

**Université de Paris 8
Département Musique**

MANUEL PINTO DENIZ SILVA

**« La musique a besoin d'une dictature » :
musique et politique dans les premières années de
l'Etat nouveau portugais (1926-1945)**

**Thèse de doctorat
« Esthétique, sciences et technologie des arts »**

**Réalisée sous la direction du
Prof. Christian Corre**

1^{er} VOLUME

La revue *De Música*

En 1930, Pedro do Prado devint président de l'Association académique du Conservatoire national¹ et fonda, avec Fernando Lopes-Graça, la revue *De Música*, qui rassemblait des essais théoriques sur la musique et des partitions et qui devint un lieu d'écriture réflexive et de composition pour les jeunes musiciens du «groupe des quatre». Même si ce périodique ne publia que quatre numéros, le choix des sujets et la qualité de leurs invités révélaient leurs positions esthétiques et leur intégration dans le milieu musical.

Tout d'abord, il s'agissait, pour le directeur de la revue, Lopes-Graça, de discipliner le domaine musical, en écartant les discours non-spécialistes. Il attaqua ainsi la critique musicale portugaise par deux fois durant la courte vie de la revue. Il la jugeait complaisante et inculte, reflétant par sa médiocrité l'état du milieu musical national. Il s'en prenait particulièrement à l'un de ses représentants, Alfredo Pinto (Sacavém), et à son dernier ouvrage sur la «musique moderne portugaise», dont il soulignait le chauvinisme et le manque de rigueur méthodologique². Lopes-Graça invitait les critiques à retourner sur les bancs de l'université et à étudier des disciplines essentielles comme la philosophie, l'esthétique ou l'histoire³. Pour cette génération de compositeurs, qui avaient bénéficié des cours de sciences musicales de Luís de Freitas Branco, la critique

¹ Voir CASEIRÃO, Bruno, «Pedro do Prado», in CASTELO-BRANCO, Salwa (org.), *Enciclopédia da música portuguesa do séc. XX*, en cours de publication. Un poste qu'il assumait, encore selon Bruno Caseirão, jusqu'en 1936, année où il devint professeur à l'Institut de musique de Coimbra. Selon Teresa Cascudo, ce serait Fernando Lopes-Graça qui aurait été le président de l'Association en 1930, voir CASCUDO, Teresa, *A tradição como problema na obra musical e literária de Fernando Lopes-Graça (1906-1994)*, Dissertation de doctorat en Sciences musicales, Thèse non publiée, Lisbonne: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – UNL, 2001, Vol. I, p. 31.

² Il s'agissait de l'ouvrage *Música moderna e os seus representantes*, Lisbonne: Ferin, 1930. Cette attaque à l'une des personnalités influentes du milieu musical valut à Lopes-Graça et à sa revue quelques difficultés, Pinto Sacavém ayant demandé des réparations auprès de l'Inspection du Conservatoire. Lopes-Graça raconte cet incident dans son texte sur L'état actuel de la culture musicale au Portugal, expliquant que malgré les incitations reçues de la part de l'administration du Conservatoire, il avait refusé de se rétracter sur les propos qu'il avait tenus dans *De Música*. Les «admirateurs du pseudo-critique» lui auraient alors arrangé une décoration, pour laver son image publique: «Ce fut une chose offenbachienne». Voir LOPES-GRAÇA, Fernando, «Estado actual da Cultural Musical em Portugal, Comunicação ao V Congresso Internacional da Crítica Dramática e Musical», in *A Música Portuguesa e os seus problemas I*, Lisbonne: Cosmos, 1989, pp. 85-102.

³ Voir LOPES-GRAÇA, Fernando, «Musica moderna portuguesa e os seus representantes», in *De Música*, n.º 1, juin 1930, pp. 6 et 7 et «A critica musical portuguesa», in *De Música*, n.º 2, août 1930, pp. 3 et 4.

devait se professionnaliser et reconnaître les nouveaux savoirs scolaires acquis notamment dans l'institution publique du Conservatoire. L'accueil enthousiaste réservé au dernier ouvrage *King Jazz and David* du musicologue américain résidant à Paris, Irving Schwerké, contrastait avec ce jugement sévère envers la critique portugaise⁴.

La condamnation de la musique légère était presque unanime dans la revue et reposait sur une argumentation commune: cette dernière constituait une menace pour la culture musicale érudite. Le disque n'aurait pas servi à l'«éducation musicale» du pays, mais plutôt à son seul divertissement grâce au succès de la chanson populaire et du fado⁵. L'immoralité de cette musique était dénoncée, le jazz représentant «l'un des éléments importants à l'origine de la désorganisation spirituelle moderne»⁶. Le jeune compositeur Frederico de Freitas, qui avait obtenu un vif succès avec sa participation à la revue musicale *Água-Pé*, en 1927, et qui devait écrire l'année suivante la musique pour le premier film sonore portugais *A Severa*, ne publia aucun essai critique pour défendre la musique mécanique dans *De Música*. Il fit, pourtant, paraître une pièce plus académique, le *Nocturno* (exemple n.º 10), écrite dans un langage post-romantique assez dense et emphatique et qui avait reçu le premier prix du concours national de composition en 1926. La revue du Conservatoire se présentait ainsi comme un organe exclusivement réservé à la création érudite et à la musicologie savante.

⁴ COSTA, H., «King Jazz and David», in *De Música*, n.º 4, mai 1931, p. 13. Irving Schwerké (1893 1975), chroniqueur au Chicago Daily Tribune, était correspondant à New York du Courrier musical. Le livre *Kings Jazz and David (Jazz et David, rois)*, fut édité à Paris, à compte d'auteur, par Les Presses modernes, en 1927. En juillet 1931, Irving Schwerké devait organiser un Festival de musique américaine à Bad Homburg (du 6 au 8 juillet), et publier une monographie sur Alexandre Tansman, voir SCHWERKE, Irving, *Alexandre Tansman, compositeur polonais*, Paris: Éditions Max Eschig, 1931

⁵ LEAL, Maria Helena, «A Educação musical e o Disco», in *De Música*, n.º 3, novembre 1930, p. 5.

⁶ COSTA, H., «King Jazz and David», in *De Música*, n.º 4, mai 1931, p. 13.

Sostenuto quasi Adagio

Violoncello

Piano

p

f

ff

pp

Exemple n.º 10 : FREITAS, Frederico de, «Nocturno» (début), publié dans *De Música*, n.º 2, août 1930, p. 5.

Les questions d'esthétique étaient au cœur de nombreuses contributions. Jorge Croner de Vasconcellos publia, sous le titre «La musique dans la culture générale», un texte rédigé pour une audition au Conservatoire dans le cadre du cours de sciences musicales, dans lequel il exposait en quoi la création musicale avait toujours été liée historiquement au niveau d'abstraction et de stylisation de chaque civilisation ou époque. En fait, plus une société serait spirituelle et développerait une métaphysique complexe, plus elle présenterait les qualités nécessaires pour abriter de grands compositeurs. Ainsi pour le romantisme allemand:

(...) à mesure que la philosophie fait un pas, la musique en fait un autre, elles cheminent côte à côte, élargissant ainsi leurs conceptions, réunissant et purifiant ensemble ce qu'elles ont chacune ébauché, ouvrant de nouveaux horizons. Durant un siècle, de façon approximative, le nord de l'Europe ne cesse pas d'être le berceau de la métaphysique la plus élevée et des plus grands génies de la musique. A côté des panthéistes – Beethoven; à côté du kantisme – Brahms; à côté de Schopenhauer – Wagner et Schumann.⁷

Au XXème siècle, cependant, les compositeurs contemporains seraient, selon Croner de Vasconcellos, confrontés à une aporie philosophique et formaliste:

Parmi les artistes de notre époque, certains sont encore poussés par la manière d'être précédente, d'autres recherchent avidement à rénover leurs arts, tant sur le fond que techniquement et ils sont ainsi les précurseurs de la future époque artistique. Cette nécessité de trouver une atmosphère neuve est tellement impérieuse que, sans elle, les artistes ne font que tomber dans le pittoresque et le caractéristique. En l'espace de quelques années ils se sont essayés au nationalisme, à l'orientalisme, à l'ibérisme et à l'art nègre, et tout cela a déjà donné ce qu'il pouvait donner. Actuellement, au moment où la tendance vers l'intellectualisme se fait tellement sentir – il faut pourtant dire que, malgré tout, cela reste insuffisant – et se révèle, par

⁷ VASCONCELOS, Jorge Croner, "A Música na Cultura geral», in *De Música*, n.º 2, août 1930, p. 11.

exemple, dans la furie psychologique de tant de gens, au moment où la mécanique et l'ingénierie ont créé des possibilités d'une vie nouvelle pour le corps, la découverte d'un nouveau champ philosophique doit être prochaine, ainsi que celle d'une nouvelle manière artistique. Il faut encore noter, dans le développement actuel du cinéma et de la danse, le désir, la nécessité du mouvement dans l'art, ce qui est en fait la base de la musique. En résumé, si l'on se fonde sur le développement intellectuel moderne, sur la probabilité d'une découverte d'horizons philosophiques nouveaux, sur le besoin général de rythme, il me semble que la musique est destinée à devenir l'Art du futur.⁸

Ainsi, le renouveau de la musique moderne viendrait d'un retour réflexif sur le monde contemporain et l'état du langage musical, qui devrait dès lors incorporer les éléments de la modernité, comme le rythme et l'omniprésence de la technique ou du corps. Le jeune compositeur se montrait confiant et prévoyait un âge de la Raison et de la pensée. *De Música* apparaissait certainement, pour Croner de Vasconcellos, comme un espace idéal pour la nouvelle génération musicale qui désirait travailler, par la composition ou l'essai théorique, à dépasser cette impasse historique de la modernité et à créer «l'Art du futur».

Les mouvements esthétiques de l'époque étaient aussi longuement analysés dans les pages de la revue. Lopes-Graça critiquait, par exemple, l'orientation néo-classiciste choisie par Stravinsky après la première guerre mondiale, dans le cadre d'une lecture cyclique de l'«évolution musicale» qu'il comparait à «l'évolution mystique». L'histoire religieuse des sociétés était celle d'un balancement entre deux pôles mystiques, «la divinisation de l'humain» et «l'humanisation du divin». De la même façon, l'histoire de la musique avait vu se succéder des phases de «déshumanisation de la musique» ou «musique pure» suivies de moments d'«humanisation de la musique» ou «musique à programme». Lopes-Graça estimait

⁸ *Ibid*, pp. 11 et 12.

ainsi que la musique moderne avait gagné à se «déshumaniser» et à quitter le romantisme pour en revenir au modèle de la «musique pure». Cependant le néo-classicisme poussait ce processus moderne de «déshumanisation» jusqu'au dessèchement même de la musique, en niant toute subjectivité à la création. La critique de Lopes-Graça était en fait double il condamnait autant ce besoin d'un retour à la tradition que la stérilité esthétique du mouvement. Stravinsky avait certes été, selon Lopes-Graça, jusqu'en 1918, un grand créateur de formes musicales nouvelles mais surtout, il s'était imposé par sa personnalité «fiévreuse, pleine de vertige créateur, de délire iconoclaste et rénovateur qui marqua de son sceau l'art d'avant-garde». Le choix du néo-classicisme ou du style appelé «objectif», précisait-il, aurait enlevé, cependant, toute saveur et sensibilité à son oeuvre:

La forme, qui pour les classiques était seulement une discipline, n'entravant aucunement la pensée ni n'étouffant l'épanchement subjectif, dérape ici en finalité esthétique ; l'objectivité qui, chez les classiques, était seulement un idéal d'universalité n'impliquant aucunement l'abdication de la personnalité, devient ici esthétique froide, obsession de l'inexpressivité, art mécanique, mathématique, d'où est proscrit le lyrisme, toute la couleur, tout le contenu émotionnel.⁹

Pour cette jeune avant-garde musicale, le compositeur devait réunir des qualités intellectuelles et une «personnalité» originale, qui exprimait sa sensibilité et sa perception du monde contemporain à travers l'écriture musicale. La publication de partitions dans la revue servait ainsi à présenter différentes «personnalités» de jeunes compositeurs, qui n'avaient pas forcément les mêmes positions esthétiques dans leur travail sur le matériau musical, mais qui constituaient autant d'exemples de ce que pourrait être la nouvelle musique portugaise: *Descalça vae para a fonte*, de Jorge Croner de Vasconcellos; le *Nocturno*

⁹ LOPES-GRAÇA, Fernando, «Sobre Stravinsky», in *De Música*, n.º 4, mai 1931, pp. 1 et 2, repris das *Obras Literárias, Música e Músicos modernos, Aspectos, obras, personalidades*, Lisbonne: Caminho, 1986, pp. 201-206.

de Frederico de Freitas; *Scherzino*, d'Armando José Fernandes et *Queixa...*, une mélodie de Francine Benoît sur un texte d'António Sardinha.

Enfin, plusieurs contributeurs de *De Música* s'interrogeaient sur les questions de la réception et de l'enseignement musical. La jeune critique et compositrice Francine Benoît (1894-1990)¹⁰ remettait en cause le paradigme bourgeois du piano-roi dans les études musicales, qui engorgeait les classes de cette discipline au Conservatoire, et invitait les futurs élèves à s'inscrire dans d'autres classes délaissées, comme les vents. Le *Renascimento* musical annonçait, par ailleurs, dans le dernier numéro de la revue, la création d'une école, la «Cultural de Música», qui devait allier une formation pratique, instrumentale et chorale, un enseignement de théorie musicale et d'histoire de la musique ainsi que des cours de culture générale en langues, histoire de l'art, philosophie et esthétique. Les professeurs retenus étaient, pour la plupart, issus du Conservatoire, comme les musicologues F. Benoit, Luís de Freitas Branco et Tomás Borba. Pour Ivo Cruz et E. Libório qui exposaient le projet de cette école, la création du Conservatoire national par D. Bontempo et la fin de l'enseignement musical au séminaire de l'Archevêché («Seminário da Patriarcal») auraient entraîné la dégradation de la culture musicale nationale¹¹. Il s'agissait d'y remédier en proposant une «pédagogie musicale» exigeante et sélective:

Doter notre milieu musical d'une école qui réunit les meilleurs éléments de notre élite musicale, tous ceux qui vont dans le sens constructif de la

¹⁰ Née à Périgueux, elle s'installa au Portugal en 1906 et se fit naturaliser portugaise en 1929. Au Conservatoire, elle fut élève dans les classes de piano de Rey Colaço et de composition avec Costa Ferreira. Elle étudia, entre 1917 et 1918, à la Schola Cantorum de Vincent d'Indy. Voir CASCUDO, Teresa, «Francine Benoit», CASTELO-BRANCO, Salwa (org.), *Enciclopédia da música portuguesa do séc. XX*, en cours de publication.

¹¹ Lopes-Graça contesta vivement la lecture que les animateurs du *Renascimento Musical* proposaient de l'histoire de la musique portugaise mais préféra répondre dans les pages de la *Seara Nova*, dont il était devenu le critique musical quelques mois auparavant, déconstruisant longuement dans son article, les différents arguments musicologiques avancés par Ivo Cruz et Eduardo Libório, voir GRAÇA, Fernando Lopes, «Tradição e Inovação», repris dans *A música portuguesa e os seus problemas I*, Lisbonne: Caminho, 1989. La réaction contre les relectures de l'histoire était une préoccupation majeure de Lopes Graça. Déjà dans le journal *Acção*, qu'il dirigeait à Tomar, un article critiquait la manipulation de la figure de l'écrivain Eça de Queiroz par son fils, dans le cadre d'une campagne du mouvement intégraliste. Voir CASCUDO, Teresa, *A tradição como problema na obra musical e literária de Fernando Lopes Graça (1906-1994)*, Dissertation de doctorat en sciences Musicales, Thèse non publiée, Lisbonne: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – UNL, 2001, Vol. I, p. 28.

génération nouvelle, est quant à nous le facteur sine qua non pour le renouveau de ce qui constitue la continuation d'un passé de traditions brillantes et glorieuses. C'est à ces fins là, conscient des responsabilités et des difficultés, que se destine «Cultural de Música».¹²

Le problème de la réception intéressait une figure comme Lopes-Graça, qui se tenait au courant de la littérature savante étrangère sur le sujet. Il fit ainsi paraître, dans *De Música*, une analyse sur «les variétés de l'expérience musicale», qui critiquait les typologies trop figées et trop élitistes des auditeurs de musique produites par la psychologie de la musique ou encore la philosophie. Pour Lopes-Graça, un auditeur pouvait être à la fois «rationnel» et «sentimental», selon les types définis par Charles Odier¹³, s'intéresser aux «combinaisons musicales» tout en recherchant des significations ou images affectives dans la musique. Par ailleurs, grâce à l'éducation musicale, un auditeur, remarquait Lopes-Graça, évoluait d'une audition très illustrative à une réception plus abstraite et plus «pure». Et justement, la «musique pure», selon le musicien, devait désigner, non le seul travail formel du langage ou la «mathématique sonore», mais un art qui se suffirait à lui-même «par son contenu et par sa forme (et nous ne séparons pas une chose d'une autre, à la manière des vieux partisans de la *Gehaltsästhetik* et ceux de la *Formästhetik*), par la force intime de son pouvoir émotif, par sa capacité organique propre, par sa logique et son dynamisme interne»¹⁴. On retrouve, dans ces propos du musicien, les critiques adressées au néo-classicisme et à l'objectivisme de Stravinsky. Par ailleurs, Lopes-Graça défendait l'idée d'une éducation esthétique de tous les genres de public, la musique étant appelée à devenir un art démocratique.

La revue *De Música*, sans constituer un manifeste esthétique de cette jeune avant-garde musicale, la constituait en mouvement et lui donnait une certaine

¹² IVO CRUZ et LIBORIO, Eduardo, «"Cultural de Música" I, Seus Fins», in *De Música*, n° 4, mai 1931, p. 15. Nous n'avons pas trouvé de trace relative aux réalisations de cette école.

¹³ Charles Odier (1886-1954), psychanalyste français, auteur notamment de *Les deux sources consciente et inconsciente de la vie morale*, Boudry: Les Éditions de la Baconnière, 1943.

¹⁴ LOPES-GRAÇA, Fernando, «As variedades da experiência musical», in *De Música*, n.º 3, novembre 1930, p. 2.

visibilité dans l'élite intellectuelle et artistique portugaise, en la démarquant de la génération précédente, qui fut précisément conviée à patronner par un ou plusieurs articles l'expérience de ce périodique. Le philosophe Vieira de Almeida introduisait le premier numéro de la revue, avec un article sur «Esthétique et système» où, après s'être présenté comme un intellectuel peu connaisseur du langage musical, il développait la thèse selon laquelle l'analyse d'une oeuvre ne devait pas dissocier ce qui relevait de la création spontanée de ce qui était de l'ordre du système. Tomás Borba, professeur au Conservatoire depuis 1901, fit paraître trois articles sur les abus du vocabulaire musical portugais, qui empruntait des mots français ou italiens au lieu de créer ses propres termes techniques, en partant de la racine latine¹⁵.

Lacerda fut invité à publier, dans le dernier numéro, deux des partitions de son oeuvre moderniste *Trente-six histoires pour amuser les enfants d'un artiste*¹⁶, dont «Les oiseaux qui s'en vont pour toujours» que le compositeur avait écrite à Paris en 1901. Les éditeurs de la revue fabriquaient ainsi, à travers le choix de leurs maîtres, une généalogie intellectuelle et esthétique pour la nouvelle génération musicale.

Deux de leurs aînés justement, Luís de Freitas Branco et Francisco Fernandes Lopes, eurent une petite polémique dans la revue au sujet de la question de la latinité en musique. Le premier article de Luís de Freitas Branco sur «musique latine et musique portugaise», un sujet qui préoccupait le musicien depuis son passage par l'Intégralisme lusitanien, répondait à une critique d'Henri Massis qui, au sujet de la figure de Romain Rolland, reprochait à la musique de «dérationaliser» et «dénationaliser» les esprits. Notons, qu'en prenant la défense de Romain Rolland, le compositeur marquait, en quelque sorte, sa rupture définitive avec les idées du mouvement intégraliste largement inspirées de l'Action française, à laquelle appartenait Henri Massis. Le compositeur portugais rétorquait

¹⁵ BORBA, Tomás, «A Filologia e a Tradição no nosso vocabulário musical» I, II, III, in *De Música*, n.º 2, août 1930, p. 9; n.º 3, novembre 1930, pp. 3-5; n.º 4, mai 1930, p. 5.

¹⁶ LACERDA, Francisco, «Oraison dominicale des Castors», «Les Oiseaux qui s'en vont pour toujours», in *De Música*, n.º 4, mai 1931, pp. 10 et 11.

à l'essayiste français que cette définition réduisait la musique à sa phase romantique et allemande, passant ainsi sous silence toute la tradition latine, qui aurait au contraire forgé une musique de la Raison. Pour Luís de Freitas Branco, la caractéristique essentielle de la latinité était celle-ci: «une volonté forte dominant une imagination ardente». Cependant, le compositeur constatait que malheureusement seules les formes légères et peu morales étaient à l'honneur dans les pays latins:

(...) en Italie les arias des ténors, en Espagne le tambourin et la zarzuela, en France le menuet léger, enfin au Portugal la saudade et le fado triste. Où se trouve, au milieu de tout ça, la pensée latine?¹⁷

Les compositeurs latins devaient donc travailler à remettre la Raison au cœur de la musique pour retrouver cette essence de la latinité:

Nous devons rechercher la bonne structure, la clarté, le caractère naturel dans l'expression, l'équilibre parfait entre le fond et le forme, et si possible, nous placerons dans le futur au dessus des formes hybrides et fondamentalement romantiques de la musique dramatique et à programme, les formes de la musique pure ou symphonique, auquel il serait excellent d'ajouter un rajeunissement des formes vocales et notamment du madrigal polyphonique a-capella.¹⁸

Dans le numéro suivant, Francisco Fernandes Lopes attaqua cet article, avançant que la germanité de Wagner ou de Beethoven pouvait tout à fait correspondre à la définition de la latinité de Luís de Freitas Branco, «une volonté forte dominant une imagination ardente» et que les exigences concernant la «structure», «l'expression» ainsi que «l'équilibre entre le fond et la forme» étaient celles nécessaires à la composition de toute «bonne musique». Par ailleurs, l'opposition militante contre le romantisme ou l'opéra faisait peu de cas, selon lui, de la richesse de ces genres, qui comptaient, pourtant, à leur répertoire des pièces

¹⁷ BRANCO, Luís de Freitas, «A música e o pensamento latino», in *De Música*, n.º 2, août 1930, pp. 1-3.

¹⁸ *Idem, ibidem*. Luís de Freitas Branco réaliserait ce projet plus tard, notamment avec ses *Dix madrigaux sur des textes de Camões*, pour chœur à quatre voix *a cappella*, composés entre 1935 et 1943.

de facture parfaite. Lopes critiquait enfin ce désir de vouloir «excommunier» le fado de la musique nationale, seulement parce qu'il serait contraire à la «pensée latine», car, n'en déplaise à ses détracteurs, le fado restait bien une production portugaise et parfois même de qualité. La musique portugaise serait née, selon Fernandes Lopes, d'un mélange des formes déposées par la sédimentation de l'histoire: un «fond pré-romain, indigène ou déjà importé», puis tout ce qu'auraient apporté «les invasions germaniques puis musulmanes». Retrouver la latinité dans ce creuset culturel tenait donc de la gageure. Le jugement du musicien était sévère: de tels discours, concluait-il, n'étaient que «vieilles déjà surannées, mais à chaque fois ... tout se passe comme si elles avaient été dites pour la première fois»¹⁹.

Dans sa réponse, Luís de Freitas Branco rappelait sa vieille camaraderie avec le polémiste, lorsqu'à Lisbonne, ils discutaient «de Richard Strauss, de Debussy, de Ravel» et constatait qu'après une longue séparation, leurs vues sur la musique avaient fortement divergé. Luís de Freitas Branco réaffirmait sa théorie sur l'histoire de la musique dans laquelle se seraient succédés un cycle «latin» et «classique» et un cycle «germanique», «individualiste et romantique». Il regrettait que son ami «préfèr[ât] englober tous les styles dans la même définition». Par ailleurs, il se sentait obligé de rappeler à son ami – ce qui montre qu'il s'était senti attaqué sur ses choix idéologiques – qu'ils appartenaient au même bord politique, en l'incitant en cette année 1931 à garder sa verve sarcastique pour lutter plus efficacement contre le vrai danger de l'époque, à savoir «le reste des brumes pseudo-nationalistes de l'*Encoberto*»^{20,21}.

Cependant, si Francisco Fernandes Lopes avait pris tant de soin pour défaire l'argumentation de son vieil ami Luís de Freitas Branco, c'était certainement pour montrer à cette nouvelle génération qui tenait la revue, qu'il refusait cette référence à la latinité, qui cachait mal un passéisme nationaliste. Il

¹⁹ LOPES, Francisco Fernandes, «Música latina e Música portuguesa», in *De Música*, n.º 3, novembre 1930, pp. 12-15. Soulignés dans l'original.

²⁰ Un des noms donnés au Roi D. Sebastião par les sébastianistes, voir note n.º 162 du Préambule.

²¹ BRANCO, Luís de Freitas, «A Música e o Pensamento latino», in *De Música*, n.º 4, mai 1931, pp. 12 et 13.

faisait le choix de la modernité et d'une musique nouvelle pour la société contemporaine, qui devrait être, comme le préconisait Moussorgski, qu'il citait, «une manière de converser avec les hommes». En rejetant ce qui restait d'intégraliste dans la pensée de Luís de Freitas Branco et en adoptant une vision plus sociale et peut-être moins élitiste de la musique, Fernando Lopes rejoignait en effet les positions de Croner de Vasconcelos ou encore de Lopes Graça.

Cette nouvelle génération de compositeurs et l'élan acquis par le Conservatoire national devaient être fragilisés par la première mesure véritable du gouvernement de la dictature militaire dans le domaine musical, la réforme de l'institution promulguée en 1930, qui mit un terme aux innovations pédagogiques introduites en 1919 par Viana da Mota et Luís de Freitas Branco. Le décret-loi n.º 18.461 du 14 juin 1930 fusionna les écoles de musique et de théâtre, qui furent placées sous l'autorité d'un inspecteur et de la Direction générale de l'enseignement supérieur et des beaux-arts. Le 25 septembre suivant, le décret-loi n.º 18.881 réorganisa la structure et le fonctionnement du Conservatoire. Le rapport de ce deuxième décret s'ouvrait sur un réquisitoire impitoyable :

L'expérience de plus de onze ans a démontré que la réforme approuvée par le décret n.º 5.546 du 9 mai 1919, ne correspondait pas aux intentions, certainement louables, du législateur. La trop grande extension de certains cours; l'excès de disciplines littéraires; un luxe d'organisation qui ne correspondait pas toujours aux réalités pratiques de l'enseignement, l'impraticabilité de certaines dispositions légales, plaçant le Gouvernement, pendant les onze ans où fut en vigueur le régime de 1919, dans la nécessité de se décharger en permanence de son application (...).²²

Selon le rapporteur, cette situation aurait provoqué une série de dysfonctionnements dans l'école – la «congestion des horaires», la «complication des services», la «dispersion de l'activité des enseignants et des élèves»²³ – qui

²² MINISTÉRIO da INSTRUÇÃO PÚBLICA, *Reorganização do Conservatório Nacional, decreto n.º 18.881*, Lisbonne: Imprensa Nacional, 1930, p. 4.

²³ *Ibidem, ibidem.*

auraient aggravé les difficultés déjà posées par l'augmentation progressive du nombre d'inscrits. Le décret se proposait ainsi d'améliorer les conditions de travail au Conservatoire, en simplifiant l'organisation de l'école, «en harmonie avec les principes de la pédagogie musicale et les intérêts supérieurs des arts professés dans les conservatoires».

Le Gouvernement souhaiterait limiter la fréquentation de cet établissement, à l'image de ce qui est pratiqué dans d'autres conservatoires étrangers. Le Gouvernement est également conscient de la nécessité de créer des écoles élémentaires préparatoires de l'enseignement de la musique, puisque l'excès de population scolaire du Conservatoire national est, en grande partie, déterminé par l'afflux des élèves de solfège. Des mesures pareilles ne peuvent pas, cependant, être prises dans les circonstances actuelles. Furent seulement limitées par le présent décret, les admissions aux études supérieures de piano, non seulement parce que les inscriptions dans cette discipline sont en nombre excessif, mais encore parce qu'il convient de valoriser ces études, en ne les rendant accessibles qu'aux individus faisant preuve d'une véritable vocation.²⁴

Mais la réforme de 1930 ne fut pas mise en place seulement pour réduire la masse scolaire de l'établissement. Les vraies intentions du décret apparaissaient en fait un peu avant la fin du rapport, lorsqu'il y était affirmé que:

(...) loin de déterminer une augmentation de la dépense, de l'exécution de ce décret résultera une sensible économie pour l'Etat. En effet, dans les salaires il y aura une baisse de 14.930\$, et pour les frais variables de personnel et matériel et les dépenses diverses une diminution 5.300\$, c'est-à-dire, un total de 20.230\$, une économie produite par la fusion dans une seule école, des deux Conservatoires, de musique et de théâtre.²⁵

²⁴ *Idem*, pp. 4 et 5.

²⁵ *Idem*, p. 5.

Le domaine musical se voyait donc lui-aussi affecté par la politique de contention des dépenses mise en place depuis 1928 par Oliveira Salazar au ministère des finances, qui s'ingérait dans la gestion de la principale école de formation de compositeurs et interprètes du pays. Les résultats pratiques furent la suppression des cours de virtuosité introduits par Viana da Mota et des disciplines de direction d'orchestre, de français, d'histoire et géographie ainsi qu'une réduction considérable de la durée d'étude de la classe de sciences musicales. Cette première intervention de la Dictature annonçait une période de profonde mutation dans le champ de la musique érudite.

"La Musique a besoin d'un dictature": musique et politique dans les premières années de l'Etat nouveau portugais (1926-1945), Manuel Deniz Silva, Dissertação de Doutoramento, Université de Paris 8, 2005, pp. 133-141.