoire de Lisbonne) s'impliquer encore plus activement dans la vie musicale, artistique et culturelle de son pays. Cela le conduira notamment à la direction artistique du Théâtre de S. Carlos pendant deux ans (entre 1925 et 1927) ; signalons également son engagement en faveur de la nouvelle Société d'écrivains et compositeurs dramatiques

portugais, ainsi que son activité en tant que critique musical du journal *O Século* à partir de la même date et la fondation de la revue *Arte musical* en 1929. Ses rapports avec l'« Integralismo lusitano » se poursuivirent encore, contrairement à ce qu'on a cru pendant longtemps, et se traduisirent notamment dans son engagement comme délégué du Parti monarchique en 1925. Des œuvres comme la *Deuxième symphonie*, la *Deuxième sonate pour violon et piano* et l'*Hymne à Sta. Teresinha* déploient une modalité en rapport avec sa sœur, Maria de Cristo ; la *Deuxième suite alentejana* et la rédaction de la préface pour son *Traité d'Harmonie* datent également de cette période. Sa notoriété, aussi bien dans son pays qu'à l'étranger s'accroît ; plusieurs personnalités, dont Royle Shore, Sidney Durst, Emile Cooper, Joseph Lasalle, Henri Wagemans, Elisa de Sousa Pedroso et João Sassetti, s'intéressent à la diffusion de ses œuvres.

Une nouvelle maturité s'inaugure lors du quarantième anniversaire de Freitas Branco, en 1930, date à laquelle il entame la rédaction de son journal ; ce document témoigne des idées et réflexions que ses nombreuses lectures stimulèrent en lui au fil des années. Au début de la nouvelle décennie, Freitas Branco est devenu une personnalité incontournable dans le milieu musical et intellectuel de son pays ; plusieurs postes honorifiques, ainsi que des distinctions, lui sont accordés. La première classe consacrée au Portugal à la pédagogie de la musique lui est confiée, au Lycée Pedro Nunes, à Lisbonne. Freitas Branco s'intéresse également aux progrès de la « musique mécanique », à la radiodiffusion et à la musique cinématographique. Se manifeste alors une tendance vers une idéologie politique contraire aux totalitarismes croissants en Europe, que le compositeur associe à l'esthétique musicale néo-classique ; ses rapports avec l'« Integralismo lusitano » sont définitivement clos, et la réaction contre le régime de António de Oliveira Salazar le rapproche de personnalités telles que Bento de Jesus Caraça, António Sérgio et son disciple Fernando Lopes-Graça, ainsi que d'institutions telles que l'Université populaire portugaise. Un sentiment de frustration par rapport à la politique culturelle de l'époque et à son rôle dans les institutions d'enseignement qu'il intègre le pousse à des réflexions aussi bien sur le plan théorique, concrétisées notamment dans son *Traité d'Harmonie*, que sur le plan esthétique.

En effet, les *Quatre préludes dédiés à Isabel Manso* furent composés à une époque où, comme nous l'avons vu, le compositeur disait être sur le point de développer un nouveau style, représenté entre autres œuvres par la *Troisième symphonie* et les mélodies sur des poèmes d'Antero de Quental et d'Eugénio de Castro. Malheureusement, les sources primaires dont nous disposons ne nous permettent pas de définir avec précision les prémisses de base de ce changement esthétique ; cependant, nous remarquons encore une fois que l'écriture pour

piano intervient à un moment-clé du développement créatif de Freitas Branco, plus de dix ans après la dernière pièce écrite pour l'instrument.

Ces préludes synthétisent d'une part la vision de Freitas Branco par rapport aux courants esthétiques les plus modernes, notamment un constructivisme de racine atonale représenté dans les n^{os} 2 et 4 ; d'autre part, le compositeur lance un regard nouveau sur des pratiques très anciennes, probablement stimulé par ses recherches musicologiques dans le domaine de la musique chorale de la renaissance portugaise, dans le n^o 3.

Trois de ces pièces, par ailleurs considérablement différentes les unes des autres, ne présentent pas d'innovations significatives au niveau de la forme. En effet, la première suit un schéma du type $A A' A''$, où les parties A' et A'' peuvent être assimilées à des « réexpositions raccourcies » de A ; le compositeur fait intervenir des procédés d'augmentation des valeurs rythmiques dans A' et de raréfaction progressive du contenu thématique dans A'' . La seconde suit un schéma comparable, comprenant en plus une coda ; ici, A' représente un développement de A , tandis que A'' effectue une raréfaction de la texture du matériel thématique de base, et la coda introduit un élément nouveau. Quant au quatrième prélude, il peut se réduire à la formule $A B A' B'$. Dans le troisième, les différents paramètres musicaux sont très imbriqués ; le compositeur y conçoit la main gauche du pianiste comme s'il s'agissait d'une structure *talea/color* dans un motet isorythmique.

Harmoniquement, le premier de ces préludes évolue par une espèce de « glissement » chromatique descendant d'intervalles harmoniques, puis d'accords à la main gauche (dans la partie A) ; la partie A' n'est pas harmonisée ; A'' déploie un accord sur *ré* dièse avec des notes ajoutées, avant d'arriver à une harmonie de *do* dièse majeur, également avec des notes ajoutées. Les deuxième et quatrième préludes présentent des agrégats sonores dont la constitution est symétrique par rapport à la division de l'octave, utilisant notamment des *clusters* de trois notes. Quant au troisième, les deux mains suggèrent des univers harmoniques différents qui se superposent.

Au niveau mélodique, Freitas Branco montre sa préférence pour les broderies dans les *Préludes* n^{os} 1, 3 et 4. Rythmiquement, les *Préludes* n^{os} 2 et 4 sont des mouvements perpétuels, tandis que le troisième présente un intéressant procédé de déplacement métrique à la main gauche (cf. *talea/color*) ; le premier prélude superpose les subdivisions binaire et ternaire de la mesure, présentant également un changement de mesure, des syncopes, des exemples d'augmentation des valeurs initiales et des rythmes grecs (dactyle et anapeste) sur différentes figurations rythmiques, donnant l'impression de plusieurs vitesses ou tempos. Au niveau des proportions globales, nous remarquons encore une fois des rapports assez simples.

Malgré les prises de position de plus en plus claires de Freitas Branco par rapport au régime de Salazar, à la fin des années 1930 il est encore suffisamment apprécié par les autorités pour qu'on lui commande une œuvre « traduisant l'esprit héroïque de la journée du 1^{er} décembre [1640] », peut-être grâce à Júlio Dantas, ami fidèle à la mémoire de son oncle João de Freitas Branco qui favorisa le compositeur à plusieurs reprises. Cependant, avec l'instauration d'un procès disciplinaire contre lui au début de la nouvelle décennie, sa situation professionnelle va devenir de plus en plus précaire, et se traduira en un éloignement progressif des institutions officielles, d'abord le Conservatoire de Lisbonne, puis le Lycée Pedro Nunes et enfin l'Emetteur national de radiodiffusion, au sein duquel Freitas Branco développa une intense activité dans les années 1940 lui permettant de surmonter les difficultés financières résultantes de la précarité de sa situation. A ce moment historique, Freitas Branco n'hésite pas à accorder son soutien à des personnalités étrangères de passage au Portugal, fuyant les régimes totalitaires européens.

La cessation de ses fonctions dans le cadre des institutions mentionnées ci-dessus n'a pas entraîné un éloignement de la pédagogie et des jeunes musiciens ; au contraire, il s'est développé autour de lui un véritable cénacle de disciples qui témoignent encore aujourd'hui de la vitalité et de la richesse des rencontres autour du maître qu'il était devenu. En outre, il a contribué de façon décisive à la création de l'association des Jeunesses musicales portugaises, de laquelle ironiquement il fut également écarté par la suite.

Son extraordinaire productivité à cette époque, aussi bien sur le plan de la composition musicale que sur ceux de la musicographie, de la musicologie et de la critique musicale résultent peut-être du sentiment de libération qu'il a dû éprouver en osant assumer au grand jour les rapports amoureux qu'il entretenait depuis nombre d'années avec Maria Helena Ribeiro de Freitas ; sa posture libérale du point de vue personnel n'a pas échappé au regard attentif des agents de la Police internationale de défense de l'Etat, qui au début des années 1950 le comptaient parmi les éléments hostiles au régime.

La conscience de cet isolement, mais aussi la dégradation de sa situation financière à un point réellement inquiétant, sont probablement à l'origine d'une préoccupation sociale accrue qui le mena à s'identifier de plus en plus avec les couches défavorisées de la société ; cette préoccupation trouva son mode d'expression dans le grand projet symphonique que Luís de Freitas Branco a conçu vers la fin de sa vie, mais aussi dans l'opéra inachevé *La voix de la terre*. Dans ce contexte, nous pouvons imaginer que les trois derniers projets de musique cinématographique auxquels il consacra ses efforts dans les dernières années de sa vie eurent également une raison d'être alimentaire.

La dernière œuvre de Freitas Branco pour le piano est contemporaine de ces projets, et reste à l'état d'ébauche ; nous imaginons qu'elle aurait correspondu à un premier mouvement de sonate classique, avec introduction. Sur des accords non classés évolue une mélodie à caractère modal, comprenant des exemples d'élargissement progressif et de l'intervalle de base, et de l'ambitus de la phrase ; ce procédé correspond à une succession de trois, quatre et cinq figures (croches) qui se superposent à la subdivision constante en triolets de croches. L'intérêt renouvelé de Freitas Branco pour l'instrument que nous avons traité dans cette étude pourrait difficilement se dégager de l'influence de premier ordre que les modèles beethoveniens revêtirent pour lui au long de sa dernière phase créatrice.

Pour terminer, lançons un dernier regard de synthèse sur le parcours biographique et esthétique de Luís de Freitas Branco tel que nous le révèlent les recherches que nous avons menées par rapport à sa vie et à son œuvre pour piano seul. Lors de sa 1^{re} période créatrice, Freitas Branco était un étudiant privilégié sur le plan social et artistique ; sa formation personnalisée fut guidée par les meilleurs maîtres et contrôlée par son oncle João de Freitas Branco, qui assumait les rôles de véritable mentor et de guide spirituel. A cette époque, la profusion d'œuvres pour piano témoigne de l'attachement du compositeur à la pratique de l'instrument et à l'étude des œuvres majeures de son répertoire ; certains traits personnels, déjà évidents, traverseront l'ensemble de sa production pour cet instrument depuis cette époque jusqu'à la fin de sa vie.

A partir de la 2^e période, le jeune compositeur va assimiler des modèles artistiques contemporains issus de ce qui était perçu à l'époque comme étant les grands centres culturels européens. D'abord, il s'intéresse à une « modernité » empreinte des procédés dits impressionnistes et développés principalement par Claude Debussy ; cependant, tout au moins dans ses œuvres pour piano, Freitas Branco ne reniera pas totalement une certaine filiation de souche tonale. Une aura de mysticisme nationaliste et un désir de liberté formelle vont de pair avec l'appartenance de l'auteur à l'élite monarchique et catholique de l'époque. Les œuvres pour piano de cette période sont en rapport avec des interprètes reconnus qu'il côtoyait alors.

Lors de sa 3^e période créatrice, les œuvres pour piano de Luís de Freitas Branco deviennent sporadiques, mais interviennent à des moments particulièrement importants de sa réflexion esthétique. Premièrement, il s'intéresse au courant néo-classique français dans la sonatine composée au début de sa première maturité ; ensuite, pendant les années 1930 qui représentent l'apogée de sa renommée mais également d'une certaine complexité du langage (évidente dans la *Troisième symphonie*), il va s'intéresser dans ses pièces pour piano à un

constructivisme atonal qui n'exclut pas l'utilisation de clusters ; enfin, à la fin de sa vie, alors qu'il conçoit des œuvres symphoniques (et dramatique) de caractère social et que la figure de Beethoven, chantre de l'égalité entre tous les hommes, domine son imaginaire, Freitas Branco choisi de se pencher sur le genre sonate qui atteignît un sommet de perfection dans les œuvres du maître de Bonn.

D'après tout ce qui a été dit, nous croyons pouvoir affirmer les conclusions suivantes :

- la musique pour piano de Luís de Freitas Branco concerne plutôt les premières phases créatrices de son développement, d'abord comme étudiant, puis en tant que jeune compositeur ;
- elle révèle une assimilation avouée de modèles du répertoire pianistique du passé, d'abord, puis des courants esthétiques contemporains pratiqués dans l'Europe de son temps ; ces modèles vont se greffer à des procédés formels, harmoniques, mélodiques et rythmiques qui traversent la production de l'auteur ; ils constituent des « signatures » d'un style qui, malgré l'éclectisme de ses influences, reste unifié par des traits personnels ;
- les interventions de Luís de Freitas Branco dans le domaine de la musique pour piano deviennent sporadiques lors de sa maturité, en raison d'un grand projet symphonique comprenant plusieurs œuvres dans ce genre (ce qui n'exclut pas pour autant des œuvres destinées à la voix, qu'il s'agisse de mélodies ou de pièces chorales) ; cependant, les exemples qui survivent surgissent à des moments particulièrement importants de la réflexion esthétique globale du compositeur.

Freitas Branco mena une vie pleine d'expériences et de réflexions, effectuant un parcours général entre des débuts socialement privilégiés et une fin proche des plus défavorisés. Animé dans toutes circonstances par le vif désir d'élever ses compatriotes de tous rangs aux manifestations artistiques d'un ordre supérieur, croyant profondément que l'épanouissement de l'âme humaine et sa véritable libération ne résident que dans les activités de l'esprit, Freitas Branco livra une bataille soutenue en faveur de ses idéaux dans les domaines les plus variés. Ceci explique son éparpillement entre différentes activités, dont la composition musicale, la musicologie alors émergente dans son pays, la musicographie, la pédagogie appliquée non seulement aux apprentis professionnels, mais également aux mélomanes et, qui plus est, à l'homme commun. Certes, des spécialistes dans chacun de ses domaines pourront trouver dans l'activité que Freitas Branco développa dans leur champ d'élection des maladresses, des inexactitudes, des inconsistances. Cependant, ils ne pourront pas nier que par le biais d'une curiosité inlassable et d'une vitalité débordante, Freitas Branco

réussit, le plus souvent seul, le pari, maintes fois énoncé par son oncle, dans l'esprit d'une mission qui lui était impartie : celle de rehausser le niveau culturel de son pays, de l'actualiser par rapport aux courants esthétiques contemporains européens, d'instaurer une tradition musicale savante au Portugal. Aujourd'hui de tels propos peuvent paraître naïfs ; mais il faut reconnaître que dans son temps, les objectifs poursuivis par Freitas Branco permirent le développement d'une génération de musiciens, amateurs et professionnels, sans laquelle l'épanouissement de la vie musicale portugaise en cours de réalisation n'aurait pas été viable.