



Une étude pour la compréhension des *Rhapsodies portugaises* de Vianna da Motta depuis la filiation lisztienne

Entretien avec le pianiste Bruno Belthoise

Université Paris-Sorbonne

Entretien avec le pianiste Bruno Belthoise sur Vianna da Motta
Dans le cadre du mémoire de Master de João Costa Ferreira
Travail de terrain/formation validée par la directrice de recherche
Mme Danielle Cohen-Lévinas

Entretien réalisé le 10 juin 2014

Bruno Belthoise

belthoise@yahoo.fr

João Costa Ferreira

mail@joaocostaferreira.com

Introduction : Depuis plus de vingt ans, Bruno Belthoise consacre une grande partie de sa vie d'interprète et de chercheur à la musique classique portugaise. Bruno possède un grand savoir sur la musique portugaise, très rare parmi les musiciens non-lusophones.

Le regard d'un musicien comme Bruno Belthoise est, à notre sens, un apport précieux pour comprendre la vie et l'œuvre de José Vianna da Motta.

Entretien

Q : Comment placeriez-vous, en terme d'importance, l'œuvre de José Vianna da Motta dans le répertoire de la musique classique portugaise ? A votre sens, Vianna da Motta a-t-il marqué une génération de compositeurs ?

R : Vianna da Motta a sans aucun doute, de par sa personnalité et les choix thématiques de son œuvre, marqué une génération de compositeurs portugais. Je pense même que, bien que son œuvre soit esthétiquement ancrée dans le 19^e siècle, elle est une puissante impulsion pour l'aspect national de la musique portugaise et donc, en cela, ouvre une voie pour d'autres compositeurs modernes du 20^e siècle comme Francisco de Lacerda ou Fernando Lopes-Graça. Cette voie est celle de l'utilisation « générique » de thématiques populaires, quels qu'en soient les traitements du point de vue du style. Depuis João Domingos Bomtempo, le 19^e siècle n'avait pas permis de voir émerger dans le domaine de la musique instrumentale une personnalité portugaise aussi riche que celle de Vianna da Motta.

Néanmoins un cas isolé doit être mentionné, celui d'Alfredo Napoleão (1852-1917) qui a laissé un deuxième concerto de piano en mi b majeur remarquable tant du point de vue de l'écriture pianistique que de l'orchestration. D'ailleurs, à mon opinion, l'intérêt de la musique d'Alfredo Napoleão, notamment son œuvre pour piano solo, est supérieur à celle de son frère Arthur Napoleão (1843-1925) qui a pourtant fréquenté également les cours Franz Liszt. La culture très large de Vianna da Motta dans le domaine musical et littéraire, sa connaissance approfondie de Beethoven et de Franz Liszt ainsi que la très riche bibliothèque personnelle qu'il a laissée témoignent d'un musicien qui dépasse le strict cadre du piano. Ses séjours en Allemagne lui ont apporté une très grande connaissance littéraire et philosophique. Enfin, la symphonie « À Pátria » (1894) représente un tournant à la fois politique et musical puisque, outre sa facture très enrichie et expressive, elle témoigne d'une prise de conscience de l'identité portugaise, en réaction à l'humiliation de l'ultimatum anglais de 1890. Avec cette symphonie, il offre une œuvre pivot importante entre les symphonies de Bomtempo et les futures symphonies du 20e siècle comme Luiz de Freitas Branco, Joly Braga Santos et Fernando Lopes-Graça.

Q : Que pensez-vous de la fréquence à laquelle ses œuvres sont jouées ? Cette fréquence correspond-elle à l'importance de son œuvre ?

R : Dans les années 1980, la politique culturelle du Ministère avait initié une grande collection d'enregistrements sous le Label Portugalsom. Dans cette collection, on trouve un disque de piano solo par Antonio Rosado, un disque de Lieder interprétés par Elvira Archer et l'enregistrement de la symphonie « À Pátria », il s'agissait là de permettre aux œuvres portugaises de trouver leur place avec une diffusion plus large. Cependant, en dehors de quelques œuvres réparties dans d'autres albums, comme celui de Sequeira Costa, ou celui du concerto pour piano par Arthur Pizzaro l'œuvre de Vianna da Motta n'a pas encore trouvé la place qui lui revient dans la discographie et les programmations portugaises et par conséquent dans le monde musical international. Je voudrais prendre pour exemple les nombreuses œuvres à découvrir, très souvent inédites, que l'on trouve en manuscrits originaux à la Biblioteca Nacional de Lisbonne. Nous pourrions citer ses Cinq Rhapsodies Portugaises pour piano, écrites entre 1891 et 1894 qui n'ont jamais été éditées en partition (excepté la quatrième). Il faut que la musique portugaise, et donc celle de Vianna da Motta, trouve une diffusion pour l'avenir en commençant par l'édition complète des œuvres. Concernant la symphonie « À Pátria » (1894), plus souvent jouée, elle ne doit pas occulter l'ouverture Inês de Castro (1886) qui devrait être davantage programmée.

Q : Avez-vous déjà interprété/analysé des œuvres de Vianna da Motta ? Si oui, lesquelles ?

R : Pour le moment, je n'ai jamais interprété de pièce de Vianna da Motta en concert. Cependant, je joue pour moi-même les deux Barcarolles qui sont éloignées de plus de 20 années l'une de l'autre, j'aime particulièrement leur charme et l'écriture très équilibrée. Il y a également trois séries de Cenas Portuguesas qui ont attiré mon attention. C'est là que l'on trouve cet aspect le plus volontairement lié à la musique populaire : Chula do Douro, Dança da roda... Je souhaite m'y pencher plus attentivement dans quelque temps.

Q : Comment définiriez-vous, de façon générale, le style des compositions de Vianna da Motta ?

R : Pour moi, il est difficile d'entrer dans une analyse précise de ses œuvres, mon attirance et mon travail étant actuellement davantage tournés vers les compositeurs qui appartiennent à des esthétiques du 20e siècle. En restant dans des considérations plus larges, je dirais que Vianna da Motta, enfant extrêmement précoce au piano et en composition, a très vite abordé à partir de 1875 les pièces de genre en vogue à son époque : polkas, valse et autres rêveries poétiques jusqu'à une grande sonate pour flûte et piano dans le style concertant. Ce ne sont pas aujourd'hui des pièces auxquelles j'ai pu accéder dans leur intégralité mais bien qu'elles soient les preuves d'un sens très précoce du piano et contiennent parfois de jolies images de voyage et expression dramatique, je ne pense pas qu'elles portent en elles autre chose que le côté caractéristique de leur époque où la musique de salon était de mise. Je crois par contre qu'à partir de 1884, Vianna da Motta se révèle un artiste d'une sensibilité très fine, avec un grand sens de la forme car dans les œuvres de maturité se trouvent rassemblées de vraies réussites : Concerto pour piano, Quatuor en sol majeur, Sonate pour piano en ré majeur. Toutes ces œuvres sont d'un style romantique qui cherche à traduire l'émotion intime, la ligne mélodique, influencé par les œuvres de Chopin, Liszt ou Brahms, certainement Schumann également. Sa musique au piano traduit une personnalité aimant mettre en valeur la rondeur du son, les possibilités techniques et expressives intrinsèques à l'instrument.

Q : On trouve dans le chapitre « Dernières disciples » de *A Vida de Liszt* écrit par Vianna da Motta une description de l'expérience que l'écrivain a vécue auprès de Franz Liszt, lorsque ce dernier dirigeait un stage d'été à Weimar en 1885. Cette expérience n'a pas duré plus d'un été ; pourtant on parle souvent de Vianna da Motta comme d'un véritable disciple de Liszt. A votre

sens, à quel point cette courte expérience a-t-elle pu marquer l'art de Vianna da Motta ? A-t-elle pu influencer l'écriture de Vianna da Motta ? Exemples ?

R : En effet, sa rencontre avec Franz Liszt a été très courte mais il est de ces rencontres qui, bien que fugaces, marquent un esprit car elles ouvrent instantanément les « possibles » et peuvent être un choc qui change un point de vue ou confirment de façon certaine ce qu'une personnalité ressent inconsciemment. Dans un domaine très différent, je prendrais pour exemple le jeune comédien et metteur en scène Jean-Louis Barrault allant à pieds en 1937 visiter pour la première fois l'auteur Paul Claudel dans sa maison de Brangue. Accomplissant, ce qu'il appelait un pèlerinage vers l'écrivain dont il admirait l'œuvre, il en revient encore plus subjugué, avec l'intime conviction que cette rencontre se poursuivra en lui, devenant au fil des années et des projets LA grande aventure de sa vie d'artiste. Pour Vianna da Motta, nul doute que ce « Jupiter sans barbe » qu'était Liszt a profondément marqué Vianna da Motta. Il faut peut-être se tourner du côté de l'exigence, de l'intransigeance même, qui était également un trait de caractère que portait Vianna da Motta. Lorsque nous sommes confrontés à une vision musicale aussi forte que celle de Liszt ayant vécu l'expérience de la création à ce niveau de force expressive, il y a des vérités que l'on ne peut contester tant elles dépassent le fait d'écrire ou d'interpréter de la musique. Quand Liszt joue cet Adagio de l'op. 106, huit mesures ont suffi pour que s'ouvre tout un monde. Comment décrire cette sensation sinon qu'elle nous révèle à nous-mêmes. Je pense donc que Vianna da Motta a pris conscience que la virtuosité n'est pas forcément la « technique » et que cette technique de Liszt était toujours liée à un discours musical, poétique, intellectuel aussi, que ce soit dans une œuvre virtuose ou que ce soit dans un adagio de Beethoven. Par ailleurs, pour en revenir aux fameuses Rhapsodies Portugaises, il me semble qu'elles procèdent d'une certaine manière de cette rencontre avec Liszt qui lui permet de prendre conscience de ses racines, comme Nadia Boulanger savait les mettre en valeur chez les musiciens étrangers qui venaient travailler avec elle à Paris. L'anecdote de la sonate pour violon de Fauré et de ses nouveautés rythmiques est très intéressante car elle nous renvoie aussi à l'évolution si rapide de l'écriture musicale entre 1885 et 1905 (année de la Balade op. 16 de Vianna da Motta). Je vois là une faculté et un intérêt de la part de Franz Liszt pour la nouveauté mais souligne pour moi la stagnation stylistique chez Vianna da Motta. Pourtant, prise en dehors du contexte historique, la Balada op. 16 est une réussite mais elle reste une œuvre du 19e siècle. La liaison avec Liszt, même brève, a permis d'identifier Vianna da Motta comme un disciple de prestige international que l'on va solliciter pour la co-révision (partagée avec son ami Busoni) des œuvres du Maître à éditer chez Breitkopf dans les années 20. Liszt a eu beaucoup d'élèves

mais la qualité musicale et pédagogique de Vianna da Motta était très reconnue en Allemagne.

Q : Trouvez-vous d'autres influences chez Vianna da Motta ? Lesquelles ?

R : Il me semble incontestable que Chopin et Wagner ont beaucoup influencé Vianna da Motta. Frédéric Chopin car la qualité du son qui est nécessaire pour bien interpréter les barcarolles ou même la sonate en ré mineur émane de cette même technique « intérieure », la technique étant pour moi la capacité à traduire en geste le son entendu au préalable intérieurement. Il y a aussi cette recherche particulière de la couleur comme en parle Vianna da Motta lui-même dans une lettre à Antonio Arroio « É a maior variedade de colorido e melhor sonoridade que dá mais intensidade de expressão », ces paroles pourraient être celles de Chopin. Sans pouvoir entrer dans les détails, ma connaissance de l'œuvre de Vianna da Motta étant très généraliste, je pense que Wagner a eu une réelle influence sur lui dans l'écriture de sa symphonie, élargissant la forme beethovénienne et choisissant dans l'Adagio la répartition des timbres de façon moderne. Cette notion fait dire à Alexandre Delgado (*A sinfonia em Portugal*) que son orchestration, telle une mélodie de timbre théorisée plus tard par Schoenberg révèle que ce mouvement « vive sobretudo do timbre, o que traduz uma concepção musical que só se implantaria no século XX ». Vianna da Motta était d'ailleurs en divergence avec son ami Ferruccio Busoni qui préférait la musique d'Hector Berlioz, comme en témoignent les échanges épistolaires très riches entre les deux musiciens.

Q : Dans un article consacré à la vie de Vianna da Motta, Teresa Cascudo écrit qu' « il a presque complètement abandonné la composition à partir de 1908 en partie à cause de son désaccord avec les nouvelles tendances modernistes qui se généralisaient partout en Europe ». Alexandre Delgado partage ce point de vue dans son ouvrage *A Sinfonia em Portugal*. Pensez-vous que ce conservatisme l'a limité dans sa création musicale ? Si oui, jusqu'à quel point ?

R : C'est un fait que Vianna da Motta a écrit l'essentiel de sa production avant ses trente ans dans un « élan patriotique de laisser au Portugal un répertoire qui lui manquait scandaleusement » (Alexandre Delgado). Pendant les 40 années qui suivirent il n'écrivit pratiquement plus rien. Les pistes pour trouver des justifications sont multiples. Il me semble en effet que d'une part Vianna da Motta n'a pas été assez ouvert à l'évolution du langage musical. D'autres compositeurs de son époque n'ont pas résisté au langage moderne, prenons l'exemple de Giacomo Puccini, influencé par les audaces de Debussy et de Ravel et qui était même très intéressé par les nouveautés de Schoenberg ! Il y a eu certainement un

blocage de l'ordre du refus chez Vianna da Motta, il a sans doute perçu que son langage ne serait plus entendu au 20e siècle. Cet arrêt de créativité a eu des effets certainement négatifs sur son œuvre qui a malheureusement été par la suite sous-estimée, aucune rétrospective intégrale n'ayant eu lieu à Lisbonne les 35 dernières années de sa vie alors qu'il avait tant donné pour la culture portugaise. D'autre part, en son parcours professionnel et son œuvre, on conclut que Vianna da Motta est une véritable « symbiose de la culture luso-allemande » (Elvira Archer, traduction de correspondance - Caminho) au contraire d'une culture Luso-française comme celle de Francisco de Lacerda (1869-1934). Dans un début de 20e siècle troublé par la guerre et où la modernité puisait ses forces vives à Paris, Vianna da Motta a certainement dû se sentir décalé dans son époque. Il s'est consacré au développement pédagogique et malgré ses attaches à l'esthétique romantique allemande, il a suscité de grandes vocations, notamment celle de Luiz Costa formé lui aussi à l'école allemande de Busoni, Ansorge et Stavenhagen. Luiz Costa lui dédie ses *Poemas do Monte op.3*, évoquant les paysages du Minho et composés dans un style proche de celui de Vianna da Motta, mais par la suite Luiz Costa entrera dans un langage plus moderne, utilisant davantage de modalité ou de gammes par tons entiers chers à Debussy. Chaque créateur choisit ou non de faire évoluer son langage.

Q : Vianna da Motta a été le professeur du célèbre pianiste portugais José Sequeira Costa, qui a son tour a été le professeur de Artur Pizarro. Vianna da Motta a également été professeur de musiciens célèbres tels que Luiz Costa, Maria Helena Sá e Costa, Maria Cristina Lino Pimentel, Campos Coelho, entre autres. A votre sens, Vianna da Motta a-t-il créé une école d'interprétation pianistique au Portugal ? Si oui, cette école porte-t-elle des traces de la façon dont Liszt jouait ?

R : La grande chance du Portugal est que Vianna da Motta ait accepté de revenir à Lisbonne en 1919 pour prendre la direction du Conservatoire après son séjour de pédagogue pendant quatre années à Genève. Son enseignement a marqué les générations de pianistes mais surtout sa réforme de l'enseignement, partagée avec Luiz de Freitas Branco, et qui a semble-t-il, été de toute première importance. J'ai eu l'occasion de travailler avec Helena Sá e Costa, notamment sur la préparation des œuvres de son père. J'ai ressenti, en parlant avec elle, toute l'importance qu'avait prise Vianna da Motta dans le cœur des grands musiciens portugais. Elle n'a pas hésité à me montrer plusieurs photographies prises avec lui à Porto car il était fréquemment en visite dans la famille du compositeur Luiz Costa. Nous avons travaillé les *Poemas do Monte* dédiés « Ao meu querido mestre Vianna da Motta » ainsi que la Partita n°2 de Bach, son exigence était celle d'une interprète qui perçoit

immédiatement ce qui est « entre » les notes. Avec Helena Costa, qui avait joué entre autres avec Edwin Fisher, je me suis senti au contact d'une école appartenant aux grands maîtres allemands en raison du regard qui plonge sur l'œuvre avec hauteur et d'une écoute globale qui considère dans son ensemble et questionne sur ce que l'on a profondément à dire. La plupart du temps, huit mesures suffisent à un grand pédagogue pour percevoir cela chez un élève ou un autre musicien !

Complément à l'entretien réalisé le 6 octobre 2014

Q : Quand on pense à l'importance que Vianna da Motta accordait à l'œuvre de Liszt, à la filiation entre l'un et l'autre et au cycle des cinq *Rhapsodies portugaises*, on pense forcément aux *Rhapsodies hongroises* de Liszt. Selon vous, il y a-t-il véritablement un lien entre la création des rhapsodies de Vianna da Motta et celles de Liszt ?

R : Il me semble que dans les *Rhapsodies hongroises* de Franz Liszt, se mêlent plusieurs aspects que l'on retrouve dans les *Rhapsodies portugaises* de Vianna da Motta : la liberté de la forme qui combine plusieurs thématiques en un seul mouvement, l'inspiration qui puise dans les sources de la musique populaire, le jeu de juxtaposition de ces thèmes utilisés créant des contrastes de tempos (par exemple basés chez Liszt sur les deux pôles de l'improvisation typique gitane *lent-rapide*), une vitalité d'esprit qui associe virtuosité et exaltation, un « souffle » spécial qui donne à la composition cet élan nécessaire aux résultats souvent stupéfiants, enfin un « geste » pianistique puissant et évocateur. Il est évident que ce qui rapproche les *Rhapsodies portugaises* de Vianna da Motta de celles de Liszt ce sont bien entendu les sources d'inspirations qui puisent dans la musique de leur propre pays respectif mais aussi ces rebonds et changements de caractères suggérés par les différentes thématiques. La rhapsodie puise et malaxe sa matière première à partir de la diversité musicale recueillie au sein même de la vie des hommes, des joies et des souffrances du peuple. En somme, il s'agit d'une forme qui nous lie à la fantaisie, à la variété des caractères, à l'esprit changeant. Cette liberté rhapsodique contient les forces inhérentes au jeu engagé du pianiste qui, à la fois virtuose et poète, devient une sorte de funambule se promenant sur le fil tendu d'un thème ancré dans la mémoire collective et laissant toujours derrière lui l'impression d'une improvisation. Par ailleurs, les couleurs suggérées par l'écriture nous font penser à l'orchestre, plusieurs *Rhapsodies hongroises* de Liszt ont d'ailleurs été orchestrées par Franz Doppler ou par Liszt lui-même, ce qui prouve aussi que cette forme se pense, s'écoute en couleurs instrumentales. N'oublions pas que la symphonie « À Pátria » de Vianna da Motta, composée

dans la même période que les quatre dernières *Rhapsodies portugaises*, comporte aussi ces fameuses thématiques traditionnelles (mélodies de Viseu et de Figueira da Foz, entre autres). Vianna da Motta est un pianiste qui pense en couleurs pour l'orchestre, même si les traits de virtuosité très pianistiques sont présents, notamment dans la *Rhapsodie Portugaise n°1*. Si Liszt a utilisé des thématiques qu'il avait entendu dans sa contrée natale, affirmant ses racines hongroises sans toutefois savoir toujours si ces thématiques étaient vraiment originales, Vianna da Motta a voulu, de façon plus scientifique peut-être, reproduire cette recherche et sélectionner un matériau populaire portugais propre à pouvoir élaborer ses propres *Rhapsodies portugaises*. Il est très intéressant à ce propos de voir comment Vianna da Motta résume avec beaucoup de clarté ces sources thématiques dans son manuscrit sous le titre « Mélodies populaires employées par l'auteur ». On y découvre tous les thèmes de fados qui sont à la base de sa *Rhapsodie n°1*, la plus développée, mais aussi les thèmes issus de la tradition orale des provinces portugaises et inclus dans les rhapsodies suivantes. Cela nous ramène à la question de l'œuvre de Vianna da Motta, impulsion de l'aspect national de la musique portugaise dans une période de l'histoire portugaise tendue sur le plan de la politique internationale. Le genre de la rhapsodie chez Liszt (pensons aussi à la *Rhapsodie Espagnole* composée en 1863 qui s'inspire de son voyage en Espagne et au Portugal) revêt une importance particulière dans son œuvre puisqu'il s'y consacre entre 1846 et 1853 puis y revient de nouveau dans la dernière période de sa vie entre 1882 et 1885. Pour ma part, je pense qu'il n'y a aucun doute concernant l'influence que ces nombreuses pièces ont eues sur Vianna da Motta du point de vue formel mais surtout de par les multiples possibilités qu'avait expérimenté Liszt dans ce genre, marquant de sa forte personnalité une voie qu'emprunteront également à leur manière d'autres compositeurs tels que Lalo, Ravel, Bartók, Rachmaninov, Enesco...

Q : À part la quatrième *Rhapsodie portugaise*, aucune rhapsodie de Vianna da Motta n'a été publiée. En outre, elles restent toutes inconnues du public. Selon vous, quelle en est la raison? La raison de la publication de la quatrième *Rhapsodie portugaise* doit elle être attribuée à sa qualité artistique ?

R : Il est en effet étonnant de penser que ces cinq *Rhapsodies Portugaises* n'aient pas encore été éditées. Depuis les Sonates de João Domingos Bomtempo (pourtant imprimées au début du 19^e siècle), la musique du Portugal a toujours souffert d'un manque crucial de diffusion, aujourd'hui cela est en train de changer. Toutefois nous vivons une période où la diffusion permet une accessibilité telle que nous oublions la notion du temps absolument nécessaire pour que la pénétration d'un patrimoine se

fasse progressivement dans le monde musical. On serait en droit de s'interroger sur le fait que ces *Rhapsodies portugaises* aient été complètement délaissées depuis tant d'années par l'édition et par les interprètes. Je pense même qu'une quantité infime de musiciens portugais savaient que ces partitions avaient été composées et dormaient à la Bibliothèque Nationale de Lisbonne. Notre époque pose un regard différent sur la musique du passé et cherche à donner une place à des œuvres oubliées, ce qui est une excellente chose mais dans le monde musical il faut souvent du temps pour que des œuvres s'imposent, qu'elles soient éditées, ensuite proposées dans les concours, entendues internationalement, jouées par des artistes étrangers, etc... Vianna da Motta n'a sans doute pas donné lui-même suffisamment d'importance à ces pièces, abandonnant très tôt son activité de compositeur. On pourrait penser qu'en tant que pédagogue il n'a pas non plus cherché à faire travailler ces œuvres à ses élèves, excepté peut-être la *Rhapsodie n°4*, la seule éditée parmi les cinq. Il aurait par ailleurs été difficile aux interprètes de les travailler à partir des seuls manuscrits existants. La raison de la seule édition d'époque chez Neuparth de cette quatrième rhapsodie « Prière du soir » est sans doute liée à sa nature plus mystique et présentant moins de difficultés techniques que les autres. S'appuyant sur deux motifs, elle déploie une écriture où les chants religieux, moins contrastés que dans les autres rhapsodies, sont accompagnés d'arpèges. On y cherchera la beauté de la ligne mélodique, la souplesse des arpèges, la sonorité pour évoquer des cloches (etc.) mais aucune difficulté de virtuosité exagérée ne s'y trouve si ce n'est la recherche de la sonorité, toujours liée à cette expression intime et concentrée. Nous ne trouvons pas dans cette partition autant de traits d'octaves par exemple, l'éditeur Neuparth & Carneiro, s'affichant par ailleurs comme « fournisseur » du Conservatoire de Lisbonne se devait également de pouvoir toucher un plus large public. Ainsi, cette *Rhapsodie n°4* pouvait s'adresser à des étudiants mais aussi des pianistes amateurs, goûtant aussi la thématique plus religieuse et méditative de cette œuvre.

Q : Trouvez-vous dans les *Rhapsodies portugaises* des traits d'écriture proches de ceux de Liszt ? Si oui, peut-on affirmer que ces traits procèdent de l'influence que l'œuvre de Liszt a exercé sur celle de Vianna da Motta ?

R : Si l'on considère la *Rhapsodie n°1*, composée à partir d'un matériau spécifiquement lié aux thématiques du fado, de nombreuses similitudes apparaissent sur le plan de l'écriture pianistique avec les œuvres de Liszt. Lorsqu'il entreprend la composition de cette pièce en 1891, il a déjà laissé derrière lui des œuvres importantes : La Barcarolle n°1 et sa Sonate en Ré majeur ainsi que son concerto en La

Majeur. Il est intéressant de voir qu'après sa rencontre avec Liszt à l'été 1884, Vianna da Motta aborde donc cette forme beaucoup plus libre de la rhapsodie en évoquant pour la première fois de sa vie, et de façon extrêmement générique, cette musique du fado, née au 19^e siècle et intimement liée à la tradition urbaine de son pays. Ce choix thématique radical m'évoque les chemins qu'ont pu emprunter au 20^e siècle de nombreux compositeurs suivant les conseils de Nadia Boulanger et gagnant confiance en retrouvant leurs racines après avoir fréquenté les cours de cette grande pédagogue à Paris. Le questionnement personnel que cette illustre professeure cherchait à susciter chez ses élèves a souvent permis aux jeunes compositeurs un retour sur eux-mêmes et une prise de conscience de leurs origines musicales. Dans l'univers du fado, qui évoluera ensuite au 20^e siècle grâce aux grands interprètes de ce genre, Vianna da Motta trouve ici une forme vocale et instrumentale, faite d'improvisation, de fantaisie vocale, de liberté qui lui permet de tisser cette *Rhapsodie n°1* en lui donnant l'occasion de varier les effets, les traits, les arpèges, en exploitant les ressources du piano de façon très étendue. Cette rhapsodie est la plus développée de toutes les cinq et ses audaces vont plus loin que les rhapsodies suivantes. Le fado, sur le plan du style vocal libre et source d'inspiration a certainement été à l'origine du développement varié de cette pièce. Pour moi, cette rhapsodie est vraiment un hommage au piano Lisztien. En effet, ce qui est intéressant et original dans l'apport de Liszt, c'est la façon avec laquelle il a développé à l'extrême les possibilités naturelles de la main du pianiste, auxquelles il a donné la plus complète exaltation et une puissance totale. Il est un novateur génial par la manière dont il a multiplié la richesse des effets pianistiques, tant dans le domaine purement sonore, que dans le domaine de la mécanique, de la rythmique et de la dynamique. Pour moi, les premières œuvres pour piano de Vianna da Motta étaient davantage influencées par l'univers de Chopin mais avec cette *Rhapsodie n°1*, il propose une vision du piano techniquement virtuose et d'une liberté étonnante et plus moderne sur le plan technique. On y trouve notamment des indications telles que *volante*, *martellato*, *impetuoso*, les difficultés s'enchaînent dans un jeu où l'interprète doit faire preuve d'une très grande maîtrise, notamment celle des octaves, des tierces alternées, des glissandos... Les indications de dynamiques sont également très contrastées, les caractères sont précisément indiqués et recèle toute la fantaisie de toucher, de rythme et de phrasé que le pianiste Vianna da Motta, en virtuose qu'il était, devait parfaitement maîtriser. On pourrait aussi évoquer d'autres aspects qui ont pu influencer Vianna da Motta non seulement sur le plan technique mais aussi sur le plan spirituel et je voudrais à ce propos souligner la nature de cette *Rhapsodie n°4* « prière du soir ». En effet, d'une manière générale celle-ci pourrait être vue comme une référence à Franz Liszt, souverain du piano à l'époque romantique

mais également créateur du morceau religieux pour piano (*Harmonies poétiques et religieuses, Funérailles, etc...*). Je crois que l'ensemble des cinq *Rhapsodies portugaises*, très bientôt édité et interprété en concert, pourra faire découvrir tout un pan du répertoire romantique portugais. Riches de contrastes, de qualités pianistiques, ces pièces peuvent avoir un avenir, non seulement au Portugal mais aussi à l'étranger grâce à l'image d'un Portugal romantique inspiré, de par leur accessibilité auprès du public. À notre époque, il reste presque toujours impossible d'obtenir un seul nom de compositeur portugais lorsqu'on interroge un musicien professionnel qui n'est pas portugais. Je souhaite que ces œuvres puissent permettre aux pianistes de s'interroger et d'apporter la preuve que, grâce au grand talent de Vianna da Motta, le Portugal est aussi à la fin du 19^e siècle une source d'inspiration musicale riche et féconde.