A black and white portrait of Pedro de Freitas Branco, an elderly man with a thoughtful expression, resting his chin on his hand. He is wearing a patterned jacket. The background is dark and out of focus.

Noble et sentimental

Pedro de Freitas Branco
e a interpretação da música
de Maurice Ravel

CESÁRIO COSTA

Cesário Costa

Concluiu o Curso Superior de Piano, em Paris, estudou na Escola Superior de Música de Würzburg, onde completou a Licenciatura e o Mestrado em Direção de Orquestra e obteve o Doutoramento em Musicologia Histórica na Universidade Nova de Lisboa. Foi Presidente da Metropolitana, Diretor Artístico da Orquestra Metropolitana de Lisboa, Diretor Artístico e Maestro Titular da Orquestra do Algarve e da Orquestra Clássica de Espinho e Maestro Titular da Orquestra Utópica. Lecionou na Universidade Católica Portuguesa. É Investigador Integrado do CESEM (NOVA FCSH), Professor na Academia Nacional Superior de Orquestra, Programador de Música Erudita do CCB, Diretor Artístico dos Concertos Promenade do Coliseu do Porto e Maestro Titular e Diretor Artístico da Orquestra Sinfónica Ensemble e da Orquestra Municipal de Sintra – D. Fernando II.

Noble et sentimental

Pedro de Freitas Branco
e a interpretação da música
de Maurice Ravel

CESÁRIO COSTA

NOBLE ET SENTIMENTAL
PEDRO DE FREITAS BRANCO
E A INTERPRETAÇÃO DA MÚSICA DE MAURICE RAVEL

Autor: Cesário Costa

Capa: António Pedro

Assistente editorial: Luísa Gomes

Paginação: Pedro Panarra

© CESEM (Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical) NOVA FCSH
Av. de Berna, 26 C, 1069-061 Lisboa
cesem@fcs.unl.pt

© Edições Húmus, Lda., 2024
Apartado 7081
4764-908 Ribeirão – V. N. Famalicão
Telef. 926 375 305
humus@humus.com.pt
www.edicoeshumus.pt

Impressão: Papelmunde, SMG, Lda. – V. N. Famalicão
1.ª edição: Novembro 2024
Depósito legal: 540596/24
ISBN: 978-989-755-891-7

Este livro é financiado por fundos nacionais através da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito dos projectos UIDB/00693/2020 e LA/P/0132/2020.

ÍNDICE

9	Agradecimentos
11	Abreviaturas
13	Prefácio <i>Paulo Ferreira de Castro</i>
15	Introdução
33	Construção de uma identidade artística
	Antecedentes familiares, formação
	e primeiras apresentações públicas
39	Entre a Madeira, Lisboa e Londres
47	O início da carreira como maestro
	Regresso a Portugal e as instituições sinfónicas e operáticas
55	Os Novos Concertos Sinfónicos de Lisboa
72	O início da carreira internacional
75	Os anos de Paris
77	Festival Ravel em Paris e Liège
83	Outros concertos
89	Carreira em Portugal
91	Primeiro período: 1934/35 a 1938/39
108	Segundo período: 1939/40 a 1944/45
124	Terceiro período: 1945/46 a 1949/50
132	Quarto período: 1950/51 a 1955/56
145	Quinto período: 1956/57 a 1961

165	Carreira internacional
165	Espanha
185	França
206	Mónaco
212	Holanda
218	Bélgica
223	Inglaterra
227	Suíça
232	Itália
234	Alemanha
237	Brasil
239	Discografia
245	Traços da personalidade e características como intérprete
	Personalidade, preferências musicais e o contexto português
255	A faceta de professor, de intérprete e as escolas de direcção de orquestra
289	Pedro de Freitas Branco e Maurice Ravel
295	Análise comparativa das gravações de Maurice Ravel dirigidas por Pedro de Freitas Branco
296	<i>Pavane pour une infante défunte</i>
304	<i>Daphnis et Chloé</i>
322	<i>La valse, poème chorégraphique pour orchestre</i>
337	<i>Valses nobles et sentimentales</i>
351	<i>Bolero</i>
368	<i>Alborada del gracioso</i>
376	<i>Ma mère l'Oye</i>
396	<i>Rapsodie espagnole</i>
411	Considerações finais
419	Bibliografia

À Paula, ao Pedro, ao Tiago e ao Miguel

AGRADECIMENTOS

Para este livro contribuíram muitas pessoas que permitiram o desenvolvimento do trabalho a que me propus.

À minha família e, em especial, ao meu pai, quero agradecer o exemplo e o enorme contributo que deu em todas as fases do processo.

Ao Professor Doutor Paulo Ferreira de Castro, gostaria de expressar o meu enorme agradecimento. Foi para mim um privilégio receber as suas sugestões e as suas críticas, que permitiram aprofundar as várias vertentes deste trabalho e que em muito contribuíram para a minha formação como músico. Ao Professor Doutor Mário Vieira de Carvalho e à Professora Doutora Paula Gomes-Ribeiro estou muito grato pela forma como me incentivaram na fase inicial.

À família de Pedro de Freitas Branco, e em especial ao Engenheiro João Paes, à D. Helena de Freitas Branco, à D. Isabel de Freitas Branco Rocchi, ao Alexandre de Freitas Branco Rocchi e ao João Maria de Freitas Branco agradeço a disponibilidade para consultar a documentação em posse da família, que veio enriquecer toda a investigação.

Ao João Pedro Mendes dos Santos, à Ana Telles, ao Romeu Pinto da Silva, ao Paulo Esteireiro e ao Manuel Cornejo o meu muito obrigado pela informação que me forneceram.

Este trabalho não teria sido possível, também, sem a disponibilidade e o apoio do Diogo Franco, do João Paulo Cunha, do Pedro Santos, do Lúcio Studer e do Carlos Caires, na procura de soluções informáticas.

Agradeço à Zaida Rocha Ferreira, à Inês Mesquita Ramos, ao Aldo Salvetti, ao José Maria Parra, ao Manuel Deniz Silva e ao Nicholas MacNair as traduções realizadas, e ao Jorge Castro Ribeiro e ao Rui Magno Pinto pelo apoio e ajuda ao longo do tempo.

Várias instituições e orquestras contribuíram para a realização deste trabalho, nomeadamente a RTP. Um agradecimento especial ao João Almeida, à Margarida Aires e ao Reinaldo Francisco, que permitiram localizar registos sonoros indispensáveis e valiosos.

Ao António Ramos e à Luísa Gomes agradeço a leitura, revisão e todo o apoio para a concretização deste trabalho.

Agradeço aos entrevistados a sua disponibilidade e, por fim, a todos os meus amigos, que sempre me ajudaram e motivaram.

Bem hajam!

ABREVIATURAS

AAM	Academia de Amadores de Música
ANTT–AOS	Arquivo Nacional Torre do Tombo – Arquivo Oliveira Salazar
ARM–LJM	Arquivo Regional da Madeira – Liceu Jaime Moniz
BNF	Bibliothèque Nationale de France
BNP	Biblioteca Nacional de Portugal
CCM	Círculo de Cultura Musical
CR	Coliseu dos Recreios
CRT	Correspondência
DOC	Documento
EBSPM-LR	Escola Básica e Secundária Passos Manuel – Livro de Registos
EFB	Espólio Freitas Branco
EJMFB	Espólio João Maria de Freitas Branco
EN	Emissora Nacional
ENT	Entrevista
FNAT	Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho
INA	Institut national de l’audiovisuel
IST	Instituto Superior Técnico
IST-CG/DA-NG/2/3	Instituto Superior Técnico/Núcleo de Arquivo, Lisboa, Portugal
JMP	Juventude Musical Portuguesa
MM	Museu da Música – Centro de Documentação
MS	Manuscrito
OL-LACO	Orchestre Lamoureux – Livro de Atas do Comité da Orquestra
OSEN	Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional
PR	Programa radiofónico
PROG	Programa de concerto

PT	Programa televisivo
PT FCG: MUS	Portugal. Fundação Calouste Gulbenkian – Serviço de Música
RDP	Rádio Difusão Portuguesa
RTP	Rádio e Televisão de Portugal
RTS	Radio Télévision Suisse
SCL	Sociedade de Concertos de Lisboa
TEL	Telegrama
TRAD	Tradução
TSC	Teatro de São Carlos
TSL	Teatro São Luiz
TT	Teatro da Trindade

PREFÁCIO

Paulo Ferreira de Castro

É com especial prazer que saúdo a presente publicação em livro da dissertação de Doutoramento de Cesário Costa, realizada no Departamento de Ciências Musicais da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, da Universidade NOVA de Lisboa, sob a minha orientação.

O trabalho de investigação empreendido por Cesário Costa em torno da figura de Pedro de Freitas Branco (1896-1963) – seguramente, o director de orquestra português com uma carreira internacional mais relevante – representa um contributo inédito e valioso para o conhecimento desta figura ímpar, cuja relevância histórica ultrapassou largamente as fronteiras do nosso país. De facto, a actividade artística de Freitas Branco permitiu-lhe conquistar uma ampla ressonância europeia no domínio da interpretação musical entre os anos trinta e sessenta do século XX, após a acção pioneira desenvolvida em Portugal desde a década de vinte, e prosseguida à frente da Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional a partir de 1934. Se a associação pessoal de Freitas Branco à figura e à música de Maurice Ravel foi sempre mais ou menos reconhecida, juntamente com a sua dedicação à música dos grandes compositores espanhóis, essas mesmas associações acabariam por deixar um pouco na sombra uma carreira brilhante construída em torno de interesses musicais multifacetados, que o trabalho de Cesário Costa vem agora revelar na sua plena dimensão, graças a um meticuloso levantamento e uma análise de fontes em parte desconhecidas até ao momento, aqui reunidas num riquíssimo corpus documental. Em particular, importa destacar o carácter sistemático e exaustivo com que o autor deste trabalho procedeu à reconstrução da actividade musical de Freitas Branco, sob a forma de uma cronologia muito detalhada dos concertos, espectáculos de ópera e registos fonográficos dirigidos pelo maestro português, disponibilizando deste modo um manancial de informação sobre a vida musical da época em Portugal, Espanha,

França e outros países, que passa a constituir um ponto de referência indispensável para futuros trabalhos nesta área.

O trabalho de Cesário Costa não se resume, no entanto, a uma reconstituição biográfica da carreira de Freitas Branco (o que só por si teria já um interesse informativo inegável, nomeadamente por via da recolha de testemunhos «em primeira mão» de numerosas personalidades do meio musical português, algumas das quais entretanto desaparecidas), mas incide de forma especialmente aprofundada num estudo comparativo das interpretações preservadas em gravação da música de Maurice Ravel, que trouxeram a Freitas Branco uma vasta audiência e reconhecimento internacional. Para a realização desta parte do seu trabalho, o autor desenvolveu um conjunto de ferramentas técnicas e conceptuais com poucos precedentes na musicologia portuguesa, onde aliás os trabalhos de investigação histórica sobre questões de interpretação musical são ainda relativamente escassos, e que poderá servir de modelo e inspiração para outros investigadores.

Por todas essas razões, o trabalho de Cesário Costa merece a atenção de todos os estudiosos, preenchendo uma manifesta lacuna e conferindo o merecido relevo a uma das figuras que melhor projectaram a cultura portuguesa do século XX no plano internacional, e cuja actuação no panorama musical português do seu tempo lançou em parte as bases da nossa contemporaneidade. Reveste-se de especial importância simbólica que seja um maestro português entre os mais activos da sua geração a prestar homenagem ao ilustre antecessor, assegurando com sensibilidade, inteligência e rigor a continuidade entre gerações de que se faz a memória histórica. Possam os leitores deste livro partilhar o entusiasmo genuíno pelo legado de Pedro de Freitas Branco com que Cesário Costa levou a cabo a sua investigação, agora divulgada para além dos estritos confins da academia.

INTRODUÇÃO

Pedro de Freitas Branco¹¹ nasceu em 1896 e morreu em 1963, e tem sido apontado, por muitos autores, como um dos maestros portugueses mais importantes do século xx. Fernando Lopes-Graça e Tomás Borba, no *Dicionário de música*, deixaram claro que «Freitas Branco é, sem contestação, o mais ilustre chefe de orquestra português depois de Francisco de Lacerda» (Lopes-Graça e Borba 1958, 556). No centenário do seu nascimento, Miguel Sobral Cid definiu Freitas Branco como uma «referência indelével da vida musical nacional do presente século, [...] entre os mais importantes embaixadores culturais de Portugal do seu tempo. O seu extraordinário mérito artístico concedeu-lhe uma projecção internacional de grande dimensão» (Cid 1996, 3). Adriana Latino destacou que «Freitas Branco foi um dos mais prestigiados directores de orquestra em Portugal com uma carreira internacional, tendo desempenhado igualmente um papel importante na dinamização da vida musical portuguesa» (Latino 2010, 166). Em relação às suas características como intérprete, Lopes-Graça e Borba destacaram que era um «intérprete altamente qualificado dos compositores modernos, nomeadamente Ravel e Manuel de Falla, [...] o seu talento revela-se igualmente em Wagner e Strauss» (Lopes-Graça e Borba 1958, 556). Rui Vieira Nery e Paulo Ferreira de Castro realçaram que se tornou «notado internacionalmente como intérprete de primeiro plano da música moderna francesa e espanhola» (Nery e Castro 1991, 167) e Manuel Carlos de Brito e Luísa Cymbron consideraram que se dedicou «especialmente à divulgação de obras fundamentais do repertório contemporâneo» (Brito e Cymbron 1992, 169). De outro ponto de vista, João de Freitas Branco

1 Ao longo do texto, o nome de Pedro de Freitas Branco será apresentado na forma abreviada Freitas Branco.

afirmou que o maestro português «não era um especialista de Ravel, mas sim de toda a música pela qual se apaixonasse», acrescentando que «a insistência em ser Ravel a sua especialidade acabou por se tornar numa injustiça, porque diminuía outras interpretações igualmente notáveis» (Branco 1964a, 261). Maestro titular da Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (OSEN) desde a sua criação, em 1934, até à sua morte, «Freitas Branco interessou-se sempre pela evolução da música do seu tempo e, o que era ainda mais importante, amou um sem-número de obras modernas» e «jamais cedeu aos coros dos melómanos passadistas, que se queixavam de excessiva insistência em música “disparatada”» (*ibid.*). Paulo Ferreira de Castro considerou que Freitas Branco foi um dos «verdadeiros representantes, possivelmente, de uma interculturalidade criativa em Portugal, com as principais culturas europeias, e em certos casos, não europeias» (Castro 1997, 161). A respeito das suas qualidades como intérprete, Lopes-Graça e Borba inferiram que «as suas qualidades dominantes são o brilho e a elegância, e as suas interpretações, quando dispendo de uma orquestra de bom nível técnico, raramente deixam de se impor pela clareza, a vitalidade rítmica e a fina musicalidade» (Lopes-Graça e Borba 1958, 556). João de Freitas Branco, em contrapartida, defendeu que «nobre» e «sentimental» eram os adjetivos mais apropriados para definir Freitas Branco:

O que mais pode ajudar a descrevê-lo não são as palavras, mas sim interpretações suas de páginas como as *Valses Nobles et Sentimentales*, que felizmente nos ficaram gravadas em disco. E já é excelente, porque *nobre* e *sentimental* são adjectivos que qualificam com muita precisão a figura de Pedro de Freitas Branco, desde que se atribua a *sentimental* uma acepção elevada (Branco 1964a, 262).

Não obstante o papel exercido por Freitas Branco no panorama nacional e internacional, a sua carreira e as suas interpretações do repertório orquestral nunca foram estudadas em detalhe, bem como a missão que assumiu, ao longo de toda a sua vida, de dar a conhecer ao público português a nova música que ia surgindo. A cumplicidade artística que existiu entre o intérprete Freitas Branco e o compositor Maurice Ravel, e a relevância das suas interpretações da música do compositor francês, continuam no esquecimento, sendo indispensável dar a conhecê-las e sublinhar a importância que tiveram.

A pianista Helena Sá e Costa, logo após a morte de Freitas Branco, enfatizou a necessidade de serem realizados trabalhos de investigação musicológica sobre a carreira do maestro português:

Confio em que pouco a pouco, venham a lume trabalhos analíticos das suas interpretações, da estética que as norteou, dos princípios fundamentais da sua técnica, a estatística dos seus concertos, a enumeração das primeiras audições que lhe ficamos devendo e bem assim outros, tantos outros elementos que possam servir de exemplo aos vindouros e de incentivo no duplo aspecto da qualidade e da quantidade (AAVV 1964a, 328).

Contudo, foram escassas as publicações sobre Freitas Branco. Em março de 1964, um ano após o seu desaparecimento, a Juventude Musical Portuguesa (JMP) publicou três números da revista *Arte Musical* (III Série, n.ºs 20, 21 e 22) dedicados à carreira do maestro português, onde foram abordados diferentes aspetos do percurso pessoal e artístico: Marie Antoinette Lévêque de Freitas Branco,¹²¹ sua esposa, deu a conhecer algumas recordações da vida de Freitas Branco; João de Freitas Branco, Luís Reis-Santos e Eduardo de Oliveira apresentaram elementos que retratam a sua personalidade; Pedro do Prado escreveu sobre a relação com a Emissora Nacional (EN); Álvaro Cassuto apresentou a discografia; João Paes e José Atalaya abordaram elementos da carreira nacional e internacional; foi incluída uma entrevista de Freitas Branco concedida a Igrejas Caeiro; e publicados testemunhos de diversas personalidades como Henry Barraud, Claude Rostand, Daniel-Lesur, Darius Milhaud, Désiré-Émile Inghelbrecht, Fred Goldbeck, Helena Sá e Costa, Igor Stravinsky, Jacques Février, John Barbirolli, Joly Braga Santos, Marguerite Long, Olivier Messiaen, Pierre Monteux, Vlado Perlemuter e muitos outros. Em 1996, entre 31 de outubro e 22 de novembro, a Fundação Calouste Gulbenkian e o Ministério da Cultura organizaram a exposição «Memórias de um gesto» para assinalar o centenário do nascimento de Freitas Branco, na qual foram mostrados os mais variados materiais relativos à carreira do maestro português. No catálogo da exposição foi incluído um texto que refere os momentos mais marcantes da sua carreira (Cid 1996). A revista *Ostinato Rigore* publicou, em 2005, um artigo de Ana Telles intitulado «Pedro de Freitas

2 Ao longo do texto, o nome de Marie Antoinette Lévêque de Freitas Branco será apresentado na forma abreviada Marie Antoinette Freitas Branco.

Branco et Ravel: une analyse critique de quelques enregistrements», apresentando uma análise crítica de algumas gravações dirigidas por Freitas Branco da música de Ravel, «em comparação com as gravações de referência das mesmas obras por outros intérpretes» (Telles 2005, 247):¹³¹ o *Bolero*, *Pavane pour une infante défunte*, *La valse*, *Concerto pour la main gauche*, *Daphnis et Chloé: suites nos. 1 et 2* e *Ma mère l'Oye*. A RDP – Antena 2 dedicou dois programas a Pedro de Freitas Branco: *Merci, Maestro!*, da autoria de Ana Telles e apresentado entre 18 de setembro de 2006 e 2 de janeiro de 2007 (RDP – AHD 7791), e *Recordar Pedro de Freitas Branco*, da autoria de João Paes e apresentado entre 24 de março e 9 de junho de 2013 (Arquivo provisório da RTP Antena 2, direção de João Almeida). Foram também publicados vários artigos, em diferentes enciclopédias e dicionários, com biografias de Freitas Branco.

A pesquisa documental para este livro recaiu em três vertentes: fontes institucionais, periódicos e arquivos pessoais. O ponto de partida da investigação foi o espólio de Freitas Branco, em posse da família, que reúne programas de concertos, críticas, entrevistas, registos sonoros, correspondência, fotografias, contratos e outras informações relevantes sobre a carreira do maestro português. Em segundo lugar, e atendendo a que Freitas Branco esteve ligado à EN durante vinte e nove anos (entre 1934 e 1963), a investigação envolveu também a consulta dos arquivos da Rádio e Televisão de Portugal (RTP) (Arquivo Histórico Documental e Sonoro), onde se encontram os registos sonoros de alguns concertos que dirigiu, à frente da OSEN, bem como entrevistas, depoimentos, programas e outras menções à sua atividade na EN. Como se tratava de uma informação extremamente vasta, foi necessário, desde o início da investigação, construir uma base de dados que permitisse articular os diferentes documentos recolhidos, organizados pela data do concerto, o país, a cidade, o local, a orquestra, o solista, o repertório, com a indicação das obras que foram apresentadas em estreia absoluta e em estreia nacional.

Após a conclusão da organização da informação recolhida, procedeu-se à procura de elementos complementares que permitissem reconstituir a carreira de Freitas Branco em Portugal. Assim, foram consultados vários arquivos, no Continente e na Madeira, consultada bibliografia referente aos diferentes períodos da vida do maestro português e realizada uma pesquisa, nos mais variados periódicos nacionais

3 As citações inseridas neste livro foram traduzidas para português.

e regionais, de anúncios de concertos, críticas e entrevistas, que permitiram completar dados em falta. A informação relativa aos concertos realizados no estúdio da EN, por vezes, não era divulgada (nem arquivada) de uma forma rigorosa e detalhada. Isto obrigou ao cruzamento desta informação com a publicada, sobre estas mesmas apresentações, em diferentes periódicos, de modo a constituir a listagem de concertos que apresentamos neste trabalho.

Relativamente à carreira internacional, a pesquisa foi efetuada inicialmente nos arquivos sonoros das rádios europeias, através de contactos estabelecidos diretamente pela direção da Antena 2 da Rádio Difusão Portuguesa (RDP), que permitiram localizar gravações existentes nesses arquivos e até então desconhecidas em Portugal. Seguidamente, foram contactadas as orquestras que Freitas Branco dirigiu fora do nosso país, junto das quais foi possível recolher mais elementos que foram ampliados com a consulta de arquivos e periódicos estrangeiros. Atendendo a que este trabalho está na sua base ligado à relação do maestro português com a música de Maurice Ravel e porque Freitas Branco também realizou uma parte substancial da sua carreira internacional em França, foi desenvolvido, em novembro de 2016, um período de investigação na capital francesa nomeadamente, nos Archives écrites et Musée de Radio France, Médiathèque musicale Mahler, Bibliothèque historique de la Ville de Paris, Bibliothèque nationale de France, Institut national de l'audiovisuel (INA) e arquivo da Orchestre Lamoureux.

Uma parte desta investigação centrou-se no estudo dos registos das obras de Ravel dirigidas por Freitas Branco através da análise comparativa destas gravações com as de outros maestros da mesma época, apresentando excertos sonoros e gráficos comparativos de tempo musical e de intensidade dos diferentes registos, que permitem a compreensão das opções interpretativas do maestro português. O programa informático utilizado para a análise dos excertos foi o Max, numa versão desenvolvida especificamente para este trabalho.

À informação obtida para esta investigação foi acrescentada a realização de entrevistas a figuras que conheceram e trabalharam com Freitas Branco, como músicos da OSEN, solistas, familiares e outras personalidades do meio musical português, que permitiram aprofundar, de forma mais clara, as suas características enquanto intérprete. Ao longo de todo o processo de investigação, houve a preocupação de cruzar toda a documentação recolhida com outras fontes, para garantir a sua veracidade.

Lopes-Graça e Borba definiram interpretação como a:

Execução de uma obra musical de acordo com a maneira como o instrumentista, o cantor ou o regente sente ou entende o pensamento do seu autor. Uma boa interpretação depende, na verdade, de tão complexas e excelentes qualidades de inteligência e bom gosto que pode atingir, e por vezes atinge, as proporções de uma criação genial. Necessário é, porém, limitar-se o virtuoso ao seu papel de intermediário entre o compositor e o auditório; porque é dentro da obra musical que o intérprete deve ir buscar os elementos que a sua técnica deve servir, sem intenções reservadas ou despropositadas de colaborar com o autor (Lopes-Graça e Borba 1958, 17).

Este conceito está longe de ser unânime, existindo uma grande diversidade de opiniões. Maurice Ravel defendeu que «só é preciso tocar o que está escrito» (Goldbeck 1952, 5); «eu não peço para ser interpretado, mas apenas para ser tocado» (Long 1971, 21). No mesmo sentido, Igor Stravinsky considerou que «a música deve ser transmitida e não interpretada, porque a interpretação revela a personalidade do intérprete e não a do autor, e quem pode garantir que tal executante irá refletir a visão do autor sem distorção?» (Stravinsky 1936, 75). Na opinião de Arnold Schönberg, o intérprete era totalmente desnecessário, salvaguardando o facto de que as suas interpretações permitiam que a música fosse compreendida pelo público que não conseguia ler uma partitura (Newlin 1980, 164). Leonard Bernstein referiu que o maestro deveria ser humilde e que todos os seus esforços deveriam ser colocados ao serviço do compositor (Bernstein 1959, 56).^[4] Outra conceção tinha Gustav Mahler ao afirmar: «O mais importante não está nas notas» (Goldbeck 1952, 5). Marguerite Long escreveu que «a música escapa a qualquer existência permanente e só a interpretação lhe pode dar vida, uma vida deliciosa e desesperadamente efémera» (Long 1971, 21). Relativamente a esta matéria, Ernest Ansermet exprimiu a seguinte posição:

Propagou-se no nosso tempo um *slogan* segundo o qual o maestro e, em geral, o intérprete devem limitar-se a executar ou fazer executar o *que está escrito*. É confundir a letra com o espírito da letra. Com efeito, o texto

4 A mesma posição era defendida por Freitas Branco (ver capítulo «Traços da personalidade e características como intérprete», pp. 245-255.

musical não é mais do que um esquema abstrato das estruturas tonais. Falta-lhe o essencial, a saber: o sentimento, elemento de que toda a música é feita, que adquire uma forma melódica e harmónica através do ritmo e do tempo, cuja dimensão textual constitui apenas uma imagem estática. Assim, uma execução estrita do texto comunicará ao ouvinte, em princípio, apenas uma imagem puramente estática da música, despojada do dinamismo interno que constitui o sentimento harmónico vivido num determinado andamento [...]. É por isso que o intérprete não deve partir do texto, mas do sentimento que envolve o texto (Rapin 1989, 46-47).

Acrescentou ainda que «a tarefa do intérprete é, portanto, assimilar o mais completamente possível o sentimento a que o autor deu forma musical e animar a sua execução de tal modo que todos os significados obtidos através da melodia, da harmonia, do ritmo e do tempo sejam perceptíveis pelo ouvinte» (*ibid.*, 47). Convém lembrar outro maestro, Charles Munch, que ao assumir um compromisso entre as duas posições, apresentou, a meu ver, a opinião mais relevante sobre esta questão:

«É preciso tocar o que está escrito», diz um.

«Sim, mas o mais importante está entre as notas», diz o outro.

Estas duas afirmações estão corretas, mas a segunda não deve destruir a primeira. Obviamente, não podemos tocar o que está entre as notas, se não as tocarmos como estão escritas. Uma não exclui a outra (Munch [1954] 1988, 683).

Acrescentando ainda uma importante indicação aos maestros: «É você que deve dar vida à partitura: cabe-lhe a si, e só a si, fazê-la compreender, mostrar a jóia em plena luz e do ponto de vista mais favorável» (*ibid.*, 631). Mas, para isso acontecer, em primeiro lugar, é indispensável, tal como afirmou Otto Klemperer, «conhecer a obra interiormente» (Klemperer 1985, 166). A mesma posição era defendida por Ansermet: «É, portanto, muito antes de abordar a orquestra que o maestro cria dentro de si a visão interior e global da obra. E, para que isso aconteça, é necessário um longo trabalho de convivência» (Rapin 1989, 46).

Relativamente à questão de saber se o compositor seria o melhor intérprete das suas obras, é muito pertinente a opinião do compositor e maestro italiano Alfredo Casella quando sustenta a ideia de que

«o compositor que interpreta a sua própria música é apenas um intérprete entre outros» (Goldbeck 1952, 53). Ronald Woodley defende o mesmo ponto de vista:

Os compositores nem sempre sabem o que é melhor para a sua música; eles podem ter os direitos de autor das notas, mas não, felizmente, o monopólio da sua interpretação. É ingénuo presumir que qualquer gravação que envolva o compositor estabelecerá automaticamente uma referência qualitativa: além de tudo o resto, a atuação — especialmente a atuação gravada precocemente — não surge completamente formada como Atena da cabeça de Zeus, mas está sempre sujeita aos caprichos e às contingências práticas da disponibilidade dos músicos, horários, temperamento, (falta de) tempo de ensaio e às limitações técnicas do jovem meio de gravação (Woodley 2000, 213).

A atividade de um maestro, comparativamente à de outros músicos, é muito particular: «O maestro é o único músico que faz música sem um instrumento. [...] Ele é o intermediário da música estática, tal como esta se apresenta no papel, e à qual, com a ajuda de uma orquestra, ele acrescenta um dinamismo interno que a tornará viva e transmissível» (Bernard 1989, 6-7). A forma como se estabelece a relação entre o maestro e os músicos da orquestra é determinante para o resultado final. Segundo Hermann Scherchen, o que «caracteriza a direção de orquestra enquanto arte, é o facto de o artista dispor de um grande instrumento vivo: um grande número de executantes que tocam um grande número de instrumentos. Cabe ao maestro colocar este conjunto ao serviço da música» (Scherchen 1986, 17). O maestro alemão considerou que «a condição para a interpretação de uma obra musical é a extrema clareza da sua conceção» (*ibid.*, 35). Acrescentou ainda:

Mais do que qualquer outro artista, o maestro deve ter intenções perfeitamente determinadas e ser capaz de dar a si próprio uma imagem sonora completa da obra. Só depois de a obra ter sido totalmente assimilada é que ele poderá dar-lhe forma através da orquestra. Por conseguinte, é necessário distinguir a fase preparatória, durante a qual o maestro constrói, mentalmente, a sua conceção da obra, e a fase de realização, da direção propriamente dita, que é a fase da confrontação com a orquestra e da realização sonora do projeto (*ibid.*, 17).

Também Bruno Walter, sobre esta qualidade tão específica e indispensável que um maestro deve ter, reiterou que «como o maestro não toca sozinho, mas por intermédio de outros homens, dirigindo-os com o gesto, a palavra e a força da sua personalidade, o resultado depende da sua maneira de se relacionar com os outros e de os influenciar» (Bernard 1989, 20).

Na opinião de Nicholas Cook, «discursos em torno da atuação musical, tanto académicos como vernáculos, são estranhamente conflituosos» (Cook 2013, 9). John Latartara e Michael Gardiner consideram que «a relação entre análise e atuação tem colocado questões desafiadoras para musicólogos, teóricos e artistas, gerando algumas das discussões mais provocantes da literatura» (Latartara e Gardiner 2007, 53). Heinrich Schenker, em *The Art of Performance*, defendeu que «basicamente, uma composição não requer uma atuação para que exista. Tal como um som imaginado parece real na mente, a leitura de uma partitura é suficiente para provar a existência da composição. A realização mecânica da obra de arte pode assim ser considerada supérflua» (Schenker 2000, 3). Em sua opinião, «são os grandes mestres da composição que devem ser considerados os melhores intérpretes!» (*ibid.*, 4). Erwin Stein, em *Form and Performance*, destacou a importância do intérprete e definiu o que deveria ser o objetivo do seu trabalho:

A principal preocupação do intérprete é perceber o caráter da música; é o objetivo para o qual a música foi escrita. Ele não deve começar com ideias preconcebidas sobre humores ou emoções a serem expressas, mas procurar o caráter nas características formais da música. É a estrutura da música resultante dos seus componentes melódicos, harmônicos, rítmicos e dinâmicos, que determina a forma e o caráter ao mesmo tempo. O caráter é dado pela estrutura (Stein 1962, 20).

Edward Cone, por outro lado, salientou que uma interpretação implica fazer opções. Em *Musical Form and Musical Performance*, expressou que «qualquer interpretação válida [...] representa, não uma aproximação de algum ideal, mas uma escolha» (Cone 1968, 34). Outros autores realçaram a importância da análise numa interpretação: Leonard Meyer, no seu livro *Explaining Music*, afirmou que «a execução de uma peça musical é [...] a atualização de um ato analítico — ainda que tal análise possa ter sido intuitiva e não sistematizada [...] a análise está implícita no que o artista faz» (Meyer 1973, 29); Eugene Narmour

sustentou que os «artistas nunca conseguem penetrar na profundidade estética de uma grande obra sem um intenso escrutínio dos elementos paramétricos. Neste empreendimento, a teoria analítica não é apenas central na educação dos artistas, mas indispensável» (Narmour 1988, 340) e Wallace Berry, em *Musical Structure and Performance*, defendeu que «cada descoberta analítica tem uma implicação para a atuação» (Berry 1989, 44).⁵ Opinião diferente tinha Janet Schmalfeldt ao defender que «não há nenhuma, uma única decisão de atuação que possa ser ditada por uma observação analítica» (Schmalfeldt 1985, 28). Jonathan Dunsby acrescentou que «compreender e tentar explicar a estrutura musical não é o mesmo tipo de atividade que compreender e comunicar música. Existe uma verdadeira sobreposição entre esses polos de atividade, mas não pode ser uma sobreposição completa» (Dunsby 1989, 7). Sobre esta matéria, é indispensável ter em conta a posição de John Rink. Segundo este, os intérpretes estão sempre envolvidos em algum processo de análise, que é parte integrante da interpretação. Propõe o termo «intuição informada», que reconhece a importância da intuição no processo criativo, mas sustentada numa bagagem de conhecimento adquirida pelo intérprete ao longo do tempo (Rink 2002, 36). Para este autor, uma interpretação implica fazer opções, que podem ser intuitivas e não sistemáticas, ou a consequência de uma reflexão para entender como a música «funciona» (*ibid.*, 35). Rink propõe duas abordagens na análise relacionada com a interpretação: a análise anterior, servindo de base uma interpretação particular (trata-se de uma análise prescritiva); e a análise da interpretação (trata-se de uma análise descritiva). Na opinião de Rink, uma análise mais rigorosa pode ajudar os intérpretes a definirem uma conceção da obra, podendo ser considerados os seguintes princípios na «análise para intérpretes»: a temporalidade reside no coração da interpretação e é conseqüentemente fundamental para a «análise do intérprete»; o objetivo fundamental é descobrir o contorno da música, em oposição à estrutura, assim como os meios de projetá-la; a partitura não é «a música», a «música» não se restringe à partitura; qualquer elemento analítico deverá ser incluído na síntese geral e as opções interpretativas não devem ser determinadas pela análise; a «intuição informada» influencia o processo de «análise para intérpretes» (*ibid.*, 37-39).

5 Nicholas Cook considerou que o livro de Wallace Berry «marcou o surgimento da “análise e atuação” como uma subdisciplina reconhecida dentro da teoria da música» (Cook 1999, 239).

Por último, Rink entende que as análises intuitiva e intencional não são mais do que fatores que influenciam uma interpretação. O sucesso de uma interpretação será avaliado pela plateia, não apenas pelo rigor da análise, da fidelidade histórica ou da acuidade técnica, mas pelo resultado apresentado como uma síntese musicalmente coerente e convincente. O importante é «projetar» a música, tudo o resto são meios para atingir esse objetivo (*ibid.*, 55-56).

Colin Lawson considera que:

A atual autoridade esmagadora da partitura, exigindo fidelidade e precisão a todo o custo, não é de forma alguma característica da história da atuação como um todo. No entanto, a literatura musical muitas vezes dá a impressão de que o verdadeiro significado estético reside na notação e que a atuação é, na melhor das hipóteses, uma representação imperfeita e aproximada da própria obra (Lawson 2002, 4).

Na opinião de Roy Howat, «a relação entre notação e música é bem ilustrada pela afirmação de Stravinsky de que ele poderia tocar a “Dança sacrificial” da *Sagração da Primavera* algum tempo antes de ser capaz de escrevê-la» (Howat 1995, 3). Leopold Stokowski, sobre a partitura, dizia: «Chamámo-lhe música, mas isso não é música: isso é apenas papel» (Cook 2013, 8). Segundo Peter Hill, muitos intérpretes referem-se à partitura como «a música», mas, na sua perspectiva, esta afirmação não está correta:

As partituras estabelecem informações musicais, algumas exatas, algumas aproximadas, juntamente com indicações de como essas informações podem ser interpretadas. Mas a *música* em si é algo imaginado, primeiro pelo compositor, depois em parceria com o artista, e finalmente comunicada em som (Hill 2002, 129).

Peter Walls defende que, na sua grande maioria, os intérpretes consideram que é necessário ser fiel à partitura, perceber o conteúdo musical e respeitar as intenções do compositor. Apesar de todos reconhecerem a originalidade dos intérpretes, é assumido que estes estão ao serviço da música que interpretam, ajudando, desta forma, a descobrir o caráter de uma obra. Geralmente, segundo Walls, não gostamos que os intérpretes distorçam a música que estão a interpretar. Este processo é designado, geralmente, como «interpretação»,

embora, alguns compositores não gostassem do que implicava (Walls 2002, 17). De acordo com este autor, toda a música escrita requer uma «interpretação», aguardando as partituras musicais a realização sonora pelo intérprete (*ibid.*, 18). Para Walls existem dois tipos de interpretação: uma que respeita as intenções do compositor, que é fiel ao texto musical e que tenta interpretar de uma forma precisa a notação do compositor, e outra em que o intérprete se «apropria» da obra e distorce o seu sentido (*ibid.*, 17-18). Se é responsabilidade do intérprete realizar as intenções do compositor, então, o primeiro passo é tentar compreender plenamente a música, sendo a análise uma parte essencial deste processo, que requer uma perspetiva histórica (*ibid.*, 31). Dunsby considera que «o lugar da atuação na história da música mudou no século xx com o início da gravação mecânica e acústica, e depois eletrónica» (Dunsby 2001, 347). Aproximadamente até 1910, havia apenas concertos ao vivo, ouvindo-se música na presença dos intérpretes. Atualmente, os concertos foram eclipsados, em termos quantitativos, pelas gravações, com efeitos importantes na forma de escuta (Clarke 2002, 186). Os ouvintes passaram a ter acesso a um grande número de apresentações musicais, o que levou, segundo Eric Clarke, a uma renovada preocupação com o próprio intérprete (*ibid.*, 185). Na opinião de Robert Philip:

Os historiadores da música são capazes de estudar a prática da atuação do século xx de forma bastante diferente da dos séculos anteriores, devido ao desenvolvimento da gravação sonora. Pela primeira vez na história, as próprias atuações foram preservadas, e não apenas provas documentais sobre elas. Isto teve um efeito profundo no campo da atuação durante o século xx (Philip 2001, 377).

Sobre esta problemática, as considerações de Nicholas Cook são extremamente significativas. Segundo ele, a forma mais clara de estudar a música enquanto atuação passa pela análise das gravações que compõem o registo do património histórico (Cook 2003, 208), complementada com outras fontes de informação (Cook 2013, 49-50). Considera ainda que:

A maneira mais óbvia de estudar a música como atuação é simplesmente estudar os traços ou representações de atuações passadas que compõem o património gravado, desbloqueando, assim, um arquivo de textos acústicos

comparáveis em extensão e significado aos textos anotados, em torno dos quais a musicologia originalmente surgiu (Cook 2001, 7).

Para este autor existe uma grande desproporção entre o destaque que é dado à análise do texto musical, em detrimento da análise das gravações:

É um simples dado estatístico que, para a maioria das pessoas em todo o mundo, música significa atuação, seja ao vivo ou gravada, e não partituras. Dado isso, e o facto de as gravações serem os principais documentos da música como atuação, pode ser considerado estranho que exista um tal desequilíbrio na formação em investigação musicológica entre a partitura — e a gravação — baseada na crítica de fontes. De facto, para muitos musicólogos pode não ser imediatamente óbvio o que a crítica de fontes baseada na gravação pode significar (Cook 2007, 775).

Afirma que as «gravações são documentos históricos, tal como as partituras, e também precisam de interpretação histórica e tecnicamente fundamentada. Em suma, as competências discográficas de fontes críticas devem ser vistas como uma parte essencial da formação de competências de investigação musicológica nos dias de hoje» (*ibid.*, 776). Latartara e Gardiner partilham da mesma opinião:

Na sua maioria, os analistas escrevem sobre música notada, enquanto os artistas tocam ou cantam música. Embora não sejam intrinsecamente negativas, essas diferenças de atividade contribuíram para o abismo que muitas vezes existe entre a análise musical e a atuação. Na sua maioria, as conclusões musicais em artigos analíticos baseiam-se em análises de partituras, deixando as interpretações completamente fora da discussão. Raramente os artigos analíticos baseiam as suas conclusões musicais em análises da atuação, a menos que seja essa a intenção específica do artigo! (Latartara e Gardiner 2007, 53)

Por último, Cook destaca a importância de ser realizada uma análise comparativa de gravações:

A dimensão «vertical» que relaciona a partitura com a interpretação é, desta forma, complementada por uma dimensão «horizontal» que

relaciona cada desempenho com outros, e esta segunda dimensão só pode ser incorporada na análise se analisarmos as gravações comparativamente, e se utilizarmos conjuntos de dados suficientemente significativos para podermos extrapolar as tendências a partir deles (Cook 2007, 781).

Tal como defende Cook, o processo de análise comparativa utiliza meios informáticos (método utilizado neste trabalho) «para criar um ambiente que facilite a audição eficaz, no sentido de se mover em torno de uma gravação para comparar diferentes partes da mesma, ou de se mover entre diferentes gravações para ouvir uma em relação à outra» (Cook 2009, 222-223). Cook considera que «uma musicologia da atuação exige realmente a integração de som, palavra e imagem alcançável através da atual tecnologia hipermédia» (Cook 2001, 13), acrescentando que «o computador está a ser utilizado, como é normalmente mais produtivo nas artes e humanidades, não como um substituto do investigador humano, mas como um assistente, ou, como Pople o expressou, “um parceiro júnior... num diálogo entre peritos sobre a análise de peças específicas”» (Cook 2007, 787). O autor destaca ainda a importância da visualização nos métodos de análise comparativa:

Na realidade, a visualização é uma técnica analítica fundamental: os métodos analíticos baseados na partitura empregam uma vasta gama de representações notacionais ou gráficas que, por vezes, ajudam a focar o que se ouve e, noutros casos, complementam o que é facilmente audível (Cook 2009, 223).

Um elemento importante nos métodos de análise é o espectrograma: «as visualizações mais flexíveis são os espectrogramas, que representam o som em três dimensões: tempo (da esquerda para a direita), frequência (de cima para baixo) e intensidade (por meio de cor ou, em preto e branco, sombreado)» (*ibid.*, 225). Este autor acrescenta que é relevante destacar o tempo e a dinâmica:

Se uma limitação dos espectrogramas é poder ser difícil extrair a informação que se pretende deles, então uma abordagem alternativa será extrair apenas os aspetos do som em que está interessado e criar formas personalizadas de os representar ou manipular para fins analíticos. Normalmente, tais aspetos incluem o tempo e a informação dinâmica (*ibid.*, 228).

Cook considera que «a desconexão entre os discursos em torno da música e a sua atuação tem uma longa história: os pressupostos sobre a natureza da música que marginalizam a atuação remontam, pelo menos, até ao início da Idade Média» (Cook 2013, 10). Segundo Dunsby:

A história da atuação foi essencialmente muda até o século xx com a invenção de armazenamento não-humano de música. Vezes sem conta, portanto, épocas anteriores caracterizam a atuação como algo válido apenas para o presente, ou para uma recordação velada e mediada; e embora a atuação possa ter sido refletida, representada e mesmo em certa medida «gravada» na arte literária ou visual, a música em atuação não estava essencialmente aberta à inspeção científica ou mesmo filosófica (Dunsby 2001, 346).

E acrescentou que «só no final do século xx se começou a reunir o ímpeto para o estudo da “atuação musical”» (*ibid.*, 346).

Por sua vez, o pianista Sviatoslav Richter entendia que «se [o artista] tiver talento, permite-nos vislumbrar a verdade da obra que é em si mesma uma coisa de génio e que se reflete nele. Ele não deve dominar a música, mas deve dissolver-se nela» (Cook 2013, 19-20). Benjamin Britten, no livro de Stein, escreveu: «após o intelecto ter terminado o trabalho, o instinto deve assumir o seu lugar. Na atuação, a análise deve ser esquecida» (Stein 1962, 8). Uma visão marcante sobre esta questão foi expressa por Cook, ao defender que «a ideia do dever do artista tem vindo tradicionalmente em duas versões distintas: por um lado, o dever para com o compositor, por outro, para com a obra» (Cook 2013, 13). Este critica o facto de se considerar que apenas os intérpretes devem aprender com a análise e não o contrário: «Artistas, ao que parece, têm muito a aprender com a análise; a possibilidade de um processo recíproco de aprendizagem não é aparentemente considerada» (Cook 1999, 239). Para Cook:

O papel do artista é, na melhor das hipóteses, transcrever o trabalho do domínio do abstrato para o concreto, e na pior das hipóteses desviar-se dele. O artista torna-se um mediador, e como no caso de todos os intermediários, isto envolve uma espécie de relação contratual: é obrigação do artista representar a obra do compositor ao ouvinte, tal como é obrigação do ouvinte esforçar-se por uma compreensão adequada da própria obra. E é aqui, numa conceção da relação entre o compositor, o artista e o ouvinte (Cook 2013, 13).

Considera que «os artistas não expressam diretamente as suas opiniões, mas antes ventriloquizam-nas» (*ibid.*, 14). Os intérpretes têm uma participação ativa em todo o processo, nomeadamente na pesquisa:

Os esforços de Rink para formular a análise do artista como algo distinto da análise do teórico foram complementados por uma segunda abordagem, que foi e talvez ainda seja tão característica da erudição britânica [...]. Em vez de ser vista como a beneficiária da análise, a atuação é agora vista como um objeto de análise [...]. A diferença entre as duas abordagens é profunda: de uma só vez, a análise da atuação — como chamarei a esta abordagem — elimina a prescrição autoritária da abordagem análise-atuação, uma vez que os artistas aparecem agora no papel de informadores, consultores ou coinvestigadores (*ibid.*, 49).

Acrescenta ainda:

Não se atua apenas, executa-se *algo*, ou se dá uma atuação *de* algo, e a gramática da atuação desvia a atenção do ato de atuação para o seu objeto. [...] Por outras palavras, a atuação é vista como a tradução em tempo contínuo, experimentando algo que não é em si mesmo temporal. As partituras representam peças de música como configurações espaciais (pode-se virar as páginas para a frente ou para trás) e a teoria musical consiste principalmente na elaboração de modelos não-temporais (*ibid.*, 23).

Em jeito de conclusão, Cook defende que:

O trabalho do artista torna-se um suplemento ao do compositor. A abordagem musicológica tem sido estudar música *e* atuação, em contraste com o estudo da música *como* atuação — um termo que nos últimos anos começou a ser utilizado dentro da musicologia, mas que tem uma proveniência específica dentro do campo dos estudos da atuação. A diferença entre «e» e «como» representa a reformulação fundamental a que me referi (*ibid.*, 10).

O método escolhido para a prossecução deste trabalho foi a análise comparativa das interpretações da música de Ravel realizadas por Freitas Branco com as de outros chefes de orquestra que viveram durante o período de vida do maestro português (1896-1963). Segundo Peter Johnson:

Comparar gravações é, de facto, um excelente método de revelar e celebrar a maravilhosa diversidade de interpretações e personalidades reveladas pelo arquivo de gravações. E se, para o musicólogo, a linguagem da crítica é demasiado imprecisa, ela pode ser complementada e apoiada pela análise acústica (Johnson 2002, 208).

Para este autor, «uma gravação é, literalmente, *do* artista ou do conjunto envolvido na interpretação da obra» (*ibid.*, 197) e «as gravações podem revelar uma imagem notavelmente clara de como os artistas realmente cantaram ou tocaram desde o início do século xx». Acrescentou ainda: «Houve até agora muito pouco estudo musicológico sério das gravações, pois a musicologia do século xx tinha outras prioridades» (*ibid.*, 198). Outro ponto importante que realça, está relacionado com o processo de gravação: «Em termos gerais, quanto mais cedo for feita a gravação, mais distorção haverá do processo de gravação, mas menos manipulação intencional por parte do produtor» (*ibid.*, 199). E concluiu, destacando a importância do intérprete em complemento ao compositor: «Hindemith afirmou uma vez que cada atuação é uma corrupção da obra, mas as gravações demonstram a importância da voz do artista como complemento da do compositor» (*ibid.*, 209).

No caso específico de Ravel, o compositor ocupa um lugar de destaque na história dos registos fonográficos, sendo o primeiro a gravar grande parte das suas obras em disco (Sordet 1939, 177). Além disso, o compositor foi o intérprete de muitos desses registos e outras gravações foram realizadas por amigos ou colegas (Touzelet 1989, 400), nomeadamente Freitas Branco. Segundo Jean Touzelet:

Maurice Ravel tem a particularidade de se situar numa dupla perspectiva no que diz respeito à história da gravação sonora. Em primeiro lugar, foi o primeiro grande compositor a ter tido quase todas as suas grandes obras gravadas durante a sua vida. [...] Em segundo lugar, Ravel foi o primeiro grande compositor cujas obras foram gravadas, não apenas no seu tempo, por ele próprio e por muitos dos seus amigos ou relações artísticas, mas também e sobretudo por estes últimos, depois da sua morte e até aos nossos dias; estas gravações, espalhadas por mais de setenta e cinco anos, cobrem praticamente toda a história da gravação sonora e todos os processos técnicos que foram sucessivamente empregues desde o início do século (*ibid.*, 400).

Ravel participou na gravação das suas obras como pianista (registos feitos em rolos de pianola), como chefe de orquestra, dirigindo pequenos *ensembles*, e supervisionando gravações realizadas por outros intérpretes (*ibid.*, 407), como aconteceu com o maestro português.⁶ Touzelet refere também que:

[...] a qualidade única, insubstituível e muitas vezes excepcional dos artistas selecionados, seja o próprio Ravel ou artistas profissionais, amigos ou relações artísticas do compositor, que executaram as suas obras na sua presença, sob a sua supervisão, ou com ele, que procuraram conselhos, receberam indicações, observações, aprovações, elogios ou críticas, que trabalharam diretamente com Ravel ou discutiram com ele a interpretação das suas obras (*ibid.*, 400).

Com base nestes pressupostos, procura-se estabelecer neste estudo: Quais as instituições e as orquestras com as quais se relacionou e quais as reações do público e da imprensa ao seu desempenho? Como se inscreve Freitas Branco no panorama nacional e internacional da direção de orquestra? Como se estabeleceu o diálogo estético entre o compositor e o intérprete, e de que forma isso permitiu a Freitas Branco ter um lugar especial na interpretação da música de Ravel?

6 Ravel, além do interesse nas gravações da sua música, participou também em diversas comissões ou júris ligados a edições discográficas: em 1928, fez parte do Comité français pour la diffusion des études musicales da Duo-Art; em 1929, participou no comité de especialistas da Thomson; e em 1931, 1932, 1933 e 1935 foi júri do Grand prix du disque (Touzelet 1989, 406).

CONSTRUÇÃO DE UMA IDENTIDADE ARTÍSTICA ANTECEDENTES FAMILIARES, FORMAÇÃO E PRIMEIRAS APRESENTAÇÕES PÚBLICAS

Pedro António da Costa de Freitas Branco, filho de Fidélio de Freitas Branco (Funchal, 1861 – Lisboa, 1918) e de Maria da Costa de Sousa de Macedo (Roma, 1867 – Lisboa, 1950), nasceu em Lisboa (freguesia das Mercês), na Rua da Quintinha, n.º 17 (antigo n.º 35), em 31 de outubro de 1896, às 18h e 15m. Foi batizado em 3 de dezembro de 1896 na Igreja de Nossa Senhora das Mercês. Em 1906, a família mudou-se para o antigo Palácio do Marquês de Pombal no n.º 79 da Rua Formosa, hoje Rua do Século (EBSPM-LR, 1910, n.º 9; Branco 1975, 26; Caeiro 1964, 278-279).

O pai, descendente de António de Freitas Branco (que em 9 de julho de 1687, em Heidelberg, recebeu do Conde Palatino, Eleitor e Duque da Baviera, Filipe Guilherme, o título de Conde),¹⁷¹ formou-se em Direito, na Universidade de Coimbra, em 1884. Foi advogado, deputado (1887-1897) e governador civil de Évora (1906-1908). Monárquico fiel, era próximo da família real (Dias 2007, 138). Segundo as memórias da Marquesa de Rio Maior, acompanhou o rei D. Carlos I até à capital, em 1 de fevereiro de 1908, pouco tempo antes do regicídio (Clode 1983, 215; Colaço 2005, 238-240; Delgado et al. 2007, 28; Guitard 1962, 130). A genealogia da família da mãe, Sousa

7 Em 1685, os conselheiros de Estado solicitaram ao rei D. Pedro II, depois de este ter ficado viúvo, que se casasse de novo para assegurar a descendência. Existiam duas fações: uma defendia que o Rei se deveria casar com uma princesa francesa e outra, na qual se incluía António de Freitas Branco, defendia que deveria casar com uma princesa da Casa de Neuburgo. Para ultrapassar esta situação, o Rei enviou, em missão secreta, António de Freitas Branco à Alemanha para recolher informações sobre a princesa Maria Sofia de Neuburgo. Após a realização do casamento real, foi-lhe concedido o título de «Graf von Freitas Branco». O documento assinado por Filipe Guilherme da Baviera e Edmundo Federico de Isenbrock concede o título a António de Freitas Branco e a todos os seus descendentes (Branco 1975, 41; Cruz 1915, 29-30; Lourenço 2007, 180; Pereira e Rodrigues 1909, 842).

de Macedo, remonta a D. João II, ou seja, à Casa de Avis (Canedo 1946, 255-275). Entre os seus antepassados contavam-se Frutuoso de Góis (meio-irmão de Damião de Góis), António Sousa de Macedo, o Marquês de Pombal e o Duque de Saldanha. Era filha de D. Pedro da Costa de Sousa de Macedo, primeiro Conde de Vila Franca do Campo (São Miguel, Açores), por decreto de 1870. Sousa de Macedo foi diplomata em Roma, Paris, São Petersburgo e Madrid, e ainda dramaturgo, historiador, tendo acompanhado o marechal Saldanha, em 1851, no movimento da Regeneração. Casou-se, em 1861, com Minna Lumbley Shore, com quem teve três filhos: dois rapazes e uma rapariga (Delgado et al. 2007, fotobiografia).

Freitas Branco teve três irmãos: Luís Maria da Costa de Freitas Branco (1890-1955), compositor e musicólogo; Maria Cândida da Costa de Freitas Branco (1892-1974), em religião, Irmã Maria de Cristo, priora do Carmelo de Coimbra, e Isabel Maria da Costa de Freitas Branco (1895-1975) (Clode 1983, 215; Delgado et al. 2007, 28; Costa 1937, 383-388). A família usufruía de um ambiente social muito aberto à comunidade internacional residente em Lisboa, sendo presenças assíduas, na residência dos Freitas Branco, diferentes diplomatas, o que lhe permitiu exercitar diversos idiomas estrangeiros: francês, inglês, alemão, italiano e espanhol (Delgado et al. 2007, 28-29).

Nos primeiros anos não frequentou nenhuma escola, recebendo, no entanto, uma educação privilegiada, sobretudo graças à preceptora irlandesa, Miss O'Connor, que vivia com a família, estudando simultaneamente português, inglês e francês, bem como música e pintura (EBSPM-LR 1910, n.º 9; Branco 1975, 25; CRT 18/6/1902).

A partir de 1910, passou a frequentar o Liceu Passos Manuel, em Lisboa, até 9 de maio de 1913, altura em que solicitou a anulação da matrícula da quinta classe, por motivo de mudança para o Funchal (EBSPM-LR 1910, n.º 9; EBSPM-LR 1912, n.º 9), acompanhando a família, que devido à idade avançada do avô paterno, Silvano de Freitas Branco (1828-1920), decidiu ir viver na sua companhia (Caeiro 1964, 279; CRT 22/3/1913). Concluiu, após exame realizado no Liceu do Funchal, em 23 de julho de 1913, o Curso Geral, segunda secção, «com distinção» e classificação final de dezassete valores (ARM-LJM/B/E/4, livro 547). Frequentou o mesmo estabelecimento de ensino, no ano letivo de 1913-1914, na sexta classe (ARM-LJM/B/E/1, livro 473) e concluiu, em 8 de julho de 1914, o Curso Complementar de Ciências «com distinção» e classificação final de dezasseis valores (ARM-LJM/B/E/4, livro 549).

Regressado a Lisboa, entrou para o Curso de Engenharia do Instituto Superior Técnico (IST), onde frequentou, durante os anos letivos de 1915-1916, 1916-1917 e 1917-1918, as cadeiras do Curso Geral («tronco comum» para todos os alunos do IST), não chegando a frequentar nenhuma formação específica do curso (IST-CG/DA-NG/2/3). Após a morte do pai, em 29 de outubro de 1918, abandonou o Curso de Engenharia (Caeiro 1964, 280). As razões desta desistência poderão estar relacionadas com as dificuldades financeiras que a família atravessava, agravadas pelo falecimento do pai. As rendas das propriedades da família eram baixas e só na década seguinte foram aumentadas (Branco 1975, 29). Por essa razão, terá começado a realizar diversos trabalhos temporários (Caeiro 1964, 280). Relativamente à sua situação militar, efetuou a inspeção em 22 de junho de 1916, tendo sido «aprovado definitivamente», prestando «juramento de fidelidade», em 24 de junho de 1916. Não cumpriu o serviço militar (tornando-se refratário), adiado de incorporação desde 1917 até 1931, sendo apenas integrado nas tropas ativas ou de reserva em 18 de março de 1936, no Regimento da Companhia de Faro (Arquivo Geral do Exército - Livro de Recenseamento).

Luís de Freitas Branco, irmão de Pedro, numa conferência proferida, em 1937, sobre músicos madeirenses, afirmou que o pai tocava violino e violeta, tendo estudado na Madeira com o violinista austríaco Ernest Mascheck (Branco 1963, 49; Caeiro 1964, 279). Os estudos musicais de Freitas Branco desenvolveram-se à margem das instituições, nunca tendo frequentando o Conservatório (Caeiro 1964, 280). O irmão Luís foi a sua grande referência, tendo começado a estudar violino com ele aos seis anos de idade e prosseguindo posteriormente a aprendizagem deste instrumento com Andrés Goñis e Francisco Benetó¹⁸¹ (*A Arte Musical* 15/7/1912; Caeiro 1964, 280). Com o seu irmão e com o Padre Tomás Borba estudou, ainda, harmonia, contraponto, fuga e orquestração (Caeiro 1964, 280). Figura marcante na sua formação intelectual, o tio paterno João de Freitas Branco (Funchal, 1854 – Lisboa, 1910), tinha estudado piano, violino, violoncelo, composição e frequentado Medicina e Filosofia em Coimbra, e, posteriormente, em Heidelberg, Oxford, Montpellier e Viena (Guitard 1962, 131). Nesta última cidade, onde residiu entre 1876 e 1882, contactou com a música de Wagner,

8 Com este professor estudou também viola d'arco (PROG 29/3/1917).

tornando-se um dos maiores defensores deste compositor em Portugal. Falava catorze línguas e deixou a Luís de Freitas Branco uma biblioteca de 27 000 volumes na sua residência da Rua do Século (Caeiro 1964, 279). Homem de teatro, traduziu obras de Ibsen, Hauptmann, Blumenthal, Sudermann, Björnson e publicou estudos sobre Ibsen, Rudyard, Kipling e Maeterlink (Clode 1983, 215). Numa carta de 4 de agosto de 1905, Luís de Freitas Branco dá conta, ao seu tio, dos progressos realizados pelo irmão seis anos mais novo:

O Pedro quando veio para aqui [Reguengos?] estava um pouco atrasado em harmonia, mas agora já me apanhou outra vez porque eu já lhe ensinei toda a harmonia e começaria a ensinar-lhe o contraponto se o soubesse. No outro dia ele [o Pedro] apresentou-me um dueto para duas rabecas que ele produzira sem me dizer nada; toquei-o e asseguro-lhe que me custou a crer que fosse composição dele; mas tive que me convencer. Se ele for sempre por este andar quando chegar à minha idade já sabe mais que o Borba (CRT 4/8/1905, in Branco 1975, 25-26).

Paralelamente, estudou canto, durante cinco anos (Caeiro 1964, 280; Goublet s.d.) e piano, não sendo conhecidos os nomes dos professores. Outra referência importante na sua formação foi o maestro Luigi Mancinelli. Segundo Freitas Branco, terá sido este regente italiano, com quem o irmão também estudou (Branco 1975, 26), quem lhe «colocou, como se costuma dizer, o “pé na porta” (*le pied à l'étrier*)» (Guitard 1962, 131); «foi Mancinelli quem me transmitiu o micróbio da música. Foi através dele que cheguei a Wagner» (Goublet s.d.). Ignoro quando e como aconteceu essa aprendizagem.

Em suma, Freitas Branco adquiriu uma formação musical sólida e completa, o que lhe irá permitir desenvolver, mais tarde, a carreira de maestro (Caeiro 1964, 281). Luiz da Cunha e Menezes, colega nas aulas de Benetó, destacou as capacidades que revelava nessa altura:

Conheci-o bem novo no curso do professor Francisco Benetó. Aí fez rapidamente progressos no violino e, mercê das suas raras aptidões e conselhos do ilustre professor tornou-se um violinista apto para se defrontar com as peças que dão o nome ao artista que as executa. Mas foi também por essa época que avaliei bem as particulares qualidades de músico e instrumentista de que Freitas Branco dispunha. Assim é que pegando na violeta desempenhava com rara proficiência o seu lugar na

orquestra ou num quarteto, e se era necessário acompanhar ao piano um solista, Freitas Branco exercia essas funções (nem sempre fáceis) com a perícia de um mestre. Tudo isto fazia Freitas Branco com a naturalidade própria de quem está seguro daquilo que se lhe possa exigir. Lia com facilidade à primeira vista qualquer música ou partitura, mostrando com todos os seus predicados quanto seria brilhante o seu futuro (*A Voz* 23/11/1938).

Os primeiros concertos que realizou — como solista, músico de orquestra ou participando em grupos de música de câmara — têm um traço comum: foram integrados em iniciativas promovidas ou lideradas por músicos estrangeiros radicados em Portugal.

Como aluno de violino e viola d'arco de Francisco Benetó, apresentou-se *a solo* ou integrando a orquestra formada pelos alunos. Em 1911, em 11 de maio, no salão do Conservatório em Lisboa, por ocasião da Festa Artística de Benetó, tocou na orquestra que acompanhou o violinista espanhol na interpretação do Concerto para violino n.º 3 de Saint-Saëns: «O concerto de Saint-Saëns foi primorosamente acompanhado por Melles Stela e Camilla Avila, Elisa Reis, Sarah Costa, e pelos srs. Júlio Silva, António Lamas, Pedro de Freitas Branco e Vasco Sanches», apresentando-se também dois andamentos de um quarteto de Mozart, nos quais «fizeram-se aplaudir com justiça as sr.^{as} Stella Avila, António Lamas, Freitas Branco e D. Luiz da Cunha» (*A Arte Musical* 15/5/1911). No mês seguinte, em 4 de junho, no Salão da *Ilustração Portuguesa*, interpretou o *Caprice* de Giraud (PROG 4/6/1911). Numa iniciativa pioneira em Portugal (*A Arte Musical* 31/12/1911), no início de 1912, Benetó organizou um Curso de Música de Conjunto, para promover «um centro de reunião para o cultivo da música de *ensemble*» (*ibid.*, 15/1/1912). Como aluno deste curso, em 11 de maio de 1912, no Salão do Conservatório de Lisboa, apresentou-se enquanto violinista e pianista (PROG 11/5/1912) e, em 7 de julho de 1912, no Salão da *Ilustração Portuguesa*, foi solista na *Havanaise* de Saint-Saëns (*DN* 7/7/1912; PROG 7/7/1912). *A Arte Musical* destacou os progressos do jovem violinista:

O seu grupo, em que se afirmaram e acentuaram as qualidades de execução [...] constitue para Francisco Benetó um novo motivo de glória. [...] Pedro de Freitas Branco, um dos optimos discipulos de Benetó, e um dos que tem feito ultimamente extraordinários progressos, foi

muito e merecidamente aplaudido na *Havanaise* de Saint-Saëns (*A Arte Musical* 15/7/1912).⁹¹

Por fim, no Salão da Trindade, em 24 de abril de 1913, em mais uma Festa Artística de Benetó, interpretou o «“Intermezzo” das “Tentações de [São] Frei Gil”, sobre uma canção da Beira, só para arcos» de Luís de Freitas Branco (*SE* 23/4/1913) e o *Moto continuo* de Paganini (*A Arte Musical* 30/4/1913; *DN* 24/4/1913; 25/4/1913; *SE* 25/4/1913). Escreveu *A Capital* que foi «correctíssima a execução do *Moto continuo* de Paganini, brilhantemente tocado pelos srs. Forssini, Carlos Sá, Pedro Freitas Branco e Benetó, que a assistência fez bisar» (*A Capital* 25/4/1913).

Apesar de não ter sido aluno da Academia de Amadores de Música, Freitas Branco integrou a orquestra desta instituição, dirigida por Pedro Blanch, desenvolvendo mais uma experiência como músico, em concertos que tiveram lugar no Salão do Conservatório de Lisboa em junho de 1911, abril e junho de 1912, fevereiro e março de 1913, tendo no último programa interpretado o *Septuor* de Saint-Saëns (PROG 20/6/1911; PROG 23/4/1912; PROG 1/6/1912; PROG 19/2/1913; PROG 31/3/1913).

O gosto pela música de câmara teve um grande impulso em Portugal, a partir de 1880, graças à ação de Rey Colaço e Vitor Hussla e através da criação da Sociedade de Música de Câmara, por iniciativa de Michel’Angelo Lambertini em 1899 (Nery e Castro 1991, 150). Freitas Branco participou neste movimento. Em 14 de junho de 1911, no Salão da *Ilustração Portuguesa*, aquando da décima série de concertos da Sociedade de Música de Câmara, interpretou o *Octeto* de Svendsen (PROG 14/6/1911). Em concertos promovidos por Rey Colaço, no Salão da Liga Naval Portuguesa, em 14 de abril de 1913, integrou o «quarteto dobrado» que acompanhou o Concerto em ré menor para três pianos de J. S. Bach (PROG 14/4/1913) e, em 6 de maio de 1913, interpretou o Quinteto em lá menor, op. 81 de Dvořák (PROG 6/5/1913).

A juntar a estas apresentações, em maio de 1907, escreveu uma «Romança para piano e canto» intitulada *Andorinhas* (MS 5/1907); participou em saraus familiares, nomeadamente com o irmão Luís,

9 Todas as transcrições de citações respeitam a grafia original.

como cantor e tocando piano e violino (PROG 7/3/1913) e, em 12 de janeiro de 1913, participou, como ator, no Campo Grande, na peça *Na bocca do lobo* de Carlos Borges (PROG 12/1/1913).

Entre a Madeira, Lisboa e Londres

Posteriormente, durante o período em que viveu na Madeira, apresentou-se como violinista e cantor (*DNM* 3/5/1913; 28/5/1913; 7/2/1914; 20/4/1914). Em 7 de dezembro de 1913, no Teatro Funchalense, participou como músico convidado na Festa Artística da Professora Angelique de Beer Lomelino, tendo interpretado a *Légende* de Wieniawski, a *Habanera* de Sarasate, uma *Romance* para violino de Beethoven e cantado o *Vorrei* de Tosti (*ibid.*, 4/12/1913; 6/12/1913; PROG 7/12/1913). A crítica deu destaque à prestação de Freitas Branco:

No conjunto, todos se houveram de maneira irreprezível, [...] executaram com muito mimo, sentimento e arte, Geneviève Labordère, Palmira Pereira e o sr. Freitas Branco, muito familiarizados com a difícil e complicada technica da musica e canto, de que são cultores de merecimento (*DNM* 9/12/1913).

Participou, também, em cerimónias religiosas: cantou na Sé Catedral, na Missa de Natal de 1913, acompanhado ao órgão pelo seu irmão Luís: «salientou-se o sr. Pedro de Freitas Branco, que cantou admiravelmente alguns solos, onde mais uma vez evidenciou os notáveis recursos da sua voz d'uma maleabilidade doce, fácil, conduzida com o mais requintado escrúpulo d'um artista d'alma» (*ibid.*, 27/12/1913). Em junho de 1914, participou, na Sé Catedral, na festa do Santíssimo Sacramento (*ibid.*, 13/6/1914). Ainda no mesmo ano, apresentou-se no Teatro Funchalense em vários concertos de beneficência a favor de obras de caridade e auxílio a «crianças fracas» (*ibid.*, 19/3/1914; 20/4/1914).

A permanência no Funchal coincidiu com a criação das primeiras orquestras sinfónicas madeirenses, agrupando os melhores intérpretes da região, muitos deles oriundos das formações musicais militares (Esteireiro 2010, 671). Assim, em 31 de janeiro de 1915, no Teatro Funchalense, num concerto dedicado à Academia Funchalense e em

benefício da Caixa Escolar, apresentou-se como solista com orquestra, dirigida pelo maestro Manuel Ribeiro, no Concerto para violino de Mendelssohn (*DNM* 31/1/1915; 6/7/1960). A crítica ao concerto destacou:

A terceira parte, além doutros mimos, teve o concerto de Mendelssohn, que é verdadeiramente admirável, o sr. Pedro de Freitas Branco, no violino, a solo, deu provas inequívocas dum grande talento artístico. Conhece com segurança os segredos do violino, o que bem provou vencendo as mil dificuldades que em todo o concerto de Mendelssohn se encontram. É indubitavelmente um grande artista. E a assistência reconheceu-o, ovacionando-o num entusiasmo quase interminável (*ibid.*, 2/2/1915).

Em 14 de fevereiro de 1915, apresentou-se, de novo, como solista com orquestra no arranjo da ária da Micaela da *Carmen* de Bizet (*ibid.*, 14/2/1915).

Ao fim de dois anos de permanência na Madeira, Freitas Branco já tinha conquistado o público desta região insular, como violinista e cantor, como denotam as críticas ao concerto de 4 de março de 1915:

Neste concerto fez-se ouvir mais uma vez a solo o sr. Pedro de Freitas Branco. O nome deste nosso distinctíssimo amigo, nos programas, é sempre lido com extraordinário agrado. Todos conhecem hoje os seus dotes artísticos pela boa vontade com que acede aos pedidos que lhe fazem para fins caritativos (*Eco Musical* 16/3/1915).

Nesta apresentação:

[...] executou ao violino, com mestria, a Havanaise de concerto, de Saint-Saëns, e cantou com grande sentimento e arte Aquela Moça (Folha d'Album), linda e mimosa composição do sr. Luiz de Freitas Branco, assim como a Serenata, de G. Braga, que também foi felizmente interpretada (*DNM* 6/3/1915).

A estada no Funchal foi um período de evolução como cantor e violinista, com apresentações tanto em concerto como em cerimónias religiosas, e registou a sua estreia como solista à frente de uma formação sinfónica. Em entrevista ao *Diário de Notícias* da Madeira, em 1960, recordou:

Foi precisamente no Funchal que se manifestou a minha inclinação para a música. Ainda estudante nos últimos anos do Liceu [...] tomava parte, entre uma partida de ténis no «Pavão» e as obrigações escolares, em festas de beneficência, com o meu violino que eu já tanto estimava (*ibid.*, 11/7/1960).

Quando regressou a Lisboa, em 1915, retomou a participação nos concertos de Benetó: em 27 de junho de 1915, no Salão da *Ilustração Portuguesa*, interpretou o *Scherzo-Tarantelle* de Wieniawski e acompanhou outros colegas ao piano (*Eco Musical* 1/7/1915; *AM* 15/7/1915; *DN* 28/6/1915; *PROG* 27/6/1915); no Conservatório de Lisboa, em 6 de abril de 1916, integrou a orquestra e cantou a *Balada russa* de Koenemann (*PROG* 6/4/1916) e, em 29 de março de 1917, no TSC, participou como violinista e violetista na orquestra (*PROG* 29/3/1917). Continuou também a integrar outros programas com membros da família Freitas Branco, como foi o caso do concerto a favor da Igreja do Luso, realizado no Hotel Lusitano, em 8 de setembro de 1916, onde interpretou, entre outras obras, o *Prelúdio e Allegro* de Kreisler e a *Navarra* para dois violinos de Sarasate (*PROG* 8/9/1916).

As apresentações como cantor prosseguiram em Lisboa: em 23 de maio de 1922, no «Concerto de Músicas Portuguesas» no TSC organizado por Elisa de Sousa Pedroso, interpretou, em estreia absoluta, *O teu amor* de Fernandes Fão, com texto de Oliva Guerra, num programa apenas com obras de compositores portugueses (*DL* 6/5/1922; 19/5/1922). Escreveu Oliva Guerra sobre Freitas Branco: «Face rapada de *gentleman*, voz de veludo, maneiras de côrte. A ideia dos poetas ganha na sua interpretação» (*ibid.*, 24/5/1922). Em 1924, em 5 de agosto, cantou no recém-inaugurado Casino de Sintra, num sarau com a participação de Lucília Simões, Maria Côrte-Real, José Ricardo e Erico Braga (*A Época* 5/8/1924). Em 1925, em 13 de maio, no concerto dedicado aos operários de Lisboa, integrado no ciclo «Hora de Arte», cantou *Commiato* de Luís de Freitas Branco, acompanhado ao piano pelo compositor (Delgado et al. 2007, 68).

Mas a grande novidade na sua atividade musical nesta altura, em que tinha acabado de completar dezanove anos, prende-se pelo interesse que demonstrou por outro tipo de repertório, que não o clássico, nomeadamente o teatro de revista. Em 18 de outubro de 1915 integrou o corpo cénico da revista *P'ra inglez vêr*, no Teatro de Cascais, descrita no programa como «revista trágico-marítima em 3 actos, deveras original,

d'uma sociedade anonima sem responsabilidade. Música, parte original, parte roubada e parte comprada no Sasseti» (PROG 18/10/1915). Freitas Branco compôs um conjunto de canções para esta revista. Em 1924, compôs, em conjunto com Raul Lemos, a música da revista *Mayonnaise*, que se estreou no Porto, no Teatro Sá da Brandeira, em 28 de fevereiro de 1924 (*CdoP* 28/2/1924; *JN* 28/2/1924) e que se manteve em cena até 9 de março (*CdoP* 9/3/1924), dirigida por Raul Lemos (*JN* 28/2/1924). Posteriormente, a obra foi apresentada em Lisboa, mas, desta vez, «dirigida obsequiosamente pelo distinto compositor Pedro António de Freitas Branco» (*SE* 13/5/1924), em 17 de maio, no Teatro São Luiz (TSL), e em 23 de maio, no Coliseu dos Recreios (CR), num espetáculo promovido pelo jornal *O Século*, a favor de uma grande subscrição nacional destinada a custear a viagem aeronáutica Lisboa-Macau (*SE* 25/5/1924).

Viajou para o Funchal em fevereiro de 1916, para participar em várias representações da revista de «costumes madeirenses» *A Madeira na Berlinda* no Teatro Funchalense, produzida pela colónia estrangeira (*Eco Musical* 16/3/1916; Melo e Carita 1988, 88).

A opereta foi outro género pelo qual se interessou: em maio de 1917, interpretou o papel de barítono Derrick e foi o ensaiador da opereta francesa *Rip* realizada na casa de Carlos Ribeiro Ferreira, numa produção dirigida pelo maestro Pedro Blanch (*Cid* 1996, 22; PROG 5/1917; *Raio X* 5/7/1917). Em 1921, em 26 e 28 de maio, no TSC, a mesma opereta voltou a ser apresentada, com encenação de Eduardo Brazão e com a participação da Orquestra Blanch, tendo Freitas Branco interpretado o mesmo papel e sido maestro do coro (*DL* 7/4/1921; 20/4/1921; 2/5/1921; 11/5/1921; Moreau 1999, 1132). O seu desempenho foi destacado pela crítica: «Na parte masculina cabem as honras em primeiro lugar ao sr. Pedro António de Freitas Branco, que cantou com muita arte toda a sua parte, pondo mais uma vez em realce a sua bela e extensa voz, imprimindo um grande colorido a todos os seus números» (*DL* 27/5/1921). Em 4 de junho de 1921, realizou-se uma festa em honra da comissão organizadora na residência de Carlos Ribeiro Ferreira, tendo Freitas Branco acompanhado ao piano algumas das árias da opereta (*ibid.*, 6/6/1921).

A comédia musical mereceu também a sua atenção. Em 26 de julho de 1917, em *The Quaker Girl* dirigida por David Sousa, desempenhou os papéis de Quaker e de um chefe da polícia (*Cid* 1996, 22; *Raio X* 2/8/1917) e, em 1918 (não tendo sido possível localizar a data e o local

de apresentação), trabalhou como «musical director» (assim indicado no programa) em *The Girl from Utah* (PROG 1918). Na mesma época (não se conhecendo a data específica), traduziu a ópera cómica em um ato, intitulada *O sr. Bravo e o sr. Cravo*, vertida livremente do texto inglês *Box and Cox* de J. Maddison Morton (TRAD 1).

A zarzuela foi outro estilo musical que experimentou: em 3 e 4 de abril de 1918, no Teatro Politeama, em récitas de beneficência a favor da Cruz Vermelha Portuguesa, interpretou o papel de Alegrias, na zarzuela *Alegria de la Huerta* de Chueca, e de Julian, na *Verbena de La Paloma* de Tomás Bretón, tendo sido também o maestro do coro destas produções (Cid 1996, 22; PROG 3/4/1917; 4/4/1917).

O fado mereceu igualmente a sua curiosidade. Datado de 26 de maio de 1916, existe um poema, por si assinado, intitulado *Fado do despertar*, que como escreveu o próprio autor, deveria «ser cantado com a música do *Acorda, minha Thereza*» (MS 26/5/1916).

Por esta altura, merece destaque um concerto em que dirigiu repertório operático: em 29 de junho de 1924, participou, no TSC, num concerto de homenagem à cantora e professora Angela Penchi, tendo-se apresentado como pianista e cantor (no dueto da *Aida* de Verdi) e dirigido a orquestra no primeiro quadro do terceiro ato da ópera *Boris Godunov* de Mussorgsky (estreia em Portugal),^[10] no «Quarteto das Comadres» do *Falstaff* de Verdi e no concertante do terceiro ato da ópera *Ernani* do mesmo compositor (DL 28/6/1924; Moreau 1999, 490). *O Século* destacou as qualidades reveladas neste concerto:

Todos estes números foram acompanhados ao piano por Pedro de Freitas Branco, artista por instinto e por educação, a quem se deve, em larga parte, o êxito alcançado por esta sessão musical [...] em que tomou parte esta mesma artista [Bela Dyson Gomes] e Pedro de Freitas Branco, o maestro-ensaiador da orquestra. O ilustre artista revelou magníficas qualidades de cantor e de regente (SE 30/6/1924).

A crítica musical foi outra das áreas abordadas durante este período, tendo colaborado no jornal *A Época*, durante os anos 1922 e início de 1923. Assinou treze críticas sobre as óperas apresentadas no TSC e os concertos da Orquestra Sinfónica Portuguesa e da Orquestra Sinfónica

10 Este quadro tinha sido omitido quando a ópera foi apresentada em Lisboa (DL 28/6/1924).

de Lisboa. Os textos publicados começavam habitualmente por um enquadramento histórico das obras interpretadas, contendo uma análise detalhada de todos os participantes no espetáculo, incluindo as opções do encenador e a prestação da companhia de bailado (*A Época* 30/1/1922 a 27/2/1923). Mais tarde, em janeiro de 1925, foi publicada uma crítica no *Diário de Lisboa*, assinada por Freitas Branco, sobre ópera *Werther*, apresentada no TSC, numa altura em que Luís de Freitas Branco era crítico no jornal (*DL* 20/1/1925).

Em suma, no período compreendido entre 1915 e 1925, Freitas Branco desenvolveu uma atividade artística extremamente diversificada: continuou ligado à vertente da música mais erudita, mas alargou os seus interesses a outros géneros, como o teatro de revista, a opereta, a comédia musical, a zarzuela e o fado. Depois de uma formação centrada no canto e no violino, surge agora como maestro de coro, ator, compositor de música de revista, crítico musical e começa a despontar para a direção de orquestra, como demonstra o concerto que dirigiu no TSC, em junho de 1924. Este leque tão alargado de experiências terá sido determinante para a atividade futura que irá desenvolver como maestro de música sinfónica e ópera.

Em 1925, apresentou-se, como cantor, na cidade de Londres. O convite surgiu da produtora Lily Brayton, que, em agosto de 1925, de férias em Portugal, o tinha ouvido no Casino de Sintra, ficando muito impressionada com as suas qualidades vocais (*Daily Sketch* 21/10/1925; *Daily Telegraph* 15/10/1925). Assim, em 27 de outubro de 1925 estreou-se no Gaiety Theater, no papel de Nightingale, na comédia musical romântica *The Good Old Days*, numa produção de Oscar Asche e Lily Brayton, com texto do próprio Oscar Asche e música de Percy Fletcher (*Daily News* 22/10/1925). O papel de Nightingale era «o papel importante de uma Grandeza de Espanha» (*Daily Telegraph* 15/10/1925) e a escolha do intérprete português deveu-se, segundo Asche, ao facto de não ter sido possível encontrar em Inglaterra nenhum cantor com condições para desempenhar o papel. De acordo com Asche, Freitas Branco, que falava inglês e fazia parte da aristocracia portuguesa, reunia os requisitos necessários para participar na produção (Asche 2015, 204).

Durante a permanência em Londres estabeleceu contacto com o maestro Bruno Walter. Esse encontro foi decisivo para a sua carreira. É o próprio Freitas Branco que o diz: «durante dois anos, segui Bruno Walter por todo o lado. É a ele que devo o que sei de Mozart,

de Mahler, de Richard Strauss» (Guitard 1962, 131). O maestro português foi encorajado por Bruno Walter a dedicar-se a uma carreira como músico: «Homem, V. não é senão um músico, e não pode ser outra coisa» (Caeiro 1964, 281). Em 1947, Luís de Freitas Branco teve igualmente a oportunidade de encontrar Bruno Walter, e em carta enviada de Edimburgo a Pedro do Prado descreveu a admiração do maestro alemão pelo seu irmão:

Nenhum triunfo para o meu mano, foram como as que constituíram as declarações do reservado Bruno Walter quando eu lhe fui apresentado na presença da Princesa Real da Inglaterra, de Lady Bebery, da filha e do genro, do Lord Mayer e outras pessoas notáveis, que rodeavam o grande músico. Quando ouviu o meu nome disse: «je sais que vous êtes le frère du chef d'orchestre. Saluez-le de ma part», e como eu lhe perguntasse: «Vous l'avez entendu?» — respondeu: «Comment? Si je l'ai entendu? Mais oui je l'ai entendu. C'est un excellent musicien». E rematou, voltando-se para os ingleses: «Quel chef d'orchestre». Escusado será dizer que ouvi constantemente coisas destas a pessoas notáveis sobre o chefe de orquestra da E.N., mas o que acabo de contar foi o que mais me impressionou (CRT 6/9/1947).

A estada londrina possibilitou também o reencontro com o rei D. Manuel II, aí exilado. Segundo João de Freitas Branco, o maestro português e a família tinham tido uma relação próxima com o rei D. Carlos e com os príncipes (Branco 1975, 8). No dia 22 de outubro de 1925, o Marquês do Lavradio escreveu a Freitas Branco informando que «o Sampayo, secretário d'El Rei» já havia recebido a sua carta e esperava, por isso, uma outra dele a solicitar a audiência (CRT 22/10/1925). Posteriormente, F. Quintela de Sampayo, secretário de D. Manuel II, informou-o que «Suas Majestades» o receberiam às três horas do dia 25 de outubro de 1925 (TEL 24/10/1925). O mesmo secretário enviou, mais tarde, uma carta a Freitas Branco com o seguinte teor:

Exmo Snr, Sua Majestade El Rey havia-me encarregado de escrever a V^a Exa. não só para agradecer a tão boa hospitalidade de hontem à noite no Gayety, mas sobretudo para lhe dizer quanto Suas Majestades estimaram assistir ao debute de um artista portuguez que, pela sua maneira de cantar e representar tem um futuro brilhante deante de si. [...] F. Q. de Sampayo (CRT 28/10/1925).

O INÍCIO DA CARREIRA COMO MAESTRO

REGRESSO A PORTUGAL E AS INSTITUIÇÕES SINFÓNICAS E OPERÁTICAS

Depois da sua estada em Londres, Freitas Branco regressou a Portugal, em 1926, e manteve uma atividade muito diversificada. Na Academia de Amadores de Música, em 18 de dezembro de 1927, apresentou-se como pianista e cantor (Moreau 1984, 914). Em 31 de janeiro de 1928, cantou a ária *Trepak* de Mussorgsky e uma ária de *O Príncipe Igor* de Borodin, acompanhado ao piano pelo seu irmão Luís (*ibid.*, 1075; PROG 31/1/1928), «interpretados com arte requintada, dicção impecável, recorte teatral juntamente sóbrio e seguro» (DL 7/2/1928). Como maestro de coro, em 6 de abril de 1927, dirigiu obras de Meyerbeer, Puccini e Grieg no TSC (DL 7/4/1927; DN 7/4/1927; Moreau 1999, 500).

Na fase inicial da carreira, até finais de 1928, dirigiu sobretudo ópera. Em junho de 1926,¹¹ na Festa Artística de Luís Macieira, regeu um elenco de cantores portugueses, no segundo ato da *Madama Butterfly* de Puccini, no segundo ato de *La Traviata* de Verdi e no terceiro ato do *Rigoletto* do mesmo compositor. Tratou-se da primeira apresentação pública como maestro, depois da experiência londrina, tendo sido apresentado por Ruy Coelho como «o distinto amador musical Pedro de Freitas Branco que conduziu a orquestra em todos os três actos com bastante acerto» (DN 7/6/1926). Apesar da sua inexperiência, são-lhe reconhecidas capacidades para enveredar por uma carreira como regente: «Merece referência especial e muito justa o maestro Pedro de Freitas Branco que dirigiu com competência invulgar. Tem ritmo, calor e elegância, devendo dedicar-se a director efectivo, pois os seus conhecimentos e o seu talento vão além de simples amador» (SE 7/6/1926). O *Diário de Lisboa* acrescentou que «quem alia a uma tão grande cultura

11 Para consultar a informação relativa aos concertos dirigidos por Freitas Branco (data, local, orquestra, solista(s), programa e fontes) ver *Documentação complementar: «Concertos»*, disponível em linha em <https://cesem.fch.unl.pt> > Recursos > Livros > Coleção CESEM / Húmus.

geral e musical tão raros dotes naturais, manifestados sem nenhum esforço, no perfeito à vontade e verdadeiro talento, pode e deve dedicar-se à carreira» (DL 8/6/1926).

No TSL dirigiu, aquando das récitas-concerto de Luís Cardoso (na altura secretário do Teatro), em abril de 1927, *O segredo de Suzana* de Wolf-Ferrari com a participação do ator Vasco Santana. Em março de 1928, regeu o quarto ato do *Otello* de Verdi e a estreia nacional, da versão integral, do bailado *El amor brujo* de Falla. Ainda em março desse ano, na Festa Artística de Sylvio Vieira, dirigiu o segundo ato do *Otello* de Verdi. Em agosto de 1928, no Jardim da Estrela, numa iniciativa do tenor Alves da Silva, regeu *Os palhaços* de Leoncavallo, naquela que foi a primeira apresentação de uma ópera ao ar livre em Portugal, com um elenco «constituído pelos mesmos artistas da Companhia Portuguesa de Opera Lirica» (*ibid.*, 17/8/1928).^[12] Sobre Freitas Branco, Alves da Silva afirmou considerá-lo «o artista brilhantíssimo e sabedor que tem honrado a arte nacional com uma constante e entusiástica actividade» (*ibid.*). Francine Benoit destacou a capacidade do maestro português no contorno das situações imprevistas desta produção:

Freitas Branco [...] regeu os «Palhaços» com o seu nunca desmentido entusiasmo artístico. Como a orquestra completa não teve ensaios, deram-se os inevitáveis pequenos senões, e por isso mesmo se não fosse o condão de chefe que tem Pedro de Freitas Branco, não podia arcar com o empreendimento (*ibid.*, 20/8/1928).

Em julho de 1928, numa iniciativa do bailarino Luiz Turcifal, participou numa récita-concerto em homenagem a Debussy. Luís de Freitas Branco apresentou uma palestra sobre a obra do compositor francês, Francine Benoit interpretou três *Prelúdios*, e foram solistas Fernanda Côrte-Real e Marina Dewander Gabriel, acompanhadas ao piano por Freitas Branco, que dirigiu, ainda, *Prélude à l'après midi d'un faune*, *Arabesque* e *Danse sacrée et danse profane*. Ruy Coelho escreveu que «dirigiu todos os números de conjunto [...] com segurança» (DN 1/8/1928) e Benoit realçou que Freitas Branco «compreende Debussy, tendo-o interpretado orquestralmente como ninguém entre nós até agora, isto é, tendo-o “revelado”» (DL 20/8/1928).

12 Trata-se da Companhia de Ópera criada por Freitas Branco.

No Porto, tinha apresentado, em maio de 1927, no «Sarau de arte e caridade», a favor do Hospital de Crianças Maria Pia, um programa com obras de Luís de Freitas Branco, Duparc e Fauré. Aurora Jardim Aranha escreveu que:

Pedro António de Freitas Branco, o maestro nervoso e sabedor que todos os portugueses conhecem e admiram, acompanhou a festa do princípio ao fim, sempre com a mesma boa vontade e interesse, dando a todos a impressão de uma regência magistral e duma perfeita correcção de *gentleman*... (JN 25/5/1927)

Voltaria a esta cidade em 22 de abril de 1928, participando na festa de despedida de Salles Ribeiro no Teatro Sá da Bandeira, na qual dirigiu árias de ópera (*CdoP* 22/4/1928; 24/4/1928; Moreau 1984, 714). Poucos dias depois, em 30 de abril, no Sarau de Arte e Caridade, a favor do Hospital de Crianças Maria Pia, acompanhou ao piano obras de Massenet e Fontenailles (PROG 30/4/1928).

Ao regressar a Portugal, além dos concertos em que se apresentou como maestro convidado, criou e dirigiu, por sua iniciativa, três projetos: duas companhias de ópera e uma temporada de concertos sinfónicos. Naquela que foi a primeira tentativa para reunir um grupo de cantores portugueses, estreou-se no CR, em 23 de junho de 1926, a Companhia Portuguesa de Ópera dirigida por Freitas Branco (*Música*, janeiro de 1927). Segundo o *Diário de Notícias*, «isto que é por ora uma simples tentativa é também ao mesmo tempo uma consoladora afirmação de progresso artístico no nosso meio» (*DN* 23/6/1926). O *Comédia* destacou que «foi feito um grande esforço para apresentar um conjunto composto unicamente por artistas nacionais» (*Comédia* 11/8/1926). Fizeram parte desta formação os solistas Laura Tágide Tavares, Fernanda Côrte-Real, Alves da Silva, Luís Macieira, Raquel Barros, Carlos Orrico, Mercedes Gonçalves, Mário Edmundo, Violante Montanha, Luigi Salvati e Pita Simões, sendo o coro dirigido pelo maestro Francesco Codvilla. Esta companhia surgiu numa temporada (1925/26) de quase ausência de ópera programada em Lisboa: o TSC apresentou apenas três espetáculos líricos,¹³¹ o que se terá devido, provavelmente, à mudança de empresário (Moreau 1999, 173-174), e o

131 Freitas Branco dirigiu um desses espetáculos, a Festa Artística de Luís Macieira, em 6 de junho de 1926.

CR não programou qualquer ópera, além das apresentadas por esta nova companhia (Moreau 1994, 71-73). Assim, em junho, foram produzidas duas óperas de Puccini: *Tosca* e *Madama Butterfly*. Freitas Branco surgiu como «um novo maestro cheio de valor que, vindo directamente de Inglaterra, onde obteve alguns justos triunfos, é uma verdadeira revelação para o nosso meio» (SE 22/6/1926), tendo o espetáculo sido marcado por uma «notável regência de Pedro de Freitas Branco, artista de plenos talentos, cheio de riquíssima sensibilidade possuindo uma batuta dominadora» (*ibid.*, 25/6/1926).

No mês seguinte, a Companhia fez várias apresentações no TSL. Em 17 de julho, dirigida por Wenceslau Pinto, interpretou *Os palhaços* de Leoncavallo. Neste ciclo, Freitas Branco voltou a dirigir Puccini: o terceiro ato de *La Bohème*, a *Tosca* e a *Madama Butterfly*. Foi ainda realizado um Grandioso Festival Verdi, terminando esta série de apresentações, em 21 de julho, com uma récita de homenagem «justa e merecida» a Freitas Branco com a reposição, a pedido do público, d'*Os palhaços* dirigida por Wenceslau Pinto e o *Prelúdio e Morte de Isolda* de Wagner dirigido por Freitas Branco, entre outras obras. Segundo o *Diário de Notícias*, «esta tentativa de apresentação de cantores portugueses resultou brilhante e é ao trabalho, á actividade e á sciencia musical de Freitas Branco que se deve» (DN 21/7/1926). Benoit frisou que a apresentação foi «coroadada de êxito» (*A Informação* 17/7/1926). Relativamente à prestação de Freitas Branco, Ruy Coelho destacou a direção acertada no ato de *La Bohème* (DN 18/7/1926), mas Benoit considerou que o Puccini apesar de «sempre fino e musical, foi um pouco arrastado em demasia e incerto» (*A Informação* 17/7/1926).

Em 21 de agosto de 1926, no Casino de Sintra, num recital promovido pela Companhia Portuguesa de Ópera, Freitas Branco acompanhou ao piano Alves da Silva, Luís Macieira, Laura Tágide Tavares e Violante Montanha (DN 21/8/1926; Moreau 1984, 913).

No final de 1926, colaborou como maestro de coro com a Orquestra Sinfónica Portuguesa, dirigida por Pedro Blanch na apresentação de obras-corais sinfónicas: em 28 de novembro juntou-se, pela primeira vez, à orquestra um coro de noventa elementos para interpretar as *Danças guerreiras* d'*O Príncipe Igor* de Borodin e a *Marcha imperial* de Wagner (DN 25/11/1926). Em 19 de dezembro, foi interpretado o *Sanctus* da *Missa Brevis Oratio* de Duarte Lobo e, em primeira audição nacional, a *Pavane* de Thomé (DL 18/12/1926), tendo completado o programa, a pedido do público, as *Danças guerreiras* (DN 20/12/1926).

Foi à frente da Orquestra Sinfónica Portuguesa que Freitas Branco dirigiu o seu primeiro concerto sinfónico, que marcou, segundo o próprio, o início da carreira como maestro: «A ele [Pedro Blanch] devo, de facto, a minha primeira aparição em público como chefe de orquestra, pois foi a seu convite, e com os seus músicos que eu dirigi, bem antes dos concertos do Tivoli, a *Noiva Vendida*, de Smetana, e a *Segunda Sinfonia*, de Borodin» (DN 20/11/1938). A estreia de Freitas Branco na direcção de uma formação sinfónica gerou grande expectativa no público melómano de Lisboa:

Está despertando o mais entusiástico interesse o concerto da Orquestra Sinfónica Portuguesa, amanhã, no S. Luiz que será dirigido pelo maestro Pedro de Freitas Branco, a quem o maestro Blanch, nesta tarde, cede a batuta. Pedro de Freitas Branco, um dos novos de maior valor, músico distinto, verdadeiro temperamento artístico, e que já revelou os seus elevados dotes na direcção dos espectáculos da Companhia Portuguesa de Ópera, é a primeira vez que dirige uma grande orquestra sinfónica (*ibid.*, 11/12/1926).

O programa de estreia de Freitas Branco, em 12 de dezembro de 1926, foi bastante heterogéneo e incluiu obras de Smetana, Schubert, Wagner, Borodin, Debussy e Berlioz. O *Diário de Lisboa* escreveu que «Freitas Branco [...] triunfou plenamente» (DL 15/12/1926), frisando:

Do programa, que era, no geral, muito bom, fazia parte a Sinfonia em si menor, de Borodine, até agora pouco tocada em Portugal. Pedro de Freitas Branco soube fazer-nos sentir a beleza desta obra original e espontânea de um ritmo tão variado e livre. [...] A interpretação do «Prélude à l'après midi d'un faune» não me agradou tanto como a das outras obras que compunham o programa. Tenho a impressão de que Debussy não é dos autores que P. De Freitas Branco melhor sente. [...] Pedro de Freitas Branco revelou um admirável poder de comunicação, justificando inteiramente a grande e quente ovação que o publico lhe fez (*ibid.*).

O *Diário de Notícias* destacou as qualidades do maestro:

Logo na abertura de Smetana se revelou um artista cheio de vida e energia. Estas qualidades formam três quartas partes de um regente. Pertencem ao tipo de coisas que não se aprendem. Tudo o mais vem com o tempo. [...]

O concerto de ontem foi uma brilhante demonstração do que vale. Mas se disséssemos a um artista da sua idade, que já atingiu a culminação, isso não seria apenas uma mentira, seria uma feia acção (DN 13/12/1926).

A estreia de Freitas Branco no TSC^[14] verificou-se em dezembro de 1926, dirigindo a *Tosca* de Puccini e, em janeiro de 1927, a cena lírica *Rosas de todo o ano* de Augusto Machado. Acerca da primeira produção no TSC, Benoit realçou, em Freitas Branco, a «invulgar inteligência musical, desejosa de pôr em relevo todos os fragmentos melódicos disseminados pelas diferentes partes instrumentais, temperamento lírico a expandir-se à vontade na obra prima de lirismo que é a “Tosca”» (DL 24/12/1926).

A revista *Música* destacou os sucessos alcançados, pelo maestro português, no ano de 1926:

Publicando o seu retrato, queremos provar mais uma vez quanto apreciamos os que, como ele, aparecem honestamente em público, confiando apenas nos seus méritos, não precisando de reclame para afirmarem o seu valor. Pedro de Freitas Branco, alia a uma grande actividade, uma invulgar modéstia (*Música* janeiro de 1927).

Após a estreia com a Orquestra Sinfónica Portuguesa, recebeu a primeira solicitação como maestro convidado, para dirigir, em 1927, a Orquestra Sinfónica Portuense (CRT 19/10/1932), em três programas, com obras, na sua maioria, do século XIX. Sobre estes concertos, *O Comércio do Porto* escreveu:

Um temperamento de artista, ao mesmo tempo vibrátil e comunicativo, que se evidenciou com todas as suas qualidades na regência magistral da orchestra. Fogoso, energético e entusiasta o maestro Freitas Branco que, sendo ainda novo, tem deante de si uma carreira prometedora dos maiores triumphos, dirigiu a orchestra com aprumo e uma distincção notáveis, dominando inteiramente a phalange orchestral, que sob a sua batuta imperativa e disciplinadora se tornou um instrumento malleavel cohesivo e esplendidamente sonoro, de que resultou o brilhantismo da audição (CdoP 1/2/1927).

14 Entre 1925 e 1927, foi diretor artístico do TSC o seu irmão Luís de Freitas Branco (Delgado *et al.* 2007, 69).

E acrescentou que Freitas Branco «à frente de uma orquestra é um chefe, um regente na verdadeira acepção da palavra [...]. O concerto de domingo foi muito brilhante» (*ibid.*, 15/3/1927).

Desde a reabertura do Teatro São João, em 1920, o empresário italiano Ercole Casali assegurou as temporadas de ópera até 1926. Depois dessa data, deixou de haver uma programação regular de espetáculos operáticos (Liberal et al. 2010, 133). É neste contexto que, em 1928, Freitas Branco fundou uma nova companhia de ópera, desta vez no Porto: a Companhia Portuguesa de Ópera Lírica. Através da criação da Empresa Freitas Branco, com a colaboração de Alves da Silva (Moreau 1984, 915), reuniu, mais uma vez, um grupo constituído exclusivamente por cantores portugueses: Laura Tágide Tavares, Fernanda Corte-Real, Alves da Silva, Violante Montanha, Raquel Barros, Luís Macieira, Paulo Amorim, Carlos Orrico, Miguel Orrico, entre outros. Esta companhia apresentou-se, entre os dias 12 de abril e 1 de maio de 1928, no Teatro São João e no Palácio de Cristal, em récitas de ópera, concertos sinfónicos e bailado. *O Comércio do Porto* destacou a propósito destes espetáculos que Freitas Branco era um «nome por demais conhecido, em virtude dos triunfos já obtidos, n’esta cidade, como regente symphonico» (*CdoP* 30/3/1928). A temporada principiou com dois concertos corais-sinfónicos, tendo a estreia da companhia sido muito bem-recebida:

Grande foi o entusiasmo, hontem, no nosso primeiro teatro [...]. O maestro Pedro de Freitas Branco conseguiu na verdade impor-se mais uma vez como organizador e especialmente como director. É com a maior satisfação que o dizemos aos nossos leitores que bem fez a Direcção do S. João em confiar á Companhia Portuguesa de Ópera Lyrica a temporada de 1928 (*ibid.*, 13/4/1928).

A primeira ópera apresentada foi a *Tosca* de Puccini, escrevendo *O Comércio do Porto* que «na verdade não podia ser melhor a inauguração da Companhia Portuguesa de Opera Lyrica, que obteve ontem o maior exito» (*ibid.*, 15/4/1928). Seguiu-se um tríptico com *Os palhaços* de Leoncavallo, *El amor brujo* de Falla e o *Prélude à l’après-midi d’un faune* de Debussy, sendo estas duas últimas obras apresentadas em versão de bailado. A temporada prosseguiu com mais uma ópera de Puccini, a *Madama Butterfly*, um Festival Verdi, com o segundo ato de *La Traviata*, o terceiro ato do *Rigoletto* e o quarto ato do *Otello* e com a *Aida* de

Verdi, numa grande produção com mais de uma centena de figurantes (Cymbron 2001, 174). A programação continuou no Palácio de Cristal, com a repetição da *Tosca* de Puccini e da *Aida* de Verdi e com a apresentação de um «grandioso concerto symphonico em *matinée*», com a estreia absoluta de *Sonho d'amor* de Henrique Cabral. Um concerto de homenagem a Freitas Branco, no qual participou toda a companhia, e «distintas senhoras e meninas da nossa primeira sociedade» na apresentação dos quadros «Jardim Encantado (Flores Animadas) e Fantasia Chinesa (Cantos e Bailado)» (*PJ* 1/5/1928) que encerrou a temporada. Artisticamente, os resultados alcançados, segundo a crítica, atingiram um nível altíssimo: «verdadeiramente extraordinário foi o triunfo alcançado pela Companhia» (*CdoP* 25/4/1928). Financeiramente, esta iniciativa foi ruínosa (Guitard 1962, 131). A situação foi ultrapassada graças à generosidade de Honório de Lima e à fortuna pessoal que Freitas Branco investiu neste projeto (Reis-Santos 1964, 238).

Em maio de 1928, a Companhia estreou-se em Lisboa, no CR, com a *Tosca* de Puccini e a *Aida* de Verdi, tendo participado nesta última ópera uma banda marcial de cornetas egípcias e um coro de sessenta vozes. A apresentação ecoou na imprensa: Benoit, sobre a *Aida*, escreveu que «foi levada com brilho e pompa, sem excluir bailados nem instrumentistas de scena, os câoros animados, a indumentária cuidada». A Freitas Branco augura «um papel importante na arte lírica portuguesa» (*DL* 21/5/1928), acrescentando «que se afirma um colorista, além dum emotivo, conseguindo tanta vibração e expansão expressiva nas passagens puramente líricas como brilho e entusiasmo nos conjuntos orquestrais e corais» (*ibid.*, 24/5/1928). Em 1930, numa entrevista a Durão, Freitas Branco recordou: «a ópera esteve sempre nos meus sonhos e projectos. E a representação da *Aida* prova que já alguma coisa fiz nesse sentido. [...] Servi-me apenas de elementos portugueses; desde os cantores e bailarinos até ao guarda-roupa» (*Ilustração* 16/3/1930).

Apesar de ter realizado estas produções apenas com cantores nacionais, Freitas Branco, quando questionado sobre a organização de uma companhia de ópera portuguesa, considerou que ainda era cedo para o fazer. Deviam antes ser introduzidos nos elencos estrangeiros artistas portugueses e, desta forma, permitir que ganhassem experiência para preparar o futuro. Defendia, ainda, que as óperas deveriam ser interpretadas na língua original, sendo contra a existência de uma companhia portuguesa que cantasse apenas óperas portuguesas (*ibid.*).

As óperas dirigidas por Freitas Branco, entre 1926 e 1928, com exceção de *Rosas de todo o ano* de Augusto Machado, eram italianas, essencialmente de Verdi e Puccini, com destaque, respetivamente, para a *Aida* e a *Tosca* (foram doze as récitas que dirigiu desta última ópera).

Os Novos Concertos Sinfónicos de Lisboa

Tendo falhado em 1923 a tentativa de Francisco de Lacerda de criar a Filarmonia de Lisboa, existiam em 1928 na capital portuguesa duas formações com programação regular: a Orquestra Sinfónica Portuguesa e a Orquestra Sinfónica de Lisboa. A Orquestra Sinfónica Portuguesa foi criada, em 1911, por Viana da Mota e pelos empresários do Teatro República (posteriormente TSL), para a apresentação dos concertos para piano de Liszt, no centenário do nascimento do compositor. Dirigida por Pedro Blanch, a partir de 1913, apresentava repertório essencialmente clássico, realizando, em 1925, a estreia nacional da Sinfonia n.º 9 de Beethoven e divulgando igualmente obras de compositores portugueses, tendo estreado os *Paraísos artificiais* de Luís de Freitas Branco, em 1913. Além da temporada de assinatura, organizava ainda outro tipo de concertos, como o Festival Wagneriano, Festival Schubert, Festival Russo, Francês e Espanhol (Silva 2010a, 947). Esta formação terminou a sua atividade em 1928, ano em que o TSL se transformou, sobretudo, numa sala de cinema.^[15] Já a Orquestra Sinfónica de Lisboa, criada em 1913, sob o nome de Orquestra Sinfónica do Teatro Politeama, foi dirigida por David de Sousa até 1918 (ano em que mudou o nome), Viana da Mota, entre 1918 e 1920, e por Fernandes Fão, até à sua extinção, em 1930. Era formada por setenta e cinco músicos e realizava, tal como a Orquestra Sinfónica Portuguesa, concertos ao domingo à tarde. No entanto, o repertório era mais variado: obras de compositores russos (Borodin, Glazunov, Mussorgsky), franceses (Chabrier, Lalo) e portugueses (João Arroio, Ruy Coelho e Luís de Freitas Branco). Em 1925, instalou-se no Teatro Ginásio junto ao Chiado, tentando, desta forma, conquistar o público da Orquestra Sinfónica Portuguesa. Realizou o seu último concerto, em homenagem a Marcos Portugal, em 9 de novembro de 1930, no Teatro Politeama (Caseirão e Silva 2010, 945-946).

15 Ver <https://www.teatrosaoluiz.pt/missao/> (acedido em 11/8/2022).

Assim, é neste cenário, que, em novembro de 1928, Freitas Branco lançou os Novos Concertos Sinfónicos de Lisboa, que, segundo Silva, «ia transformar a paisagem musical» (Silva 2005, 143). Numa entrevista concedida ao *Diário de Lisboa*, pouco antes do primeiro concerto, revelou o que pretendia realizar com estes concertos:

Organizei-os do modo que me pareceu merecer mais interesse ao público. Muita novidade, muita variedade. Primeiras audições, solistas de reputação mundial, artistas nacionais de valor, obras corais. Diligenciei para que os amadores do antigo como os do moderno encontrem satisfação. Assim se encontram nos programas que vou levar, composições das mais notáveis, tanto dos clássicos Haendel, Mozart, Beethoven, Schumann, Schubert, como dos mais representativos do movimento contemporâneo tais como Stravinski, Manuel de Falla, Bela Bartok, Honegger, Malipiero. [...] inclui, pois, muitas obras que pela primeira vez serão ouvidas em Portugal. [...] [a orquestra será] organizada de modo a reunir um núcleo de artistas verdadeiramente excepcional. Contará até 105 executantes, mas nunca menos de 86 [...]. Tenho também muita fé na beleza da sala do Tivoli e na qualidade do publico que a costuma frequentar (*DL* 8/11/1928).¹⁶

Desta forma, pretendia proporcionar em temporadas regulares «peças notáveis da literatura musical principalmente representativas das várias tendências modernas e contemporâneas» (Reis-Santos 1964, 239). Segundo Luís Reis-Santos:

Os programas dos concertos do Tivoli, cujos preparativos presenciei, [...] foram inspirados no movimento que alastra na Europa «sous le signe

16 Surgiu em França, no mesmo ano, a Orchestre Symphonique de Paris, numa iniciativa da Princesa Edmond de Polignac e Gabrielle Chanel, tendo tido como maestros, entre 1928 e 1929, Alfred Cortot, Ernest Ansermet e Louis Fourrestier (Pâris 1982, 944). Esta formação foi criada «segundo o modelo das orquestras americanas. [...] A OSP iniciou [...] uma política de execução de novas obras, pelo menos para os ouvidos parisienses» (Bernard 1989, 189). Segundo Jean-Jacques Rapin, a Orchestre Symphonique de Paris terminou a sua atividade em 1938 «devido ao ambiente de ciúmes e ao clima de insatisfação sindical» (Rapin 1989, 69). Em 1932, em carta enviada ao seu irmão, Freitas Branco deu conta da vontade desta formação em contar com a sua colaboração, o que viria acontecer, apenas, em 1935: «Falando há tempos com Cortot, que acaba de ser nomeado Director Musical da Orchestre Symphonique de Paris (Salle Pleyel), fui informado de que, numa das reuniões, me escolheram por unanimidade para dirigir um concerto na ausência de Monteux» (CRT 20/8/1932).

du nationalisme». Por isso Freitas Branco apressou-se a revelar-nos um Stravinski, um Manuel de Falla e um Bela Bartok (RS 4/12/1938).

Os concertos «obedecem a um grande intuito artístico, apresentando, algumas obras com coros e solistas, obras desconhecidas de autores conhecidos, obras cujos caracteres ainda não chegaram até nós e ainda clássicas produções cujo valor artístico é sempre grande» (DL 6/11/1928). Contando com a colaboração de Luís Cardoso como administrador-gerente e de Luís Reis-Santos, Freitas Branco tencionava transformar o panorama musical português, começando desde logo pela escolha do local para a realização dos concertos: o Teatro Tivoli. Ao eger esta sala, quis associar a contemporaneidade da programação a um novo espaço da capital que simbolizava igualmente essa mesma modernidade. Segundo Luiz Trigueiros e Cláudio Sat, o Tivoli, «localizado em plena Avenida da Liberdade, símbolo recente desta nova Lisboa [...] prometia uma nova espécie de animação a uma cidade que começava a ter noção dos tempos que por essa Europa se viviam, querendo participar dessa modernidade» (Trigueiros e Sat 2003, 21). Desenhado pelo arquiteto Raul Lino e inaugurado em 1924, o Tivoli era a sala de espetáculos mais elegante do seu género em Lisboa, «traçada segundo os mais modernos modelos estrangeiros, imponente nas suas linhas arquitectónicas, [...] vem preencher uma lacuna da nossa capital. [...] A nova casa de espetáculos fica sendo a maior, a mais moderna e a mais cómoda» (Ribeiro 1978, 139-140), e «veio rapidamente a fazer parte da vida da sociedade lisboeta contribuindo fortemente para conceder o espírito de *boulevard* tão desejado para a Avenida da Liberdade» (Mayer e Rodrigues 2016, 12).

Ao lançar estes concertos, Freitas Branco não pretendeu entrar na disputa que existia entre davidistas e blanchistas, fazendo questão de incluir na programação obras de Fernandes Fão inclusive. Assim, optou por realizar os concertos ao sábado à tarde, e não ao domingo, como era hábito das formações anteriores. A nova orquestra tinha como concertinos Francisco Benetó e Paulo Manso (PROG 15/12/1928). Além da temporada de concertos realizada em Lisboa, a orquestra apresentou-se também no Porto. O objetivo era aproximar o nosso país das grandes capitais europeias, contrariando o desfasamento permanente em relação aos centros de cultura europeus (Castro 2015, 216). Nesse sentido, Freitas Branco procurou conhecer aquilo que de melhor se fazia, nessa altura, nas principais capitais europeias. Em carta enviada, de Paris, a

Viana da Mota relatou que tinha estado no «Salon de la Symphonie» a procurar novas obras: «tenho travado conhecimento com quasi todos os vultos importantes do meio musical que n’esta época abundam em Paris — compositores, editores, chefes d’orchestra, artistas intérpretes» (CRT 3/7/1929). Em entrevista a Igrejas Caeiro, em 1957, esclareceu que pretendia, nessa altura, «frequentar os meios de que me poderia advir qualquer conhecimento, enfim, sobretudo da época actual. Porque, é claro, conhecimentos em matéria de música clássica, e tudo isso bastava o que [...] já tinha aprendido» (Caeiro 1964, 283).

Ao longo de quatro temporadas, a determinação para encurtar a distância que separava o nosso país dos grandes centros deu lugar à divulgação de um conjunto muito alargado de novas obras, bem como à apresentação de grandes solistas. Na primeira temporada dirigiu dezasseis concertos, tendo apresentado trinta e três obras em estreia nacional e três obras em estreia absoluta (estas últimas de compositores portugueses), de sete nacionalidades diferentes, sendo em maior número obras de compositores alemães, franceses e espanhóis.

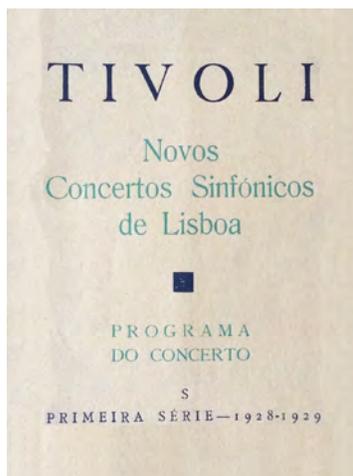


Figura 1. Primeiro concerto dos Novos Concertos Sinfónicos de Lisboa (EFB)

O primeiro concerto teve lugar em 24 de novembro de 1928 e foram interpretadas, em estreia nacional, *O Filho Pródigo: Cortejo e ária de dança* de Debussy, *Fogo de artifício* de Stravinsky e *El corpus* da suite *Iberia* de Albéniz/Arbós. Benoit ressaltou que:

Os «novos concertos sinfónicos de Lisboa» [...] prometem-nos realmente alguma coisa de novo, tanto mais que desde este primeiro concerto se principiou a cumprir o prometido. [...] A orquestra distingue-se pela sua homogeneidade, os seus poderes técnicos, a sua disciplina (DL 27/11/1928).

Em dezembro, ouviram-se dois programas corais-sinfónicos: o primeiro, preenchido, na sua maioria, por obras de compositores do século XIX, com as estreias nacionais do *Hino à manhã* de Hugo Wolf, da abertura do *Barbeiro de Bagdad* de Cornelius, da Serenata n.º 1 de Brahms e da introdução da *Khovanchina* de Mussorgsky; o segundo, estilisticamente mais diversificado, incluiu a estreia nacional de *Istar* de Vincent d'Indy e do *Sombrero de tres picos* de Falla. Benoit realçou o espírito inovador desta iniciativa: «sem dúvida, os programas dos concertos sinfónicos [...] e o modo como são interpretados, renovam a nossa atmosfera musical» (*ibid.*, 18/12/1928). Em 22 de dezembro, foi solista a pianista Marie Antoinette Lévêque Castelo Lopes,^[17] aquela que viria a ser a futura esposa de Freitas Branco, num programa com a estreia nacional do Concertino para piano de Honegger e *La boutique fantasque* de Rossini-Respighi/H. Carr. Este concerto teve um significado especial, como reconheceria, mais tarde, o casal Freitas Branco:

— Ah!... e a essa orquestra devo também uma coisa muito mais importante... O meu casamento!

— É verdade — intervém a senhora de Freitas, neé Leveque, como dizem na sua terra. No ano de 1930^[18] fui atuar como pianista para estrear com a orquestra o «Concertino», de Honneger, e interpretar a «Fantasia», de Schubert. Aliás, tive um grande êxito.

— Especialmente com o diretor — acrescenta Freitas, sorrindo (*Informaciones* 16/5/1944).

Em programação de dezembro incluiu ainda mais dois programas, tendo sido estreadas em Portugal, em 8 de dezembro, a abertura *Manfred* de Schumann, o *Romeu e Julieta: Cena de amor* de Berlioz, a *Fanfare* de *La Péri* de Dukas, o *Adagietto* da Sinfonia n.º 5 de Mahler e *Impressões de verão: Parte II* do compositor italiano Malipiero. Fazendo

17 O apelido Castelo Lopes é o nome de família do primeiro marido da pianista francesa.

18 A data referida não é a correta.

um balanço das apresentações realizadas, escreveu o *Diário de Notícias* que «em cada concerto mais se afirma o valor da magnífica orquestra sinfónica do Tivoli [...], sendo cada vez maiores as enchentes e mais acentuados os êxitos obtidos, pela organização dos programas, a sua bela interpretação e excelente execução» (DN 11/12/1928). E sobre Freitas Branco, Benoit realçou que:

O maestro-director [...] apresentou-nos mais obras novas para o publico de Lisboa, todas do mais absoluto interesse musical, sob qualquer ponto de vista. [...] Será escusado encarecer a fina compreensão modernista de Pedro de Freitas Branco e o seu talento de ensaiador que não recua ante as mais escabrosas dificuldades, e as vence, pois soube tão bem fazer-nos compreender Malipiero (DL 12/12/1928).

A terminar o mês de dezembro, ouviu-se a estreia nacional do *Triplo concerto* de Beethoven e *Duas imagens* de Bartók, tendo Benoit reforçado que os programas estavam associados à ideia de renovação, com «o seu espírito moderno moldado sobre o estado actual da evolução da música, a sua cultura, o seu poder de sugestão» (*Ilustração* 1/1/1929). No primeiro concerto de 1929 aconteceu a estreia absoluta da *Serenata para cordas* de Henrique Cabral e as estreias nacionais da abertura de *O Príncipe Igor* de Borodin, do *Intermezzo: Cena da valsa* de R. Strauss e do *Rondò arlecchinesco* de Busoni. Sobre o restante programa, Benoit destacou a interpretação das obras de Wagner «numa “Cavalgada das Walkirias” de técnica apurada como nós nunca ouvíramos em Lisboa, ritmo perfeito, vibração intensa» (DL 8/1/1929). Já Ruy Coelho faz uma apreciação menos positiva, referindo que a orquestra, na Sinfonia n.º 8 de Beethoven:

Que tanto a conhece, ainda a não domina, de forma a dar-nos aquela interpretação impecável. [...] E isto, sem dúvida, não por falta de competência e vontade dos nossos professores, mas devido unicamente ao sistema usado entre nós, em que as orquestras têm de preparar, para cada semana um programa completo, com obras de responsabilidade (DN 6/1/1929).

Em 12 de janeiro, foi a vez da estreia nacional da abertura e *Gopak* da *Feira de Sorotchinsky* de Mussorgsky e da Suite n.º 2 de Stravinsky. Apresentados oito programas, escreveu *O Século* que «não há dúvida alguma de que os concertos sinfónicos do Tivoli tem sido uma série de triunfos para o maestro Pedro de Freitas Branco» (SE 13/1/1929). Ainda

em janeiro, teve lugar a estreia nacional da *Serenata italiana* de Hugo Wolf e em 26 desse mês, naquele que foi «o maior acontecimento destes últimos anos» (DN 26/1/1929), a temporada teve como maestro convidado o compositor Glazunov (PROG 26/1/1929). Para Benoit, «tanto é verdade o tempo não correr igual para todos, que a actividade de Pedro de Freitas Branco dá ao nosso movimento sinfónico um incremento cujos benefícios valem por não sei quantas épocas anteriores» (*Ilustração* 1/2/1929). O mês de fevereiro iniciou-se com um programa de música espanhola, com a estreia nacional de *La nochebuena del diablo* de Esplá e *Navarra* de Sarasate. Mais uma vez escreveu Benoit que «nunca salientaremos demasiadamente o carácter e a emoção, a clareza de sentido, em resumo a vida musical, das interpretações de Pedro de Freitas Branco, sejam elas de qualquer época, de qualquer escola, de qualquer terra» (DL 9/2/1929). O concerto de 16 de fevereiro foi dirigido pelo maestro convidado Oskar Fried (PROG 16/2/1929), tendo *O Século* salientado:

Não devemos esquecer também os aplausos devidos igualmente ao maestro Freitas Branco e à empresa dos concertos do Tivoli, porque a eles se deve o termos conhecido pessoalmente este ano duas das grandes maiores celebridades musicais, Glazunoff e Oskar Fried, facto que poderemos considerar de notável para o nosso meio musical (SE 17/2/1929).

No último concerto de fevereiro, fez-se a estreia absoluta do *Coral para seis harpas* de Luís de Freitas Branco. Em março, foram solistas Viana da Mota e Jacques Thibaud, este último na estreia nacional do *Poème* de Chausson. Em 23 de março, na Festa Artística de Freitas Branco, foram apresentadas, em estreia absoluta, as *Trovas* de Francisco de Lacerda e, em estreia nacional, *Uma vida de herói* de R. Strauss, *Romance* e *Zambra andaluza* de Pedro Blanco, *Le jet d'eau* de Debussy e *Italia* de Casella. A concluir a temporada, estreou-se, em Portugal, *Três melodias chinesas* de Polignac. Em jeito de balanço da temporada, Freitas Branco afirmou que «fez-se um bocado de boa música, e os programas foram devidamente conhecidos e apreciados lá fora» (DL 7/11/1929).

Na segunda temporada, manteve-se a mesma determinação por parte do maestro português:

Continuarei a adoptar e a pôr em execução a ideia que presidiu à série de concertos que dirigi no ano passado. O mesmo critério na organização da orquestra; na selecção de peças que hão-de constituir os programas;

na escolha dos artistas que hão-de tomar parte nos concertos extraordinários; sempre o mesmo desejo de executar nas melhores condições de valor real, clássicas e modernas, e outras ainda desconhecidas que marcam tendências da música contemporânea em suas diversas modalidades (*ibid.*).

O *Diário de Lisboa* observou que:

Nunca em Lisboa se apresentou uma série de concertos sinfónicos como a que vamos ter este Inverno no Tivoli sob direcção do maestro Pedro de Freitas Branco. Além da orquestra vamos ter grandes celebridades que são hoje disputadas por todo o mundo musical, e que só por um porfiado esforço e uma artística orientação conseguimos ouvir em Lisboa (*ibid.*, 4/11/1929).

Freitas Branco dirigiu, em Lisboa, o mesmo número de concertos da temporada precedente, mas apresentou-se também em três concertos no Porto, tendo Suggia como solista. O número de estreias nacionais foi muito inferior à primeira temporada, abrangendo apenas doze obras: as *Danças romenas* de Bartók, a *Marcha e Scherzo do Amor das três laranjas* de Prokofiev, a abertura *Le baruffe chiozzotte* de Sinigaglia, o *Orpheus* de Liszt, os *Cinco poemas de Mathilde Wesendonck* de Wagner, *La vida breve: Interludio y danza* de Falla, o *El Albaicín* e *Evocación da Iberia* de Albéniz/Arbós e a *Sonatina* de E. Halffter. A nova música francesa continuou a marcar forte presença, com a estreia nacional de *Pacific 231* de Honegger, a introdução do terceiro ato de *Ariane et Barbe-Bleue* de Dukas e o *Prelúdio à morte de Tintagiles* de Eugène Coools. Em estreia absoluta ouviram-se cinco obras: *À memória de Schubert* do compositor francês radicado no Porto Lucien Lambert, as *Duas peças* de Óscar da Silva, a *Fantasia sinfónica* de Rocha Pires, o *Poemeto sinfónico* de Croner de Vasconcelos e o *Allegretto scherzoso* de Alberto Fernandes. Merece uma referência especial a estreia nacional, em 15 de fevereiro de 1930, do *Bolero* de Ravel, naquela que foi a primeira obra do compositor francês dirigida por Freitas Branco.

Foram vários os solistas que se apresentaram *a solo*, com destaque para os pianistas Wilhelm Backhaus e Alexander Borowsky e os violinistas Joseph Szigeti e Ferenc von Vecsey. A qualidade artística dos concertos continuou a ser referenciada pela imprensa. Sobre o programa de estreia da temporada, escreveu *O Século* que «se dissermos

que essa inauguração foi a mais brilhante possível, nem exageramos nem lisongeamos» (SE 17/11/1929). Benoit destacou que «a orquestra de Pedro de Freitas Branco está constituída com soberbo equilíbrio, e é magnífico o conjunto de cordas» (DL 07/11/1929). Sobre a apresentação de 15 de março, Figueiredo escreveu que «o último concerto do Tivoli deve ser contado não só entre os melhores que ali tem realizado a excelente orquestra que Pedro de Freitas Branco dirige, mas ainda entre os acontecimentos mais importantes desta época musical» (DN 18/3/1930). *O Século* acrescentou:

Poucas vezes temos ouvido Wagner tão bem tocado como ontem no concerto sinfónico do Tivoli. O maestro Pedro de Freitas Branco interpretou, por tal forma, com tanta grandeza e imponência, as imortais páginas do «Crepúsculo dos Deuses», que além de empolgar a assistência, conseguiu, o que não é muito vulgar, entusiasmar a sua orquestra, subjugando-a com o nervosismo da sua batuta (SE 16/3/1930).

O mesmo jornal sublinhou ainda o trabalho do maestro português:

Com efeito, Pedro de Freitas Branco pode e com muita verdade, tomar para si a celebre frase de Cesar «Veni, vidi, vinci», porque raras vezes se observa um triunfo tão rápido, tão decisivo e tão duradouro. É que essa consideração geral de que goza o prestigioso chefe de orquestra é bem merecida e bem cabida, e se outras provas — e muitas — não tivesse prestado já, bastaria a de ontem para obter essa consideração. Por isso, os inúmeros e calorosos aplausos com que a assistência, ontem, o brindou não foram mais do que a confirmação em que é tido (*ibid.*).

No final da temporada, Freitas Branco salientou a importância de se ouvirem as obras no momento da sua criação:

A benéfica influência dos concertos pode avaliar-se pela maneira como são recebidas as obras mais modernas. Evidentemente que entre essas obras nem tudo é oiro de lei, por isso eu julgo conveniente fazê-las ouvir no seu momento áureo, porque algumas delas amanhã terão passado (*Ilustração* 16/3/1930).

Na terceira temporada, em estreia absoluta, foi interpretado o *Quadro sinfónico* de Wenceslau Pinto. Em estreia nacional, ouviu-se o

Hungaria de Liszt, o Concerto para Orquestra de C. P. E. Bach e, num concerto em memória de Siegfried Wagner, a abertura *Der Bärenhäuter* deste compositor alemão. Em 13 de dezembro de 1930, foi estreada em Portugal a Sinfonia n.º 5 de Mahler. Passavam dois anos, desde o início destes concertos, tendo o *Diário de Notícias* feito o seguinte balanço:

Impõe-se o nosso respeito a obra que este distintíssimo músico vem realizando de á dois anos a esta parte. Não recorrendo a audições e a «reprises» de peças muito conhecidas e apreciadas pelos seus efeitos fáceis; desprezando aquele repertório inferior que é estimado unicamente porque «fica logo no ouvido»; sempre através de desoladora apatia e da poderosa força negativa que é o gosto não cultivado e a preferência pela arte imitativa e «bonita», Pedro de Freitas Branco prossegue desinteressadamente a sua obra de artista culto e de divulgador inteligente, quasi sempre com prejuízos materiais, a que só resistem os artistas iluminados cujas almas se consagram aos mais nobres apostolados da arte (*DN* 1/1/1931).

Foram ainda reveladas, em Portugal, três novas obras de compositores franceses: os *Quadros de uma exposição* de Mussorgsky/Ravel, a *Suite sinfónica do Martírio de São Sebastião* de Debussy e *Saudades do Brasil* de Milhaud. Nesta temporada, vários solistas internacionais apresentaram-se em Lisboa: o tenor Tito Schipa, o pianista e compositor Béla Bartók, solista na sua Rapsódia para piano e orquestra, o violoncelista Tony Close, o violinista e compositor George Enescu, no Concerto para violino de Beethoven e o pianista Arthur Rubinstein, no Concerto para piano n.º 2 de Brahms. Em janeiro de 1931, Freitas Branco foi condecorado, pelo governo português, como Cavaleiro da Ordem Militar de Sant'Iago (*ibid.*, 6/1/1931).¹⁹¹ *O Século* destacou a importância formativa dos concertos:

E se, pela composição dos programas, se conhece o gosto apurado e os conhecimentos de um director de orquestra, os programas do Tivoli atestam e bem, a profunda cultura musical, e mesmo geral, do maestro Pedro de Freitas Branco [...] sendo as magníficas tardes de arte do Tivoli uma das melhores lições de educação espiritual que o nosso público pode receber (*SE* 4/1/1931).

19 Ver <http://www.ordens.presidencia.pt/?idc=153&list=1> (acedido em 5/7/2019).

O anúncio da quarta temporada trazia algumas novidades: todos os concertos teriam a participação de solistas de renome internacional e notáveis maestros estrangeiros, além de Freitas Branco, e o preço das assinaturas seria reduzido (*DN* 10/11/1931). Contudo, devido a dificuldades financeiras, não foi isso que aconteceu, tendo Freitas Branco dirigido apenas quatro concertos. Em dezembro de 1931, num concerto em que foi solista o pianista Walter Giesecking, dirigiu *La valse* de Ravel.^[20] Em janeiro de 1932, foi a vez da pianista Madeleine de Valmalète ter sido solista, tendo este programa assinalado o regresso do maestro a Portugal, depois da presença no Festival Ravel em Paris e Liège, sendo «recebido com uma grande ovação, justíssimo prémio da figura brilhante que fez no estrangeiro» (*A Voz* 2/2/1932). Neste concerto, dirigiu, em estreia absoluta, a *Suite alentejana n.º 2* de Luís de Freitas Branco. Em fevereiro de 1932, a soprano Vera Janacópulos foi solista num programa que teve a particularidade de, pela primeira e única vez nos Novos Concertos Sinfónicos de Lisboa, Freitas Branco se ter apresentado também como pianista. Em 5 de março de 1932, realizou-se o último programa, que encerrou a atividade dos Novos Concertos Sinfónicos de Lisboa.

No total das quatro temporadas, Freitas Branco dirigiu sessenta e uma obras em estreia, com destaque para música francesa e alemã, seguida da música portuguesa e espanhola.

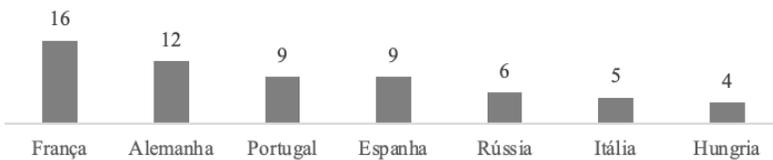


Gráfico 1. Obras apresentadas em estreia (fonte própria)

Os novos compositores franceses, a escola nacionalista espanhola, russa, italiana, a apresentação de obras de grandes compositores ainda desconhecidas em território nacional, nomeadamente Brahms, Schumann, Beethoven, Liszt e Wagner, e de compositores ainda pouco

20 Foi a única vez que dirigiu esta obra antes do Festival Ravel em Paris, no mês de janeiro de 1932.

conhecidos (Mahler e Wolf) foram o foco do novo repertório apresentado. Quase quarenta por cento da programação foi constituída por obras de compositores alemães e austríacos, seguida da divulgação de compositores franceses. Aproximadamente com o mesmo número, foram ouvidas obras de compositores de Itália, Rússia, Espanha e Portugal. Por último, e de uma forma quase simbólica, ficaram os compositores da Hungria, Suíça e Checoslováquia.

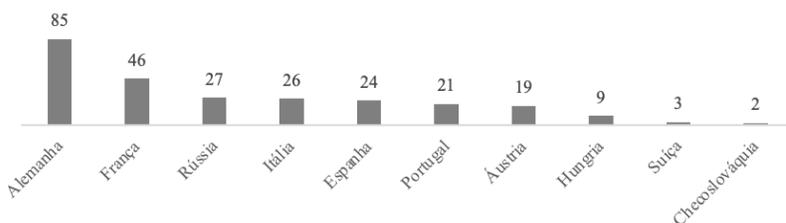


Gráfico 2. Obras apresentadas (fonte própria)

Outro vetor na aplicação da estratégia de aproximação ao cânone europeu, passou pelo convite a solistas de renome internacional, como Jacques Thibaud, Wilhelm Backhaus, Joseph Szigeti, Alexander Borowsky, Elisabeth Schumann, Tito Schipa, Tony Close, Arthur Rubinstein e Walter Gieseking. Foram convidados, também, compositores para interpretarem as suas obras: Glazunov, Bartók e Enescu. Diversos solistas nacionais estiveram igualmente presentes, com destaque para Viana da Mota e Guilhermina Suggia. Foram ainda convidados maestros estrangeiros: Oskar Fried, Vladimir Golschmann e Enrique Arbós. A inclusão de obras corais-sinfónicas na programação (outra das apostas iniciais) ocorreu apenas durante a primeira temporada. A partir daí, apresentaram-se vários coros *a capella*: Coro Russo dos Cossacos, Coral Catalão de Música Antiga e o Coro Tchecoslovaco da Morávia.

Freitas Branco pretendeu convidar Maurice Ravel para a estreia portuguesa do *Concerto en sol*²¹ do compositor francês, com Marguerite Long como solista, no Tivoli. Chegou mesmo a encetar contactos com o representante de Ravel. Mas, por impossibilidade de agenda da pianista francesa, o concerto não se realizou:

21 O nome original desta obra é *Concerto pour piano et orchestre* (Cornejo 2021, 77-79)

Infelizmente, no que diz respeito ao concerto em Lisboa, a Senhora LONG não estará livre nessa altura, e não vejo como poderemos resolver este problema. Seria preferível adiar o concerto para a próxima temporada, e essa é a proposta que o Senhor RAVEL me pediu para lhe fazer. Ele pediu-me que o desculpe por este infeliz contratempo e pelo incómodo que, involuntariamente, lhe poderá causar (CRT 18/11/1931).

Maurice Ravel apresentou-se uma única vez em Portugal, no Porto, no Palácio de Cristal (Salão Gil Vicente), em 24 de novembro de 1928, num concerto organizado pelo Orpheon Portuense, apenas com obras do compositor francês, em que participaram Madeleine Grey (soprano) e Claude Levy (violino) (*CdoP* 23/11/1928; 24/11/1928; 25/11/1928). Escreveu o *Jornal de Notícias*, que «a noite de sábado foi uma das mais gloriosas da história do Orfeon» (*JN* 27/11/1928). Destacando ainda:

[...] foi Ravel o primeiro compositor de destaque que honrou com a sua presença o público do Orfeon, assim como foi o Porto a única cidade do país que recebeu a visita do ilustre autor de *Dafnis e Cloé*. Porque — ninguém o deve ignorar — Ravel é actualmente o maior compositor francês e um dos grandes compositores mundiais (*ibid.*).

Este concerto estava integrado numa *tournee* que o compositor francês realizou por Espanha durante o mês de novembro de 1928 (Nichols 2011, 297). Em carta enviada a Marcelle Gerar, em 29 de outubro de 1928, antecipando esta viagem, escrevia Ravel: «vou beber à vossa saúde um porto no seu país de origem» (Orenstein 1989, 265). Curiosamente, também em 24 de novembro de 1928, em Lisboa, Freitas Branco dirigia o concerto de estreia dos Novos Concertos Sinfónicos de Lisboa, no Tivoli.

Os «Novos Concertos Sinfónicos de Lisboa conseguiram tornar-se no centro da atividade musical do nosso país» (*RN* 19/12/1939). Freitas Branco, anos mais tarde, afirmaria que «as nossas sessões tornaram-se as mais seletas e distinguidas artística e socialmente, pois elas foram frequentadas por toda a boa sociedade portuguesa» (*Informaciones* 16/5/1944).

Fazendo uma análise do orçamento dos concertos, constata-se que as duas temporadas iniciais tiveram um saldo positivo. Na primeira, realizaram-se vinte concertos, mais cinco do que os inicialmente

anunciados, e a venda de assinaturas e bilhetes permitiu um saldo positivo de 7011\$00 escudos (ANTT-AOS/CO/ED-1 (4), 289). Na segunda temporada, foram anunciados dezoito concertos, mas realizaram-se vinte e quatro (vinte e um em Lisboa e três no Porto) sendo o saldo positivo ainda superior: 13 376\$18 escudos (*ibid.*, 290). Na terceira temporada, prevendo o aumento de receitas foi efectuado um maior investimento na contratação de solistas estrangeiros, realizando-se dezanove concertos (mais quatro do que os anunciados). O afastamento do público levou a uma quebra na venda dos bilhetes e assinaturas, provocando um prejuízo de 86 915\$35 escudos (*ibid.*, 291). Na última temporada, realizaram-se os doze concertos previstos, embora com mudanças nos solistas anunciados previamente, nomeadamente a ausência de Pablo Casals, tendo sido acumulado, após a realização dos primeiros oito concertos, um prejuízo de 53 650\$00 escudos (não sendo conhecidos os valores finais da temporada) (*ibid.*, 287).

Na procura de uma solução para o descalabro financeiro, em 29 de janeiro de 1932, Freitas Branco e Luís Cardoso enviaram uma carta ao Ministro da Instrução, Gustavo Cordeiro Ramos, solicitando uma subvenção pública de 90 000\$00 escudos para assegurarem a realização dos concertos (*ibid.*, 288). O texto destacava que os Concertos Sinfónicos de Lisboa eram a única instituição do país em atividade, tendo todas as outras fracassado por dificuldades financeiras. Os «concertos tem sido um meio eficaz de aproximação entre Portugal e as principais nações estrangeiras» (*ibid.*, 285). Realçavam ainda, os subscritores da carta, a importância do convite a solistas estrangeiros:

Verifica-se em Lisboa, como em Paris, como em todas as grandes cidades da Europa e da América, que os programas formados apenas com a orchestra local e artistas nacionais, não conseguem despertar o interesse do público. É esta uma das razões que nos tem obrigado a convidar alguns dos maiores vultos estrangeiros a colaborar nos nossos concertos; outra razão é o ensinamento, o estímulo que isso representa inegavelmente para o artista portuguez, que, não podendo viajar, tem assim ensejo de aperfeiçoar a sua educação ouvindo o que de bom existe no mundo musical contemporâneo. Mas, ao contrário do que algumas empresas fazem, lisonjeando o gosto de certo publico e effectuando temporadas inteiras apenas com concertistas estrangeiros, nós não temos querido seguir-lhes o exemplo, por isso se oppôr à consciência que temos da nossa missão (*ibid.*, 287).

Por último, alegam que só com o apoio do Estado seria possível assegurar uma atividade constante: «a vida das melhores orquestras europeias e norte-americanas não poderia manter-se se não fossem os largos subsídios generosamente concedidos pelos respectivos governos» (*ibid.*, 288). Apesar da intenção do Ministro da Instrução em conceder a subvenção, chegando inclusive a preparar um decreto, esta nunca foi autorizada por Oliveira Salazar, desconhecendo-se as razões oficiais da recusa (*ibid.*) Em agosto de 1932, Freitas Branco apontou, em carta ao seu irmão Luís, algumas das possíveis razões para a rejeição do apoio:

Com a doença prolongada do Salazar, depois a crise e recomposição ministerial, a nova Constituição, etc, não faltaram pretextos para sêr torpedeado o decreto!... Dá vontade de rir, e de chorar – pois com o subsídio, embora mísero e mesquinho, e a nossa nova Sociedade, não deixaríamos de fazer alguma coisa de jeito (CRT 20/8/1932).

Toda esta conjuntura provocou uma situação muito difícil a Freitas Branco. Depois da má experiência da Companhia Portuguesa de Ópera Lírica, teve novamente de usar verbas pessoais para o pagamento das dívidas.^[22] A correspondência enviada por Freitas Branco para o seu irmão Luís, durante o ano de 1931, permite perceber a real dimensão do problema já depois de concluída a terceira temporada. Em junho desse ano, o maestro português tentava, em Paris, desenvolver novas ideias e, ao mesmo tempo, saldar as suas dívidas: «ainda não se realizou nenhum dos projectos [...], embora continuem de pé. [...] P.S. Peço o favor de tomar bem nota do que se gastar com a reforma e o comunicar ao L. Cardoso» (CRT 22/6/1931). Em agosto a situação mantinha-se, não conseguindo vender facilmente os bens que levara consigo, nomeadamente livros, e sendo obrigado a fazer traduções e dar aulas de canto para subsistir (CRT 23/8/1931; 12/10/1931). Já em 1932, e depois do grande sucesso que foi a sua participação no Festival Ravel em Paris e Liège, a situação era ainda mais complicada. Foi desta forma que a descreveu, em carta enviada ao irmão: «A penúria [...] não admitia sequer a compra do postal e do sello de 0.90 fr. Parece história, mas não é» (CRT 20/8/1932). Neste contexto, tentava fazer o pagamento das dívidas acumuladas (CRT 7/9/1932), mas, apesar desse

22 Os compromissos com solistas eram assumidos pelo próprio Freitas Branco, como demonstra o documento referente à contratação de Walter Giesecking (DOC 24/2/1931).

esforço, segundo o próprio, os Novos Concertos Sinfónicos «ficaram devendo uma quantia respeitável» (CRT 19/10/1932).

Acerca do desfecho da orquestra, Manuel Deniz Silva retirou as seguintes conclusões:

A ideia frequentemente repetida de que a orquestra criada por Pedro de Freitas Branco teria sucedido cronologicamente às outras duas, ocupando assim um lugar deixado vazio, não é totalmente falsa. A ambição de Freitas Branco era introduzir uma nova dimensão na vida sinfónica portuguesa, mais cosmopolita, mais moderna e de alto nível artístico. Para a continuidade da sua nova orquestra, Freitas Branco contava com a existência de um público burguês e melómano, suscetível de se deixar seduzir pelo repertório contemporâneo e com recursos suficientes para financiar a vinda de artistas internacionais. No entanto, como as dificuldades enfrentadas pelas duas orquestras precedentes deixavam prever, foi precisamente o contrário que aconteceu. A programação foi apontada como uma das principais razões da falta de entusiasmo do público, que estava habituado a um repertório menos exigente e terá considerado as escolhas de Freitas Branco como provocatórias (Silva 2005, 145).

Os Novos Concertos Sinfónicos iniciaram um movimento totalmente novo em Portugal. Ao possibilitar a primeira audição de obras dos compositores mais representativos das diferentes escolas nacionais europeias, ao dar a conhecer obras desconhecidas dos compositores de referência, interpretadas por grandes solistas internacionais, permitiram reduzir o atraso que existia relativamente à cultura musical europeia. Foi, sem dúvida, um momento marcante, mas o nosso meio musical ainda não estava preparado para esse caminho. Freitas Branco não condescendia nas opções, tentando até ao limite concretizar as suas aspirações:

O que se passou com os meus concêrtos. V. não ignora que a despeito de tôdas as dificuldades eu quiz dotar Lisboa com uma grande orquestra sinfónica. Consegui dar quatro temporadas. A atmosfera de descrédito criada pelos profissionais da má língua, que se entretêm a conjugar palavras e a alinhavar ideias sem saber a beleza que há numa obra planeada com elevação e realizada com sincero desejo de acertar, tornou-se intolerável (*DM* 28/8/1934).

O testemunho de Luís Reis-Santos esclarece os motivos que levaram ao fim dos concertos:

Era um escândalo. Mas era preciso fazê-lo. Pedro de Freitas Branco, com uma dignidade profissional que nunca vi ultrapassada, não condescendia! E, naturalmente, já porque o meio não estava preparado para uma vacinata tão violenta, já porque não houve nem na crítica nem nos organismos culturais o reflexo necessário para apoiar, enaltecer, estimular e compensar tão notável esforço os concertos do Tivoli faliram! (RS 4/12/1938).²³

Noutro texto, publicado após a morte de Freitas Branco, acrescentou:

Mas os Concertos do Tivoli tinham de acabar! Por um lado o carácter inflexível e o brio profissional de Pedro de Freitas Branco, indiferente à publicidade, e com soberano desprezo pelas preferências do público, os efeitos exteriores e as receitas cabotinas; e por outro, o desinteresse quase geral; a inveja de muitos; e a incompetência de certa pseudo-crítica, exercida por medíocres, intelectual e moralmente incapazes de medir e reconhecer a grandeza do gigante: pior ainda, sem a noção do papel que deviam desempenhar e da responsabilidade que lhe incumbia, conduziram os Concertos Sinfónicos de Lisboa para uma situação económica insustentável (Reis-Santos 1964, 238-239).

Depois da extinção da Orquestra Sinfónica Portuguesa e da Orquestra Sinfónica de Lisboa, o fim dos Novos Concertos Sinfónicos de Lisboa encerrou o ciclo das orquestras independentes. A próxima formação a ser criada seria a OSEN, em 1934, numa iniciativa do Estado português. Segundo Freitas Branco, os Novos Concertos Sinfónicos de Lisboa foram fundamentais na sua carreira: «Devo a minha formação como maestro sinfónico a esta orquestra» (*Informaciones* 16/5/1944).

23 Tal como Freitas Branco, Ansermet, em 1968, recordou as dificuldades por que passou na divulgação de um novo repertório: «Quando dirigia Honegger, Stravinsky, Hindemith, Bartók, a maior parte da imprensa condenava essa música. Mas vinte anos mais tarde, essa música tinha sido finalmente reconhecida, finalmente compreendida. Porque acontece isto: a verdadeira música amadurece, como tudo o que é vivo» (Rapin 1989, 61).

O início da carreira internacional

Em outubro de 1929, Freitas Branco foi convidado a participar, com a Orquestra dos Novos Concertos Sinfónicos de Lisboa, na Semana Portuguesa apresentada na Exposição Ibero-Americana de Sevilha, dirigindo dois programas sinfónicos, um com obras portuguesas e outro de música de inspiração espanhola, numa iniciativa organizada por Francisco de Lacerda (*Ilustração* 16/11/1929). No primeiro programa foram interpretadas obras de Fernandes Fão, David de Sousa, Viana da Mota, Francisco de Lacerda e Luís de Freitas Branco. O segundo constituiu, nas palavras de Freitas Branco, uma «homenagem ao povo visinho — um programa de autores que se inspiraram na vibrante Espanha» (*DL* 1/10/1929). Ouviram-se, além de Falla e Granados, obras do belga Gevaert e do cubano J. Nin. O maestro português enviou um telegrama ao seu irmão Luís dando conta de que o «primeiro concerto correu bem. Belo Sucesso. Suite [Alentejana n.º 1] aclamada» (*TEL* 6/10/1929). Em entrevista à *Ilustração*, e fazendo um balanço da participação portuguesa, Francisco de Lacerda afirmou que os concertos «deixaram uma impressão magnífica». Sobre a nova geração de músicos portugueses, destacou os irmãos Luís e Pedro de Freitas Branco, «sendo o último talvez mais profundamente músico que o primeiro, ainda que êste, pela sua cultura e pelo seu real valor, esteja num plano em nada inferior ao seu irmão» (*Américo Durão, Ilustração* 16/11/1929).

Os primeiros concertos que Freitas Branco dirigiu fora de Portugal, como maestro convidado, tiveram lugar no mês de dezembro de 1929 em Espanha, à frente da Orquestra Sinfónica de Bilbao. Escreveu o *Noticiero Bilbaíno* que «possui uma batuta claríssima, de grande diafanidade, que lhe permite dominar os instrumentos da orquestra, um a um, dentro do conjunto. Sente a música e transmite o seu sentimento aos músicos, dando extraordinária nuance às composições» (*El Noticiero Bilbaíno* 23/12/1929).

Em 1931, voltou a dirigir a mesma formação em três ocasiões. Sobre os concertos realizados em janeiro, Audrian escreveu que «pudemos ouvir dois concertos [...] executados brilhantemente, graças à direção precisa e vibrante do maestro Pedro de Freitas Branco» (*Le Ménestrel* 30/1/1931).

Em novembro, dirigiu mais dois concertos, frisando *La Gaceta del Norte*, sobre o primeiro programa, que «o maestro dom Pedro de Freitas Branco trabalha à frente da Orquestra com um entusiasmo pouco

comum» (*La Gaceta del Norte* 15/11/1931). O periódico *El Pueblo Vasco* escreveu: «Freitas Branco tem demonstrado possuir uma batuta excelente. Tem autoridade, talento musical, uma grande entrega e sabe, além disso, quais são os gostos do nosso público. [...] Freitas Branco — é justo dizer — dirigiu esta obra admiravelmente, com um domínio absoluto» (*El Pueblo Vasco* 15/11/1931). Acrescentou *El Liberal* que «é um diretor de temperamento, de nervo, e sua batuta enérgica e flexível consegue possibilidades insuspeitadas desta grande orquestra» (*El Liberal* 15/11/1931). Sobre o segundo programa, *El Liberal* referiu que Freitas Branco «alcançou um novo e retumbante sucesso pela precisão e justeza das suas interpretações e, especialmente, pela alta qualidade que consegue da orquestra» (*ibid.*, 24/11/1931). *La Gaceta del Norte* publicou que «conseguiu [...] um dos seus maiores triunfos; e talvez, o mais destacado dos alcançados por ele em Bilbao. O público ovacionou-o com carinho e entusiasmo, correspondendo ao que ele coloca no seu trabalho à frente da Orquestra» (*La Gaceta del Norte* 24/11/1931).

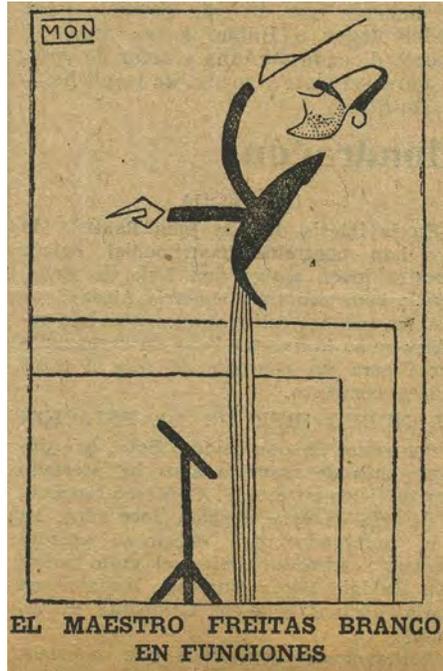


Figura 2. *La Gaceta del Norte* 15/11/1931 (EFB)

Em dezembro desse ano, dirigiu mais dois concertos. No primeiro, foi solista a sua esposa Marie Antoinette Freitas Branco^[24] e segundo o *El Noticiero Bilbaíno* «Freitas Branco dirigiu admiravelmente o concerto» (*El Noticiero Bilbaíno* 16/12/1931). Para Tsusi:

Freitas Branco, [...] foi digno dos elogios que lhe dedicaram. Louvamos neste artista, em primeiro lugar o trabalho metódico e eficaz que realiza nos ensaios, sabendo ir com grande acerto para as partes da orquestra que mais precisam da sua atenção e cuidado. Este trabalho, que desencadeia um conhecimento profundo da sua missão, é levado a cabo com afeto e persuasão. E da formação artística que constitui a sua personalidade obtemos excelentes interpretações e acertadas escolhas de programas (*Excelsius* 16/12/1931).

O último programa teve lugar em 20 de dezembro de 1931 e *El Pueblo Vasco* escreveu que «despediu-se com inequívocas demonstrações de afeto e admiração pelo nosso público» (*El Pueblo Vasco* 22/12/1931). Outros periódicos destacaram que «Pedro Freitas, que tão boa recordação deixa aos aficionados bilbaínos pelas suas atuações impecáveis e pelo cuidado meticuloso das suas versões musicais, foi aplaudido, no fim, de uma forma calorosa» (*Hoja del Lunes de Bilbao* 22/12/1931). A crítica foi unânime em realçar a prestação do maestro português: «sob a briosa batuta do maestro Freitas Branco, que, no final da sua nova atuação entre nós, durante a qual reforçou e aumentou o seu prestígio de grande maestro» (*El Liberal* 22/12/1931). *Le Ménestrel* destacou a «brilhante e maravilhosa execução. No estrado, o sr. Freitas Branco. Um sucesso justo e merecido» (*Le Ménestrel* 8/1/1932).

24 O casamento tinha ocorrido seis meses antes (ver capítulo «Os anos de Paris», pp. 75-87. O casal irá realizar, em conjunto, em toda a carreira, oitenta e cinco concertos, em quase todos os países em que Freitas Branco se apresentou. Depois da morte do maestro português, Marie Antoinette Freitas Branco nunca mais se apresentou em público (*Voz de Portugal* 20 e 21/9/1969).

OS ANOS DE PARIS

Em 1931, Freitas Branco fixou residência em Paris. Esta mudança deveu-se a vários motivos. O primeiro estava relacionado com as suas opções musicais: «No ano de 1931 eu mudava a minha residência para Paris. Sentia uma predileção especial pela música moderna francesa» (*Informaciones* 16/5/1944). Outra razão deveu-se ao facto de ter visto recusado o apoio aos Novos Concertos Sinfónicos de Lisboa: «quando pedi um subsídio, foi-me negado... Foi então que vim amuar em França» (Goublet s. d.). Um terceiro motivo estava ligado com a sua vida pessoal, neste caso ao matrimónio, como descreveu Marie Antoinette Freitas Branco numa entrevista que concedeu, anos mais tarde, no Brasil:

Casei-me a primeira vez com um francês, e tive um filho, mas não fui feliz. Tempos depois fui contratada para tocar em Portugal, em primeira audição, o Concertino, de Honegger para piano e orquestra. E lá conheci o que seria o grande amor da minha vida, o maestro Pedro de Freitas Branco, com quem depois casei. [...] Nós nos completávamos em tudo. Tocávamos juntos — Pedro tinha uma orquestra chamada os «Concertos Sinfónicos de Lisboa» (*Voz de Portugal* 20 e 21/9/1969).

Em entrevista, em Espanha, resumiram as razões desta mudança:

- E, naturalmente, em Paris continuou o idílio?
- Casámo-nos lá em 1931 — volta a intervir a senhora de Freitas. Eu vivia em Paris, em cujo Conservatório tinha feito todos os meus estudos com Capet e o célebre húngaro Philipp.
- Agora posso explicar a mudança de domicílio — acrescento compreensivo.
- Amor e arte uniram-nos desde o primeiro momento — diz Freitas Branco (*Informaciones* 16/5/1944).

Em 12 de junho de 1931, em Paris, Freitas Branco casou-se com Marie Antoinette Lévêque (DOC 12/6/1931). Tiveram duas filhas, Isabel de Freitas Branco Rochi (depois casada com Andrea Rochi) e Maria Helena de Freitas Branco (mais tarde casada com João Paes). O casamento do maestro português, nas circunstâncias em que ocorreu, não foi bem aceite pela sociedade portuguesa, pois Marie Antoinette tinha-se divorciado de José Martins de Castelo Lopes. Segundo a Marquesa do Cadaval, havia pessoas que diziam que não se deveria falar com eles por causa da sua situação familiar como casal (PR Cadaval 1996).

Na capital francesa fervilhava um meio cultural em mudança. René Dumesnil considerou mesmo que a França, entre 1919 e 1939, viveu «vinte anos tão diversos e tão breves, onde os espetáculos se multiplicam como em nenhuma outra época. [...] O mundo musical fermenta e agita-se» (Dumesnil 1946, 9). Segundo este autor:

É uma profusão cuja diversidade, na sua aparência enganadora, pode fazer acreditar numa desordem, porque nela se encontram as tendências mais opostas, porque as suas pesquisas foram efetuadas em todas as direções e nas mais diferentes disciplinas [...]. Pode mesmo afirmar-se que em nenhum momento a escola francesa deu provas de mais vitalidade (*ibid.*).

Foi um período em que «compositores e virtuosos ali [vieram] para conquistar a glória ou para procurar a consagração do seu sucesso» (*ibid.*, 27); «vindos de todos os pontos da Europa central e dos Balcãs, um grande número de músicos envolveu-se na vida musical de Paris e muitos deles fixaram-se em França» (*ibid.*, 45).

Para a carreira de Freitas Branco esta estada em Paris revelou-se decisiva. Mas, do ponto de vista material, foi um tempo de grandes dificuldades: «O maestro estrangeiro de grande reputação, forçado a expatriar-se, fixou residência em Paris, e, [...] se escondia sob o disfarce de um bigodinho artificial, para dirigir pequenos números de música ligeira, num ou noutro filme» (RS 4/12/1938). Além das atividades mencionadas, durante este período, Freitas Branco colaborou, como cantor e pianista, nos concertos que Warrington Dawson (adido especial na Embaixada dos Estados Unidos da América em França) organizava na sua residência em Versailles (*Comædia* 12/5/1934; *The New York Times* 23/9/1934). A primeira apresentação ocorreu em junho

de 1933, ao lado da cantora Bates Batcheller (*Comædia* 15/6/1933; *Le Figaro*, 15/6/1933). Em 8 de outubro, participou num programa dedicado a Fauré e Berlioz, interpretando o papel de Mefisto em *A danação de Fausto* de Berlioz, assegurando ele próprio o acompanhamento ao piano com «uma segurança e um relevo que, por vezes, dava ao público a impressão de ouvir, subitamente, toda uma orquestra» (*ibid.*, 11/10/1933). Em 19 de novembro, interpretou o papel de Scarpia da *Tosca* de Puccini, assegurando o acompanhamento ao piano. Nérac lembrou que durante o concerto, subitamente, a luz se apagou e «a surpresa foi ver todos os intérpretes continuar, e especialmente o sr. de Freitas-Branco que, na escuridão, tocou de cor o resto do ato» (*ibid.*, 21/11/1933). Em 21 de dezembro, voltou a apresentar-se em mais um concerto (*ibid.*, 21/12/1933). Já em 1934, em 14 janeiro, participou na ópera *Romeu e Julieta* de Gounod e tornou-se membro da Société des américanistes de Paris, da qual era vice-presidente Warrigton Dawson (*ibid.*, 12/5/1934; *Journal de la Société des américanistes* 31, 1939, 14); em 8 de abril, apresentou-se, de novo, num concerto na residência de Dawson (*ibid.*, 13/4/1934); em 8 de maio, harmonizou e acompanhou ao piano espíritos negros e interpretou o papel de *Figaro*, em excertos da ópera *O barbeiro de Sevilha* de Rossini (*Journal de la Société des américanistes* 26, 1934, 184; *L'Homme Libre* 8/5/1934), sendo Freitas Branco apresentado, em artigo publicado no *Le Matin*, como descendente direto de Vasco da Gama (*Le Matin* 8/5/1934), e em 9 de setembro, cantou na *Tosca* de Puccini (*Le Figaro* 8/8/1934). Paralelamente, participou, entre os dias 15 e 20 de maio de 1933, no congresso anual da Federação Internacional de Concertos, que se realizou em Paris (*Comædia* 5/6/1933).

Festival Ravel em Paris e Liège

O ano de 1932 foi decisivo na carreira de Freitas Branco. A participação no Festival Ravel, em Paris, marcou o início da colaboração entre o compositor francês e o maestro português. Este momento, segundo ele, foi o «ponto de viragem da minha carreira e que me lançou» (PR Branco 1956).

Em agosto de 1931, escreveu, de Paris, ao seu irmão Luís, informando-o de que «o concerto com o Ravel está definitivamente marcado para 19 de janeiro em Liège, e talvez haja outros em Anvers e

Gand» (CRT 23/8/1931). O primeiro convite foi para dirigir um concerto em Liège e só mais tarde é que surgiu a possibilidade de participar no Festival Ravel em Paris:

O concerto com Ravel em Liège está definitivamente fixado para 19 de Janeiro e é talvez possível que o mesmo concerto se repita em Anvers, Gand e Bruxelas. Até já fui abordado para dirigir a 1ª audição do «Concerto» [en sol] na Salle Gaveau com a orch. Lamoureux, a 14 de janº, me parece; porque o Alb. Wolff n'essa data, única possível está ausente. *Too good to be true...* (CRT 12/10/1931).

A leitura das atas do Comité da Orchestre Lamoureux ajudam a perceber o que sucedeu:

O Senhor Brunetière, organizador do Concerto Ravel, anunciou-nos que, estando o Senhor Ravel doente, se vê, para seu grande pesar, na obrigação de adiar a data do concerto. Ele propõe as datas de 14 ou 15 de janeiro. Não estando o Senhor Wolff em Paris nessa data, estamos a considerar a possibilidade de o concerto ser dirigido por outro maestro. Mas o senhor Brunetière, que deseja firmemente que seja o senhor Wolff a dirigir este Concerto, fará uma última diligência junto do senhor Ravel para tentar antecipar alguns dias a data do seu Concerto, o que permitiria ao senhor Wolff dirigi-lo (OL-LACO 12/10/1931).

Na impossibilidade do maestro Albert Wolff estar disponível na data prevista, Freitas Branco foi então formalmente convidado, por indicação de Ravel, em 18 de novembro de 1931, pelo diretor dos «Concerts et Conférences P. Boquel», Félix Brunetière:

Caro Senhor Branco,

A primeira Audição do Concerto de Maurice RAVEL está definitivamente marcada, em Paris, para a noite de quinta-feira, 14 de janeiro, na Salle Pleyel, com ensaios na tarde de segunda-feira, 11 de janeiro e na tarde de quarta-feira, 13 de janeiro. Como previsto, contamos com a sua participação no Concerto e eu, pessoalmente, estou muito satisfeito com esta oportunidade que lhe permitirá dirigir uma orquestra parisiense. Como sabe, não nos é possível oferecer-lhe um cachet nesta circunstância, e o Senhor RAVEL rogou-me que lhe pedisse para aceitar uma compensação de 2000 francos, com a qual, penso eu, estaremos de acordo. [...]

Novas complicações surgiram do lado do Senhor RAVEL, que acaba de me informar que está impossibilitado de tocar ele próprio o seu Concerto; os seus médicos proibiram-no de fazer qualquer esforço e, em particular, o de estudar a sua obra ao piano. Foi necessário, pois, pensar noutra intérprete; e será a senhora Marguerite LONG, a quem aliás a obra é dedicada, que o substituirá ao piano; o senhor RAVEL só dirigirá a orquestra. É nestas condições que a primeira audição terá lugar em Paris e também nas outras capitais onde o senhor RAVEL se devia deslocar. [...] no que lhe diz respeito, anunciamos na publicidade:

PEDRO DE FREITAS BRANCO
Diretor dos Concertos Sinfónicos de Lisboa

Terá a gentileza de me dizer, numa próxima carta, se está bem assim, porque esperarei pela sua resposta para autorizar a impressão (CRT 18/11/1931).

Este convite foi, sem dúvida, determinante na carreira do maestro português, pela possibilidade de se estrear em Paris e de o fazer ao lado de Maurice Ravel:

Esqueci-me de dizer que, embora pareça história, recebi há dias o convite oficial para dirigir o tal Festival com o Ravel na Salle Pleyel com a orquestra Lamoureux, a 14 de Janeiro. A única restrição é sobre o «cachet»: «Comme vous le savez, il nous est impossible de vous offrir un cachet en cette circonstance, et Monsieur Ravel m'a prié de vous demander de bien vouloir accepter une indemnité de 2000 francs» — Ora, todos nós sabemos que actualmente, exceptuando apenas as estrelas de 1ª grandeza, qualquer artista que pretenda dirigir ou tocar n'um dos grandes Concertos parisienses, tem de pagar entre 6 e 20 mil francos... e é andar com sorte. Por isso este convite tem foros de acontecimento, me parece (CRT 27/11/1931).

O concerto no Festival Ravel, em Paris, à frente da Orchestre Lamoureux, na Salle Pleyel, aconteceu, em 14 de janeiro de 1932, e contou com participação da pianista Marguerite Long,^[25] na estreia do *Concerto en sol*. O programa incluía: *Daphnis et Chloé: 2.ª suite*, *La valse*,

25 Marguerite Long recordaria, mais tarde, que «o público [...] esperava com curiosidade a oportunidade de ver o diretor da Orquestra Sinfónica de Lisboa, sr. De Freitas Branco, dirigir a Orquestra Lamoureux» (Long 1971, 61).

Concerto en sol, Rapsodie espagnole, Pavane pour une infante défunte e o Bolero. Ravel dirigiu o *Concerto en sol*, a *Pavane* e o *Bolero*, sendo as restantes obras dirigidas por Freitas Branco. Este concerto foi um triunfo para Freitas Branco, como revela a carta remetida por Félix Brunetière:



Figura 3. Festival Ravel em Paris (EFB)

Caro Senhor Branco,

Queira encontrar, neste envelope, um conjunto de críticas que sobre si foram publicadas na imprensa, a propósito do Festival RAVEL; como verá, são todas excelentes e refletem, aliás, o grande sucesso que o Público lhe fez a 14 de janeiro, e estou muito feliz por ter podido apresentar-se em Paris nestas condições. Sei que em Liège o seu sucesso pessoal foi muito grande, o que me deixa igualmente muito feliz (CRT 27/1/1932).

Analisando as críticas publicadas,^[26] concluiu-se que este concerto constituiu um momento de revelação de um maestro desconhecido para os melómanos parisienses, que lhe permitiu o reconhecimento tanto dos músicos como do público. Através de uma géstica viva, clara

26 O conjunto das críticas publicadas estão reunidas em *Documentação complementar: «Fontes periódicas»*, disponível em linha em <https://cesem.fcsh.unl.pt> > Recursos > Livros > Coleção CESEM / Húmus.

e eficaz, associada à sensibilidade, autoridade e energia, Freitas Branco conseguiu retirar o máximo dos músicos da Orchestre Lamoureux. A interpretação não tentou impor os caprichos da sua personalidade, mas foi fiel à partitura, assimilando o espírito de cada obra, doseando as sonoridades e sobretudo servindo as intenções do compositor.



Figura 4. Festival Ravel em Liège (EFB)

Em 19 de janeiro de 1932, dirigiu em Liège (Bélgica), mais uma vez a convite de Ravel, um concerto com obras do compositor francês organizado pela «Œuvre des Artistes», com a participação da pianista Marguerite Long. Ravel dirigiu o *Bolero*²⁷¹ e o *Concerto en sol*, tendo Freitas Branco dirigido as restantes obras: *Alborada del gracioso*, *Ma mère l'Oye*, *Menuet antique* e *La valse*. O *La Meuse* escreveu que *La valse* «esteve [...] sujeita a coloridos, férteis em efeitos sonoros. Uma abordagem legítima, sem dúvida, uma vez que suscitou, da parte do público, vivos sinais de aprovação» (*La Meuse* 20/1/1932). Marcel l'Épinois realçou que «La Valse [...] beneficiou de uma interpretação que tão cedo não será esquecida» (*La Revue Musical Belge* 5/2/1932) e *L'Indépendance Belge* destacou que a obra foi interpretada «num tempo verdadeiramente notável» (*L'Indépendance Belge* 23/1/1932). Marcel l'Épinois salientaria, ainda, que:

271 Neste concerto, ao contrário do que tinha acontecido em Paris, esta obra foi interpretada com o efetivo orquestral completo (*La Meuse* 18/1/1932).

L'Œuvre des Artistes, [...] revelou [...] um maestro português, Pedro de Freitas-Branco, da alta linhagem dos grandes maestros. Surpreendente mágico do ritmo e da nuance, de Freitas-Branco, profundamente imbuído nas obras a serem executadas, acrescenta obras-primas de interpretação a obras-primas de composição. Delineia os planos sonoros de forma espantosa. Nada de confuso; triunfo da clareza, da precisão e da poesia, que se acrescentam à elegância de um gesto sempre voluntário e sempre gracioso (*La Revue Musical Belge* 5/2/1932).

No mesmo sentido, escreveu Demblon:

Elegante, distinto, nervoso ou carinhoso, alternadamente ardente ou delicado, o sr. De Freitas-Branco pareceu-nos particularmente indicado para seguir os caprichos do subtil pensamento de Ravel. A vivacidade do som e a suavidade da cor são-lhe ambas igualmente familiares. O ritmo é preciso, o desenho claro, o espírito lúcido. Em resumo, é um substituto perfeito do génio raveliano. E a sua presença não foi menos aclamada do que a do próprio compositor, ao qual, no entanto, o público de Liège reservou uma recepção extraordinariamente calorosa (*L'Express* 21/1/1932).

La Meuse destacou a géstica: «É quase uma varinha mágica. Uma batuta com elegância e rigor. Imperiosa quando comanda, confiante quando dirige, subjugou a orquestra, revelou-se viva e espiritual, e uma amável contadora de histórias, sempre com imenso à-vontade» (*La Meuse* 20/1/1932). Dumoulin focou o conhecimento das partituras:

Maestro nervoso e sensível, de uma grande precisão rítmica, que conhece admiravelmente as partituras, o sr. de Freitas marca a entrada dos temas e põe em relevo os mais pequenos detalhes da partitura. O sucesso do brilhante maestro foi muito entusiástico (*La Wallonie* 20/1/1932).

E Charlier resumiu desta forma o concerto:

Sucesso! Ovações prolongadas e entusiastas por toda a sala de pé! Chamadas incontáveis e até uma parte do programa bisada! [...] É o triunfo! É a glória! [...] Antes de mais, no estrado do maestro está um cavalheiro, alto, flexível, elegante, simpático. Com uma batuta muito animada e precisa, cujas batidas são pontuadas por gestos enérgicos dos ombros e do braço esquerdo e por torções de todo o corpo, num conjunto que constitui, de

certa forma, a *mímica* da trama musical, o sr. Pedro de Freitas-Branco [...] dá vida à *Alborada del Gracioso* (*Echos* 22/1/1932).

Luís de Freitas Branco, no seu diário, salientaria que estes concertos constituíram um marco na história da música portuguesa, pois tinha sido a primeira vez que um maestro português atingiu uma tal notoriedade internacional:

Os triunfos do meu irmão Pedro no concerto do dia 14 com a Orquestra Lamoureux em Paris e no dia 19 com a orquestra de Liège, com críticas admiráveis de músicos e musicólogos de primeiro plano, marcam um acontecimento sem precedentes na história da música portuguesa. Guilhermina Suggia e Viana da Mota tinham atingido como instrumentistas alturas semelhantes, com regentes portugueses nunca se dera nada de aproximado. Lacerda, por exemplo, apenas fez a província e se alguma vez dirigiu em Paris foi com os ditos núcleos de província ou com a Schola Cantorum, factos de importância muito menor (Luís de Freitas Branco, *Diário*, entrada de 29/1/1932, EJMFB).

Outros concertos

Após a participação no Festival Ravel, Freitas Branco foi convidado para dirigir, em março de 1932, a Orchestre Colonne. Dois meses após a sua estreia na capital francesa a expectativa criada em torno deste concerto era grande (*Le Temps* 26/3/1932). Escreveu Belvianes que se tratou de «um concerto magnífico, tanto pela elaboração do programa como pela execução de todas as obras que nos foram apresentadas» (*Le Ménestrel* 25/3/1932). Sobre a direção de Freitas Branco, disse Febvre-Longeray que «a sua compreensão dos estilos é inteligente e de uma grande flexibilidade de adaptação» (*Le Courrier Musical*, março de 1932). Foi ainda realçado que Freitas Branco «foi notável na décima terceira sinfonia de Haydn» (*Le Temps* 26/3/1932). Seria destacada, ainda, «a bela interpretação que deu [...] das *Impressões de Verão* de Malipiero» (*La Liberté* 22/3/1932). Segundo o *Je suis partout*, a «sua interpretação do *Tricorne* de Falla foi uma maravilha de precisão e vida» (*Je suis partout* 26/3/1932). E Febvre-Longeray destaca «a ardente interpretação do *Tricorne*, de Manuel de Falla, que valeu ao sr. Freitas-Branco uma calorosa ovação» (*Le Courrier Musical*, março de 1932). Em suma,

segundo Brussel, Freitas Branco demonstrou que com a sua «flexibilidade e firmeza da direção, inteligência e penetração musical, vigor na acentuação, força do ritmo, ele possui as qualidades essenciais de um grande maestro» (*Le Figaro* 24/3/1932).

O ano de 1932 estava a ser, do ponto de vista artístico, um acumular de êxitos na carreira de Freitas Branco, mas financeiramente era um momento muito difícil:

Com effeito já fui sollicitado, por diversas vezes, pelos concertos Lamoureux, Padeloup também já está, por assim dizer assente. [...] terei assim ensejo de dirigir, na mesma época, as 4 grandes orquestras de Paris, o que é um record. Mas isso poderá dar muita glória — financeiramente pouco ou nada dá. [...] Escusado será dizer que não consegui ainda reunir o dinheiro para reembolsar o Tio João o que me tem preocupado devéras. [...] O que eu sei é que aqui, a situação em geral — e a minha em particular — é bem triste; e, com as dificuldades da vida a augmentarem, e a sorte a diminuir, não está longe de sêr angustiosa. Desde a gravação dos discos Columbia, que me rendeu algum dinheiro, mas ás pinguinhas — o indispensável para viver dia a dia — nada mais fiz de lucrativo (CRT 20/8/1932).

Em outubro desse ano, a situação mantinha-se:

Mais me consta que a notícia da minha «pouco brilhante» situação actual em Paris, essa é comentada e conscienciosamente espalhada [...] mas nem vale a pena desmentir, tanto mais que, do ponto de vista estricamente material, tudo quanto possam dizer fica ainda com certeza bastante longe da realidade (CRT 19/10/1932).

Depois da Orchestre Lamoureux e da Orchestre Colonne, o ano de 1932 terminou com a estreia à frente de mais uma formação parisiense: a Orchestre Padeloup. O convite inicial previa apenas a direção de dois concertos (CRT 29/11/1932), mas um diferendo entre os elementos da orquestra e o seu maestro titular, Rhené-Baton, levou à demissão deste último (*Le Figaro* 5/12/1932), tendo o maestro português sido convidado para reger mais dois programas. No primeiro concerto participou a Société d'instruments anciens e no segundo foi solista o pianista Alexander Brailowsky. A terceira apresentação teve como prato forte a música francesa do século xx, com destaque para a estreia absoluta da obra *A quoi rêvent les jeunes filles* de Hector Fraggi. No

último programa foram solistas as cantoras Mercedes Capsir e Mildah Polia. Segundo Prunières:

O jovem português Freitas Branco coloca um temperamento e dons plásticos de primeira ordem ao serviço de uma profunda musicalidade. No estrado, dominando a orquestra com a sua alta estatura, ele resplandece. O seu gesto tem uma autoridade soberana. A orquestra está fascinada e o público segue com emoção a coreografia majestosa dos seus movimentos comandados pelo ritmo interior, sem vulgaridade, tudo nele é nobre. É um grande senhor da orquestra (*La Revue Musicale* 2/1933).

E, por último, o *Le Monde Musical* fez o balanço destes concertos:

Quatro concertos foram reservados para um jovem maestro português [...]. Não foi demasiado para o nosso gosto, nem para o do público, que lhe concedeu um acolhimento caloroso. Aliás, é o calor, quase vibrante e vulcânico, que parece ser a característica dominante deste belo talento. Alto, magro, apertado no seu longo casaco, não deixa de se levantar na ponta dos pés e não hesita, quando é necessário, em balancear todo o seu corpo com gestos bruscos, mesmo que, depois, se tenha de se desvanecer em suaves ondulações dos seus grandes braços. É um músico completo, apaixonado, sofisticado. Desde o primeiro concerto, soube tirar o máximo da pobre V. de Beethoven [...]. Foi um intérprete muito devoto do *Jour d'été à la montagne*, de d'Indy. Este concerto foi completado com uma deliciosa *Sinfonia veneziana*, de Lorenzi e das *Récréations de la campagne*, de Ch.-F Clément (*Le Monde Musical* 31/12/1932).

Em 1933, Freitas Branco dirigiu apenas um concerto em Paris, outro em Liège e três récitas de ópera, em Lisboa. Com a Orchestre Féminin de Paris, apresentou um programa de música Ibero-Francesa, em benefício da «Caisse de secours de l'Union des Artistes et de l'œuvre l'Art pour la Jeunesse». Foram solistas Vera Janacópulos, Yvonne Brothier e a Condessa de Boisrouvray, tendo Jane Evrard dirigido uma parte do programa.

Após o fim dos Novos Concertos Sinfónicos de Lisboa, apresentou-se, em Portugal, no Parque das Laranjeiras, para dirigir, em setembro de 1933, um conjunto de cantores portugueses, na *Aida* de Verdi e na *Carmen* de Bizet. Estas récitas marcaram a estreia do maestro português no repertório operático francês.

Em novembro de 1933, Freitas Branco voltou a dirigir a Orchestre de l'Œuvre des Artistes. Segundo *La Meuse*, o público teria a oportunidade de ouvir um «programa brilhante, um programa bem organizado para realçar o talento de um maestro» (*La Meuse* 25/11/1933), preenchido com obras de compositores do século xx de várias nacionalidades, incluindo a estreia absoluta da *Suite d'orchestre* de Robert Casadesus. G. Jos destacou a inclusão no concerto do *Don Quixote* de R. Strauss^[28] por ser uma obra raramente programada devido à «grande dificuldade de interpretação» (*Gazette de Liège* 25/11/1933). Charlier descreveu, desta forma, a prestação do maestro português:

Com pleno conhecimento do que está a dirigir, ele é capaz de insuflar, mesmo no público, uma vida extraordinária. É quase humilhante para os habitantes da cidade ardente! Valha-nos Deus! Quantos gestos, quantos impulsos, quantas contorções e quantos jogos fisionómicos. Mas é preciso reconhecer que as interpretações foram esplêndidas e que este excelente maestro teve a gentileza de associar a sua orquestra ao seu triunfo, em gestos que se percebiam sinceros! Foi, portanto, um concerto magnífico (*Echos* 26/11/1933).



Figura 5. *La Meuse* 14/11/1933 (EFB)

28 Sobre o *Don Quixote*, Freitas Branco escreveu um texto onde analisa em detalhe a obra de Richard Strauss (ver *Documentação complementar: «Fontes periódicas»*, disponível em linha em <https://cesem.fch.unl.pt> > Recursos > Livros > Colecção CESEM / Húmus).

Sobre a géstica de Freitas Branco, Demblon considerou que é «demasiado gesticulador, [...] Mas que paixão e que vida traz à sua orquestra. E, nesta paixão, que clareza, precisão e ordem. No lirismo ou na delicadeza, na energia ou no espírito, é sempre um maestro notável e muito aplaudido» (*L'Express* 26/11/1933). O *Beaux-Arts* acentuou o exagero da direção:

[Foi um] maestro extraordinário que os dirigiu. Inicialmente, o hábito e o gosto que aqui temos por uma direção sóbria e contida, fez-nos achar o sr. de Freitas Branco bastante exagerado e, para dizer toda a verdade, os seus movimentos um pouco apalhaçados. Este maestro é da escola daqueles que, como diz Obey, explicam a peça com as suas costas. Mas depois, reflectindo melhor, lembramo-nos de que o resultado justifica o artífice e, tendo em conta o que ele consegue tirar da orquestra, temos de admitir que as suas expressivas gesticulações contribuem certamente para o resultado obtido (*Beaux-Arts* 30/11/1933).

La Critique realçou que «Freitas Branco [...] pertence à elite dos maestros. A sua forma de dirigir, expressiva, brilhante, impetuosa permanece sempre de uma suprema elegância. Ilumina as obras, anima-as, dá-lhes cor» (*La Critique* 7/12/1933). O próprio Freitas Branco afirmou sobre a sua forma de dirigir:

Quando dirijo a *minha* orquestra, que eu conheço muito bem, por vezes abstenho-me mesmo de dar indicações com os meus braços, mas, diante de um conjunto de 90 estantes, que tinham de me fornecer um enorme trabalho, tinha de os apoiar e de mostrar que também eu estava a trabalhar arduamente. *Magister dixit* (*L'Œuvre* 1/1934).

CARREIRA EM PORTUGAL

Em 1934, a convite de Duarte Pacheco, Ministro das Obras Públicas e Comunicações, e seu antigo colega no IST (Caeiro 1964, 279), Freitas Branco regressou a Portugal para dirigir a OSEN:^[29]

Eu estava fixado em Paris [...] e sem grande tenção de voltar, sem possibilidades de voltar, visto que tinha iniciado a minha carreira lá. E foi uma carta do Duarte Pacheco que me fez vir para cá, para me pôr à frente... enfim, para fundar e organizar e dirigir a Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (*ibid.*, 289).

Em 1 de junho de 1934, Duarte Pacheco nomeou António Joyce como presidente da Comissão Administrativa e Organizadora dos Programas da EN. A estruturação artística da estação foi uma das prioridades da comissão, tendo sido constituídas diferentes formações: a Orquestra Sinfónica (dirigida por Freitas Branco),^[30] uma pequena Orquestra Sinfónica (dirigida por Wenceslau Pinto), a Orquestra de Salão (dirigida por Lopes da Costa), a Orquestra de Câmara (dirigida por Ivo Cruz) e dois Septiminos (dirigidos por Flaviano Rodrigues e Luís Barbosa) (Moreira 2012, 41). Em 22 de junho de 1934, Freitas Branco celebrou um contrato com a EN, para assumir o lugar de maestro da OSEN, com um vencimento de três mil e quinhentos escudos

29 A primeira orquestra rádio-sinfónica criada na Europa foi a Orquestra da Rádio de Berlim, em 1923, seguida pela rádio da Dinamarca (1925), Finlândia (1927), Roménia (1928), Inglaterra (1930), Rússia (1930), Bélgica (1930) e Itália (1931) (Baeck 2009, 147-148).

30 A OSEN foi formada por muitos dos músicos que tinham participado na Orquestra dos Novos Concertos Sinfónicos de Lisboa (José Forns, *Informaciones* 16/5/1944).

mensais.^[31] O maestro obrigava-se a assumir a referida regência, quer nos estúdios ou fora deles, devendo prestar ao diretor artístico, António Joyce, toda e qualquer colaboração julgada necessária, desde que compatível com as suas funções. Mediante autorização do Ministro das Obras Públicas e Comunicações, poderia ausentar-se para o estrangeiro, com prejuízo de vencimentos para dirigir qualquer orquestra ou tratar de assuntos artísticos pendentes, tendo em vista manter a sua situação internacional, com prestígio para a cultura portuguesa. Este contrato seria válido pelo prazo de um ano e considerado renovado, caso não fosse denunciado, por qualquer das partes, com sessenta dias de antecedência (CRT 26/12/1938; DOC 22/6/1934).

Apesar de se tratar de uma orquestra ligada à EN, Freitas Branco «não queria [...] que [...] os concertos fossem só no estúdio. [...] Para o músico tem uma importância enorme, estar no mesmo ambiente, ou ouvir os aplausos do público, as reacções» (Caeiro 1964, 289-290).^[32] Em entrevista ao *Diário da Manhã*, Freitas Branco destacou que a EN:

[...] representa [...] o empreendimento de maior vulto e alcance a que tenho assistido entre nós, nos domínios cultural e artístico. Em primeiro lugar, o que se levou a cabo no campo técnico é indiscutivelmente espantoso e poucos são aqueles que têm sabido apreciar a obra realizada (*DM* 28/8/1934).

A criação da OSEN, nas palavras de António Joyce, foi um acontecimento da máxima importância:

A nova instituição já pode orgulhar-se de ter resolvido [...] alguns problemas que [...] não logravam [...] obter a desejada e conveniente solução. Basta citar o da Orquestra Sinfónica de carácter permanente e lembrar as

31 Ao vencimento seria descontada a quota-parte correspondente ao tempo de falta ao serviço, qualquer que fosse a duração da ausência, salvo nos casos de doença comprovada, até trinta dias seguidos ou interpolados, não sendo necessário prestá-los aos domingos, e os dias de licença graciosa, legalmente previstos.

32 Freitas Branco «chamara a atenção do ministro para a necessidade de arranjar salas adequadas tanto para os concertos públicos como para os espectáculos de ópera em que a orquestra interviesse. Não havia em Lisboa uma sala de concertos de raiz e a sala de ópera tradicional, no Teatro São Carlos, estava a cair de velha. Para resolver esta situação, o ministro preconizou uma solução dupla, que expôs por palavras ao chefe do governo: a construção dum Palácio da Música, para os concertos sinfónicos, e a recuperação de São Carlos, para as óperas». Salazar considerou que era uma despesa excessiva e autorizou apenas o restauro do TSC (Paes 1998, 93-94).

vicissitudes que a sua história regista desde os tempos de Barbieri, Colinne, Breton, Victor Hussla, passando pelas épocas de Lambertini, Figueiras, Julio Cardona, José Henrique dos Santos, até Pedro Blanch, David de Sousa e Francisco de Lacerda, F. Fão e Pedro F. Branco, para se avaliar a significação da constituição da grande Orquestra Sinfónica da Emissora (*RS 8/12/1934*).

Segundo Nery e Castro, «o estabelecimento da estação oficial de radiodifusão (futura Emissora Nacional)» marcou «de forma decisiva a música portuguesa da era salazarista» (Nery e Castro 1991, 166).

Para uma melhor compreensão e análise da ação que Freitas Branco desenvolveu, na sua grande maioria em concertos à frente da OSEN,^[33] divide-se a sua atividade artística em cinco períodos relacionados com mudanças relevantes na programação, bem como os locais de apresentação e a sua relação com o público.

Primeiro período: 1934/35 a 1938/39

O primeiro período iniciou-se em setembro de 1934 e terminou em 1938/39 (a partir de 1939/40 a OSEN organizará, pela primeira vez, uma temporada de concertos públicos). Num total de cento e noventa apresentações, quase metade dos concertos que Freitas Branco dirigiu com a OSEN realizaram-se nos estúdios da EN.

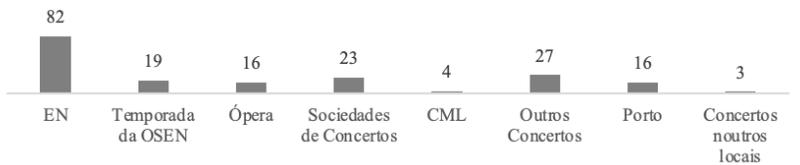


Gráfico 3. Concertos realizados no primeiro período entre 1934/35 e 1938/39 (fonte própria)

33 A Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (OSEN) era por vezes também designada como Orquestra Sinfónica Nacional. Ao longo do texto iremos utilizar a primeira designação (OSEN), pois trata-se do seu nome inicial. Segundo Freitas Branco, a alteração do nome aconteceu em 1941 (*Informaciones 16/5/1944*).

Concertos na Emissora Nacional

Os concertos realizados na EN nunca foram devidamente divulgados. Os periódicos *Rádio Semanal* e *Rádio Nacional* publicavam a programação, mas, muitas vezes, não eram indicados o nome do maestro, nem o programa. Durante alguns períodos, a imprensa diária divulgava a programação, mas revelava a mesma lacuna. Viana da Mota, em 1938, alertava para esta situação, chamando também a atenção para a ausência da crítica quase total aos concertos realizados nos estúdios:

A obra admirável que Pedro de Freitas Branco tem realizado na nossa Emissora Nacional, quer educando a orquestra, que ele elevou a um grau de coesão e equilíbrio de sonoridade que lhe permite executar as partituras mais transcendentais com a máxima segurança e clareza, quer organizando os programas com largo critério, de maneira a manter o nosso público em permanente contacto com a produção musical de todos os países (incluindo o nosso), não é apreciada como devia sê-lo por não se fazer crítica aos concertos nos estúdios da Emissora, na imprensa diária, como se faz lá fora, o que é muito para lamentar no interesse dos artistas e da própria Emissora. Em Paris, Berlim, Londres, ou outra grande cidade, onde não escasseiam assuntos à crítica musical quando se executa uma nova obra importante ou um artista notável toca numa Emissora, todos os jornais fazem apreciações para conhecimento do público e estímulo dos artistas que trabalham, por assim dizer anonimamente. Bem sei que os lugares destinados aos ouvintes na nossa Emissora são apenas 28 e que, dando entrada a todos os jornais lisboenses, ficariam talvez só metade dos disponíveis para os ouvintes; mas talvez fosse possível arranjar lugares para esses noutros cantinhos do estúdio. E pena é que os programas nem sempre sejam publicitados na Imprensa diária, como ainda há alguns anos se fazia (*DN* 21/11/1938).

Na temporada inicial (1934/35), as primeiras transmissões de concertos dirigidos por Freitas Branco^[34] foram dedicadas à música operática, tendo-se ouvido excertos de óperas de Verdi, Massenet, Puccini e Giordano. A música portuguesa marcou presença com obras de Freitas Gazul, David de Sousa, Luís de Freitas Branco, Marcos Portugal,

34 A informação apresentada reporta apenas aos concertos dirigidos por Freitas Branco.

Flaviano Rodrigues e Alfredo Keil. O primeiro programa sinfónico ocorreu, em 13 de dezembro de 1934, com a estreia nacional da *Balada do Cárcere de Reading* de Ibert. *O Século* escreveu que:

Com uma orquestra tão criteriosamente organizada e um chefe de tão excepcional envergadura, podemos em face dos extraordinários progressos verificados, adquirir em pouco tempo de trabalho a consoladora certeza de que a orquestra [...] não tardará a enfileirar ao lado dos melhores agrupamentos congêneres do estrangeiro (*SE* 15/12/1934).

Foram vários os músicos portugueses que se apresentaram *a solo*, na sua maioria pianistas. Com o Coro da EN, foram interpretados programas corais-sinfónicos com obras de Händel e Wagner, ouviu-se em estreia nacional *La chasse du Prince Arthur* de Ropartz e fizeram parte da programação algumas sinfonias dirigidas pela primeira vez por Freitas Branco: a Sinfonia n.º 7 de Beethoven, a Sinfonia n.º 4 de Schumann, a Sinfonia n.º 6 «*Patética*» de Tchaikovsky, a Sinfonia n.º 5 de Sibelius e a Sinfonia n.º 9 «*Novo Mundo*» de Dvořák.

A transmissão dos concertos pela rádio mereceu, da parte de Freitas Branco, uma atenção muito especial na procura da melhor sonoridade.^[35] Outro ponto importante estava relacionado com a utilização das partes cavas. Freitas Branco, em entrevista ao jornal brasileiro *O Mundo*, esclareceu como ultrapassou esta questão:^[36]

O autor não pode [...] editar, ele mesmo, suas obras, pois não haverá recurso para isso, senão excecionalmente. Custear o serviço de cópias manuscritas, também é trabalho limitado, pois o elevado preço dêsse tipo de mão de obra não é comportado pelos nossos bolsos escassos. Assim, não podemos mesmo receber em Portugal, senão muito limitadamente, o material de orquestra de obras sinfónicas. [...] Para solucionar tal problema usei do seguinte expediente: entrei em entendimento com alguns editores e mesmo diretamente com alguns autores. Mediante um compromisso assinado, foram-me confiados vários materiais dêsse tipo. O grupo

35 Vuillermoz, num artigo intitulado «La Maison de La Radio de Lisbonne», descreveu detalhadamente todo o processo (ver *Documentação complementar*: «Fontes periódicas», disponível em linha em <https://cesem.fcsh.unl.pt> > Recursos > Livros > Coleção CESEM / Húmus).

36 Na mesma entrevista, considerou que a radiodifusão veio «aumentar as possibilidades para os músicos e para a sua obra. [...] A música teve um incremento» (*O Mundo* 18/6/1949).

de copistas da Emissora Nacional de Lisboa, a que pertence a Orquestra Sinfónica Nacional, procede à cópia dessas partes. As três primeiras execuções de tais obras pagam o serviço de cópia, e aquê material passa a pertencer ao editor, proprietário da primeira cópia, ou ao autor que ma cedeu, obrigando-se a Emissora Nacional a pagar os direitos da quarta execução em diante (*O Mundo* 18/6/1949).

Na temporada de 1935/36, uma novidade foi a apresentação de programas temáticos dedicados aos compositores americanos (Kramer e Stoessel) e aos compositores italianos, com a estreia nacional de *Canti della stagione alta* de Pizzetti. Foram também ouvidas pela primeira vez em Portugal as *Doas Gymnopédies* de Satie/Debussy e apenas o violoncelista Mischel Tcherniawsky se apresentou como solista. Foram interpretadas duas obras de compositores portugueses: a *Sinfonia à Pátria* de Viana da Mota e o *Allegretto scherzoso* de Alberto Fernandes, e a música operática continuou a marcar presença.

Em 19 de dezembro de 1935, o presidente da Comissão Administrativa da EN emitiu uma ordem de serviço em que congratula «o maestro sr. Pedro de Freitas Branco e os componentes da Orquestra Sinfónica, pelo intenso trabalho realizado durante os últimos seis meses, pelo alto nível artístico a que souberam elevar-se pelo notável exemplo de dedicação que deram» (documento dactilografado 19/12/1935; EFB).

Na temporada de 1936/37, continuaram a ser apresentados programas temáticos, desta feita dedicados à música portuguesa e à música inglesa. Em estreia nacional, a soprano Maria Antónia Palhares cantou *Mia speranza adorata* de Mozart. Foi interpretado o terceiro ato da ópera *Lohengrin* de Wagner, bem como um programa à volta da valsa, com a abertura do *Morcego*, *O Danúbio azul* de J. Strauss e *La valse* de Ravel. Em 1 de agosto de 1937, aconteceu o concerto do segundo aniversário da estação de Ondas Médias da EN, oficialmente inaugurada em 4 de agosto de 1935, emitindo a partir dos estúdios na Rua do Quelhas (Ribeiro 2005, 121).

Na temporada de 1937/38, Arminda Correia fez a estreia absoluta das *Seis canções populares portuguesas* de Artur Santos. Apresentaram-se ainda os pianistas João de Abreu Mota e Janine Weill e o violoncelista Fernando Costa. Destaque ainda para a estreia em Portugal da *Habanera* de *La muerte de Carmen* de Halffter.

Na temporada de 1938/39, foram solistas a pianista Maria dos Prazeres Vicente e a soprano Hilde Mattauch. Em novembro de 1938,

num programa intitulado «Shakespeare na Música», foi interpretada a abertura do *Sonho de uma noite de verão* de Mendelssohn, *Hamlet* de Liszt, *Romeu e Julieta* de Tchaikovsky, a abertura *Béatrice et Bénédict* de Berlioz e *Falstaff: Estudo sinfónico* de Elgar. Em 1939, o concerto de 3 de maio comemorou a Descoberta do Brasil, e em julho foi estreada em Portugal a Sinfonia n.º 2 de Balakirev.

Temporada de Concertos Públicos da OSEN

Na segunda temporada (1935/36) a OSEN começou a organizar concertos públicos.



Figura 6. Primeiro concerto público da OSEN (EFB)

Apesar da orquestra se ter apresentado em público três semanas antes, foi anunciado e realizado, no TSL, em 25 de novembro de 1935 o «primeiro concerto público», com a estreia nacional da Sinfonia de Schubert/Weingartner. Sobre a importância deste momento, escreveu Luís de Freitas Branco:

Para quem tenha acompanhado de perto as vicissitudes da crise mundial dos últimos anos em Lisboa, o acontecimento reveste importância

excepcional. É a primeira vez que o Estado chama a si a organização de concertos sinfónicos e fá-lo, como nos grandes centros de cultura estrangeiros, a preços populares, para educar, para instruir, evitando assim que as dificuldades económicas mundiais se juntem aos prejuízos materiais, que dia-a-dia se observam, outros prejuízos mais graves que são de ordem intelectual e moral. Bem-haja pois o Estado português por esta generosa iniciativa que só por si justifica perante os intelectuais portugueses a organização da Emissora Nacional. Já o dissemos e nunca será demasiado repeti-lo: a base social da vida musical de uma cidade civilizada é uma orquestra sinfónica e esta só pode ter o carácter permanente indispensável ao seu aperfeiçoamento se for amparada pelo Estado (*SE* 26/11/1935).

Destacou ainda que a orquestra «afirmou perfeição rara e demonstrou surpreendentes progressos em tão curto espaço de tempo, progressos que se observam tanto na técnica e afinação como na fácil obediência ao mínimo gesto do regente» (*ibid.*). Em dezembro de 1935, aconteceu o segundo concerto, com destaque para a estreia nacional da Sinfonia em dó maior de Dukas; em abril de 1936 foi apresentado um «concerto espiritual» (terceiro concerto sinfónico), agendado para a quarta-feira anterior à Páscoa, em que seria estreada em Portugal a *Marcha fúnebre* de Schumann e interpretadas a *Tenebrae factae sunt* de Palestrina/Schreck, a suite sinfónica do *Martírio de São Sebastião* de Debussy e *Redenção* de Franck. Em junho de 1936, realizou-se o quarto concerto com a estreia nacional da *Tragédia de Salomé* de Schmitt. Outra novidade na temporada foi a colaboração, pela primeira vez, de Tomás Alcaide com a OSEN.

Na temporada de 1936/37, Freitas Branco dirigiu quatro concertos: em estreia nacional foram apresentadas *A noite de Natal* de Korsakov, a *Rhapsody in Blue* de Gershwin, o *Concerto en sol* de Ravel (solista Marie Antoinette Freitas Branco), o *Prometheus* de Liszt e a Sinfonia n.º 6 de Schubert.

Durante a temporada de 1937/38, a EN organizou uma série de concertos populares no Teatro D. Maria II, tendo Freitas Branco estreado em Portugal *Os planetas* de Holst e dirigido um concerto à memória de Ravel, falecido um ano antes (em 28 de dezembro de 1937), num programa monográfico.

Na temporada de 1938/39, Freitas Branco dirigiu cinco concertos: em novembro de 1938, foi solista José Rosenstock. Em abril e maio de

1939, regeu os três últimos concertos do ciclo a «Evolução da Música de Piano», organizado por Viana da Mota (*RN* 15/1/1939). Luís Costa, Leonilda Moreira Sá e Costa e Helena Sá e Costa interpretaram, em 3 de abril, o Concerto para três pianos em dó maior de J. S. Bach, o Concerto para piano n.º 2 de Liszt, e o Concertino para piano de J. Françaix e o Concerto para piano de Hans Pfitzner, estes últimos em estreia nacional. Sobre este programa, Benoit escreveu: «Freitas Branco não precisa de referências pormenorizadas. A sua compreensão prodigiosa foi secundada com brilho pela orquestra» (*DL* 6/4/1939). Em 24 do mesmo mês, foi solista Viana da Mota e, no último concerto, em 1 de maio, foi solista Marie Antoniette Freitas Branco, num programa de cariz francês, com obras de Saint-Saëns, Franck, Ravel e a estreia nacional da Fantasia de Aubert. Ruy Coelho frisaria que «dirigiu com a costumada vivacidade e conhecimento dos autores franceses» (*DN* 4/5/1939). Em junho de 1939 foi apresentado um programa com obras de Rameau/Mottl, Mozart, Turina, Sonzogno, R. Strauss e o *Bolero* de Ravel.

Temporada de Ópera

Só dois anos após a sua criação é que a OSEN participou em espetáculos de ópera. Depois das companhias por si organizadas, em 1926 e 1928, Freitas Branco voltou a estar associado a um novo projeto deste género, desta feita com Tomás Alcaide. João Ortigão Ramos, empresário do TSL, justificou o contexto desta iniciativa:

Há muito tempo que o grande artista que é Pedro de Freitas Branco [...] acalentava o sonho de poder organizar, no meu teatro, uns espectáculos de ópera, com bases e com fundamento, espectáculos que não fossem o estendal das nossas insuficiências no campo lírico, mas sim uma demonstração séria e honesta das nossas possibilidades. Há meses, por isso, se vêm ensaiando as três óperas que vamos levar à cena, «Rigolletto», «Tosca» e «Manon», depois de uma escolha criteriosa de intérpretes e de valores. O facto de Alcaide ter algumas datas livres, antes da partida para a América, e de gentilmente ter resolvido pôr de lado também — como o São Luiz e o maestro Pedro de Freitas Branco — os interesses puramente materiais, permitiu que se pudesse pensar seriamente na possibilidade de se efectuar os espectáculos anunciados (*SE* 27/6/1936).

Assim, em julho de 1936, as três óperas foram levadas à cena, valendo a «Tomaz Alcaide e ao maestro Pedro de Freitas Branco uma das maiores ovações a que temos assistido em palcos portugueses» (DL 17/7/1936). Para assinalar esta iniciativa foi descerrada, no TSL, uma placa de homenagem a Freitas Branco (SE 18/7/1936).



Figura 7. Freitas Branco e Tomás Alcaide no TSL (EFB)

Em anos posteriores, Freitas Branco e a OSEN colaboraram com companhias de ópera italianas. Na temporada de 1936/37, numa produção da Grande Companhia de Ópera Lírica Italiana, dirigiu a *Madama Butterfly* de Puccini com Toshiko Hasegawa, e a *Carmen* de Bizet com Maru Falliani. Na temporada seguinte, à frente da Companhia Lírica Italiana, dirigiu a *Tosca* de Puccini com Rosetta Pampanini. Nesta temporada estreou-se, também, na direção do *Tristão e Isolda* de Wagner com Fiorenzo Tasso e Maria Llacer Casali, considerando Benoit que «Freitas Branco é hoje um soberbo intérprete wagneriano, — nova modalidade do seu extraordinário temperamento artístico» (DL 11/5/1938). Na temporada de 1938/39, numa produção da Companhia Italiana Ercole Casali, dirigiu a *Manon* de Massenet com Iris Corradetti e Tomás Alcaide. Na mesma altura, ainda com Alcaide, dirigiu o *Rigoletto* de Verdi.

Sociedades de Concertos

Em 1935, a OSEN iniciou a colaboração com o Círculo de Cultura Musical (CCM), fundado em 1934, por Elisa de Sousa Pedroso, e com a Sociedade de Concertos de Lisboa (SCL), fundada em 1917, por Michel'angelo Lambertini, Cecil McKee, Viana da Mota, Luís de Freitas Branco, António Joyce, Alberto Pedroso e Pedro Joyce Dinis (Bastos 2010, 1229; Silva 2010b, 294).¹³⁷¹ Freitas Branco, em 1944, explicou as vantagens desta parceria:

Em Lisboa existem duas importantes entidades de aficionados de música que [...] oferecem aos seus sócios magníficos concertos e contratam quase todos os artistas estrangeiros que vêm à Península. [...] Com ambas as entidades chegámos [...] a um acordo, no qual sempre que contratam algum artista famoso, damos um concerto em colaboração para os seus sócios, um concerto que é transmitido pela rádio,¹³⁸¹ e eles garantem o solista e nós a orquestra (*Informaciones* 16/5/1944).

Círculo de Cultura Musical

Os solistas convidados foram maioritariamente pianistas: Michael Zadora, Leopoldo Querol (na estreia nacional do *Capriccio para piano e orquestra* de Stravinsky), Alexander Borowsky, Jeanne-Marie Darré, Ady Leyvastre e o português José Rosenstock. Sobre o concerto deste último, escreveu Benoit que «a colaboração da orquestra da E.N. sob regência de Pedro de Freitas Branco não nos satisfaz. Escassez de ensaios? Assim o cremos, pois temos o maestro e executantes na conta de estarem acima de vulgares reparos críticos» (*DL* 9/12/1936). Foram ainda solistas os violoncelistas Jacques Serres, Juan Ruiz Caseaux (no *Don Quixote* de R. Strauss) e Aubrey Rainier,

37 Nestes concertos, a OSEN acompanhava os solistas convidados pelas sociedades de concertos — na sua grande maioria estrangeiros — e, por vezes, interpretava obras só para orquestra. O restante programa era assegurado pelo solista, a solo, ou com acompanhamento ao piano.

38 Luís de Freitas Branco, no seu diário, escreveu sobre a transmissão dos concertos: «Dia admirável. Direi na minha crítica de quinta-feira próxima: consta-nos que a Emissora Nacional cedeu a orquestra (incluindo ensaios e concerto) a troco da autorização para radiodifundir. Esta espantosa informação me deu o meu Irmão a respeito do próximo concerto do director da "Secção de Música Portuguesa da Emissora"» (Luís de Freitas Branco, *Diário*, entrada de 1/12/1934, EJMFB).

e o violinista André de Ribaupierre. Em março de 1936, Freitas Branco dirigiu a Orquestra de Arcos da EN, num programa em que foi solista Wanda Landowska, tendo sido estreados em Portugal o Concerto para cravo em si bemol maior de Händel e Concerto para cravo em ré maior de Haydn.

Sociedade de Concertos de Lisboa

Ao contrário do CCM, apenas dois pianistas foram solistas: Eduard Erdmann, em 1 de dezembro de 1937, no concerto do 20.º aniversário da SCL e Josef Hofmann. Apresentaram-se os violoncelistas Enrico Mainardi, Guilhermina Suggia — que se estreou com a OSEN — e Emanuel Feuermann, na estreia nacional da versão original do Concerto para violoncelo em ré maior de Haydn, e os violinistas Paul Makanowitzky, Nathan Milstein, Zino Francescatti e Joseph Szigeti. Relativamente a este último, nas palavras de Benoit «a interpretação de Szigeti foi perfeita, e a colaboração da orquestra, com a compreensão viva e desempoeirada de Pedro de Freitas Branco, contribuiu para o realce da obra de Bloch» (*ibid.*, 7/6/1939). Completaram a programação o Quatuor Belge à Clavier e a soprano austríaca Lotte Schöne.

Concertos organizados pela Câmara Municipal de Lisboa

A partir de 1938, a OSEN participou em concertos promovidos pela CML, em diferentes espaços da capital portuguesa e que, ao longo dos anos, se foram tornando cada vez mais presentes na programação. Os primeiros concertos decorreram na Estufa Fria. Tendo em conta a particularidade do espaço, Freitas Branco concebeu, para a apresentação inicial, um programa pensado especialmente para o local com o *Sonho de uma noite de verão: abertura e nocturno* de Mendelssohn, as *Fontes de Roma* de Respighi, os *Nocturnes* de Debussy, *Na fonte* de Flaviano Rodrigues, *Murmúrios da floresta* da ópera *Siegfried* e a *Cavalcada das Valquírias* de Wagner. A partir de agosto de 1939, os programas passaram a ser designados como «concertos luminosos».

Outros concertos em Lisboa

A OSEN, dirigida pelo seu maestro titular, apresentou-se em várias cerimónias oficiais: nas Exéquias em Honra dos Soldados mortos em África e na Flandres, no concerto comemorativo do 550.º aniversário da Batalha de Aljubarrota, nas cerimónias fúnebres do aniversário da morte do Marechal Gomes da Costa e nas celebrações do Dia da Restauração, onde interpretou, num concerto promovido pela União Nacional, a estreia absoluta da obra *1640* de Manuel Ribeiro. Participou em Concertos de Gala: no III Congresso de Radiocomunicações (este concerto marcou o regresso de Freitas Branco ao repertório sinfónico em Portugal, após dois anos de ausência)^[39] e no Quinto Congresso Internacional da Vinha e do Vinho, onde dirigiu um programa de compositores portugueses, com a participação de Armando José Fernandes, solista na estreia absoluta da sua *Fantasia sobre temas populares portugueses*.

Nos primeiros anos de atividade da OSEN, Freitas Branco realizou concertos no Casino do Estoril que não tiveram continuidade posteriormente: dirigiu num programa comemorativo do centenário do nascimento de Saint-Saëns o *Carnaval dos animais*. Com a soprano Hilde Mattauch fez a estreia nacional da *Habanera* de Louis Aubert.

O Conservatório Nacional foi outro dos palcos onde a orquestra se apresentou na sua fase inicial, em concertos apenas com solistas portugueses: com a violoncelista Isaura Paiva de Magalhães, na estreia nacional de *Canzone e Pastorella* de Halffter e *Rêverie* de Casals, com a pianista Yvonne Santos e a violinista Maria Emília Venâncio, tendo esta última estreado em Portugal as *Árias do rouxinol* de Stravinsky. Freitas Branco participou no quarto aniversário da EN, em apresentações de beneficência e num concerto promovido pela Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho (FNAT).

O ano de 1936 ficou marcado pelo início de uma série de concertos que preparou para os alunos das universidades de Lisboa, que se iria prolongar até à década de cinquenta. Na Sociedade Nacional de Belas Artes dirigiu um programa com obras de compositores portugueses e participou num concerto promovido pelo Grémio Alentejano, com a presença de vários grupos tradicionais portugueses.

39 Ruy Coelho dirigiu parte do programa com obras da sua autoria.

Além dos concertos em que dirigiu a OSEN, participou num Festival Stravinsky, organizado por Emma Romero da Câmara Reys, onde foram estreadas em Portugal várias obras do compositor russo, nomeadamente, o *Octeto* dirigido por Freitas Branco.

Paralelamente à atividade desenvolvida na EN, foi presidente da Direção do Grémio Lírico Português, sendo também o diretor do coro desta instituição (*DN* 28/3/1935; 6/4/1935; 11/4/1935; 30/5/1935). Neste âmbito dirigiu, em 10 de junho de 1935, um concerto com a participação da OSEN e do Coral do Grémio Lírico Português. Em 6 de julho de 1936, Freitas Branco foi nomeado membro da comissão para a renovação da secção musical do Conservatório Nacional, da qual faziam parte Viana da Mota (presidente), Hermínio de Nascimento, Ivo Cruz, Luís Costa, Luís de Freitas Branco, Mário Sampaio Ribeiro, Ruy Coelho e Tomás Borba (Branco 1987, 126).

Concertos no Porto

Depois do concerto com Suggia, em 1930, voltou a dirigir no Porto em 1936. A OSEN, formada por oitenta músicos, segundo Luís Cardoso, era «a única do país que se apresenta completa; com os naipes exigidos pelas grandes obras sinfónicas a executar; as orquestras que teem estado no Porto, em “tourné”, são constituídas com menos figuras que não excedam 3/4 desta e não apresentam solistas» (*PJ* 5/5/1936). As apresentações realizaram-se em maio, com programas diversificados, em que tiveram destaque obras dos portugueses Flaviano Rodrigues, Francisco de Lacerda e Luís de Freitas Branco, e a música de Ravel. Regressou à cidade em abril de 1937, num concerto com a pianista Helena Sá e Costa e o compositor Ernesto Halffter, solista na sua *Sonatina*, em que foi interpretada *Dansa de D. Pedro* do compositor português Armando Leça. Em maio, nova apresentação, também com Suggia como solista. No ano seguinte, Freitas Branco dirigiu, em fevereiro, três programas distintos, merecendo destaque o concerto dedicado a Ravel. Nesse mesmo ano de 1938 voltaria a dirigir ópera na cidade, uma década após a última apresentação deste género no Porto. Assim, em maio, à frente da Grande Companhia de Ópera Lírica Italiana, dirigiu a *Tosca* e a *Madama Butterfly* de Puccini com Rosetta Pampanini, e, em 1939, com a Companhia de Ópera Italiana Ercole Casali, regeu, em junho, a *Manon* de Massenet, o *Rigoletto* de Verdi e *La Bohème* de Puccini com Iris Corradetti e Tomás Alcaide.

Concertos noutros locais do país

Freitas Branco apresentou-se noutras cidades portuguesas, embora em número reduzido de concertos, com uma programação bastante diversificada, incluindo repertório contemporâneo do século xx. O primeiro programa aconteceu nas Caldas da Rainha, em 1935, integrado na inauguração do monumento à Rainha D. Leonor. Em 1937, apresentou-se em Leiria, numa organização da Associação Escolar da Região, e, em Alcobaça, no adro do Mosteiro de Santa Maria, no serão de Arte, a favor do Hospital da Santa Casa da Misericórdia.

Homenagem a Pedro de Freitas Branco em 1938

Em novembro de 1938, foi organizada uma homenagem para assinalar os dez anos de carreira de Freitas Branco^[40] e o início dos Novos Concertos Sinfónicos de Lisboa, destacando-se a importância que tiveram na vida cultural portuguesa, ao tornarem-se «um centro progressivo da actividade musical no nosso país, tanto pelo número e importância das primeiras audições como pelos nomes dos executantes e personalidades artísticas chamadas a colaborar com ele» (RN 19/12/1939).

Esta homenagem, a que se «associaram representantes do Governo, do corpo diplomático, músicos, intelectuais, homens de letras e artistas» (RS 4/12/1938) teve dois momentos: em 21 de novembro, realizou-se um concerto com a estreia nacional da *Petrushka* de Stravinsky, e, em 27 de novembro, no Grémio Alentejano, foi organizado um banquete em sua honra (RN 20/11/1938). Freitas Branco seria condecorado pelo Chefe de Estado com a Comenda da Ordem de Sant'Iago (AAVV 1940, II).^[41] O banquete aconteceu por iniciativa dos músicos da OSEN «com a adesão da Comissão Promotora do Concêrto no S. Luiz» (*ibid.*, 29). Nesta ocasião, foram vários os testemunhos sobre a

40 Apesar desta homenagem balizar o início da carreira como maestro em 1928, Freitas Branco recordaria, tal como já foi referido, em entrevista ao *Diário de Lisboa*, que a sua estreia tinha acontecido, à frente da Orquestra Sinfónica Portuguesa, dois anos antes, em dezembro de 1926 (DL 20/11/1938).

41 Ver <http://www.ordens.presidencia.pt/?idc=153&list=1> (acedido em 5/7/2019).

carreira do maestro português. Luiz da Cunha Menezes, seu colega nas aulas de Benetó, relembrou como foram importantes os Concertos do Tivoli na sua formação:

Trocando mais tarde o papel de instrumentista pela batuta de dirigente de orquestra em pouco tempo revelou, neste ramo de arte, qualidades verdadeiramente excepcionais. Todos se recordam ainda o que foi a sua aprendizagem como maestro, durante os concertos por ele iniciados no Tivoli, e os progressos bem visíveis que se acentuavam de concerto para concerto. Perdeu a pouco e pouco o nervosismo que por vezes o prejudicava, e tornou-se sóbrio e correcto como convém a quem ocupa aquele lugar de fardas responsabilidades (*A Voz* 23/11/1938).

Viana da Mota, que também participou nesta homenagem, recordou:

Conheço o maestro Pedro de Freitas Branco desde a sua primeira aparição, como regente de orquestra, dirigindo o «Amor Bruxo», de Falla, no S. Luiz, e tenho seguido de perto a sua carreira desde os concertos por ele inaugurados no Tivoli, há justamente 10 anos, carreira que tanto no nosso País, como no estrangeiro, não pode classificar-se senão de fulgurante, tão rápida foi a ascensão perante os públicos e todos os críticos (*DN* 21/11/1938).

Considerou, contudo, que as suas qualidades não eram ainda suficientemente reconhecidas em Portugal:

Apesar do entusiasmo que desperta cada um dos seus concertos entre nós, parece-me que o nosso público ainda não conhece bem todo o valor deste grande artista e a alta posição que ocupa no estrangeiro, tão alta como até agora ainda nenhum regente português tinha atingido (*ibid.*).

E apontava duas razões: a primeira, devia-se à falta de crítica aos concertos nos estúdios da EN. A segunda:

[...] à sua nobre indiferença pela publicidade. Basta citar um facto culminante que julgo inédito nesta época de tão acentuado nacionalismo. Depois de uma série de concertos para os quais a Orquestra Lamoureux tinha sucessivamente contratado o maestro Pedro de Freitas Branco, em vista do seu êxito crescente, os músicos entusiasmados com tal chefe, pediram-lhe

que tomasse a presidência e a direcção permanente da Orquestra. Note-se bem que era uma das mais notáveis orquestras do mundo que fazia tal pedido a um artista estrangeiro. Mas para ocupar aquele lugar era preciso, segundo a lei, nacionalizar-se francês. Pois bem: apesar da honra insigne que lhe faziam, apesar do imenso campo de actividade artística que se lhe oferecia, Pedro de Freitas Branco recusou. Não queria deixar de ser português (*ibid.*).

Como foi referido, os músicos da OSEN foram promotores desta homenagem demonstrando a admiração que tinham pelo genete:

O maestro Freitas Branco sabe que possui em cada componente da Orquestra Sinfónica Nacional um admirador e um amigo. Admirador, porque o seu talento e a sua vasta cultura, aliados a uma energia pouco vulgar, fizeram com que ele se impusesse à nossa admiração logo no primeiro contacto, desde há dez anos, quando das suas séries de concertos, no Tivoli, que infelizmente se tiveram de interromper, não obstante a inteira colaboração dos seus companheiros de trabalho de então, e da fé e entusiasmo de um grupo de admiradores e amigos, que sempre o acompanhou e acompanha (AAVV 1940, 47-48).

Relatou o *Rádio Semanal*, que, no final do concerto, «conscientiosamente, Freitas Branco chamou muitas vezes os aplausos da assistência para os seus colaboradores» (RS 19/11/1938). Como testemunhou outro músico, em conversa com Luís Reis-Santos, ao fim de quatro anos de trabalho conjunto, o maestro tinha conseguido conquistar os músicos:

Supõe-se talvez que a transformação e melhoria da nossa Orquestra Sinfónica Nacional é resultante de uma nova disciplina. — «A minha grande admiração pelo nosso querido Maestro — disse-me, há dias, um dos seus músicos —tenho-a, porque êle não precisa de impor disciplina; o sentimento que orienta a nossa colaboração é muito superior a qualquer espécie de imposições e de rígidos preceitos» (*ibid.*, 4/12/1938).

Pires Cardoso, diretor administrativo da EN, no discurso que proferiu no banquete, referiu que «a personalidade do maestro Freitas Branco está indissolivelmente ligada à obra da Emissora: — ao referir-se uma não pode esquecer-se a outra» (AAVV 1940, 31). Em sua opinião:

Na base dêste princípio disciplinar está a sua competência profissional e o reconhecimento da sua autoridade artística. Requisitos indispensáveis, sem dúvida, mas que não chegariam a fazer-se valer inteiramente se não fora o equilíbrio, o bom-senso e a probidade do seu espírito, se não fora a rara elegância das suas maneiras e a correcção das suas atitudes, se não fora esse precioso segredo de fazer-se amar ao mesmo tempo que se faz obedecer; se não fora — enfim! — o sentido da ordem e da disciplina que orientam a sua vida e a sua acção (*ibid.*, 33).

A imprensa portuguesa publicou vários artigos a salientar o papel que os Novos Concertos Sinfónicos de Lisboa desempenharam na vida musical portuguesa. Escreveu o *Diário de Lisboa*:

Comemora-se, efectivamente, o 10º aniversário do primeiro concerto dirigido no Tivoli pelo maestro Pedro de Freitas Branco. À frente duma orquestra que reunia os nossos melhores executantes, arrostando ele próprio os riscos financeiros de semelhante iniciativa, Freitas Branco revelou, durante as quatro épocas em que chefiou os «Concertos Sinfónicos de Lisboa», muitos autores modernos cujas obras sinfónicas nunca haviam sido executadas em Portugal: Manuel de Falla, Busoni, Malipiero, Pizzetti, Darius Milhaud, Bela Bartok, Gustav Mahler, Hugo Wolf, isto é: os mais arrojados representantes das novas escolas espanhola, italiana, francesa e alemã; e um grande músico português: Francisco de Lacerda. Outros autores, cujas obras só acidentalmente haviam sido executadas, passaram a ser apresentados com regularidade nos concertos que deu em Lisboa e no Porto, anulando-se assim o atrazo que, até então, enfermava a cultura musical dos nossos melómanos: Stravinsky, Prokofiev, Maurice Ravel, Arthur Honegger, Florent Schmidt. Continuando brilhantemente a obra começada pelo maestro Pedro Blanch, sem o qual, até 1928, não se teria ouvido em Portugal sequer Debussy, e por David de Sousa, o revelador dos grandes mestres russos, Pedro de Freitas Branco deu-nos um verdadeiro rosário de primeiras audições, interpretando compositores modernos com uma justeza que os «esclarecia», e dando á interpretação dos clássicos uma pujança vigorosíssima a que não estávamos habituados (*DL* 20/11/1938).

E concluiu, realçando: «O público, embora tenha acompanhado com interesse os concertos do Tivoli, não correspondeu como seria necessário para manter tão dispendiosa organização. Pedro de Freitas Branco viu-se forçado a trabalhar no estrangeiro, onde permaneceu

três anos» (*ibid.*). Benoit lembrou que quando foram lançados os Concertos do Tivoli havia «uma forte corrente de simpatia, mas também outra corrente antagónica, composta de todos aqueles os que receiam a novidade e não acreditam nos talentos excepcionais que se formaram» (*Humanidade-Semanário da Sociedade Pró-Unificação Imperial* 11/12/1938). E acrescentou:

Inteligência viva e clara, gesto e verbo de comando aos quais os seus subordinados obedecem com simpatia, Pedro de Freitas Branco dedicou-se à regência de partituras importantes e exigentes (de outro modo, o seu triunfo no estrangeiro seria efémero); mas introduziu essas partituras em Portugal o que é um dos seus mais valiosos méritos. Embora a música francesa lhe mereça um culto especial, é facto que rege com igual compreensão e brio obras-primas espanholas, alemãs, e mesmo inglesas (*ibid.*).

Luís Reis-Santos, que colaborou com Freitas Branco na organização dos Novos Concertos Sinfónicos de Lisboa, fez o seguinte balanço:

Suponho ter conduzido as minhas ideias para o ponto de que naturalmente resulta a compreensão do papel que Pedro de Freitas Branco veio desempenhar na Arte em Portugal: primeiro, de orientação — reforma radical, subordinada a princípios positivos do mais alto significado estético —; e depois de processos técnicos — alteração profunda, introduzindo as normas já esquecidas dos velhos ofícios, pelo estudo racional, pela prática objectiva e sistemática (AAVV 1940, 41).

Ao fim de uma década, as linhas de orientação mantinham-se inalteradas:

De uma absoluta confiança em si, dominando inteiramente a sua técnica, com prodigiosa capacidade de interpretação e de estilização, devemos admirar ainda neste homem o facto de seguir hoje o mesmo caminho que traçou há dez anos, sem se preocupar com a moda, sem procurar de qualquer forma enganar os outros ou iludir-se a si próprio, mas acima de tudo o mais, sem lisonjear o público. [...] Ao idealismo quixotesco, ao romantismo exageradamente enflamado, ao simbolismo e ao decadentismo vagos, mal assimilados e dissolventes, responde a nossa geração com esta personalidade nítida, precisa, positiva e espiritualista, com o artista admirável, que sabe e pode conciliar a realidade e a imaginação, a inspiração e a técnica, o espírito

crítico e a acção, com o músico que tão brilhantemente representa a geração da época em que vivemos, com Pedro de Freitas Branco (*ibid.*, 41-42).

Segundo período: 1939/40 a 1944/45

Foi durante este período que Freitas Branco, devido aos efeitos da II Guerra Mundial, dirigiu mais concertos em Portugal (duzentas e catorze apresentações). Na sequência da aposta em concertos públicos, e da participação da OSEN na Exposição Histórica do Mundo Português, o número de apresentações fora dos estúdios aumentou.

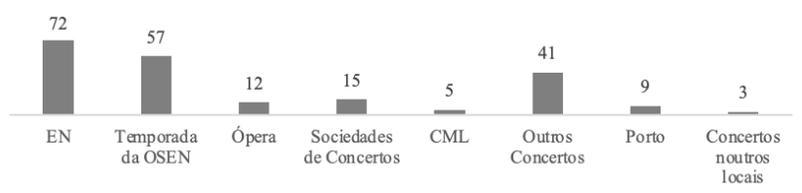


Gráfico 4. Concertos realizados no segundo período entre 1939/40 e 1944/45 (fonte própria)

Concertos na Emissora Nacional

Alguns programas tiveram temática específica: em outubro de 1940 um concerto foi dedicado a Wagner e, em março de 1941, à música de Verdi, com a estreia nacional dos *Bailados do Otello*. Em dezembro de 1941 e dezembro de 1943 foram apresentados programas de Natal e, em setembro de 1944, foram interpretadas obras portuguesas.

Em estreia absoluta, ouviu-se o poema sinfónico *Buçaco* de Bertini Fevereiro, a *Fantasia negra: dança guerreira do Gungunhana* e *Febres* de Belo Marques. Em estreia nacional, a *Canção do vigia da torre* de Paul Graener, as *Danças de Marosszék* de Kodály, a *Suite de danças* de Bartók, o *Capricho brilhante, op. 22* de Mendelssohn, a *Sinfonia doméstica* de R. Strauss, alguns fragmentos de *Wozzeck* de Alban Berg e a *Sinfonia pastoral* de Vaughan Williams. Sobre a estreia desta última obra, Lopes-Graça destacou o papel de Freitas Branco, «a quem já tanto se deve no conhecimento das obras e dos autores contemporâneos» (Lopes-Graça, *Seara*

Nova 8/3/1941). Foram solistas Rudolph Firkušný (piano), Henryk Szeryng e Bernard Michelin (violino) e Maria Emília Ferreira da Silva e Arlinda Borges (harpa).

Temporada de Concertos Públicos da OSEN

Em entrevista, em 1938, Freitas Branco, quando questionado sobre os seus projetos futuros, esclareceu:

Só quero falar-lhe dos de muito próxima realização: vai finalmente conseguir-se a construção de um «auditorium» que permita executar em público os principais concertos a radiodifundir. Convém, de vez em quando, que o músico respire a mesma atmosfera que o público que o está a ouvir. A presença do microfone não constitue estímulo suficiente, e o estímulo é indispensável. Também já está elaborada uma série de concertos subordinados a uma orientação definida, a um «tema», por assim dizer. E também há a intenção de fazer ouvir em concerto certas óperas cujas dificuldades de montagem torna inviável em Portugal, por enquanto, a sua apresentação cénica (*DL* 20/11/1938).

No início da temporada de 1939/40 viu concretizados, em parte, alguns desses objetivos:

A Emissora Nacional inaugura este ano o sistema de publicação antecipada dos programas dos concertos e realizações artísticas das suas orquestras. A presente publicação inclui unicamente os programas das orquestras Sinfónica, de Câmara e Genérica, para os concertos que terão lugar até 31 de Dezembro de 1939. Em 1 de Dezembro p. f. será tornado público o plano de toda a actividade artística da Emissora Nacional para os quatro primeiros meses de 1940, que completam a actual temporada (PROG Temporada de 1939-1940, outubro-dezembro 1939).

Os concertos decorreram no Teatro da Trindade (TT) (e não num novo «auditorium», como era desejo de Freitas Branco) e pretendiam apresentar programas, a preços módicos, com o objetivo de restabelecer o hábito no público. A parte mais importante da temporada seria assegurada pela OSEN, através da realização de onze concertos: uma «Série Internacional» com música inglesa, francesa e polaca; todos os

meses teriam lugar festivais líricos; seria apresentado um concerto com obras evocativas do mar, um concerto no Dia de Finados (com obras adequadas à temática), três concertos com a colaboração de solistas e seriam apresentadas obras em estreia nacional (RN 22/10/1939).

Freitas Branco explicou que a guerra dificultava a vinda a Portugal de solistas estrangeiros célebres e, também por essa razão, entendia que os solistas nacionais, através da intervenção da EN, poderiam receber um novo impulso. Sobre a utilização do TT, lembrou que, durante cinco anos, tentou encontrar-se «um teatro que pudesse ficar ao inteiro dispôr da Emissora. Finalmente, a cedencia permanente do Teatro da Trindade veio solucionar esse caso, ficando ao mesmo tempo resolvida a intensificação da cultura musical, pela qualidade e orientação dos programas» (DL 14/10/1939). Além da série internacional, clarificou que os programas «são todos subordinados a uma ideia, ou a um fito especial» (*ibid.*). E acrescentou:

Deixe-me dizer-lhe que esperamos muito mais ainda! Esperamos vir a interessar todos os que materialmente podem assistir aos nossos concertos, sim, mas também todos os que têm um aparelho, e mais, todos os que têm ouvidos, de norte a sul, pela maneira como a Emissora se propõe comentar e explicar os seus programas. Não esqueçamos que a base desta renovação da vida musical é a radiodifusão. Que todos os que possam ouvir música ao natural voltem a frequentar os concertos não impede que milhares e milhares de pessoas tenham de recorrer ao milagre da telefonia! (*ibid.*).

Sobre a música lírica, Freitas Branco pretendia «preparar fragmentos mais característicos de óperas menos banalizadas» que teriam a colaboração de Tomás Alcaide. E concluiu, dizendo: «Descrer do público, no seu acolhimento à vida nova da Emissora, não faz sentido, desde que não falte tempo, nem meios para conquistá-lo. À Emissora compete levar a cabo com inteligência e isenção a missão elevada que se impôs» (*ibid.*).

Integrados na Série Internacional, realizaram-se dois concertos: em outubro, um programa foi dedicado à música inglesa com a apresentação de cinco obras em estreia nacional, *A London Overture* de John Ireland, *A London Symphony* de Vaughan Williams, a *Suite: Marcha do Conde de Oxford*, *Pavana e Carrilhão* de Bird/Jacob, *Portsmouth Point* de Walton e *Polónia* de Elgar. Escreveu Benoit que «Freitas Branco continua a não poupar-se a renovar a nossa atmosfera musical» (*ibid.*).

20/10/1939). O segundo concerto, em novembro, foi dedicado à música polaca, com a colaboração do pianista Niedzielski, sendo apresentada, em estreia nacional, a *Abertura sinfónica* de Szymanowsky. O programa previsto para o dia 28 de dezembro, dedicado à música francesa, no aniversário da morte de Ravel, teve de ser alterado devido à guerra (os materiais de orquestra não chegaram a tempo)^[42] (*ibid.*, 27/12/1939), sendo interpretadas *La valse*, *Ma mère l'Oye* e o *Bolero* de Ravel e a estreia nacional de *Façade* de Walton. Na opinião de Benoit, «Freitas Branco merece uma gratidão especial por ajudar-nos a viver musicalmente no nosso tempo» (*ibid.*, 31/12/1939). Lopes-Graça destacou a interpretação das obras de Ravel:

É sabido que Pedro de Freitas Branco é um admirável intérprete do grande compositor, sendo as versões que das suas obras tem dado no estrangeiro um dos maiores factores do seu renome de chefe de orquestra. A sua interpretação [...] da *Valsa* foi modelar. Cremos que não há-de haver muitos regentes por esse mundo fora que sejam capazes de obter uma realização tão clara e tão poderosamente ritmada [...]. O mesmo se pode dizer do *Bolero* que, embora a nosso gosto preferíssemos um tudo nada mais animado (demasiado sabemos, contudo, como é controversa a questão do *movimento* nessa obra) obteve uma pujança de sonoridade e uma luminosidade na famosa modulação a *Mi* verdadeiramente maravilhosas. *Ma mère l'Oye* conseguiu ainda na batuta de Pedro de Freitas Branco tôda a candura, tôda a poesia, tôda a sensibilidade que a tornam uma das obras mais sedutoras de Ravel (*Seara Nova* 6/1/1940).

Foram organizados dois Festivais Líricos com a presença de Tomás Alcaide: uma seleção da ópera *Andrea Chénier* de Giordano e uma seleção de *Lakmé* de Delibes. Na linha programática dos concertos temáticos, em 2 de novembro, a propósito do Dia de Finados, ouviram-se quatro obras em estreia nacional, o *Requiem* de Fauré (fragmentos), a *Berceuse élégiaque* de Busoni, a *Canção das crianças mortas* de Mahler e a *Héroïde funèbre* de Liszt, tendo completado o programa a *Abertura trágica* de Brahms, a *Dança dos mortos* de Liszt e a *Redenção* de Franck. Em novembro, num concerto dedicado à temática do mar, além da abertura *Mar calmo e travessia feliz* de Mendelssohn e *La mer*

42 Além deste concerto, houve outros que foram cancelados, ou as datas previamente anunciadas foram alteradas.

de Debussy, registaram-se as estreias nacionais de *La mer* de Paul Gilson, do *Poema del mare* de D. Amfitheatrof e do *Poema do amor e do mar* de Chausson. Em janeiro de 1940, a EN publicou o Guia de Programas Musicais, contendo a programação do primeiro quadrimestre de 1940, que encerrava a temporada de 1939/40. Tratava-se de uma publicação mais completa que a anterior e incluía os concertos sinfónicos da OSEN, os Concertos de Sábado, os Concertos Populares, os recitais e concertos compreendidos no Ciclo de Música Portuguesa. A maioria dos programas eram assegurados pela OSEN, dirigida por Freitas Branco, com exceção dos dois primeiros, com o maestro Felix Weingartner (PROG Temporada de 1939-1940, janeiro-abril 1940). Na continuação da Série Internacional, em janeiro, foi realizado o programa de música francesa, inicialmente programado e adiado, com a estreia em Portugal do *Concerto pour la main gauche* de Ravel, a suite n.º 1 de *Daphnis et Chloé* de Ravel e o Concerto para dois pianos de Poulenc. Lopes-Graça escreveu que «Freitas Branco foi, mais uma vez, o regente admirável, que na interpretação da música francesa moderna tem os seus principais títulos de glória» (*Seara Nova* 3/2/1940). Nesta circunstância, Amé-Leroy, Ministro de França em Lisboa, atribuiu as insígnias da Legião de Honra a Freitas Branco (*DN* 26/1/1940). Em 15 de fevereiro, foi apresentado um programa dedicado à música finlandesa e holandesa, sendo, em 29 desse mês o concerto dedicado a Itália, com a estreia nacional do prelúdio de *Lo straniero* e o *Rondó veneziano* de Pizzetti, as *Festas romanas* de Respighi, a segunda suite de *La donna serpente* de Casella e a *Partita* de Petrassi. Em 11 de abril realizou-se um Festival Richard Strauss com a estreia portuguesa da *Sinfonia alpina* e, em 25 de abril, integrado num ciclo de música portuguesa, Francisco Benetó fez a estreia absoluta do Concerto para violino de Luís de Freitas Branco. Em março, Stella Tavares foi solista na audição integral de *El amor brujo* de Falla, enfatizando Lopes-Graça a «notória garra do ilustre regente para a música moderna e os seus conhecidos êxitos com a música de Falla, de que é, sem dúvida, um dos mais vibrantes intérpretes» (*Seara Nova* 30/3/1940). Foram ainda apresentadas outras obras em estreia nacional: a *Idade do ouro* de Chostakovitch,^[43] *O mar* de Frank Bridge e *Concertos* de Malipiero.

43 Lopes-Graça criticou a atitude dos músicos da orquestra: «O Maestro Pedro de Freitas Branco regeu-a com aquela vivacidade, aquela nervosidade rítmica, que já lhe conhecemos e

Nos dois anos seguintes, a OSEN não organizou qualquer temporada de concertos públicos, participando apenas em iniciativas isoladas. Uma das causas, segundo Lopes-Graça, deveu-se ao facto de «o público de Lisboa nem sempre [ter sido] [...] solícito em acorrer ao Trindade nos dias de concerto» (*ibid.*, 11/5/1940).

Em novembro de 1940, Freitas Branco participou no Festival Juan Manén, em benefício das vítimas das inundações da Catalunha, com a estreia nacional de *La Tarantula: Introdução 2.º ato* do compositor espanhol. Em 17 de maio de 1941, participou num concerto de caridade a favor da Casa de Trabalho da Divina Providência e, em 31 de maio, na Festa Artística do poeta e ator Patrício Álvares. Na temporada seguinte merece realce o concerto, em junho de 1942, com a estreia nacional de *Três danças portuguesas* de Lopes-Graça.

Na temporada de 1942/43, a OSEN organizou, no TSC, uma nova temporada denominada Ciclo Sinfónico da Primavera. Escreveu Benoit que:

Estes concertos têm a particularidade já divulgada de incluírem um solista em cada programa; mas não é nesse facto só que deve recair o interesse, longe disso: é uma sorte que Pedro de Freitas Branco seja incorrigível na sua abençoada «mania» de apresentar partituras modernas (*DL* 8/5/1943).

Foram solistas Leonor de Sousa Prado, Marie Antoinette Freitas Branco, Viana da Mota, Guilhermina Suggia, Tito Schipa e ouviu-se, em estreia nacional o Concerto para piano n.º 2 de Malipiero, as *Danças de Galanta* de Kodaly, *Assim falava Zaratustra* de R. Strauss e *Jeu de Cartes* de Stravinsky, considerando Lopes-Graça «a interpretação [...] de absoluta fidelidade ao [...] espírito [da obra]» (*Seara Nova* 15/5/1943).

Na temporada de 1943/44 foi estreada em Portugal a *Sinfonia da Requiem* de Britten, ouviu-se a primeira audição pública da *Sinfonia n.º 2 «Romântica»* de Howard Hansen, foram solistas a harpista Nicole Anckier-Castéran, os violinistas Leonor de Sousa Prado, Silva Pereira (na estreia nacional do Concerto para violino de Szymanowski) e os

admiramos, e que é absolutamente necessária na interpretação de certos aspectos da música moderna. Se mais não consegui, apesar de todo o seu esforço, é porque os seus músicos ainda não estão afeitos inteiramente à música moderna, que tomam, talvez, por uma brincadeira ou um disparate, como se depreende dos sorrisos e esgares que fazem, por vezes, durante a execução de certos trechos, (como sucedeu, precisamente com a obra de Chostakovich) – o que reputamos de menos compostura profissional» (*Seara Nova* 6/4/1940).

pianistas Helena Sá e Costa (na estreia absoluta do *Catavento* de Cláudio Carneiro), Lourenço Varella Cid e Nella Maissa. Em março de 1944, Marie Antoinette Freitas Branco foi solista na estreia nacional da Fantasia para piano de Debussy, num programa apenas com obras de Ravel e Debussy. Sobre este programa, Frederico de Freitas realçou que todos os intervenientes:

[...] estiveram à altura da compreensão que ambos os autores requerem. Festival Debussy-Ravel, foi, ao mesmo tempo, festival do notável casal Freitas Branco pela brilhante ostentação dos seus dotes artísticos e a rara e feliz compreensão daqueles autores. Pode dizer-se ter sido este o mais notável acontecimento musical da presente temporada (*Novidades* 19/3/1944).

Kastner acrescentou:

Pedro de Freitas Branco, como é sabido, acha-se completamente integrado no estilo de ambos os autores; a sua grande convivência com Ravel tornou-o intérprete autorizado e autêntico representante das intenções e do estilo deste mestre. Regeu todo o programa com vibratidade extraordinária, dando às execuções o brilho da sua magna personalidade. Personalidade que, infelizmente, nem todos os portugueses sabem avaliar na devida extensão, atacando-a com comentários que qualquer dia podem levar o maestro a perder a paciência. E se um dia Freitas Branco trocar o seu lugar de Lisboa por outro no estrangeiro de melhores e mais agradáveis condições, em que ficará então a Orquestra Sinfónica Nacional? Além da vergonha, Lisboa assistirá ao triste espectáculo de ver a sua vida musical privada do único maestro português que possui (e porque o conquistou legitimamente) categoria internacional (*Jornal do Comércio* 20/3/1944).

Lopes-Graça, em 1944, reconhecia o mérito do maestro português ao «introduzir os compositores modernos no antiquado repertório dos nossos concertos». Mas concluiu que «não passaram de tentativas sem consequências» (Lopes-Graça 1944, 132).

Na temporada seguinte, em janeiro de 1945, assinalou-se o primeiro centenário da vinda de Liszt a Lisboa, com os solistas Viana da Mota,^[44] Guilherme Kjölnner e o Coro do Teatro, na primeira audição

44 Este foi o último concerto em que Viana da Mota se apresentou *a solo* com orquestra.

integral da *Sinfonia Fausto* de Liszt. Em março, foram apresentados dois concertos com música portuguesa: no primeiro, Freitas Branco, entre outras obras, dirigiu uma obra de Ruy Coelho,^[45] e no segundo, foram apresentadas, em estreia absoluta, o *Quarteto concertante* de Frederico de Freitas, *Canção desta negra vida* e *A casa do coração* de Cláudio Carneiro, *O alendroeiro* e *Tenho barcos, tenho remos...* de Croner de Vasconcelos e *Promessa* de Lopes-Graça. Ainda nesta temporada, em estreia nacional, ouviu-se a *Sinfonia das cores* de Bliss, o *Canto elegíaco* de Schmitt, a *Abertura ao ar livre* de Copland, o *Burguês fidalgo* de R. Strauss e *Evocações* de Roussel.

Temporada de Ópera

Em plena Segunda Guerra Mundial, apenas na temporada de 1942/43 foi possível a Freitas Branco voltar a apresentar ópera. À frente da Grande Companhia de Ópera Italiana, em maio de 1943, dirigiu a *Aida* de Verdi com Gina Cigna. Escreveu Benoit:

A direcção de Pedro de Freitas Branco, secundado por uma orquestra decente, contribuiu para a boa categoria da estreia. A tendência para a música dramática foi em Pedro de Freitas Branco anterior ao começo da sua carreira profissional. Dessa tendência atávica, do seu pulso firme, da experiência que adquiriu, da sua mentalidade superior musicalmente, resultou uma condução de ritmo e de colorido magnífica (*DL* 17/5/1943).

Dirigiu ainda *Madama Butterfly* de Puccini com Ito Atsuko, e *Manon* de Massenet com Rina Corsi e Tito Schipa. Na temporada seguinte, em abril de 1944, com a Grande Companhia de Ópera Lírica, dirigiu *La Bohème* de Puccini com Maria Espinalt. Lopes-Graça destacaria que Freitas Branco «mostrou [...] a grande maleabilidade do seu talento de chefe de orquestra, que se adapta perfeitamente ao género sinfónico e à ópera italiana» (*Seara Nova* 25/4/1944). Ainda

45 Freitas Branco dirigiu raras vezes obras de Ruy Coelho. Segundo João de Freitas Branco, neste concerto terá dirigido, os *Passeios de estio*, como contrapartida para ser programada, no mesmo ciclo de concertos, a obra *Promessa* de Lopes-Graça (Branco 1982, 64-65). Este gesto de Freitas Branco aconteceu numa altura em que António Ferro tinha interdito a música de Lopes-Graça na antena da EN (Silva 2005, 628-629).

em abril, dirigiu a *Manon* de Massenet com Maria Espinalt. No mês seguinte, dirigiu, pela primeira vez, o *Lohengrin* de Wagner e o *Faust* de Gounod. Na temporada de 1944/45, dirigiu numa produção da Empresa Ercole Casali, em maio de 1945, a estreia nacional de *La vida breve* com Lola Rodríguez de Aragón e *El amor brujo* de Falla, na versão de bailado, com Manuela del Rio. Em junho desse ano, dirigiu *Werther* de Massenet com Tomás Alcaide.

Sociedades de Concertos

Círculo de Cultura Musical

A maioria dos programas foram dedicados ao repertório para violino e orquestra, tendo como solistas Ricardo Odnoposoff, Jacques Thibaud, Silva Pereira e Erich Röhn. Em 1940, o CCM criou, por iniciativa de Elisa de Sousa Pedroso, um prémio para a melhor obra de um compositor português, escrita na forma de concerto para piano e orquestra. Fizeram parte do júri Freitas Branco, Tomás Borba, Luís Costa, Varella Cid e Luís de Freitas Branco. O vencedor foi Lopes-Graça com o Concerto para piano em sol, dedicado a Viana da Mota. Seguindo o regulamento, a obra foi estreada em 3 de julho de 1941, por Leopoldo Querol, que interpretou, ainda, em primeira audição em Portugal, o Concerto para piano em fá susinado menor de Muñoz Molleda.

Sociedade de Concertos de Lisboa

Em fevereiro de 1940, volvida uma década, voltou a apresentar-se, em Portugal, com Jacques Thibaud. Em dezembro de 1941, com a participação da soprano alemã Charlotte Dahmen, a SCL proporcionou «um dos mais belos concertos de canto a que temos assistido em Lisboa» (*Arte Musical* 25/3/1942) e, em julho de 1942, foi solista o violoncelista Paul Grümmer. Nos restantes concertos apresentaram-se os pianistas Madeleine de Valmalète, Géza Anda, György Vasarhelyi e Helena Sá e Costa (no Concerto para dois pianos de J. S. Bach) e Henriette Roget.

Concertos organizados pela Câmara Municipal de Lisboa

Na temporada de 1940/41, Freitas Branco dirigiu quatro concertos: no primeiro apresentou, de novo, obras relacionadas com o ambiente da Estufa Fria, como uma *Uma noite no monte calvo* de Mussorgsky, *Nocturnes* de Debussy e *Lendas da floresta vienense* de J. Strauss; no segundo, além da estreia absoluta de *O falso Profeta* de Júlio Nascimento, interpretou os *Pinheiros de Roma* de Respighi e *Noite no oásis* de R. Martin e, no último, em estreia nacional, o *Concerto dell'estate* de Pizzetti. Em junho de 1945, acerca do concerto realizado no CR, Benoit levantou algumas reservas sobre o programa: «E o que acontecia, se se lhe desse, rodeada de obras da sua simpatia, alguma boa sinfonia, ou coisa parecida, bem actual?... (E bem ensaiada, evidentemente)...» (DL 11/6/1945).

Outros Concertos em Lisboa

Em 20 de março de 1941, dirigiu o concerto de reabertura do TSC. António Viana destacou a interpretação do *Bolero*: «a plateia aplaudiu, com entusiasmo, a execução primorosa e cheia de relevo» (*República* 20/3/1941). Impressão diferente teve Lopes-Graça: «continuamos achar a [...] versão do *Bolero* [...] um pouco lenta de mais» (*Seara Nova* 29/3/1941). Em 1942, dirigiu um concerto de gala, com música ibérica, em honra do Ministro dos Assuntos Exteriores de Espanha, com a participação de Suggia e Viana da Mota.

Durante este período dirigiu três programas com obras de compositores italianos. Em 1941, Astra Desmond, a convite do British Council, foi solista num concerto em que se fez a estreia nacional de *O sonho de Gerônimo: prelúdio e despedida*, da abertura de *Cockaigne* de Elgar e da *Antífona* de *Cantos místicos* de Vaughan Williams. Em declarações ao *The Times*, Astra Desmond afirmou sobre Freitas Branco: «Ele impressionou-me pela sua magnífica musicalidade, a sua imersão no espírito e estilo de qualquer compositor que esteja a tocar, o seu entusiasmo sem limites e a sua completa abnegação» (*The Times* 9/1/1942). Em janeiro de 1940, participou numa conferência-concerto que incluiu uma conferência de Luís de Freitas Branco sobre a «A música e o sentimento da natureza» (DM 17/1/1940) e um concerto sobre a mesma temática. Dirigiu programas organizados pela FNAT: em 1942, no âmbito dos serões culturais recreativos para os funcionários e operários, e, em

1944, na Fábrica de Louça de Sacavém. Participou também em concertos a favor do Fundo de Organização da Mocidade Portuguesa e da Liga Universitária Católica Feminina. A favor da obra de assistência da Secção Feminina da Liga dos Combatentes da Grande Guerra, dirigiu um programa de beneficência, onde se destacou a estreia nacional de *Iberia: Lavapiés* de Albéniz/Ingelbrecht. Para a Cruz Vermelha Portuguesa e Cruz Vermelha Italiana regeu um programa com os solistas Tito Schipa, Rina Corsi, Carlo Tagliabue e Giuseppe Flamini. Em 1942, dirigiu um *Te Deum*, para assinalar o ano jubilar da Aparição de Fátima. Apresentou-se, ainda, em espetáculos de bailado com a participação de Clotilde e Alexander Sakharoff. No IST, em 1942, dirigiu um concerto dedicado à Ordem dos Engenheiros e, em 1944, regeu um concerto organizado pela Associação de Estudantes.

Em abril de 1943, fez parte do júri das provas de piano, violino e violoncelo do concurso dos artistas da rádio, presidido por Pedro do Prado (Chefe de Secção de Programas Musicais) e que incluía também Viana da Mota, Marie Antoinette Freitas Branco e Armando José Fernandes (*RN* 11/4/1943; 25/4/1943). No mesmo ano, foi membro do júri do Concurso Luísa Todi, em que foi vencedora Arminda Correia (*ibid.*, 20/6/1943). Em 1944, integrou o júri do Concurso de Artistas da Rádio da EN, em que foi vencedora Helena Sá e Costa (*ibid.*, 11/6/1944) e, em 1945, integrou o júri do Prémio de Artistas da Rádio, que distinguiu a pianista Manuela Araújo (*DL* 28/6/1945).

Exposição Histórica do Mundo Português

Em 1940, Freitas Branco dirigiu a OSEN em vários concertos integrados na Exposição Histórica do Mundo Português, naquele que foi um dos marcos decisivos, na música portuguesa, da era salazarista (Nery e Castro 1991, 166). A mostra assinalou a comemoração do duplo centenário da nacionalidade: a Fundação, em 1140, e a Restauração, em 1640. Em junho, na Inauguração das Comemorações Centenárias regeu o *Te Deum* de Witt e, em dezembro, o *Portugal imortal* de Flaviano Rodrigues, num *Te Deum* apresentado na Igreja de S. Domingos. Em 23 de junho, dirigiu o concerto da abertura oficial da Exposição, com obras de Luís de Freitas Branco, Alberto Fernandes, Flaviano Rodrigues e a estreia absoluta de *1140* de Wenceslau Pinto; em 14 de julho, apresentou, na Festa dos Lusíadas, a *Sinfonia à Pátria* de Viana da Mota; em 20

de julho, regeu, na «Noite do Brasil», obras de Wenceslau Pinto, Carlos Gomes e a estreia absoluta de *Batuque* de Óscar Lourenço Fernandes; em 10 de agosto, Colette Gaveau e Yvette Thomas foram solistas num concerto com a estreia nacional de *Noite no oásis* de Ricardo Martin; em 19 de setembro, apresentou obras de Beethoven, Mendelssohn, Lacerda, Respighi e o *Bolero* de Ravel e, em 26 de setembro, com Anatole Kitain (piano), dirigiu obras de Fã, Dukas, Beethoven, Halffter e Berlioz. Colaborou em espetáculos de dança com Clotilde e Alexander Sakharoff, nomeadamente, em 18 de julho de 1940, na Quinta de Monserrate em Sintra, numa «Garden-Party» em honra da Embaixada Extraordinária do Brasil. Em 2 de dezembro de 1940, apresentou, no concerto de encerramento, a obra *1140* de Wenceslau Pinto e a estreia absoluta de *1640* de Luís de Freitas Branco.

Concertos no Porto

Em fevereiro de 1941, apresentou-se pela primeira vez na temporada do Orpheon Portuense, dirigindo a OSEN no programa comemorativo do sexagésimo aniversário da sociedade de concertos mais antiga do país, tendo como solista Helena Sá e Costa. Escreveu *O Primeiro de Janeiro* que «a “Valse”, de Ravel [...] foi levada maravilhosamente com a fogosidade e estonteamento que lhe compete» (*PJ* 4/2/1941). Em junho de 1943, voltaria a participar na temporada desta instituição, estreando, em Portugal, *A London Symphony* de Vaughan Williams e a *Scarlattiana* de Casella. O *Jornal de Notícias* destacou que Freitas Branco «dia a dia aparece mais meticoloso e mais nobre na sua regência. [...] pode considerar-se e é, de facto, o introdutor, em Portugal, da música avançada» (*JN* 17/6/1943). Em dezembro de 1941, era inaugurado o Coliseu do Porto. Freitas Branco dirigiu a OSEN nos concertos comemorativos da data, em que foram solistas Helena Sá e Costa e Leonor de Sousa Prado. Em dezembro de 1944, o empresário Rocha Brito contrataria os mesmos intérpretes para assinalar o terceiro aniversário da sala de espetáculos.

Coliseu do Pôrto

Companhia de Ópera Lírica

Empresa ERCOLE CASALI

Telefone
5-1-9-6

HOJE, às 9,30 da noite,
em 4.^a Récita de Assinatura
Grandioso e brilhante espectáculo com

A VIDA BREVE

drama lírico, em 3 actos e 4 quadras,
de Fernández Shaw, música
de MANUEL DE FALLA

PERSONAGENS
Salud, Lola Rodríguez de Aragón; A
Ave, Elena Lucel; Casimira, Iren Ser-
reta; Plácido, Paço, Eduardo Ordóñez;
O Tio Salvador, Camilo Sabat; O
Castor e Manuel, Manuel Assonati

MESTRA coreográfica e PRIMEIRA
BALLARINA, MANUELA DEL RIO

O Amor Bruxo

ballado em 1 acto, com canto, argu-
mento de Martínez Sierra, música
de MANUEL DE FALLA

PERSONAGENS
Candeias, Manuela del Rio; Lúcia,
Pepita Rosa; Lima velha, Francisco
González; Carmelo, Sebastião Castro;
Espectro, Hieronima de Alva

CORO: ORQUESTRA de MANUELA DEL RIO
Corpo Ceral e de Ballet

Grande Orquestra Sinfónica Nacio-
nal, sob a direcção do insigne e
ilustre «maestro»
Pedro de Freitas Branco

Amanhã, Domingo, Récita EXTRA ORDINA-
RIA, FESTA DE Homenagem e DESPEDIDA
da brilhante soprano CARMEN GRACIA
com a ópera
Barbeiro de Sevilha

Na cena de «Lições», CARMEN GRACIA
cantará: «Variações do Corneval de
Veneza» e «Arias de
Lakmé, de Delibes

BILHETES A VENDA

O «maestro» Pedro
de Freitas Branco,
em várias situações,
visto por Cruz
Caldas

O «maestro» Pedro
de Freitas Branco,
em várias situações,
visto por Cruz
Caldas

Figura 8. Récitas de ópera no Coliseu Porto (CdoP 26/5/1945)

No campo da ópera, em junho de 1943, com a participação da Grande Companhia de Ópera Italiana, dirigiu a *Aida* de Verdi com Gina Cigna, e, em maio de 1945, *La vida breve* e *El amor brujo* de Falla, numa produção da Empresa Ercole Casali.

Concertos noutros locais do país

Em dezembro de 1944, dirigiu três concertos em Coimbra, Braga e Guimarães. Os dois primeiros foram promovidos pelo CCM como forma de assinalar a criação das suas delegações nestas cidades (*Arte Musical* 25/12/1944), sendo o terceiro organizado pela Sociedade Filarmónica Vimaranesense (*O Comércio de Guimarães* 29/12/1944). Sobre o concerto em Coimbra, escreveu Cochofel:

Onde o Maestro nos pareceu inexcedível foi ao dirigir a «2ª suite» [...] de «Daphnis e Chloé». Que esplêndida pormenorização, mantida através de uma unidade impecável do conjunto, donde brotou todo o maravilhoso bucolismo de uma das obras capitais da música francesa! (*Diário de Coimbra* 21/12/1944).

Freitas Branco, em entrevista, fez um balanço do trabalho desenvolvido pela OSEN:

— A obra de divulgação da cultura musical feita pela Grande Orquestra tem sido meritória, dissemos.

— Realmente, assim sucede, eu não posso deixar de recordar a actuação da Emissora Nacional e da sua actual direcção, que tem conhecido a necessidade de expandir e promover a cultura musical, não só no país como, por exemplo, há meses em Madrid, onde espero levar de novo, a grande Orquestra Sinfónica, bem como a Barcelona e Valência. E permita-me também que lembre o nome de António Ferro, secretário geral do Secretariado de Informação e Cultura e grande animador da Emissora, e o Pedro Prado, chefe da secção musical da E. N., cujo trabalho tem sido meritório, sem os quais não se poderiam ter efectuado estes largos vôos da Grande Orquestra Sinfónica Nacional (*ibid.*, 19/12/1944).

Sobre a inclusão de obras contemporâneos nos seus programas, esclareceu Freitas Branco:

— A propósito da música moderna, acusa-se o maestro de lhe dar uma preferência talvez — como dizer? — excessiva...

— Não sei. Eu explico. O caso da música moderna — desculpe a comparação grosseira — é como se alguém houvesse saboreado e conhecido um acepipe... Só comia desse prato — seria o caso da música clássica — e desconhecia todos os outros — é o caso da música moderna. Se além das mil e uma emoções que a música clássica me proporciona [...] porque não hei de dobrar o número das emoções escutando ou dirigindo música moderna? Há música moderna inferior? Também há clássica... [...] Mas fiquemo-nos por aqui, pois doutra sorte estamos caídos em largas considerações de estética musical. No fundo, são tudo questões de evolução, de maleabilidade musical e nada mais. Não cristalizemos e ouçamos a música moderna como se ouvia a clássica. O essencial é não cristalizarmos (*ibid.*).

Terminou, num tom mais pessoal, falando da sua ligação, já antiga, a Coimbra:

— É êste o seu primeiro concerto em Coimbra?

— É e sinto-me imensamente satisfeito por isso, pois tenho dois motivos para o estar. Em primeiro lugar, por vir inaugurar a primeira filial, fôra de Lisboa e Pôrto, do Círculo de Cultura Musical, e em segundo lugar, porque há em mim um amor congénital por esta linda terra. Meu pai veio para esta cidade com 14 anos apenas. Aqui se formou e sempre trouxe os seus quatro filhos a Coimbra como romagem de saudade. Realmente, tanto eu como meus irmãos temos um verdadeiro culto por esta terra (*ibid.*, 19/12/1944).

Concertos da OSEN em Madrid

No ano em que a OSEN assinalava dez anos, apresentou-se, pela primeira vez, no estrangeiro. No mês de maio de 1944, uma comitiva de cento e vinte pessoas viajou para a capital espanhola, num comboio especial, e aí permaneceu uma semana (Alfonso de Retana, *El Pueblo* 11/5/1944, *SE* 17/5/1944). A Orquestra Nacional de Espanha tinha-se apresentado em Portugal, em abril de 1944, e a OSEN retribuía a visita (Fernandez-Cid, *Arriba* 12/5/1944). Para Freitas Branco:

Esta viagem da Orquestra a Madrid tem não apenas uma perspetiva artística e cultural, mas também social e até sentimental para mim. [...] A primeira orquestra estrangeira que visitou Portugal (1919) foi a Sinfónica de Madrid, dirigida pelo eminente maestro Arbós. Recordo [...] que depois de um dos concertos o maestro encorajou-nos e desejou, que logo que pudéssemos, poderíamos devolver a visita, uma possibilidade que era então irrealizável. Estava longe de pensar [...] que seria eu o maestro da primeira deslocação ao Estrangeiro da Orquestra que mais tarde criei (1934), chamado por Duarte Pacheco! Essas são as minhas as minhas razões sentimentais (Alfonso de Retana, *El Pueblo* 11/5/1944).

Nesta digressão, a OSEN realizou quatro concertos: em 11, 12,^[46] 13 e 14 de maio. Foram solistas Marie Antoinette Freitas Branco,

46 Ruy Coelho, no concerto de 12 de maio de 1944, também dirigiu obras da sua autoria.

Leonor de Sousa Prado e Nella Maissa. O repertório incluiu obras de compositores portugueses (Francisco de Lacerda, Frederico de Freitas, Domingos Bomtempo e Ruy Coelho), espanhóis (Halffter, Rodrigo e Turina), franceses (Ravel, Saint-Saëns, Dukas e Lalo), alemães (Brahms, Mendelssohn, R. Strauss e Wagner), russos (Stravinsky e R. Korsakov) e do italiano Sonzogno.^[47] O titular da OSEN ficou «encantado com o caloroso acolhimento que recebemos do público. Tal compensação é o melhor estímulo que um artista pode ter». Forns acrescentaria que «para Madrid tem sido uma revelação a orquestra portuguesa, e todos elogiam a disciplina, o interesse e o entusiasmo de todos os seus membros» (*Informaciones* 16/5/1944). Freitas Branco considerou que a OSEN tinha triunfado em Madrid «em quatro “concertos-exames” tocando música moderna [...] em que havia de se mostrar sem ‘rodri-guinhos’ o trabalho honesto e apagado dos estúdios» (*DP* 19/5/1944). Pires Cardoso, diretor administrativo da EN, fez o balanço da digressão:



Figura 9. Freitas Branco, Guilhermina Suggia e António Ferro (ABC 1/5/1945)

47 A imprensa espanhola fez um acompanhamento diário dos concertos (ver *Documentação complementar*: «Fontes periódicas», disponível em linha em <https://cesem.fcsh.unl.pt> > Recursos > Livros > Coleção CESEM / Húmus).

Ao regressar de Madrid [...] as minhas primeiras declarações não podem deixar de traduzir [...] a satisfação e o orgulho pelo êxito da nossa representação [...]. Foi um verdadeiro acontecimento de arte a visita feita ao país vizinho pela Orquestra Sinfónica Nacional [...] todos foram unânimes em reconhecer o seu sólido merecimento e em homenagear a evidente disciplina do agrupamento musical [...]. Este triunfo deve-se, sem dúvida, em primeiro lugar, ao talento realizador [de] [...] António Ferro [...]. Mas a ideia não valeria se não tivesse como alicerce seguro o valor inquestionável dum sério agrupamento musical e o mérito indiscutível do seu ilustre maestro Pedro de Freitas Branco, que a Espanha já se habituou a aplaudir e a admirar (*DL* 21/5/1944).

No ano seguinte, em 28 e 29 de abril de 1945, Freitas Branco e a OSEN, tendo como solista Guilhermina Suggia, apresentaram-se de novo em Madrid, numa iniciativa também organizada por António Ferro.

Terceiro período: 1945/46 a 1949/50

Em 1945/46, com a participação da OSEN, acontece a primeira temporada de ópera no TSC, desde a interrupção em 1927 (Moreau 1999, 187). Retoma-se assim o calendário regular de ópera nesta sala. Este facto levou a uma alteração na programação da orquestra, bem como na carreira de Freitas Branco, pois a OSEN passa a participar em mais espetáculos líricos, que representam mais de um terço do total de cento e cinquenta apresentações neste período. Em praticamente todas as óperas, uma das récitas era radiodifundida, condição da cedência da OSEN (Branco 1982, 61). As apresentações de ópera, no TSC, somadas às realizadas no CR, levaram a um enorme aumento das produções deste género musical dirigidas por Freitas Branco. Em entrevista, a Daniel-Lesur, em 1 de dezembro de 1949, o maestro falou dos diferentes contextos em que a OSEN se apresentava: concertos públicos no TSC; concertos populares do Pavilhão dos Desportos (em junho, julho e por vezes em outubro); récitas de ópera (em fevereiro e março) e em programas organizados pela SCL e do CCM (INA: PHD86027003).

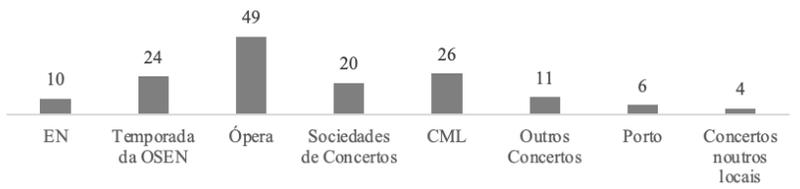


Gráfico 5. Concertos realizados no terceiro período entre 1945/46 e 1949/50 (fonte própria)

Concertos na Emissora Nacional

Embora em menor número, os concertos continuaram a realizar-se na EN. Foram apresentadas no mês de outubro de 1945, em estreia nacional, *Essay for Orchestra* de Barber e a estreia absoluta da *Sinfonia Os Lusíadas* de Gualtério Armando. Destacou-se ainda o programa de 19 de outubro de 1945 com obras de Vaughan Williams, Roussel e Stravinsky.

Em entrevista concedida em 1948, Freitas Banco destacou a importância da radiodifusão na renovação do meio musical:

Em Portugal, a exemplo do que aconteceu em quase todos os países, a radiodifusão, que a princípio se julgava viesse a prejudicar os músicos, se constituiu na realidade em factor de renovação do meio musical, ocasionando verdadeiro renascimento da música portuguesa, e também contribuiu para o estreitamento dos laços culturais com países como o Brasil, cuja vida tão de perto se associa à nossa (*Correio da Manhã* [Rio de Janeiro] 28/6/1948).

Temporada de Concertos Públicos da OSEN

Na temporada de 1945/46, continuaram a ser apresentadas obras em estreia nacional, nomeadamente para piano e orquestra: Nella Maissa foi solista, na abertura da temporada, no Concerto para piano n.º 3 de Prokofiev. Escreveu o *Jornal do Comércio*:

Desafortunadamente a Orquestra Sinfónica Nacional não está muito acostumada a trabalhar Mozart, pois nem a execução nem a interpretação conseguiram que saboreássemos Mozart, em plena felicidade [...]. O programa

restante [...] obteve reprodução muito superior, atingindo o conjunto um nível de perfeição notável. Pedro de Freitas Branco [...] deu uma vibrante lição da «Dança dos sete véus» [...] e foi colaborador e guia ideal do «Concerto n.º 3», de Prokofieff (*Jornal do Comércio* 14/1/1946).

Lourenço Varella Cid foi solista no Concerto para piano em mi bemol maior de John Ireland e Marie Antoinette Freitas Branco no *Concerto campestre* de Poulenc. Ainda em estreia nacional, ouviu-se a «2.ª suíte» de *Bacchus et Ariane* de Roussel e *O diabo na quermesse* de Rabaud. Em estreia absoluta, foi apresentada a *Abertura sinfónica n.º 1* de Joly Braga Santos^[48] e a *Suíte sinfónica portuguesa* de Alberto Fernandes. Relativamente à programação apresentada, Benoit considerou que «Freitas Branco, nos trabalhos desta envergadura, está de há muito consagrado como admirável intérprete e animador que é. Não sabemos se uma arte desta natureza pode ser ou tornar-se verdadeiramente popular» (*DL* 16/2/1946). E acrescentou:

Vem a propósito lastimarmo-nos pela norma radicada com que se cultiva há alguns anos em Lisboa a música sinfónica. Achamos óptimo que se façam primeiras audições, e estamos convencidas de que isto se deve sobretudo à acção de Pedro de Freitas Branco. Mas achamos trabalho de muito pouco rendimento e alcance que essas primeiras audições de obras boas e significativas se vejam limitadas, ou quase, a essa audição única. Claro, o que é preciso não é menos obras divulgadas; é maior número de concertos, com programas da melhor música, mas com possibilidades de serem ouvidas mais do que uma vez, e pelo que chamaremos «toda a gente», o que não é bem o que acontece com o S. Carlos (*ibid.*).

Esta série de programas incluiu várias obras de compositores ingleses, o que mereceu a seguinte apreciação de Lloyd:

Uma palavra especial de gratidão é devida ao maestro. Dr. Freitas Branco tem feito muito pela música em Lisboa, e devemos-lhe o seu interesse e os seus programas, que misturam com destreza música antiga com novas composições desconhecidas e que têm ajudado a dar a conhecer ao público

48 Obra dedicada a Freitas Branco, naquela que foi a estreia de Braga Santos na escrita sinfónica.

português, não só o clássico e o romântico, mas também o moderno (*The Anglo-Portuguese News* 28/2/1946).

Na temporada seguinte (1946/47), Freitas Branco dirigiu, em estreia absoluta, a Sinfonia em si menor de Wenceslau Pinto, a Sinfonia n.º 3 de Luís de Freitas Branco, a Sinfonia n.º 1 de Joly Braga Santos, o *Gradual* de Cláudio Carneiro e a estreia nacional de *Cinco peças infantis* de Rodrigo.

No programa inaugural da temporada de 1947/48, Marie Antoinette Freitas Branco, Leonor de Sousa Prado e o Quarteto Nacional foram solistas no Concerto para piano, violino e quarteto de cordas de Chausson, registando-se a estreia nacional de *Peter Grimes: quatro interlúdios* de Britten. Nos restantes concertos, ouviu-se, em estreia absoluta, a Sinfonia n.º 2 de Joly Braga Santos, e a estreia nacional da *Rondes de Printemps* de Debussy, das *Metamorfoses* de R. Strauss e do Concerto para piano n.º 3 de Bartók (solista: Nella Maissa), a *Abertura de O júzo de Páris* de Thomas Arne e a *Abertura de Festa* de Jacques Ibert. Benoit criticou a pouca atenção dada por Freitas Branco à divulgação da música portuguesa:

Mais uma vez, o papel que Pedro de Freitas Branco tem desempenhado para conseguir-se um quase incrível alargamento dos nossos horizontes musicais merece todos os elogios e todos os agradecimentos. Pena é que, no que respeita à música portuguesa, Pedro de Freitas Branco não tenha colocado a idêntica altura a sua escolha, o seu critério (*DL* 8/3/1948).

Na temporada de 1948/49, dirigiu três obras portuguesas em estreia absoluta: as *Variações e fuga tríplice sobre um tema original* de Luís de Freitas Branco, a *Elegia a Viana da Mota* de Braga Santos e o Concerto para violino de Armando José Fernandes (solista: Leonor de Sousa Prado). Em estreia nacional, foi apresentado o Concerto para piano n.º 2 de Tansman (solista: Nella Maissa), três danças de *The Fairy Queen* de Purcell, a Sinfonia n.º 6 de Vaughan Williams e a *Abertura (1938)* de G. Auric.

Temporada de Ópera

Como já foi referido, esta foi a fase da carreira em que Freitas Branco dirigiu mais espetáculos de ópera, nomeadamente nas temporadas de 1945/46 (sete óperas) e 1947/48 (seis óperas), num total de quarenta e nove récitas.

Teatro São Carlos

Na primeira temporada de reabertura do TSC (1945/46), dirigiu *O barbeiro de Sevilha* de Rossini com Gino Bechi e a *Manon Lescaut* de Puccini com Maria Caniglia. Na temporada de 1946/47, regeu a *Carmen* de Bizet com Fedora Barbieri, *O barbeiro de Sevilha* de Rossini com Gino Becchi e a *Aida* de Verdi com Maria Caniglia. Na temporada de 1947/48, apresentou a *Cavalleria Rusticana* de Mascagni e o *Segredo de Suzana* de Wolff Ferrari, *O barbeiro de Sevilha* de Rossini com Gino Becchi, a *Aida* de Verdi com Maria Caniglia, *La Bohème* de Puccini e *Hamlet* de Thomas. Na temporada de 1948/49, dirigiu a *Madama Butterfly* de Puccini com Pina Malgarini e o *Don Giovanni* de Mozart com Gino Becchi e Renata Tebaldi, sendo esta a única ópera do compositor austríaco que apresentou em Portugal. Na temporada de 1949/50, regeu a *Tosca* de Puccini com Maria Caniglia, *O barbeiro de Sevilha* de Rossini com Gino Becchi, a *Cavalleria Rusticana* de Mascagni, *Os palhaços* de Leoncavallo e *Faust* de Gounod com Renata Tebaldi.

Coliseu dos Recreios

Com a Grande Companhia de Ópera Italiana, dirigiu na temporada de 1945/46 as seguintes produções: a *Manon* de Massenet com Onélia Fineschi e Tito Schipa, o *Werther* de Massenet com Tomás Alcaide, o terceiro ato de *Werther* e segundo ato de *Manon* de Massenet na Festa Artística de Tito Schipa, a *Tosca* e a *Madama Butterfly* de Puccini com Carla Castellani, a *Manon* de Massenet com Maria Lisson e Tito Schipa e o *Otello* de Verdi com Alda Fedeli. Dois anos mais tarde, em março de 1948, dirigiu a *Aida* de Verdi com Adriana Guerrini. Por fim, em abril de 1949, dirigiu a *Madama Butterfly* de Puccini com Toshiko Hasegawa. Depois desta data, «a pretexto de defender o Teatro de S. Carlos duma concorrência culturalmente indesejável, as temporadas de ópera da empresa do Coliseu acabaram por ser praticamente proibidas» (Branco 1982, 61).

Sociedades de Concertos

Círculo de Cultura Musical

Em colaboração com o CCM, a OSEN, dirigida por Freitas Branco apresentou-se em três ocasiões com três convidados distintos: em novembro de 1945, foi solista Guilhermina Suggia, tendo sido estreada em Portugal a obra *Matinéés musicales* de Britten; em junho de 1947, o solista seria Nikita Magaloff, tendo a OSEN interpretado em estreia nacional *Images: gígues* de Debussy, e em junho e julho de 1948, o pianista Witold Małcużyński tocou na estreia portuguesa do Concerto para piano n.º 3 de Rachmaninoff.

Sociedade de Concertos de Lisboa

Em outubro de 1949, para assinalar o primeiro centenário da morte de Chopin, tendo como solista a pianista Aline van Barentzen, foram apresentadas, em estreia absoluta, cinco obras escritas expressamente para a ocasião: *Palma à memória de Chopin* de Cláudio Carneyro, *Andante para orquestra de cordas* de Macedo Pinto, *Scherzo heróico* de Lopes-Graça, *Homenagem a Chopin* de Frederico de Freitas e *Peça em forma de polaca* de Luís de Freitas Branco. Na restante programação, apresentaram-se os pianistas Géza Anda, Charlie Lilamand, Aldo Ciccolini e Marie Antoinette Freitas Branco, os violinistas Leonor de Sousa Prado, Arthur Grumiaux, Yehudi Menuhin e o compositor e violinista George Enescu.

Concertos organizados pela Câmara Municipal de Lisboa

No primeiro concerto da temporada de 1945/46, que dirigiu na Estufa Fria, Freitas Branco procurou estabelecer uma relação com a especificidade do espaço, através da estreia nacional da *Noite* de Gustave Samazeuilh e do «Jardim encantado» da ópera *Parsifal* de Wagner. Nesta série de concertos foram solistas o flautista Karl Achatz e a soprano Elsa Penchi Levy, contando o último programa com a colaboração da Escola de Bailado do Círculo de Iniciação Coreográfica (DN 26/7/1946). Em outubro de 1946, na temporada de 1946/47, dirigiu um concerto popular, no Teatro D. Maria II, passando os restantes concertos a serem realizados no Pavilhão

dos Desportos. Em 31 de julho de 1947, numa organização da comissão executiva do centenário de Lisboa, apresentou a estreia nacional de *Cortejos: abertura fantasia* de Alan Rawsthorne. Na temporada seguinte, em 12 de outubro de 1947, foi assinalado o oitavo centenário da Tomada de Lisboa, com estreia nacional da obra *A primeira saída de D. Quixote* de António Iglésias. Na posterior programação, além da estreia nacional do Concerto para piano n.º 2 de Khatchaturian, por Marie Antoinette Freitas Branco, os compositores e solistas portugueses marcaram maior presença. Na temporada de 1948/49, em estreia nacional, ouviu-se *Exil* de Esaye, *The Garden of Fand* de Arnold Bax, o Concerto para dois pianos de Arrieu e o Concerto para Orquestra de Bartók. Na temporada de 1949/50, a OSEN apresentou-se com o Orfeão de Pamplona no *Requiem* de Mozart e na *Missa Solemnis* de Beethoven. Nos restantes concertos foram solistas: Florinda Santos, Marta Lubowski, Leonor de Sousa Prado, Mário Camerini, Aline van Barentzen e, no último concerto, Yvonne Astruc foi solista na estreia nacional do Concertino para violino de Milhaud.

Juventude Musical Portuguesa

Em junho de 1949, começa uma nova colaboração, com a JMP, num concerto para assinalar o primeiro aniversário da morte de Viana da Mota. Participaram a OSEN, a soprano Leonor Viana da Mota e os pianistas Manuela Araújo e Sequeira Costa. O programa foi preenchido com obras de Beethoven, Braga Santos e Viana da Mota, e teve a particularidade de serem apresentadas, em estreia absoluta, as canções *Estrela*, *Canção perdida* e *Lavadeira e Caçador* orquestradas por Freitas Branco.^[49] A instrumentação é bastante leve, tendo sido escritas para uma orquestra de câmara, permitindo, desta forma, um equilíbrio natural com a parte vocal. Tratou-se de um momento único na carreira do maestro português, pois não se conhece mais nenhuma orquestração por si realizada,^[50] demonstrando a grande admiração que tinha por Viana da Mota, tal como manifestou durante o concerto:

49 Partituras das orquestrações de Freitas Branco (ver *Documentação complementar: «Orquestrações»*, disponível em linha em <https://cesem.fcsh.unl.pt> > Recursos > Livros > Coleção CESEM / Húmus).

50 Em entrevista em 1930, tinha referido que não se sentia atraído pela composição, apesar de ter escrito algumas pequenas obras: a primeira foi cantada no Conservatório quando ele tinha oito anos (Américo Durão, *Ilustração* 16/3/1930).

No palco do Teatro de S. Carlos, Freitas Branco mandara colocar o magnífico retrato de Viana da Mota [...] no final de cada obra o público aplaudia, Freitas Branco apontava para o retrato, como significando que era a Viana da Mota, ali «presente», «tocando piano» que os aplausos deviam ser dirigidos (*O Jornal* [Rio de Janeiro] 19/6/1949).

Outros Concertos em Lisboa

Durante este período, Freitas Branco dirigiu diversos Concertos de Gala: para assinalar a vinda a Lisboa da Esquadra Metropolitana de Sua Majestade Britânica; nas comemorações do oitavo centenário da Conquista de Lisboa, onde apresentou a estreia absoluta de *Lisboa – Abertura sinfónica n.º 2: suite coral-sinfónica* de Joly Braga Santos; no XVI Congresso Internacional de Geografia; no Congresso Internacional dos Caminhos-de-Ferro e no concerto de homenagem ao Generalíssimo Francisco Franco, Chefe de Estado espanhol. Dirigiu concertos de beneficência e apresentou-se com o Círculo de Iniciação Coreográfica, dirigindo *O Pássaro de Fogo* de Stravinsky. Em 1949, num concerto organizado pelo Gabinete de Estudos Musicais da EN, dirigiu a estreia absoluta da Sinfonia n.º 3 de Braga Santos.

Concertos no Porto

Numa organização do CCM, em novembro de 1945, apresentou-se com Guilhermina Suggia. Nos dois anos seguintes, em maio de 1946 e maio de 1947, numa iniciativa do Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo, participou na programação do «Maio Florido». A última ópera que dirigiu no Porto foi a *Manon Lescaut* de Puccini com Caniglia, em maio de 1946.

Concertos noutros locais do país

Durante este período, regressou a cidades onde já se tinha apresentado anteriormente. Em Braga, dirigiu dois concertos organizados pelo CCM: no primeiro, em novembro de 1945, foi solista Guilhermina Suggia e, no segundo, em maio de 1947, foi solista Leonor de Sousa Prado.

Em novembro de 1945, em Guimarães, apresentou, entre outras obras, as *Matinéas musicales* de Britten, num concerto organizado pela Sociedade Filarmónica Vimaranense, e, em agosto de 1947, dirigiu nas Caldas da Rainha.

Quarto período: 1950/51 a 1955/56

O quarto período iniciou-se com o regresso de Freitas Branco ao Teatro Tivoli para dirigir uma série de concertos da OSEN. Foi a primeira vez que a orquestra se apresentou neste espaço e, para o titular da OSEN, este momento teve um significado especial:

Foi com efeito aí no Tivoli, que pela primeira vez, me esforcei e me abalançei a organizar e a dirigir várias temporadas de concertos que, se não estou em erro, não passaram despercebidas. Depois dos triunfos alcançados noutras salas, pelos meus ilustres antecessores Pedro Blanch, David Sousa, Fernandes Fão e Francisco de Lacerda, tive o privilégio de ser o primeiro a revelar ao público português algumas qualidades, até então ignoradas, dessa magnífica sala para esse género de espectáculos. A sua acústica, o seu excepcional ambiente amplamente evidenciados em muitas dezenas de concertos (PR Branco 1951).

Os espetáculos de ópera foram em número inferior, bem como os concertos públicos da OSEN, tendo aumentado o número de apresentações organizadas pela CML.



Gráfico 6. Concertos realizados no quarto período entre 1950/51 e 1955/56 (fonte própria)

Concertos na Emissora Nacional

A partir da década de cinquenta, Freitas Branco reduziu o número de concertos que dirigiu nos estúdios da EN. Em 29 de agosto de 1951, apresentou, em estreia absoluta, a *Despedida* de Luís de Freitas Branco, sendo solista o baixo russo Jorge Kobaladze; em dezembro de 1951, também em estreia nacional, regeu as *Variações sobre um tema alentejano* de Braga Santos (DL 20/2/1952) e, em 26 de agosto de 1952, gravou a ópera radiofónica *Viver ou morrer* de Braga Santos (RDP – AHCD 804).

Temporada de Concertos Públicos da OSEN

Na temporada de 1950/51, no Tivoli, a OSEN apresentou a integral das Sinfonias de Brahms, tendo sido solistas os pianistas Fernando Laires, Maria Helena Matos da Silva e a soprano Judith Lupi Freire. Em estreia nacional ouviram-se *À esquina: Abertura* de Alan Rawsthorne, os *Poèmes arabes* (versão para orquestra) de Aubert e *Movimento sinfónico* de Monnikendam. Sobre os programas, escreveu Cochofel que «bem fará Pedro de Freitas Branco se continuar a introduzir neles obras contemporâneas, em que é mestre, mas de preferência de maior vulto do que as até agora dadas» (*Gazeta Musical* 1/2/1951).

Em julho de 1951, Freitas Branco fazia um balanço sobre a receção da música moderna em Portugal:

— Parece-lhe que o nosso público já vai aceitando melhor a música moderna?

— Certamente que vai aceitando muito melhor que na época em que me estreei em 1928. Nessa altura, havia sempre uma reacção do público quando se davam primeiras audições *contemporâneas* [...].

— Quais [...] os principais obstáculos ao desenvolvimento do interesse pela música moderna?

— Não houve nenhum que fosse particular a Portugal, porquanto foram todos de ordem universal, permanecendo ainda em outros países mais que no nosso. [...] Apesar de tudo, em Portugal conseguiu-se uma evolução mais completa que noutros Estados onde se nota uma grande necessidade de, com epidémica frequência, se acumularem audições de *Tchaikowsky* e do grande *Beethoven*. Mas o principal obstáculo nasceu de que nestes últimos trinta anos do post-guerra os frequentadores de

concertos procuravam neles unicamente um sedativo para os seus nervos abalados, não se exigindo assim, deles próprios, esforço algum de compreensão, mas apenas uma fácil e estagnada receptibilidade (*Flama* 13/7/1951).

E continuou destacando aquela que considerava a melhor forma de fazer chegar a nova música ao público:

— Quais são, a seu ver, os meios que se devem usar para insuflar no público um maior interesse por essa música?

— O grande factor é a audição directa, mas não só ela. A *Rádio* e o *Cinema Sonoro*, que se consideravam ainda há uns 20 anos inimigos terríveis da música, foram, pelo contrário, dois preciosos auxiliares. O cinema sonoro porque confiou as suas partituras a músicos de nome e assim os seus frequentadores começaram a conhecer, através das evoluções de Greta Garbo ou qualquer outro artista, um género de música que, para essa mesma assistência, seria, isoladamente intragável. E também a rádio porque, pelo seu poder de expansão, levou a *música contemporânea* a lares onde ela nunca tinha entrado, começando, pouco a pouco, a fazer despertar um interesse que ia suprindo a falta de preparação desses ouvintes (*ibid.*).

Na temporada de 1952/53, a OSEN apresentou no mesmo espaço uma série de concertos de Outono (*DN* 11/10/1952). Freitas Branco revelou o que pretendia com este ciclo:

Precisávamos de uma vida mais desanuviada, burocraticamente falando, e julgo que vamos enfim obtê-la. Esperamos também do necessário conjunto de medidas a possibilidade de corresponder melhor às carências dos membros da Orquestra e aos progressos da música. A série de concertos de Outono no Tivoli [...] é a primeira manifestação do desejo de maior e melhor actividade sinfónica (*Gazeta Musical* outubro-novembro 1952).

E concluiu:

Não há dúvida de que pessoalmente não faço nada exclusivamente para aliciar o público. Note, tenho fé nele. Mas sou fiel a mim mesmo. E veja como tenho razão em teimar: partituras dificilmente aceites como *Dafnis*

e Cloé há 25 anos são hoje, aqui, um triunfo assegurado! É questão de tempo... Contudo, queixo-me da lentidão da nossa vida musical; faço tudo para actualizá-la, para elevar o nível cultural do país (*ibid.*).

Relativamente ao nível artístico da OSEN, defendeu que se tinha atingido «um período de equilíbrio, não só na quantidade dos efectivos como na sua qualidade» (*ibid.*). Em 18 de outubro de 1952, foi apresentada, em estreia nacional, a *Nobilissima visione* de Hindemith. Sobre a interpretação desta obra, Lopes-Graça considerou que «foi a todos títulos notável. O cerrado tecido polifónico resultou claro e a sonoridade na *Passacaglia* atingiu o deslumbramento» (*ibid.*). Em 22 de outubro, ouviu-se, em estreia nacional, a Sinfonia n.º 5 de Prokofiev. O mesmo crítico escreveu:

Não hesitamos em afirmar que Pedro de Freitas Branco teve com a 5ª de Prokofieff certamente um dos momentos culminantes da sua carreira. Dominou a obra, complexa e extenuante, sem um desfalecimento, com um perfeito sentido constructivo, com a vivacidade e a segurança rítmica de que o sabemos capaz e com aquele electrizante poder comunicativo que constitui a principal faceta da sua arte (*ibid.*).

Em 1 de novembro, Arthur Rubinstein foi solista em concertos para piano de Beethoven, Chopin e Tchaikovsky e, em 8 de novembro, foram apresentadas mais duas obras em estreia nacional: o Concerto para violoncelo em ré maior (versão original) de Haydn (com o solista Maurice Gendron) e a *Sinfonia da Numância* de Barraud. Em 22 de novembro, esteve em destaque a música de Richard Strauss, tendo Freitas de Branco demonstrado desta forma, a sua admiração pelo compositor alemão:

Tenho um especial fervor pelo Festival Ricardo Strauss. Há dois anos, desde a sua morte, que espero pela possibilidade de poder prestar esta homenagem à sua memória. Ricardo Strauss foi o último sobrevivente de uma grande época, transcendeu, sublimou a orquestração de Wagner... (*ibid.*).

Do compositor alemão foi assim tocado, pela primeira vez em Portugal, o Concerto para trompa n.º 1 (com o solista Adácio Pestana) e, em estreia pública, a *Sinfonia doméstica*. Sobre a interpretação da

Morte e transfiguração de R. Strauss, escreveu Luís de Freitas Branco que «Freitas Branco, intensificando os traços melódicos, acusando o ritmo e nunca deixando desfalecer o interesse, torna clara a obra e fá-la parecer menos longa. Pode dizer-se que nesta partitura encontrou uma das suas mais felizes interpretações». Relativamente à *Sinfonia Doméstica*, destacou que o titular da OSEN «realizou, com o mais soberano à-vontade, uma das mais difíceis tarefas que o repertório moderno pode impor a um regente» (*ibid.*, dezembro 1952).

Na temporada de 1953/54, dirigiu dois concertos com os pianistas Walter Gieseking (num programa com obras de Beethoven) e Arthur Rubinstein (no Concerto para piano n.º 1 de Chopin e no Concerto para piano n.º 2 de Brahms).

Temporada de Ópera

Foram quatro as óperas que Freitas Branco dirigiu no TSC, na temporada de 1950/51: duas óperas italianas (o *Rigoletto* de Verdi e a *Gioconda* de Ponchielli), uma ópera francesa (o *Faust* de Gounod) e uma ópera alemã (o *Lohengrin* de Wagner). Na temporada seguinte, dirigiu *La Traviata* de Verdi e a *Thaïs* de Massenet. Em 1952/53, o modelo de programação trouxe algumas novidades. Em complemento às récitas da ópera *Salomé* de R. Strauss, em 21 e 28 de fevereiro de 1953, foram realizados dois concertos com obras do mesmo compositor: no primeiro foram interpretadas a *Morte e transfiguração* e a estreia nacional das *Quatro últimas canções* de R. Strauss; no segundo, ouviram-se *Dois «Lieder»*, do compositor da *Salomé*, em estreia nacional. Em 5 abril de 1953, dirigiu a Sinfonia n.º 4 «*Italiana*» em complemento a óperas de dois compositores italianos: *Maria Egiziaca* de Respighi e *Amelia al ballo* de Menotti. Em 7 de abril de 1953, dirigiu *Ouro não compra amor* de Marcos Portugal, a única ópera de um compositor português que interpretou. Ainda nesta temporada, o regente português deu início à apresentação de repertório operático em estreia nacional, com *Don Quichotte* de Massenet, em abril de 1953. Na temporada de 1953/54, dirigiu, em fevereiro de 1954, em estreia nacional, a *Elektra* de R. Strauss com Inge Borkh. Em complemento das récitas, em 12 e 14 de fevereiro, foram interpretados *Os prelúdios* de Liszt com os Verde-Gaio (Moreau 1999, 332-607). Em 4 de abril, voltou a dirigir *Ouro não compra amor* de Marcos Portugal. Apresentou ainda ópera francesa: em

abril, o *Don Quichotte* de Massenet e a *Mignon* de Ambroise Thomas. Na temporada de 1954/55, começou por dirigir ópera alemã: em janeiro de 1955, o *Tannhäuser* de Wagner e, em fevereiro, *Der Freischütz* de Weber. Terminou a temporada, em abril, dirigindo a *Cenerentola* de Rossini. Na temporada de 1955/56, em fevereiro de 1956, dirigiu, em estreia nacional, a *Euryanthe* de Weber com Herta Wilfert e, em abril de 1956, os *Carmina Burana* de Orff. Dirigiu ainda duas óperas italianas: de Puccini, *Il Tabarro*, e de Mascagni, a *Cavalleria Rusticana*.

Sociedades de Concertos

Círculo de Cultura Musical

Foram vários os concertos em que o piano foi o instrumento solista: em dezembro de 1950, Victor Schiøler tocou na estreia nacional do Concerto para piano n.º 2 «Rio» do compositor finlandês Selim Palmgren; o duo das pianistas Janine Reding e Henry Piette, participou, em maio de 1951, na estreia nacional do Concerto para dois pianos de Pergolesi, tendo no mesmo programa a OSEN tocado pela primeira vez em Portugal *Os sonhos de Baldur: Dança do Deus Sol* do compositor norueguês Geirr Tveitt. Sobre estes programas, escreveu Cochofel:

Até que enfim, alguma coisa de vivo, de estimulante, se passou na nossa vida musical, tão pobre de coisas vivas e estimulantes... [...] Pedro de Freitas Branco foi o seguro animador do conjunto, merecendo ainda especial referência o trabalho dos executantes da percussão [...] A Orquestra Sinfónica Nacional irregular, como de costume. Insuficientemente preparada sobretudo na *Sinfonia n.º 99* de Haydn (*Gazeta Musical* 1/6/1951).

Em 1952, Freitas Branco dirigiu a integral dos Concertos para piano de Beethoven com Wilhelm Kempff. Cochofel destacou, mais uma vez, a má prestação da OSEN:

Que se passa com a nossa orquestra? A que deficiente ou dispersivo regime de trabalho está submetida, a que abandono foi votada ou que estranho micróbio do desleixo a corrói? Como se compreende que, a despeito da excelente condução de Pedro de Freitas Branco, por exemplo nas aberturas do *Prometeu*, da *Leonora* n.º 3 e nos Concertos de Beethoven, fossem

frequentes os desencontros, a flutuação de afinação e a má qualidade de timbre, coisas que se tornaram crónicas? (*ibid.*).

Depois da OSEN ter sido regida, respetivamente, em 5 e 8 de junho de 1954 por Stravinsky e por Klemperer (*DN 5/6/1954; 14/6/1954*), em 28 e 30 de junho do mesmo ano, sob direção do seu maestro titular, foi solista o pianista Harry Datyner. Em maio de 1956, Wilhelm Backhaus foi solista num programa com obras de Brahms e Beethoven. O violino esteve em destaque em duas ocasiões, com Zino Francescatti, em maio de 1951 e julho de 1955. Em junho de 1953, com Gaspar Cassadó, teve lugar a estreia nacional do Concerto para violoncelo de Khatchaturian. Em 12 de julho de 1954, realizou-se um «concerto histórico» designado «Música portuguesa dos tempos idos», em que participou a pianista Helena Sá e Costa e as sopranos Germana de Medeiros e Natália Viana. Com o Orfeão de Pamplona, em 24 e 25 de novembro de 1954, realizou-se um Festival Brahms, no qual tiveram lugar as primeiras audições em Portugal do *Canto do destino* e do *Requiem alemão*. Em 26 de novembro de 1954 ouviu-se a Cantata n.º 67 de J. S. Bach e a estreia nacional do *Rei David* de Honegger.

Em maio de 1956, foi organizada pelo CCM uma série de concertos de homenagem a Luís de Freitas Branco. Foram vários os músicos que participaram, sendo apresentadas peças corais, obras de música de câmara e a música orquestral mais representativa do compositor português. Freitas Branco dirigiu *Vathek*, *Suite alentejana n.º 1*, *Paraísos artificiais*, a *Balada para piano e orquestra* (com a solista Marie Antoinette Freitas Branco), a Sinfonia n.º 1, a Sinfonia n.º 2 e, em estreia absoluta, a Sinfonia n.º 4.

Sociedade de Concertos de Lisboa

Freitas Branco participou em mais uma série de concertos com diferentes solistas convidados: a violoncelista Zara Nelsova, os violinistas Christian Ferras, Heinz Stanske, Leonor de Sousa Prado e as pianistas Janine Reding, Henry Piette e Aldo Ciccolini. Este último foi solista no Concerto para piano n.º 3 de Malipiero, tendo a OSEN interpretado, em estreia nacional, *Stradivário* do mesmo compositor. Benoit destacou a programação destas obras:

Temos de reconhecer e aplaudir sem reservas a inteligente coragem da Sociedade de Concertos de Lisboa, manifestada no aproveitamento dos recursos de Aldo Ciccolini e de Pedro de Freitas Branco — cujo interesse também estimamos — para a execução de peças de ousado modernismo (*DL* 7/3/1951).

Concertos organizados pela Câmara Municipal de Lisboa

O primeiro concerto dirigido por Freitas Branco, em 1951 (temporada 1950/51), assinalou o centenário do nascimento de Vincent d'Indy, com a apresentação de obras deste compositor francês. No segundo programa, a soprano Maria Fernanda Mella foi solista em canções portuguesas de Lacerda, Artur Santos e Croner de Vasconcelos. Apesar de destacar a relevância musical, o editorial da *Gazeta Musical* coloca reservas às condições do espaço:

Não pode evidentemente deixar de merecer inteiro aplauso a recente iniciativa do Município de Lisboa de promover, no Pavilhão dos Desportos, uma série de concertos sinfónicos inteiramente gratuitos [...]. Digamos francamente que nem a época nem o local se nos afiguram muito propícios. [...] quanto ao Pavilhão dos Desportos, são por demais conhecidas as suas deficientíssimas condições acústicas (*Gazeta Musical* 1/8/1951).

Em julho de 1952, foram solistas Luís Boulton e Cecília Borba no Concerto para flauta e harpa de Mozart. Em agosto, na Estufa Fria, apresentaram-se as quintas sinfonias de vários compositores, como Tchaikovsky, Beethoven e Dvořák.

No regresso ao Pavilhão dos Desportos, em 1953 (temporada 1952/53), em 15 de julho, Soulima Stravinsky (piano), filho de Stravinsky, foi solista no *Capriccio para piano e orquestra* e na estreia nacional do Concerto para piano, sopros, contrabaixo e tímpanos escrito pelo seu pai. Sobre a programação, Luís de Freitas Branco destaca as vantagens, para o público, da escolha de um novo repertório:

É a tão debatida questão de saber se se devem dar os concertos sinfónicos populares apenas com música elevada, se se deve adoptar a solução intermédia de uma parte ligeira e outra séria, ou se é preferível apenas a ligeireza, sem qualquer mistura de elevação. [...] Sabemos que existem

numerosos adeptos do sistema mixto (mixto de elevação e de banalidade), esses, porém, devem ter verificado, na época em curso, em que os espectadores não falham nos programas elevados, e que aplaudem as obras sérias, tanto ou mais do que as ligeiras. Siga pois o sr. Presidente da Câmara Municipal de Lisboa, e sigam os seus colaboradores: a sr.^a D. Elvira de Sousa Pedroso e o maestro Pedro de Freitas Branco, na senda da elevação popular em que se têm mantido estes anos, e não terão que se arrependem. Aqui lhes deixamos o nosso aplauso (*ibid.*, agosto 1953).

Em 22 de julho, Marie Antoinette Freitas Branco foi solista na estreia absoluta do Concerto para piano n.º 2 de Lopes-Graça. Sobre o *D. Juan* de R. Strauss, interpretado no mesmo concerto, escreveu Luís de Freitas Branco:

Em Portugal onde tão mal se conhece, e tão desigualmente se aprecia a arte do chefe de orquestra, é bom que de vez em quando apareçam nos programas peças de exame como o *D. João* de Strauss e se oiçam interpretações como a de Pedro de Freitas Branco nesta noite, interpretação que arrebatou o público (*ibid.*).

Em estreia nacional, ouviu-se, ainda, a Sinfonia n.º 2 de Dvořák e a *Música nocturna* de Ghedini e, em estreia absoluta, a Sinfonia n.º 2 de Wenceslau Pinto. Em 19 de agosto, uma parte do programa foi dedicado à música portuguesa, com obras de Luís de Freitas Branco, Artur Santos, Croner de Vasconcelos e Frederico de Freitas, o que mereceu a seguinte apreciação na *Gazeta Musical*: «Queremos frisar — e com satisfação o fazemos — o facto de nestes concertos do Pavilhão se haver finalmente tomado na devida conta a produção nacional» (*ibid.*, setembro 1953).

Na temporada seguinte (1953/54), quase todos os concertos contaram com estreias: em primeira audição nacional ouviu-se *Orbe e ceptro: marcha da coroação* de Walton, *Serenata à música* de Vaughan Williams, *Menuet antique* de Ravel, *Canções de um Viandante* de Mahler e a versão integral de *O Pássaro de Fogo* de Stravinsky. Em estreia absoluta, Freitas Branco dirigiu a *Abertura sinfónica n.º 3* de Braga Santos e as *Quatro canções populares portuguesas* de Lopes-Graça.

A temporada de 1954/55 começou com a estreia absoluta da *Solemnia Verba* de Luís de Freitas Branco. Já em 1955, em 21 de julho, foi solista Maria Regina Quintanilha de Vasconcelos (piano). Em 28 de

julho, Harry Datyner (piano) foi solista no *Concerto pour la main gauche* de Ravel. A interpretação das obras de Ravel mereceu a seguinte apreciação:

Aliás, tanto aí [Concerto pour la main gauche] como em *La Valse*, que Pedro de Freitas Branco seguidamente dirigiu a encerrar o programa, a verdade é que nós chegamos quase a esquecer das interpretações, para sôfregamente absorver a grande arte de Ravel. Não será este o maior elogio a endereçar aos intérpretes? (*ibid.*, setembro 1955)

Em 4 de agosto, ouviram-se duas estreias absolutas de Cláudio Carneiro: as *Portugalesas* e *Khroma* (com o solista François Broos). Em entrevista ao jornal *ABC*, Freitas Branco destacou o sucesso destes concertos: «Em Portugal, há ciclos de concertos populares ao ar livre, com a participação de oito mil pessoas» (*ABC* 10/8/1955).

Na temporada de 1955/56, em 25 de outubro de 1955, realizou-se um concerto comemorativo da tomada de Lisboa aos mouros, oferecido pela CML, no Pavilhão dos Desportos, onde foram interpretadas a obra *Lisboa: abertura sinfónica n.º 2* de Braga Santos e as *Trovas* de Lacerda. Em 1956, em julho, ouviu-se a estreia nacional do Concerto para piano, op. 13 de Winfried Wolf, com o compositor como solista, *Ritmos* de Turina e *Prólogo e cinco danças* de *Xeque-mate* de Bliss. No mês de agosto, Freitas Branco dirigiu cinco concertos, tendo-se ouvido, em estreia absoluta, os *Cantos infinitos* de José Domingos Brandão (violoncelista da OSEN), e a estreia nacional da *Oferenda a uma sombra* de Barraud, a Sinfonia em lá menor de Enrico Villahermosa e da *Ballade* de Alphonse Roy.

Juventude Musical Portuguesa

No sexto Congresso Internacional das Juventudes Musicais, em março de 1951, Freitas Branco apresentou-se com a Orchestre International des Jeunesses Musicales. Em dezembro de 1951, dirigiu um programa comemorativo do 160.º aniversário da morte de Mozart, apenas com obras do compositor austríaco. Em muitos dos concertos que regeu para a JMP, retirando os de temática específica, apresentou obras nunca interpretadas em Portugal. Disso foi exemplo o programa de dezembro de 1952, com Nella Maissa a fazer a estreia nacional do Concerto para piano de Hindemith, tendo, ainda, a OSEN tocado pela primeira vez

em Portugal a *Música para cordas, percussão e celesta* de Bartók. Sobre este concerto, Barreiros escreveu:

Freitas Branco, incansável pioneiro da música moderna, foi o artista nato, completo que todos conhecemos. Diremos até que duas das mais salientes e notáveis características da arte do nosso ilustre compatriota estiveram presentes, por forma inesquecível, desde o princípio ao fim de cada uma das peças executadas: o sentido de clareza com que sempre nos dá as linhas mestras do edifício sonoro, com que *constrói* uma obra, de modo a ela nos surgir num todo bem alicerçado; e a vivacidade comunicativa das suas interpretações (*Gazeta Musical* fevereiro 1953).

Em outubro de 1954, Freitas Branco dirigiu um concerto de música francesa, com a participação de Giovanni Voyer (tenor), registando-se as estreias nacionais da Sinfonia n.º 5 «Di tre re» de Honegger e das *Valses nobles e sentimentales* de Ravel. Cochofel criticou a prestação da orquestra: «Mau grado algumas falhas da orquestra que, se individualmente conta com elementos de real valor, não é contudo, no conjunto, e mercê de vários factores contrários ao seu bom funcionamento, um organismo impecável» (*ibid.*, outubro-novembro 1954).

Outros Concertos em Lisboa

Foram vários os concertos de Gala em que Freitas Branco se apresentou: no XII Congresso Internacional das Associações de Diplomados pelas Escolas Superiores de Comércio, no II Congresso das Capitais Europeias, no XX Congresso Luso-Espanhol para o Progresso das Ciências, no Congresso da Câmara do Comércio Internacional, no XVII Congresso Internacional de Oto-Neuro-Oftalmologia, no I Congresso Nacional de Medicina Tropical, na XXII Conferência Internacional da Lã, no VIII Congresso da União Internacional dos Organismos Oficiais de Turismo e no concerto em honra do Marechal Papagós, Presidente do Conselho de Ministros da Grécia, com a presença de Oliveira Salazar, num programa com obras de Braga Santos e do compositor grego Manolis Kalomiris. Na Sociedade Nacional de Belas Artes, dirigiu um concerto integrado nas Comemorações do cinquentenário da instituição. No Tivoli, apresentou-se com o pianista Alexander Uninsky. Numa organização do Instituto Italiano de Cultura em Portugal, dirigiu

um programa com a estreia nacional da Sinfonia n.º 3 de Malipiero, do Concerto para Orquestra de Petrassi, do *Piccolo concerto* de Dallapiccola (com a solista Nella Maissa) e das *Canção dos bens perdidos* de Pizzeti. No IST, participou nas cerimónias de receção aos novos alunos, tendo apresentado, em estreia absoluta, *Dois corais* de J. S. Bach/João Paes. Sobre a importância destes concertos, escreveu Barreiros:

Iniciativas como esta só merecem o mais caloroso aplauso e o mais incondicional apoio. Elas, de resto, tornam-se índice bem elucidativo do crescente interesse que a cultura e as realizações culturais vêm despertando na gente moça (*ibid.*, dezembro 1953 – janeiro 1954).

Dirigiu um concerto de Beneficência a favor das Igrejas do Patriarcado, com estreia nacional de *La demoiselle élue* de Debussy. Participou no programa de homenagem a Elisa de Sousa Pedroso.

Em junho e julho de 1956, a EN organizou o Festival «30 Anos de Cultura Portuguesa». A criação do Gabinete de Estudos Musicais, em 1942, permitiu a realização deste Festival, com apresentação de obras encomendadas, por esta instituição, a compositores portugueses (Branco 1982, 64). Assim, em 7 de junho, dirigiu obras inspiradas no folclore português: as *Portugalesas* de Cláudio Carneiro, canções populares portuguesas de Artur Santos e Croner de Vasconcelos, a *Fantasia sobre temas populares portugueses* de Armando José Fernandes e a Sinfonia n.º 3 de Braga Santos, e, em 21 de junho, o *Concerto para violino* de Armando José Fernandes, a *Suite antiga* de Carlos Seixas/Artur Santos e a Sinfonia n.º 3 de Luís de Freitas Branco.

Em 1951, Lopes-Graça remeteu uma carta a Freitas Branco, informando-o de que a SONATA (Secção Portuguesa da Sociedade Internacional de Música Contemporânea) pretendia realizar «uma audição de concerto de A História do Soldado, de Stravinsky» e «para dirigir essa obra, ninguém entre nós mais indicado do que Vª Exª, com a sua autoridade e o seu saber» (CRT 28/4/1951). Na resposta a este convite, o maestro fez questão de dizer a Lopes-Graça que poderia contar com a sua «colaboração incondicional». Acrescentando: «apesar do meu interesse pela “História do Soldado” só por si justificar a minha resposta afirmativa, gostaria que V. Exª não deixasse de ver nesta uma prova do apreço em que tenho a obra da “Sonata” e a personalidade de V. Exª.» (CRT 30/5/1951). Assim, em 5 de julho de 1951, na Sociedade Nacional de Belas Artes:

[...] a *História do Soldado* foi interpretada pelos nossos distintos artistas Paulo Manso, Carlos Saraiva, Angelo Pestana, Armando Ferreira, Abel Rezende, Paulo Correia e Júlio Campos, com dificuldades de junção que o nervo e a vivaz compreensão de Pedro de Freitas Branco souberam dominar, independentemente de um pouco nervosismo ocasional (*Gazeta Musical* agosto 1951).

Concertos no Porto

A partir de 1950, as apresentações de Freitas Branco foram esporádicas e deixaram de ser feitas com a OSEN.^[51] Em maio de 1955, numa organização do Orpheon Portuense, dirigiu a Orquestra Sinfónica do Conservatório de Música do Porto num programa de música francesa com a estreia nacional da Sinfonia n.º 2 de Saint-Saëns e da *Fantasia para piano e orquestra* de Fauré (com a solista Marie Antoinette Freitas Branco).

Concertos noutros locais do país

Num concerto promovido pelo CCM, em junho de 1952, apresentou-se em Évora. Foi solista Sequeira Costa no Concerto para piano em mi bemol de Pfitzner. A estreia da OSEN nesta cidade, mereceu apreciações distintas por parte da imprensa local. Gomes avaliou muito negativamente o concerto:

Há quantos anos é que a Orquestra está organizada? Repararam, com certeza, no aspecto, pelo menos exterior, duma grande parte dos executantes, já velhos, com vontade de reforma... não admira, tantos anos e o problema dos músicos por resolver!... A sua actuação não foi feliz, embora algumas das suas composições satisfizessem; e satisfizeram mais, porque a maioria dos ouvintes não conhece melhor. A primeira parte do concerto quase não existiu, principalmente, a «6ª Sinfonia» de Beethoven que não teve no maestro Freitas Branco o seu melhor intérprete, talvez porque o autor não é do seu gosto, foi a que mais apatia registou. [...] A «Valsa», de Ravel impôs-se ao público e a orquestra teve que pôr à prova todo o seu virtuosismo. [...]

51 Para este facto deve ter contribuído a criação da Orquestra Sinfónica do Conservatório de Música do Porto em 1947. Ver <http://www.casadamusica.com/residentes/orquestra-sinfonica-do-porto-casa-da-musica/> (acedido em 1/12/2017).

Como última análise, só temos de lamentar, com bastante mágoa, que a Orquestra Sinfónica Nacional deixasse apossar do público a sensação de que tinha na sua frente um corpo muito grande, mas sem alma, nalgumas obras que executou, principalmente Beethoven (*Notícias de Évora* 6/6/1952).

Em sentido oposto escreveu Maria Amélia Capitão:

Impressionou-nos a magistral direcção e execução de todas as peças do programa de grande responsabilidade técnica e de emotividade complexa. [...] Que magnífica interligação magnética e ondulatoria pode existir entre o Artista – e os Artistas! (*ibid.*, 10/6/1952).

Em março de 1955, Freitas Branco, num concerto promovido também pelo CCM, estreou-se à frente da Orquestra Sinfónica do Conservatório de Música do Porto, no Teatro-Circo, em Braga. No ano seguinte, em maio de 1956, dirigiu a OSEN na Guarda, num programa organizado pela delegação da Associação Pró-Arte da Guarda, sob o alto patrocínio do Governador Civil da Guarda, e, em Coimbra, num concerto promovido pela Associação Académica.

Quinto período: 1956/57 a 1961

O último período, com oitenta e nove apresentações, fica marcado pela participação em festivais de música nacionais. Freitas Branco não dirigiu concertos na EN e houve uma redução no número de iniciativas organizadas pelas sociedades de concertos.

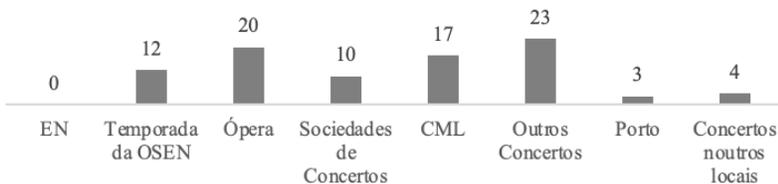


Gráfico 7. Concertos realizados no quinto período entre 1956/57 e 1961 (fonte própria)

Concertos na Emissora Nacional

Em janeiro de 1956, foi criada a Orquestra de Concerto da EN, dirigida por Frederico de Freitas, que passou assegurar os programas orquestrais organizados nos estúdios da Emissora (RN 21/1/1956).

Temporada de Concertos Públicos da OSEN

As séries de concertos da OSEN, no TSC, foram retomadas na temporada de 1957/58. Cochofel destacou a importância desta opção e lamentou a alteração da programação previamente anunciada:

Foi ainda em Outubro que se iniciou a série de 10 concertos públicos [...] feliz iniciativa de aplaudir às mãos ambas. Pena foi não se ter mantido o repertório previamente anunciado, que na prática sofreu profundas alterações. Mesmo assim não há porém que negar interesse a este ciclo, e oxalá a semente lançada frutifique e tenha contribuído para despertar no lisboeta a necessidade do concerto sinfónico público e regular (*Gazeta Musical de Todas as Artes* janeiro 1958).

Em novembro de 1957, Freitas Branco dirigiu a estreia nacional da *Sagração da Primavera* de Stravinsky e do Concerto para violino de Sibelius (com o solista Christian Ferras). Dias antes da estreia, *O Século* anunciava: «Lisboa, que esperou quarenta e quatro anos pela primeira audição desta célebre obra, vai finalmente poder ouvi-la» (*SE* 12/11/1957). *O Diário de Lisboa* destacou o papel de Freitas Branco na revelação de um novo repertório: «A ninguém em Portugal se deve mais o conhecimento que o nosso público hoje tem da música contemporânea» (*DL* 14/11/1957). Em 1998, Braga Santos recordaria que, durante os ensaios da *Sagração*, Freitas Branco tinha analisado a obra em detalhe para possibilitar uma melhor compreensão por parte dos músicos (PR Santos 1988). O número de ensaios, segundo José Atalaya, foi bastante reduzido:

Para uma execução perfeita da «Sagração da Primavera», abordada a primeira vez por uma boa orquestra, não seria excessivo um mês inteiro de laboriosos ensaios para um regente experimentado. Pedro de Freitas Branco teve de se contentar com 14, incluindo os ensaios parciais (*DM* 27/11/1957).

Face à importância do acontecimento, foram várias as críticas publicadas.^[52]

Em dezembro de 1957, foram assinalados os vinte anos da morte de Ravel com um programa preenchido com obras do compositor, de que Freitas Branco é um «exímio intérprete» (*DL* 31/12/1957), com a participação de Marie Antoinette Freitas Branco, Consuelo Rubio e do Coro do TSC. Ruy Coelho frisou que o regente português teve a «ocasião de mostrar o seu conhecimento das particularidades da música de Ravel» (*DN* 29/12/1957). João de Freitas Branco acrescentou: «o maestro [...] ofereceu-nos uma inesquecível “Daphnis et Chloé” [...] que ficou para nós o ponto culminante de tudo o que ouvimos» (*SE* 29/12/1957).

Na temporada seguinte (1958/59), em que um dos concertos da OSEN foi dirigido pelo maestro Pierre Monteux (*DN* 12/10/1958), Freitas Branco dirigiu, no mês de novembro, em estreia nacional, a Sinfonia n.º 2 de Paul Le Flem e *Salammbô* de Schmitt. Escreveu Cochofel que «Freitas Branco mais uma vez se afirmou como um chefe de orquestra de escol, cujo renome muito justamente passou fronteiras, o que, no entanto, nos priva a nós de o termos com mais frequência» (*Gazeta Musical e de Todas as Artes* janeiro 1959). Uma das obras apresentadas foi o *Prelúdio* de António Fragoso, por quem Freitas Branco nutria uma especial admiração. Segundo o maestro português:

António Fragoso tinha a envergadura necessária para se tornar o maior compositor português de todos os tempos. Era um músico intelectual. A sua vincada personalidade impunha-o tanto à nossa admiração, como o seu génio de compositor... e morrer aos vinte e um anos é quase não ter vivido (<http://www.antoniofragoso.com/web2/afa/> acedido em 3/2/2018).

Em dezembro, ouviram-se, em estreia nacional, fragmentos de *A mulher sem sombra* de R. Strauss e a Sinfonia n.º 9 de Vaughan Williams, sendo o restante programa preenchido com obras de Luís de Freitas Branco e Ravel.

Na temporada de 1959/60, na série de Concertos de Outono, como maestros convidados participaram Alceo Galliera, Jean Fournet e Bernard Haitink, entre outros (*DN* 1/10/1959). Em outubro, Ivry Gitlis

52 Críticas à estreia da *Sagração da primavera* de Stravinsky (ver *Documentação complementar: «Fontes periódicas»*, disponível em linha em <https://cesem.fcsh.unl.pt> > Recursos > Livros > Coleção CESEM / Húmus).

foi solista na primeira audição nacional do Concerto para violino n.º 2 de Bartók, tendo-se ouvido, ainda, em estreia absoluta, *A estação* de Braga Santos. O concerto terminou com a Sinfonia n.º 5 de Mahler. João de Freitas Branco realçou que «Freitas Branco obteve uma realização notavelmente diferenciada, desde as intenções subtis [...] aos efeitos das volumosas massas sonoras» (*SE* 11/10/1959). Em dezembro voltou a ser ouvida *A Sagração da Primavera* de Stravinsky. Benoit considerou que «esta execução marcou alguns progressos em relação à do ano passado, o que parece uma vez mais provar que a falta de trabalho metódico é o maior mal de que padece a nossa Orquestra» (*Gazeta Musical e de Todas as Artes* março 1960).

Em entrevista a Picoto, Freitas Branco reafirmava a importância de dar a conhecer o que se fazia fora de Portugal:

O que em certos países tem atrasado [o] [...] desenvolvimento é aquele falso nacionalismo que impede e condena a importação. É indispensável ouvir as lições do estrangeiro. Impedi-lo seria como impedir aos médicos o uso da penicilina, por não ser nacional este invento. E em face do progresso geral, tudo o que não seja progredir é retroceder (*DP* 7/1/1960).

Em 1959, António Eça de Queirós, Presidente da EN, convidou Freitas Branco a fazer uma declaração para assinalar o aniversário de António de Oliveira Salazar.^[53] Nessa intervenção emitida radiofonicamente, o regente português lembrou ter tido que emigrar para Paris por falta de condições para trabalhar como maestro em Portugal. Quando convidado para dirigir a OSEN, concluiu que algo estava a acontecer em Portugal: «Sempre era certo: isto tinha mudado». Ao abandonar a capital francesa, foi despedir-se da Rainha Dona Amélia, a Versailles, que lhe disse: «Ah, se o meu filho tivesse tido um homem como Salazar». Continuando, recordou ainda Freitas Branco, que «num 15 de agosto», no Mosteiro da Batalha, realizou-se a comemoração da Batalha de Aljubarrota, com a participação da OSEN. No final, Salazar dirigindo-se ao maestro terá dito: «Foi digno da Batalha». Mas digno da Batalha, segundo Freitas Branco, tinha sido o discurso de Salazar ao referir: «E é sempre o mesmo perigo

53 Sobre os gostos musicais do Presidente do Conselho de Ministros, escreveu Luís de Freitas Branco: «Salazar disse uma vez a Elisa de Sousa Pedroso que não gostava de música moderna, e que, por exemplo, não gostava de Ravel» (*Diário* entrada de 27/2/1943, EJMFB).

e é sempre o mesmo milagre». Estas palavras, segundo o maestro português, traduziam aquilo que se vinha vivendo nos últimos anos, nomeadamente no campo da música: «E desta vez o milagre era ele [Salazar]. Ele é que tinha facultado a criação dessa orquestra que ali estava [...] e de cujos problemas ele ainda ano passado me falou, interessando-se pelo seu progresso num tom que não posso esquecer. [...] Se mais e melhor não se tem feito a culpa será nossa e não concerteza de Salazar». E concluiu a declaração dizendo: «Felicitos Vossa Excelência que introduziu na vida do nosso país dois fatores essenciais para podermos trabalhar e progredir; dois fatores que são consequência um do outro e que se condicionam mutuamente: o equilíbrio e a confiança» (PR Branco 1959). Mais tarde, em entrevista a Louis Guitard, defendeu as vantagens da estabilidade política do país: «Devia vir a Portugal. É um país pequeno, mas pitoresco e encantador. E que, ainda por cima, beneficia de trinta anos de estabilidade política. Trinta anos, sabe, não é nada mau!» (Guitard 1962, 136). Sobre o papel que o Estado deveria desempenhar na promoção da Música, Freitas Branco assumia, em 1951, a seguinte posição:

Tudo quanto seja cercear o desenvolvimento e expansão intelectual de um país é perigosíssimo. O dever do Estado e a sua única intromissão, deve ser a de protecção, auxílio e fomento. Promoção de concerto e feitura de obras, etc., etc., enfim fazer com que a Música, incapaz de subsistir pelos seus recursos materiais se desenvolva com o precioso auxílio material e fomento cultural do Estado (*Flama* 13/7/1951).

Afirmando ainda que «a tendência actual, aqui como em toda a parte, é talvez a de exagerar as “obrigações” do Estado! Um artista [...] serve o seu País [...] Ora *servir o País* é uma coisa, servir-se do País é outra. E há muito quem [...] não estabeleça suficientemente esta distinção!...» (*ibid.*). Concluiu defendendo que o Estado «não deve condicionar a Música nas suas normas de estética» (*ibid.*). Segundo Freitas Branco:

A liberdade de produção intelectual parece ser uma das *liberdades civis* a que, a meu ver, toda a pessoa civilizada deve aspirar. Não confundir, por amor de Deus, com *liberdade política*, causa, tantas vezes, dos maiores males! E olhe que mesmo a *liberdade intelectual* não convém que vá além da *produção!* (*ibid.*).

Refletindo sobre o posicionamento político do maestro português, Mário Vieira de Carvalho sustentou que Freitas Branco foi um «incondicional apoiante do Estado Novo e do 28 de Maio» (Carvalho 1999, 180). João Maria de Freitas Branco considerou que, politicamente, foi muito conservador (PR Branco 1998). Outros testemunhos defendem que o maestro pairava acima de todas as questões políticas (ENT Atalaya 2005) e que nos ensaios não tomava posição contra o governo (ENT Barbosa 2005). Segundo Nella Maissa, «ele estava acima de tudo. Não falava de política» (ENT Maissa 2005).

Numa nova série de Concertos de Outono, na temporada de 1960/61, foram várias as obras que Freitas Branco dirigiu em estreia nacional: a *Canção da Terra* de Mahler, a *Vivaldiana* de Malipiero, a *Fantasia para violoncelo* de J. Françaix (com o solista Maurice Gendron), e, num programa de música francesa, a Sinfonia n.º 3 de Barraud e o *Salmo XLVII* de Schmitt.

Temporada de Ópera

Na temporada de 1956/57 dirigiu o *Lohengrin* de R. Wagner, com Franz Lechleitner e Hertha Wilfert, e *Andrea Chénier* de Giordano com Franco Corelli. Na temporada seguinte (1957/58), regeu a *Elektra* de R. Strauss com Christel Goltz, os *Carmina Burana* de Carl Orff e o *Rigoletto* de Verdi com Alfredo Kraus.

Na temporada de 1958/59, apresentou duas obras fundamentais do repertório operático: em fevereiro de 1959, dirigiu a estreia nacional de *Wozzeck* de Alban Berg com Albrecht Peter. Sobre esta obra, Freitas Branco afirmou: «“Wozzeck” é uma ópera que é preciso ouvir com os olhos e ver com os ouvidos», e acrescentando que «boa ou má, fico inteiramente responsável por esta frase, é bem minha. [...] É uma obra-prima num sentido, aquele em que Berg conseguiu exactamente o que queria. Concordo em que realizou inteiramente a associação da sua música com o drama» (DN 19/2/1959). Barreiros consideraria que «pode classificar-se de verdadeiramente notável o espectáculo de ópera. [...] Freitas Branco [...] conduziu Wozzeck com a sua grande categoria, a sua autoridade e sensibilidade artística por forma a conseguir o êxito total da realização do espectáculo» (*ibid.*, 21/2/1959). José Atalaya fez também uma avaliação positiva:

Foi na verdade um acontecimento histórico. [...] Freitas Branco [...] acrescentou mais um memorável triunfo à sua carreira, à sua acção que tanto tem contribuído para a difusão, no nosso País, da melhor música contemporânea. Um consciente e metucioso trabalho de preparação deu-nos a reconfortante sensação que as transcendentais dificuldades da obra estavam absolutamente dominadas (DM 24/2/1959).

Em abril de 1959, decorridos mais de trinta anos desde a última apresentação desta obra no TSC (DP 25/4/1959), dirigiu *Pelléas et Mélisande* de Debussy com Pierre Mollet e Janine Micheau. Recorde-se que sobre a música de Debussy, em 1930, Freitas Branco tinha afirmado: «Reentramos na música que diz respeito aos sentidos, mas, para êsse efeito, já não utiliza a melodia. Serve-se do processo harmónico e dos timbres orquestrais. E de Debussy para cá a importância dada à melodia é cada vez menos» (*Ilustração* 16/3/1930). Em artigo publicado, em 1962, refere que *Pelléas et Mélisande*, *La Mer* e *Iberia* são as obras mais importantes do compositor francês, traçando as diferentes abordagens e preocupações na execução deste repertório:

Na música impressionista o que mais importa é a fusão dos planos. Na música clássica, na dum Haydn ou dum Beethoven, interessa pelo contrário distinguir os planos. Em Debussy, de duas uma: ou certa frase, certa «pincelada», assenta sobre um fundo que nada tem a ver com ela, ou então há uma multiplicidade de «pinceladas» que é preciso por assim dizer «incorporar», a que temos de dar forma. Em qualquer dos casos, temos de fundi-las num todo (Branco e Cassuto 1962, 5).

Braga Santos escreveu que:

Dirigiu a ópera o maestro Pedro de Freitas Branco, e duma maneira excepcional. É difícil hoje, em qualquer País da Europa, encontrar um regente capaz de conduzir o *Pelléas* como Freitas Branco o fez. A compreensão do sentido poético desta obra, o seu espantoso «pulso de regente» que faz, duma maneira superior, caminhar a música, tudo contribuiu para que a interpretação do *Pelléas* fique entre as melhores da sua carreira (DM 27/4/1959).

Francine Benoit destacou:

A Orquestra Sinfónica Nacional não teve dificuldade em corresponder rapidamente às indicações de Pedro de Freitas Branco que juntou às suas inesquecíveis provas da sua alta craveira de chefe de orquestra mais uma realização de grande envergadura. [...] Os decantados efeitos de impressionismo, os movimentos de alma, as desordens e os apaziguamentos do coração conseguiram romper do prodigioso tecido orquestral, mantendo-se em equilíbrio constante com a cena (*DL 25/4/1959*).

Na temporada de 1959/60, Freitas Branco dirigiu, em janeiro, em estreia nacional, a *Jenufa* de Janacek com Vera Schlosser e, em fevereiro e março, o *Werther* de Massenet com Albert Lance.

Na temporada de 1960/61, em estreia nacional, apresentou *Ariadne auf Naxos* de R. Strauss com Teresa Stich Randall. Escreveu Ruy Coelho que o maestro português «dirigiu a orquestra [...] de forma a dar as melhores e positivas bases ao espectáculo fixando na Orquestra da Emissora Nacional o nervo e o impulso Straussiano» (*DN 28/1/1961*). Em fevereiro de 1961, dirigiu aquela que foi a última ópera, estreando-se na direção de *Sansão e Dalila* de Saint-Saëns com Hans Beirer e Rita Gorr.

Sociedades de Concertos

Círculo de Cultura Musical

A morte da fundadora do CCM, Elisa de Sousa Pedroso, em 1958, criou, segundo Freitas Branco, dificuldades na atividade artística desenvolvida por diferentes instituições em Portugal:

Aqui, a morte da Sra. Pedroso, Presidente e Fundadora do «Círculo de Cultura Musical» e de várias outras Sociedades, está a causar alguns problemas que não serão resolvidos antes de a sua sucessão estar assegurada. Ela contratava muitos artistas e, com esses colaboradores, conseguíamos fazer coisas interessantes, que os recursos da Rádio por si só não permitem (*CRT 20/6/1958*).

Foram apenas dois os solistas que se apresentaram neste período: em dezembro de 1959, Henryk Szeryng tocou nos concertos que assinalaram os vinte e cinco anos da fundação do CCM, tendo Benoit considerado que «mesmo que as circunstâncias não permitam um pé de

igualdade da parte da orquestra, Pedro de Freitas Branco [...] faz valer nestas ocasiões as suas mais prestantes qualidades de músico» (*Gazeta Musical e de Todas as Artes* janeiro-fevereiro 1960). Em maio de 1961, Alexander Uninsky participou num programa com os *Quadros de uma exposição* de Mussorgsky/Ravel.

Sociedade de Concertos de Lisboa

Em outubro de 1957, Freitas Branco dirigiu a *Fantasia coral* de Beethoven no concerto comemorativo do quadrigésimo aniversário da SCL (Relatório da Direção 1957/58: BNP P.P 5190 p.). Em junho de 1959, com Marie Antoinette Freitas Branco e Jacques Février, apresentou o Concerto para dois pianos de Poulenc. Neste período, apresentaram-se ainda, com a OSEN, dois pianistas: Éric Heidsieck, em dezembro de 1960, e Emil Gilels, em abril de 1961. Um concerto, em dezembro de 1956, à memória de Suggia, teve como solista Edmund Kurtz.

Concertos organizados pela Câmara Municipal de Lisboa

Na temporada de 1956/57, apresentaram-se os seguintes solistas: Maria de Macedo (violoncelo), François Broos (viola), os pianistas Sequeira Costa, Franz Josef Hirt e Leopoldo Querol e a soprano Maria Teresa Sampaio.

Na temporada de 1957/58, todos os programas apresentaram obras em estreia nacional: o Concerto para violino de Dvořák (solista: Antonino David), a suite sinfónica de *O cavaleiro errante* de Ibert, *La Bagarre* de Martinu, *As bodas de cinzas* de Henri Tomasi, a suite de *O amor das três laranjas* de Prokofieff e as *Danças sinfónicas* de Hindemith. Segundo Benoit:

Tem sido uma campanha altamente louvável, de resultados que estiveram à vista: o pouco confortável e não muito acessível Pavilhão enche-se, e mesmo nos lugares mais modestos vêem-se pessoas de apresentação que revela categoria social e intelectual (*Gazeta Musical e de Todas as Artes* agosto-setembro 1958).

Freitas Branco partilhou que ficava «sempre com uma recordação agradável destes concertos. O seu público é o único que, em Portugal me lembra os públicos entusiastas e expansivos, que, em geral são apátridas dos povos do Norte e raros nos países latinos» (*SE* 14/9/1958).

Na temporada seguinte, em 10 de julho de 1959, dirigiu a estreia nacional da *Partita para orquestra* de Walton. Em 17 de julho, foram solistas Edmond Leloir, Edmond Colli Vignarelli, Adácio Pestana e José Mendes do Carmo (trompas) no *Konzertstück para 4 trompas* de Schumann. Em 31 de julho, foi ouvida em estreia nacional a Sinfonia n.º 4 de Malipiero. No último concerto desta série, em agosto, Leonor de Sousa Prado participou na estreia nacional do *Concerto de câmara* de Martinu. Ruy Coelho disse a propósito destes programas esperar «que as futuras séries de concertos sinfónicos possam ocupar maior espaço na cultura popular, nas próximas temporadas, já que felizmente constituem uma tradição tão útil na vida da cidade» (DN 8/8/1959).

A temporada de 1960/61 foi a última em que Freitas Branco participou. Em entrevista à EN, em 1961, realçou que a realização desta iniciativa era muito elogiada no nosso país e no estrangeiro, pois, segundo ele, Portugal era o único país no mundo que organizava concertos educativos para as classes menos privilegiadas com programas eruditos. A ideia dos concertos era elevar o nível do povo, mas popularizando peças que são pouco populares (PR Branco 1961). Pela primeira vez, os concertos organizados pela CML tiveram lugar no CR. Em estreia absoluta ouviram-se as *Variações para orquestra* de Álvaro Cassuto, e, em estreia nacional, o *Divertimento* de Joly Braga Santos. Da restante programação, destacam-se a *Burlesque* de R. Strauss e o *Poema do êxtase* de Scriabin. Foram solistas a pianista Katharina Heinz, o violoncelista Pedro Corostola e o baixo Álvaro Malta.

Juventude Musical Portuguesa

Em novembro de 1956, o maestro português dirigiu um concerto de homenagem a Luís de Freitas Branco. Dois anos mais tarde, sucede a Elisa de Sousa Pedroso como presidente de honra da JMP. Em maio de 1960, tendo como solista Antonino David, fez a estreia em Portugal da *Sinfonia em três andamentos* de Stravinsky e do *Concerto para violino* de Alban Berg, num programa em que foi ainda interpretado o *Concerto para violino n.º 2* de Bartók. No ano seguinte, apresentou um programa intitulado «Música do Romantismo». Participou noutras iniciativas promovidas pela JMP: em 7 de janeiro de 1958 comentou um recital de Sérgio Varella Cid, comemorativo do vigésimo aniversário da morte de Ravel (PROG 7/1/1958). Cochofel escreveu que tinha

sido «uma excelente evocação de Ravel, entre comovida e espirituosa, e cheia de justas e subtis observações» (*Gazeta Musical de Todas as Artes* fevereiro 1958). Em 8 de março de 1959, comentou um recital de Lélia Gousseau com obras de Dukas, Roussel e Ravel (*DN* 9/3/1959).

Festivais de Música

Festival Gulbenkian de Música

Em 1957 surgiu, em Lisboa, o Festival Gulbenkian de Música. Esta iniciativa:

[...] nasceu duma amável sugestão da Senhora Marquesa do Cadaval, que a Fundação patrocinou a título de experiência e que tinha por objectivo último a futura integração de Portugal no quadro dos países que contam entre as actividades regulares a organização de grandes festivais internacionais de música (Leça 1972, 2).

Freitas Branco integrou, juntamente com Elisa de Sousa Pedroso e a Marquesa do Cadaval, a comissão de honra do I Festival Gulbenkian de Música e participou em cinco edições, entre 1957 e 1961 (Cid 1996, 17). Na primeira edição, em 1957, dirigiu o concerto de encerramento, com Victoria de Los Ángeles. Em 1958, Alexander Brailowsky seria solista no Concerto para piano n.º 3 de Beethoven e no Concerto para piano n.º 2 de Rachmaninoff.

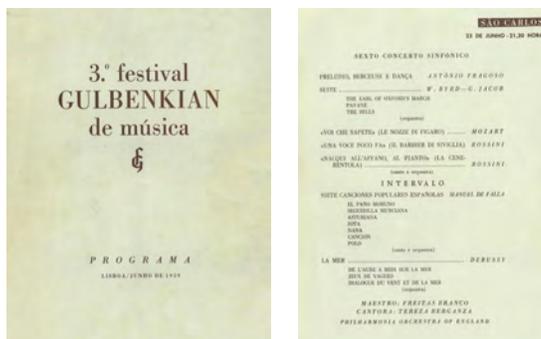


Figura 10. Terceiro Festival Gulbenkian, Lisboa, junho de 1959 (EFB)

A terceira edição, em 1959, foi marcante na carreira de Freitas Branco, pois dirigiu uma orquestra estrangeira em Portugal: a Philharmonia Orchestra. Em 1960, o violinista David Oistrakh e a OSEN, dirigidos por Freitas Branco, interpretaram os concertos para violino de Beethoven e Tchaikovsky. Na última participação, em 1961, o destaque foi a estreia em Portugal de *Réveil des oiseaux* de Olivier Messiaen, sendo solista Yvonne Loriod. O compositor francês, que assistiu ao concerto, escreveu, após a morte de Freitas Branco: «na carreira de um compositor, há alguns momentos privilegiados em que finalmente ouvimos “a nossa música” tal como a sonhámos. Tive poucos momentos assim: o concerto de Lisboa foi um deles» (AAVV 1964a, 358). O *Diário de Notícias* destacou que «Freitas Branco tem contribuído, com o seu prestígio e o seu incansável desejo de renovação, para manter o público português a par com as obras mais representativas do nosso tempo» (DN, 25/6/1961). Sobre a reação do público, este «dividiu-se no final da execução [da obra de Messiaen], uns aplaudindo com entusiasmo e com insistência, e outros também com insistência marcando plenamente a sua discordância» (*ibid.*, 27/6/1961). Madalena Perdígão, responsável pela programação do Festival, considerou que:

Freitas Branco deu [...] uma brilhante prova dos seus altos dons artísticos, da sua probidade profissional e da sua capacidade interpretativa. O devotado cuidado com que estudou esta obra e como a ensaiou constitui mais uma amostra do seu nunca desmentido interesse pela música contemporânea e, em particular, pela música francesa dos nossos dias, e do desprezo que tinha pelos sucessos fáceis (AAVV 1964a, 350).

Por último, Antoine Goléa destacou que:

Este português de Paris, este nobre e apaixonado músico sempre jovem, alcançou um dos maiores sucessos da sua rica carreira ao detalhar a obra de Messiaen com uma clareza, uma inteligência e um sentido da diferenciação dos timbres que lhe valeram a mais bela execução de que ela até hoje beneficiou (*Carrefour* 5/7/1961).

Festival de Música de Sintra

Freitas Branco participou no Festival de Música de Sintra,^[54] promovido pela Câmara Municipal de Sintra e pela Comissão de Turismo local, com o patrocínio do Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo, para «criar em Sintra novos motivos de atracção turística, mas também o mais ambicioso desígnio de chamar a atenção de quem de direito para a necessidade de se preencher urgentemente uma lacuna na vida cultural do País» (PROG 20/8/1957). Na primeira edição, em 1957, Vasco Barbosa foi solista na *Tzigane* de Ravel, tendo a OSEN apresentado, em estreia absoluta, a *Habanera* de Wenceslau Pinto. Em 1959, nos Jardins do Palácio de Queluz, Freitas Branco dirigiu o concerto de abertura da terceira edição com a participação de Marie Antoinette Freitas Branco e do Coro do TSC, num programa dedicado a Ravel. O último festival em que participou ocorreu em agosto de 1961, tendo como solista Badura-Skoda.

Outros Concertos em Lisboa

Em honra do Presidente da República do Paquistão, dirigiu obras de d'Indy, Zandonai e Mascagni. Na Assembleia-Geral da União Europeia de Radiodifusão apresentou obras de compositores portugueses, com a estreia absoluta da *Fantasia para piano e orquestra «Fado»* de Afonso Correia Leite.

Organizado por Sequeira Costa, realizou-se em Lisboa, em 1957, o primeiro Concurso Internacional de piano Viana da Mota. O júri foi constituído por músicos e musicólogos da Áustria, Brasil, Bulgária, Espanha, França, Itália, Polónia, Rússia, Jugoslávia e Portugal (Freitas Branco, Marie Antoinette Freitas Branco, Cláudio Carneiro, Helena Sá e Costa e Sequeira Costa), tendo-se o maestro português apresentado com Naum Chtarkmann (vencedor do Concurso).

Em dezembro de 1960, teve lugar o concerto comemorativo dos vinte e cinco anos da EN, com a presença do Presidente da República que entregou a Freitas Branco o emblema comemorativo dos vinte e cinco anos da emissora. O maestro titular dirigiu a OSEN, na suite

54 A primeira edição do festival teve a designação de Jornadas Musicais de Sintra.

n.º 2 de *Daphnis et Chloé* de Ravel. Conjuntamente com a Orquestra Sinfónica do Porto, foi interpretada a *Marcha pompa e circunstância n.º 3* de Elgar e a *Marcha húngara da Danação de Fausto* de Berlioz.

No IST apresentou em estreia nacional a Sinfonia n.º 7 de Prokofiev e a Sinfonia n.º 8 de Vaughan Williams. Escreveu Benoit: «Não deixemos a correr o concerto sem nos referirmos ao que a música sinfónica em Portugal deve a Pedro de Freitas Branco, esperando que lhe venha a dever muito mais ainda» (*Gazeta Musical* dezembro 1955).

Concertos no Porto

Em 1957, voltaria ao Porto para dirigir a Orquestra Sinfónica do Conservatório de Música desta cidade em dois concertos. A orquestra começava nessa altura um processo de consolidação da sua atividade:

Finalmente o Porto tem a sua orquestra sinfónica oficializada, o que quer dizer: com carácter imorredouro, pois que até agora tem vivido de balões de oxigénio, sempre na iminência de soçobrar. Graças à Emissora Nacional que [...] chamou a si as rédeas do comando administrativo (*JN* 10/1/1957).

No primeiro concerto, foi solista Helena Sá e Costa e, no segundo, promovido pelo CCM, Henryk Szeryng. Em 1960, dirigiu a formação num concerto promovido pela JMP, tendo sido solista Manuela Araújo, num programa com obras de Vaughan Williams, Beethoven, Cassuto, Kodaly e Dukas.

Concertos noutros locais do país

Em 1957, em Coimbra, numa organização do CCM, dirigiu a Orquestra Sinfónica do Conservatório de Música do Porto. Simões Dias considerou que:

A «Elegia à Morte de Vianna da Motta», de Joly Braga Santos [...] foi talvez a obra a que a orquestra melhor se adaptou. Ela soube, na verdade transmitir-nos toda a profunda expressão do trecho e pôr em relevo os pormenores da sua magnífica orquestração (*Diário de Coimbra* 16/2/1957).

No ano seguinte, apresentou-se em Almada. No ano de 1959, regeu um concerto nas Festas do Milenário e do Bi-Centenário da cidade de Aveiro, com o financiamento da Fundação Calouste Gulbenkian, por sugestão de Madalena Farinha:^[55]

Pensámos que seria interessante apresentar em Aveiro o nosso primeiro Maestro, Pedro de Freitas Branco (que nunca ali dirigiu), à frente do mais categorizado agrupamento instrumental português, a Orquestra Sinfónica Nacional, num concerto que, para excitar as atenções do público, teria ainda a colaboração dum solista estrangeiro, o pianista Weissenberg (PT FCG MUS-S006/01-D03956).

Em 1960, dirigiu o concerto de inauguração da época balnear do Grande Casino Peninsular da Figueira da Foz.

Concertos da OSEN na Madeira

Em 1960, Freitas Branco e a OSEN apresentaram-se na Madeira. Os noventa músicos embarcaram no paquete «Vera Cruz», que partiu de Lisboa, em 9 de julho, e chegou ao Funchal no dia seguinte (*JM* 10/7/1960; 11/7/1960). Para o maestro português esta viagem teve um significado muito especial, pois, segundo ele, foi no Funchal que despontou a sua vocação para a música (*JM* 11/7/1960). Em entrevista ao *Jornal da Madeira*, descreveu o significado deste regresso:

Estou profundamente comovido com esta peregrinação à Ilha da Madeira que deixei há 45 anos e onde nunca mais voltei. Vou também matar saudades... Esta visita é para mim, também, uma romagem de saudade [...]. Deixei a Madeira, exactamente, há quarenta e cinco anos. Lá vivi durante dois anos, de 1913 a 1915. Os meus antepassados eram madeirenses. Meu pai veio para o continente a fim de se formar em Coimbra e mais tarde voltou à Madeira para exercer funções oficiais (*ibid.*, 10/7/1960).

Recordou ainda: «A Madeira é também a terra que assistiu às minhas primeiras tentativas na arte. Mais um motivo para me sentir

55 Mais tarde, pelo segundo casamento, assumiu o nome de Madalena Perdigão.

sensibilizado, quando pisar, novamente, as tábuas onde pela primeira vez me apresentei em público, onde fiz as minhas primeiras tentativas em música» (*ibid.*). Foram realizados cinco concertos integrados nos II Festivais de Música e Belas Artes da Madeira.^[56] As duas primeiras apresentações aconteceram no Teatro Municipal Baltazar Dias, em 11 e 12 de julho; em 13 de julho, dirigiu na Quinta Magnólia, entre outras obras, o *Fandango* de Luís de Freitas Branco; em 14 de julho, realizaram-se dois concertos: o primeiro, à tarde, no Teatro Baltazar Dias, com obras de Beethoven, Berlioz, Stravinsky (*O Pássaro de Fogo*) e a suite n.º 2 de *Daphnis et Chloé* de Ravel. Sobre a inclusão no programa desta última obra, explicou Freitas Branco: «Quis trazer à Madeira o “Daphnis et Cloé” de Ravel, a peça “estandarte” da Orquestra Sinfónica Nacional, não obstante as dificuldades que isso representou, pois se exigem músicos e instrumentos exclusivos para ela...A Madeira merecia-o» (*ibid.*, 11/7/1960). A última apresentação, à noite, realizou-se na Praça do Município, e, segundo a imprensa local, terão assistido 6000 pessoas (*ibid.*, 15/7/1960; *DNM* 15/7/1960).

Os três últimos concertos em Portugal

No último trimestre de 1961, dirigiu, no Tivoli, a derradeira série de concertos em Portugal. Em outubro, foi solista Gary Graffman num programa com obras de Marcos Portugal, Rachmaninoff, Debussy e Bartók; em novembro, com Max Rostal, seria interpretado o Concerto para violino n.º 2 de Bartók e, em 16 de dezembro de 1961, tendo como solistas Robert Veyron-Lacroix (cravo), Cecília Borba (harpa) e Regina Cascais (piano), dirigiu o seu último concerto, mantendo aquela que foi a grande motivação ao longo da carreira: a revelação de novas obras e novos compositores em Portugal. Assim, apresentou em estreia nacional a abertura *Atália* e a *Pequena sinfonia concertante* de Frank Martin, um compositor suíço que dirigia pela primeira vez na sua carreira. Completaram o programa o Concerto para cravo em fá maior de Haydn e duas obras que dirigiu muitas vezes ao longo da sua carreira: o *Adagietto* da Sinfonia n.º 5 de Mahler e *Till Eulenspiegel* de R. Strauss. Durante os ensaios,

56 Tratou-se de uma organização da Sociedade de Concertos e da Academia de Música da Madeira, com o patrocínio da Junta Geral do Distrito Autónomo, da Câmara Municipal do Funchal e da Fundação Calouste Gulbenkian.

apesar de debilitado, segundo o testemunho de um dos músicos, não se notava minimamente qualquer espécie de falha (PR Barros 1993). Todos os intervenientes tinham consciência que este seria o seu último concerto, um concerto que foi dirigido em grande sofrimento (PR Silva 1998). Vasco Barbosa descreveu o sentimento geral vivido:

No seu memorável último concerto [...] apesar do seu visível sofrimento mostrou-se sempre cheio de dinamismo e autoridade, incutindo a toda a orquestra vibração e entusiasmo. A ovação do público electrizado coroou plenamente o seu esforço e nós sentimo-nos comovidos pelo seu retumbante triunfo bem merecido, ao mesmo tempo que angustiados com o pressentimento de que seria a última vez que teríamos a honra de tocar sob a sua direcção (AAVV 1964a, 373).

Também o solista Robert Veyron-Lacroix relata o esforço do maestro português:

O último concerto que dirigiu [...] exigiu uma imensa força de vontade para superar o sofrimento que já o dominava. Com um esgar de dor antes de entrar em palco, caminhando dificilmente com a ajuda de muletas, vi-o subitamente endireitar a sua alta estatura, sorrir para o público e para a orquestra e dirigir com a sua habitual autoridade aristocrática, a sua ternura orgulhosa e a sua célebre elegância... (*ibid.*, 369-370).

Freitas Branco tinha consciência do esforço que estava a fazer, questionando no final a quem assistiu ao concerto: «Isto ainda teve voltagem, não teve?» (PR Formigal 2000).⁵⁷¹

Os quinze meses finais da vida de Freitas Branco foram de grande sofrimento em consequência de uma doença oncológica que o obrigou a retirar-se da atividade de maestro. Em 1962, foi agraciado com o grau de Oficial da Ordem das Artes e das Letras pelo governo francês, devido ao seu especial contributo para o desenvolvimento das relações artísticas entre Portugal e França (DN 9/1/1962; SE 9/1/1962). Faleceu, na sua residência, à Rua da Fábrica das Sedas, 23, segundo andar, em Lisboa, às 21h30, do dia 24 de março de 1963, sendo sepultado no

571 As óperas *A mulher sem sombra* de R. Strauss e *Don Quichotte* de Massenet, agendadas no TSC, respectivamente, para janeiro e fevereiro de 1962, já não foram dirigidas por Freitas Branco (PROG TSC: 1962).

Cemitério dos Prazeres (*DP* 25/3/1963; *A Voz*, 25/3/1963). Em 1968, a Câmara Municipal de Lisboa perpetuou Freitas Branco na toponímia da cidade, ao dar o seu nome a uma artéria⁵⁸ (*Edital* 10/5/1968; *SE* 25/9/1968; *DN* 25/9/1968). Em 1981, foi colocada uma lápide, no prédio em que viveu, com a seguinte inscrição: «Nesta casa viveu e trabalhou Pedro de Freitas Branco, director de orquestra, que nela morreu no dia 24 de Março de 1963» (*O Dia* 31/8/1981).

Após a morte de Freitas Branco, inúmeros artigos e depoimentos destacaram o trabalho desenvolvido pelo maestro ao longo da sua carreira. Escreveu o *Diário de Notícias* que «o desejo de revelar ao público português a música contemporânea foi a principal preocupação do maestro Pedro de Freitas Branco» (*DN, Artes e Letras* 27/3/1963). Mário Vieira de Carvalho considerou que «como chefe de orquestra Freitas Branco estava [...] mais perto da actualidade do seu tempo» (*DL* 5/4/1973). Helena Sá e Costa sublinhou que o maestro contribuiu «definitivamente para a implantação da música moderna nos nossos hábitos, agitando o meio, impondo-se como Artista de vanguarda, Homem do seu tempo (AAVV 1964a, 329). João da Câmara afirmou que «lutou vigorosamente contra a mediocridade, a ignorância e a má vontade dum público mal preparado para acreditar e compreender a mensagem dos grandes músicos da nova era» (*ibid.*, 334). Celestino da Costa destacou a visão europeia de Freitas Branco, muito à frente do seu tempo (PR Costa 1996). *A Voz* evidenciou a sua capacidade de inovação: «a cultura musical portuguesa deve-lhe serviços altíssimos, e com verdade se pode afirmar que Pedro de Freitas Branco contribuiu largamente para a sua modernização. Graças a ele e às suas iniciativas audaciosas [...] Portugal recebeu um sopro cultural renovador» (*A Voz* 25/3/1963). João de Freitas Branco, destacou que nunca foi condicionado pelo *status quo* vigente:

Puritanismo artístico é muitas vezes sinónimo de inibição de gosto, ou atrofia de sinceridade. Ora, antes de tudo na vivência da música e no manifestá-la aos outros, Pedro de Freitas Branco era medularmente sincero. A estatística dos autores e das obras incluídas nos seus programas demonstraria à evidência que se não sujeitou nunca aos dogmas da hierarquia de valores (*DN, Artes e Letras* 25/4/1963).

58 Outros concelhos do país atribuíram, também, o seu nome a artérias locais.

Maria Helena de Freitas, por outro lado, realçou que, além da divulgação de novas obras, sobressaía no seu percurso a elevada qualidade das interpretações:

O que havia na minha geração no campo da música? Muito pouco. [...] Quantas revelações devemos a Pedro de Freitas Branco! Quantas obras — mesmo quando não eram primeiras audições — ficamos a conhecer! Mas conhecer não será o termo exacto. É que Pedro de Freitas Branco não se limitava a fazer soar a música; dava-nos interpretações admiráveis, criando o clima de cada uma dessas obras, que chegavam até nós cheias de vida e de cor. Tinha o condão de aliar duas virtudes que raramente se conjugam: uma vivacidade bem meridional e um «charme», um sentido de medida, uma finura de expressão que é costume atribuir aos mais lídimos representantes da arte francesa (*DN* 31/10/1996).

E por último, em jeito de conclusão, o testemunho de Frederico de Freitas:

Foi o primeiro chefe de orquestra moderno português, o que equivale a dizer que foi um maestro da sua época. Nenhum conservantismo na sua atitude de intérprete que muitas vezes — ele o sabia — caminhou à frente do público, o qual o maestro arrastava no seu entusiasmo. Pode dizer-se ter sido pela sua batuta que, no último quartel do século, se deu o mais consciente e seguro movimento de renovação de programas, num esforço de trazer os ouvintes a par da actualidade musical. Porventura alguns aborrecimentos causados por opiniões rotineiras, nunca o desviaram do seguro caminho que traçara. [...] Não sabemos se, na generalidade, o público, ou a Nação, se deu bem conta do valor e prestígio desta invulgar e ímpar figura de intérprete da música contemporânea, vulgar como é, renderem-se aos artistas as homenagens *post-mortem* e mesmo assim nem sempre (*Novidades* 26/3/1963).

CARREIRA INTERNACIONAL

Mais de um quarto dos concertos que Freitas Branco dirigiu, num total de 1195 apresentações, aconteceram no estrangeiro. Foi na Europa que desenvolveu a sua carreira, com exceção de uma pequena série de concertos no Brasil. A França foi o único país onde se apresentou regularmente; em 1941 começou a ser convidado frequentemente para reger em Espanha; no Mónaco e na Bélgica dirigiu sobretudo na década de trinta e cinquenta; os concertos na Holanda aconteceram, na sua maioria, no final da década de quarenta; na Suíça apresentou-se em 1935 e depois na década de cinquenta. Fez ainda concertos esporádicos noutros países. Cerca de metade dos concertos que dirigiu fora de Portugal realizaram-se em Espanha e em França, surgindo depois o Mónaco, Holanda e Bélgica.

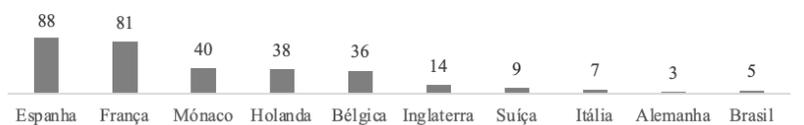


Gráfico 8. Concertos realizados no estrangeiro entre 1929 e 1961 (fonte própria)

Espanha

Freitas Branco dirigiu doze orquestras espanholas, tendo sido Madrid a cidade onde se apresentou mais vezes (quarenta e cinco por cento dos concertos). Após a sua morte, Sopenña recordou a importância que teve na vida musical espanhola:

[Freitas Branco] foi uma ajuda extraordinária. Fazia muito bem todo o repertório, mas a sua inquietude artística, a sua sensibilidade cultural sempre o levaram a construir programas especialmente atrativos. [...] As interpretações de Debussy, de Ravel foram para nós verdadeiros acontecimentos. Mas não era só isso: obras importantes ou quase esquecidas [...] apareciam nos seus programas. Era um maestro «nosso», porque em toda a Europa se estimava a sua esplêndida compressão da música espanhola [...]. Durante muitos anos o grande protagonista da amizade hispano-portuguesa foi Pedro de Freitas Branco (AAVV 1964a, 311).

Também no campo da ópera desempenhou um papel relevante (um terço das suas apresentações foram espetáculos deste género):

Podemos dizer que em Madrid sem ópera «oficial», foi apenas quando Freitas tomava a batuta que ouvíamos ópera como música verdadeira. Todos recordamos o seu maravilhoso «Tristão» que deixou uma profunda impressão, pois desde o encerramento do [Teatro] Real, em 1925, não tinha voltado a ser representado; num festival memorável em San Sebastián montou com especial cuidado «Tannhäuser», sem esquecer as suas belíssimas versões de Puccini e Massenet. Conhecia como poucos «La vida breve», do nosso Falla (*ibid.*).

Teatro de la Zarzuela

A carreira internacional de Freitas Branco tinha-se iniciado em Espanha no ano de 1929. Após o interregno de uma década, voltou a apresentar-se, em janeiro de 1941, na capital espanhola. Na temporada organizada pela empresa Espectáculos Líricos, dirigiu o *Tristão e Isolda* de Wagner com Fiorenzo Tasso e Anny Helm-Sbisà.

Rodrigo definiu o maestro português como «um dos grandes maestros do momento» (*El Pueblo* 11/1/1941). Sobre as récitas, o *Informaciones* considerou que «o seu trabalho foi sempre de alto nível e recebeu aplausos que partilhou com os cantores» (*Informaciones* 11/1/1941), Maza escreveu que «a interpretação [...] foi magnífica. [...] foi ovacionado no final de todos os atos» (*ABC* 11/1/1941). Para Federico Sopena, «dirigiu o “Tristão” de uma forma prodigiosa. [...] O melhor acolhimento a este grande maestro é a vibrante apoteose com que o público se despediu» (*Arriba* 15/1/1941). Franco destacou:

O sucesso foi retumbante. [...] Freitas Branco deu uma versão veemente, rica em cores, e apaixonada, realizada pelas vozes dos cantores e da orquestra. Porque a orquestra de Wagner tem uma importância vital, é justo salientar o trabalho notável que ontem à noite realizou a da Zarzuela, tanto mais meritória pelo reduzido número de ensaios realizados^[59] (Ya 11/1/1941).^[60]

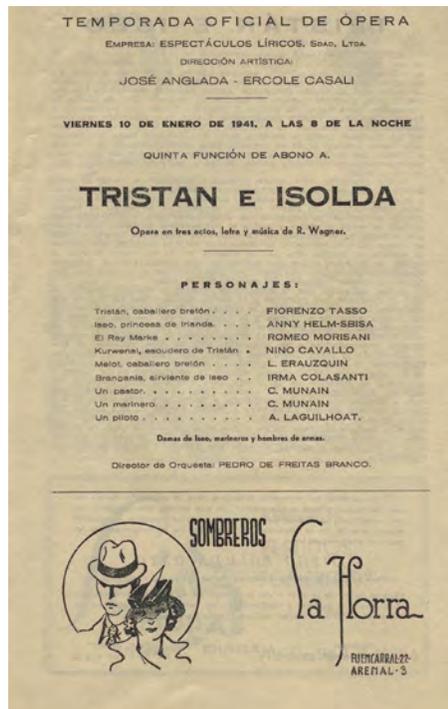


Figura 11. Récita de ópera no Teatro de la Zarzuela (EFB)

- 59 Anos mais tarde, em entrevista a Igrejas Caeiro, o maestro revelaria que teria preferido adiar as récitas desta ópera, pois considerava que os ensaios não tinham sido suficientes (Caeiro 1964, 287).
- 60 Para assinalar a estreia de Freitas Branco, no Teatro de la Zarzuela, foi organizado um almoço, presidido pelo Subsecretário da Educação Nacional de Espanha, com a presença da Comissária Nacional da Música, críticos e artistas «para assinalar o seu sucesso no [Teatro de la] Zarzuela» (Madrid 15/1/1941).

Orquestra Sinfónica de Madrid

Em 19 de janeiro de 1941 estreou-se à frente da Orquestra Sinfónica de Madrid. *El Pueblo* destacou a transformação que conseguiu incutir nesta formação:

Um estremecimento juvenil sacudiu ontem a nossa Sinfónica [...] como um corcel de puro-sangue, sentiu o nobre golpe de espora de um grande maestro e a Sinfónica soou ontem como nos seus melhores dias [...]. O maestro possui aquele dom de autoridade que todos os grandes maestros têm. E esse outro dom precioso da facilidade de relacionamento, que torna simples cada tarefa (*El Pueblo* 20/1/1941).

O *Informaciones* destacou que Freitas Branco «escolheu um programa em que há uma boa amostra de vários estilos para dirigir», acrescentando que, «sair triunfante como fez este maestro, conseguindo na interpretação das obras [...] triunfos tão retumbantes, traduzidos em ovações como ninguém se recorda nos nossos concertos, é para colocá-lo entre as primeiras batutas da atualidade» (*Informaciones* 20/1/1941). Maza realçou a interpretação de *Daphnis et Chloé*:

A música prodigiosa de Ravel foi apresentada ao público do Monumental com tal perfeição e infalível segurança, que a atração poética que transcende o extraordinário virtuosismo do genial músico francês ganhou o auditório de forma convincente (*ABC* 21/1/1941).

Acorde realçou que:

[...] nunca, NUNCA, ouvimos uma versão mais acertada de «El amor brujo» [...] mostrou Freitas Branco toda a sua qualidade de artista insuperavelmente compreensivo e expressivo. Asseguraríamos que, se Falla tivesse ouvido ontem a versão da sua obra, tê-la-ia qualificado de algo perfeito, insuperavelmente conseguido (*Hoja del Lunes* 20/1/1941).

Para Victor Espinos, «na história gloriosa da Orquestra Sinfónica de Madrid, a data do concerto matinal de ontem ficará registada em letras douradas» (*Madrid* 20/1/1941).

Três meses mais tarde, Freitas Branco regressaria para dirigir quatro concertos. Em 28 de março, o programa teve obras de Chabrier,

R. Strauss, Beethoven, Turina e Ravel. O jornal *Madrid* escreveu que este «concerto [...] constituiu, sob todos os pontos de vista, um sucesso retumbante» (*ibid.*, 29/3/1941). Rodrigo concluiu, sobre o maestro, que «a sua compreensão dos mais diferentes estilos e épocas da música é admirável e é um dos traços mais característicos do seu talento» (*El Pueblo* 29/3/1941). Sainz frisou que «na segunda suite de “Daphnis et Chloé”, de Ravel, o insigne maestro português mostrou a flexibilidade do seu talento. A música prodigiosa de Ravel encontra nele um animador excepcional» (*ABC* 29/3/1941). Em 30 de março, dirigiu obras de Verdi, Mozart, Respighi, Halffter, Albéniz e Wagner. Conrado del Campo evidenciou a interpretação das obras espanholas:

Ardente admirador da música espanhola de qualidade estética superior, mas de fundo e fisionomia popular, Pedro de Freitas Branco incluiu nos programas [...] outras páginas de compositores nacionais modernos [...] há muito tempo não ouvidas e que foram dirigidas com toda a emoção e vivacidade de ênfase que nelas pulsam (*El Alcázar* 31/3/1941).

Em 4 de abril regeu obras de Wagner, Beethoven, Stravinsky, Albéniz/Arbós e Ravel. Segundo o *Ya*, este concerto «foi uma esplêndida demonstração do valor artístico do maestro» (*Ya* 5/4/1941). Maza realçou:

A grande emoção no concerto de ontem foi-nos proporcionada pelo ilustre maestro português na última parte, com duas das obras mais extraordinárias da música contemporânea: «Petrushka» e «La Valse». Com elas e com a «Triana», de Albéniz, Freitas conseguiu inflamar o entusiasmo do público como raramente se vê entre nós (*ABC* 5/4/1941).

Joaquín Rodrigo destacou a leitura da obra de Stravinsky:

Já há muito tempo que «Petrushka» não era tocada em Madrid, sobretudo na sua versão completa. Para uma grande parte do público a obra foi uma estreia e o êxito clamoroso obtido terá feito compreender aos nossos dirigentes músicos o que muitas vezes dissemos, e isto é quando a obra é de qualidade e quando é tocada com o interesse, a devoção e a perfeição que os professores mostraram ontem, duplamente eletrizados por uma batuta e uma música excepcionais, o resultado é sempre o mesmo: a ovação delirante (*El Pueblo* 5/4/1941).

Em 6 de abril, dirigiu obras de Beethoven, Mendelssohn, Wagner, Dukas, Mahler e Albéniz/Arbós. O *Arriba* destacou aquela que considera ser a maior qualidade do maestro português: «quebrar a desconfiança do público em relação a obras pouco conhecidas e para obter a máxima atenção» (*Arriba* 9/4/1941). Maza fez um balanço positivo da série de concertos:

Poucos maestros souberam despertar maior entusiasmo entre os nossos aficionados. É por isso que a memória das suas atuações deve prolongar-se por muito tempo e manter-se viva até ao seu regresso, que todos desejamos que seja o mais rapidamente possível. Em cada uma das suas versões, o maestro Pedro de Freitas Branco revelou-nos um aspeto original do seu talento. Não é só o maestro analítico, que possui uma técnica considerável, sabe organizar conscientemente os diferentes elementos sonoros que asseguram a exposição clara e firme das obras. O que dá à sua arte um interesse superlativo é algo mais. É o seu conceito, o critério que orienta e comunica o seu estilo. É a atitude espiritual diversificada que adota em relação à música, uma atitude que varia de acordo com a paisagem musical que tem de transmitir (*ABC* 8/4/1941).

E Acorde concluiu que «Freitas Branco triunfou entre nós [...] de uma forma que não nos lembramos que um maestro estrangeiro alguma vez tenha triunfado» (*Hoja del Lunes* 7/4/1941). Nesse ano, a Orquestra Sinfónica de Madrid nomeou Freitas Branco como diretor honorário (*DN* 7/5/1941). O maestro, em entrevista ao *El Pueblo*, revelou-se «orgulhoso pela nomeação» (*El Pueblo* 11/5/1944).

Regressaria a Madrid, em novembro de 1944, para apresentar um programa com obras de Mozart, Schubert, R. Strauss, Stravinsky e Ravel. Rodrigo escreveu: «notámos este ano em Freitas Branco uma certa falta de convicção, que se traduz numa inegável frieza interpretativa» (*ibid.*, 27/11/1944). Maza, pelo contrário, afirmou que:

Freitas Branco conseguiu, com a sua grande arte de maestro, comunicar e transmitir ao auditório a emoção espiritual destas páginas que ele transmite aos músicos com atitudes e movimentos, nascidos, inspirados na íntima comunhão com elas. Daí a sua plena exteriorização, só possível quando o intérprete está sob o domínio da música (*ABC* 28/11/1944).

Fernandez-Cid considerou:

Freitas Branco é maestro, fácil, rápido; é fluente, possui dotes admiráveis para montar um programa com uma preparação e tempo com o qual outros eminentes maestros não podem realizar materialmente qualquer trabalho. Esta é — juntamente com a sua qualidade de persuasão, dinamismo e brilhantismo; juntamente com o seu magnífico estilo para a música moderna, particularmente francesa — [a] sua virtude mais marcante, tal como é possivelmente a sua falha mais considerável que (talvez vítima dessa espontaneidade) jamais completa, apure, consiga a depuração absoluta de uma obra, o domínio total pelos professores às suas ordens das dificuldades que lhes são apresentadas (*Arriba* 1/12/1944).

Em 1957 dirigiu um concerto no qual foi solista Arthur Rubinstein, tocando obras de Beethoven, Brahms e Rachmaninoff. O *ABC* salientou que «os três “Concertos” interpretados exigem a batuta mais precisa e inteligente que entre profundamente nas suas entranhas musicais, e foi isto que aplaudimos em Freitas Branco» (*ABC* 13/12/1957).

Orquestra Filarmónica de Madrid

Dirigiu esta formação uma vez, em março de 1941, num concerto em que foi solista Marie Antoinette Freitas Branco, na estreia espanhola da *Rapsódia portuguesa* de Ernesto Halffter. Sobre o programa, o *Hoja del Lunes* escreveu que se tratou «provavelmente o mais interessante de quantos os que tiveram e terão lugar este ano em Madrid» (*Hoja del Lunes* 31/3/1941). Federico Sopena destacou que:

Tudo foi dirigido com singular perfeição. O programa foi um teste à flexibilidade de uma batuta. [...] Uma batuta agilíssima encontrou sempre o ponto sonoro necessário para conseguir aquela fidelidade plástica tão difícil de integrar numa unidade narrativa (*Arriba* 26/3/1941).

Rodrigo evidenciou a personalidade única de Freitas Branco:

Convém dizer novamente, já que Madrid ainda não se apercebeu da sorte de ter o maestro entre nós, que Freitas Branco é hoje um dos poucos maestros do momento, e entre estes apenas alguns reúnem aquele conjunto de qualidades extraordinárias e raras num mesmo maestro. Assim, a sua formação musical plural, a sua fina espiritualidade, o seu poder de aprofundar

e extrair e o seu conceito exemplar da alta missão de um maestro, fazem desta figura uma das personalidades musicais mais atraentes da Europa (*El Pueblo* 26/3/1941).

O *Ya* centrou-se nas suas qualidades para a direção de um repertório contemporâneo:

Temperamento artístico de fina sensibilidade, possuindo um gesto elegante e sugestivo, imprime um espírito vigoroso à orquestra e dá um extraordinário destaque aos contrastes sonoros que vão desde uma delicadeza quase etérea à potência avassaladora. Isto, que na música moderna é fundamental (*Ya* 27/3/1941).

Orquesta Nacional de España

Freitas Branco estabeleceu com a Orquesta Nacional de España, desde o início da década de quarenta, uma colaboração regular e longa,⁶¹ apresentando-se em Madrid e noutras cidades espanholas, tanto em programas sinfónicos como espetáculos de ópera. O primeiro concerto, em 20 de abril de 1941, foi um Festival Ravel. O *Madrid* destacou:

[...] deu nova oportunidade ao eminente maestro Pedro de Freitas Branco para nos oferecer magníficos exemplos do seu temperamento musical, quente e apaixonado e dos seus poderosos dons como grande, preciso e, ao mesmo tempo, maestro soberbamente flexível, uma qualidade que lhe permite, com mestria superior, obter versões tão vivas, tão luminosas e dinâmicas como as obtidas (*Madrid* 21/4/1941).

O *Informaciones* defendeu que Freitas Branco:

[...] realizou uma criação maravilhosa do «Bolero» [...]. Ritmo, graça, ironia, sonoridade, palavras que tanto encerram nas suas poucas letras, foram tratadas com arte ímpar e vida espiritual de forma apaixonada para alcançar uma das melhores versões desta página raveliana (*Informaciones* 22/4/1941).

61 Foi a orquestra espanhola com que realizou mais concertos.

Nesta ocasião, foi condecorado com a Orden de Isabel la Católica (Acorde, *Hoja del Lunes* 22/4/1941), justificada «pelo seu admirável trabalho com as nossas orquestras» (*Arriba* 22/4/1941). Quatro dias mais tarde, apresentou-se noutra concerto, escrevendo o *ABC* que, com «[o] seu temperamento apaixonado, meridional e impulsivo, afirma-se com autoridade imperiosa, juntamente com outras qualidades de ordem superior, que dão às suas interpretações uma vivacidade intensa» (*ABC* 26/4/1941). O *Hoja del Lunes* expressou uma opinião negativa, sobretudo na interpretação de um repertório mais clássico:

Cremos ter dito em críticas anteriores que o maestro Freitas Branco é hoje uma verdadeira autoridade como intérprete da música moderna. Por outro lado, temos salientado em algumas ocasiões que as suas versões dos clássicos orquestrais, sendo boas, não tiveram o mesmo grau de sucesso que as interpretações dos sinfonistas contemporâneos (*Hoja del Lunes* 28/4/1941).

Em agosto de 1941, participou na terceira Decena Musical de San Sebastián, com a colaboração do Orfeón Donostiarra. No dia 16 desse mês, dirigiu no concerto inaugural um programa coral-sinfónico. Escreveu *La Voz de España*:

Desde os primeiros momentos que se viu nele um músico da maior sensibilidade que, com calma e com conhecimento de causa dominava e dirigia a orquestra e as vozes, com uma tranquilidade por detrás da qual a cultura e o poder persuasivo faziam sobressair as nuances e ritmos mais inesperados. A perícia de um maestro, como é o caso de Freitas Branco, pode mesmo revelar novas belezas não vistas pelos próprios autores das obras (*La Voz de España* 17/8/1941).

Em 19 de agosto, dirigiu o *Tannhäuser* de Wagner com Fiorenzo Tasso e Mino Cavallo. *La Voz de España* destacou que «da magnífica representação de “Tannhäuser” foi o primeiro campeão o maestro Freitas Branco. Ele soube vencer extraordinariamente todas as dificuldades e nos proporcionar, através da sua direção, o profundo pensamento de Wagner» (*ibid.*, 21/8/1941). Em 24 de agosto, numa nova apresentação da mesma ópera, *La Gaceta del Norte* destacou «a maravilhosa interpretação da abertura, sob a batuta de Freitas Branco, fez-nos pressentir o acontecimento» (*La Gaceta del Norte* 25/8/1941). Em 21 de

agosto, dirigiu a *Manon* de Massenet com Iris Adami Corradetti, tendo *La Voz de España* considerado Freitas Branco o «cérebro condutor da magnífica audição» (*La Voz de España* 22/8/1941). Com a mesma cantora no papel principal, em 26 de agosto, dirigiu *La Bohème* de Puccini.

No mês de agosto de 1941, em Bilbao, dirigiu o *Tannhäuser* de Wagner com Giuseppe Flamini, Fiorenzo Tasso e a participação do Coro Donostiarra. Escreveu o *Hierro*: «Felicitámos [...] muito em especial os dois heróis da noite: o maestro Freitas Branco, triunfador uma vez mais, e desta vez numa tarefa nada fácil, e ao tenor Tasso» (*Hierro* 1/9/1941).

No ano seguinte, voltou a apresentar-se, em Madrid, em mais três concertos.



Figura 12. Caricatura de Freitas Branco (*Informaciones* 26/3/1942)

Em 25 de março, dirigiu obras de Beethoven, Brahms, Ravel, entre outros. Um dos destaques do programa foi novamente a música de Ravel. Na opinião de Campo, o «episódio final de “Daphnis et Chloé” [...] cujas enormes dificuldades de acentuação, de expressão e de ajuste e encaixe da sua magnífica estrutura rítmica foram superadas com magistral elegância pela batuta clara e precisa, ao serviço de um vigoroso e apaixonado temperamento do admirável maestro» (*El Alcázar* 26/3/1942). O *Arriba* acrescentou que Freitas Branco deu «uma magnífica versão da importante obra de Ravel. Riqueza de cores, ritmos enérgicos, ambiente poético, tudo o que o autor poderia ter imaginado, foi executado pelo ilustre maestro» (*Arriba* 28/3/1942).

Nessa altura, a Orquestra Nacional de Espanha encontrava-se num processo de renovação. No início desta nova fase, foi anunciado para o dia 31 de março de 1942 o concerto inaugural da orquestra sob direção de Freitas Branco (Alonso 1982, 11). O grande destaque do programa seria a estreia espanhola da *Sinfonia sobre a Divina comédia* de Liszt. Sopenña escreveu que «a versão ouvida foi esplêndida; sem ser uma obra de grande dificuldade requer, precisamente, devido às suas imperfeições, uma interpretação muito flexível». Mereceu destaque também a interpretação do *Bolero*. Sopenña afirmou que «Freitas fá-lo seguindo fielmente o espírito de Ravel [...] procurando em cada instrumento a semelhança melódica, a precisão e a igualdade de todos no fraseado, ele deu uma lição perfeita de direção» (*Arriba* 2/4/1942). O *Madrid* acrescentou que «demonstrou mais uma vez o seu estilo inimitável nas obras de Ravel; o “Bolero” foi algo inesquecível como sentido rítmico e de cor. A apoteose do público, [...] durante todo o concerto, alcançou aqui a sua máxima intensidade» (*Madrid* 2/4/1942). Em 14 de abril, foi estreado em Espanha o Concerto para piano em sol de Lopes-Graça (com o solista Leopoldo Querol). Rodrigo escreveu sobre a necessidade de mais trabalho na preparação: «O sucesso de Freitas Branco, [...] foi triunfal. As suas interpretações de Wagner foram simplesmente admiráveis; só faltou limar algumas arestas nas madeiras, coisa que, não precisamos de repeti-lo, se conseguiria facilmente com mais algum ensaio» (*El Pueblo* 15/4/1942).

Em 1943, foram dirigidos por Freitas Branco mais três concertos. Em 5 de março, Leopoldo Querol foi de novo solista num programa com obras de Debussy, Ravel, Rachmaninoff, Schumann e Wagner. Maza destacou que:

[...] a figura do maestro Freitas Branco é sempre uma garantia [...] que o concerto será um verdadeiro festim para os nossos ouvidos; que as intenções secretas dos autores nos serão reveladas com toda a lucidez em virtude de uma execução de grande fôlego lírico (*ABC* 7/3/1943).

Campo realçou a versatilidade do maestro português:

Duas esplêndidas versões de «La Mer», de Debussy, e do final do «bailado» «Daphnis et Chloé», ambas surpreendentes pelo dinamismo, intensidade de expressão e cor com que foram conseguidas, deram-nos nova oportunidade de apreciar amplamente as extraordinárias qualidades de Freitas

Branco como maestro, entre as quais se destaca com vigorosos traços a grande flexibilidade do seu talento interpretativo, que lhe permite abordar com igual sorte e singular sucesso partituras das mais diversas tendências e, até de certo modo, de estilos opostos (*El Alcázar* 6/3/1943).

Em 9 de março, apresentou-se com Marie Antoinette Freitas Branco, em obras de Dukas, Ravel, Franck e R. Strauss. Rodrigo referiu que «Freitas Branco sabe tirar partido de todas estas belas forças sonoras e galvanizá-las por uma única virtude da sua arte e da sua técnica» (*ibid.*, 11/3/1943). Campo destacou a interpretação de Strauss:

Sobretudo depois de «Till Eulenspiegel», obra predileta deste maestro, à qual sabe imprimir traços acentuados e cores de uma vivacidade, humor ou íntimo regozijo, graças a uma soberana flexibilidade de gestos e atitudes, que nas partituras de tão ágil e pitoresco dinamismo, são magníficos auxiliares do pensamento e intenções do autor, diante da orquestra (*ibid.*).

Em 13 de março, dirigiu um programa coral-sinfónico com obras de Berlioz, Haydn, Debussy e Liszt. Campo destacou que «dificilmente poderão ser elaborados programas de maior interesse e vivacidade de contrastes, [...] que os apresentados pelo maestro Freitas Branco» (*ibid.*, 16/3/1943). Na opinião de José María Franco:

Onde o maestro Freitas Branco obteve a maior ovação, prolongada e calorosa, foi na soberba execução de «La Mer» [...] que se repetia a pedido do público. A clareza no discurso musical, a variedade de sonoridades, o espírito sensível e evocador de sensações, tudo surgiu da batuta do maestro Freitas Branco, dando cor a esse quadro valioso pintado musicalmente por Debussy (*Ya* 14/3/1943).

Em 1944, dirigiu dois concertos. No primeiro, em 17 de novembro, foi solista Marie Antoinette Freitas Branco, num programa com obras de Lalo, d'Indy, Dukas, Turina e Ravel. O *ABC* escreveu:

Entre as batutas europeias mais conceituadas e triunfantes está Pedro de Freitas Branco, o eminente maestro português, uma das mais cobiçadas pelas melhores orquestras e conjuntos sinfónicos. Freitas Branco é o tipo de diretor temperamental com a medida exata de sugestão para intérpretes e ouvintes, especialmente adequado para a música moderna (*ABC* 12/11/1944).

Víctor Espinos acrescentou que:

O ilustre diretor lusitano — cosmopolita pela sua preparação e possibilidades artísticas — teve ontem, à frente da nossa orquestra oficial, uma das suas melhores atuações em Espanha. [...] Atrever-nos-íamos a dizer-lhe que no «Bolero», de Ravel, tão fervorosamente, tão estritamente ritmado por este grande diretor, não perderia talvez o seu propósito obsessivo e talvez desenrolar o seu franzir de sobranceiras agressivo para permitir o desabrochar do sorriso irónico que o humanizaria um pouco? (*Madrid* 18/11/1944).

Em 24 de novembro, dirigiu um programa com obras de Weber, Ravel, Vaughan Williams e Wagner. Fernandez-Cid considerou que «o ilustre maestro português continua a ser fiel à sua intenção de nos oferecer obras interessantes e de elaborar programas atrativos» (*Arriba* 25/11/1944). Maza sublinhou que «com um gesto persuasivo e a sua fineza nervosa característica, que se traduz em efeitos e cores bem calculadas antecipadamente, desenvolveu um programa, mais que sugestivo» (*ABC* 25/11/1944).

Em março de 1945, Freitas Branco voltou a Madrid para gravar obras de Ernesto Halffter para um filme⁶² (*ibid.*, 15/3/1945). Ainda nesse ano, em 26 de outubro, dirigiu obras de Weber, Franck, R. Strauss e Albéniz/Arbós. Acorde realçou que Freitas Branco «demonstrou uma vez mais como é um genial intérprete de Strauss, cujo poema “Assim falava Zaratustra” foi levado a cabo de um modo magistral, impressionante, denotando em cada passagem o amplo e inteligente estudo analítico que este grande diretor fez da obra» (*Hoja del Lunes* 29/10/1945). Orlando destacou que «Freitas Branco, [...] deu uma versão magnífica de [...] [“Euryanthe”] que, sem ser veemente e expressiva no temperamento, encontrou um feliz intérprete a quem a orquestra seguiu dócil e entusiasticamente» (*Madrid* 29/10/1945). Rodrigo sublinhou a preocupação do maestro português em dar a conhecer um novo repertório:

62 Tratou-se do filme *Bambu* realizado por José Sáenz de Heredia (<http://www.ernestohalffter.com/bio/bios.htm> acedido em 22/7/2017). A gravação foi realizada com a Orquestra Nacional de España (<http://cinefiliasantmiquel.blogspot.com/2016/12/bambu-1945.html> acedido em 22/7/2017). Sobre a música para cinema, Freitas Branco defendeu que «o público de cinema habituou-se a ouvir uma música retintamente moderna, enfim contemporânea, e por vezes rebarbativa [...] e o que o habituou, até certo ponto, a seguir a evolução» (Caeiro 1964, 291). Em 1937, já tinha dirigido música de Wenceslau Pinto para filmes de António Lopes Ribeiro, como a *Revolução de Maio* (PR Ribeiro 1990).

A figura de Pedro de Freitas Branco é tão querida e habitual entre nós que já consideramos o famoso maestro como algo nosso. Estamos familiarizados com os seus gestos, os seus modos agradáveis e o seu dom para inspirar confiança e encorajar aqueles que dirige, e que se traduz na orquestra em sonoridades de evidente prestígio. Além disso, a sua vinda traz sempre consigo a certeza de ouvir ou conhecer obras que não figuram frequentemente nos programas (*El Pueblo* 29/10/1945).

Em 2 de novembro, Marie Antoinette Freitas Branco foi solista num programa com obras de Mendelssohn, Schumann, Wagner, Debussy e Ravel.

Em 1946, Freitas Branco dirigiu dois concertos: em 29 de novembro, foi solista a soprano Lola Rodriguez de Aragón, num programa com obras de Mozart, Haydn, R. Strauss e Turina e, em 6 de dezembro, com Marie Antoinette Freitas Branco foram interpretadas obras de Braga Santos, R. Strauss, Franck, Halffter e Ravel. Em fevereiro de 1948, tendo novamente Marie Antoinette Freitas Branco como solista, dirigiu um programa inteiramente dedicado a Ravel.

Seis anos mais tarde, em agosto de 1955, dirigiu a Orquestra Nacional de España, fora da capital, em dois concertos integrados no Festival de Música de Santander. Em 7 de agosto, foi solista a soprano Pilar Lorengar. A *Hoja del Lunes* escreveu:

O grande músico português tem sobre todas as suas outras características, a da sobriedade, uma sobriedade elegante, que poderia parecer fria se a sua batuta não tivesse acumulado uma grande energia que infunde entusiasmo à orquestra. Não necessita de agitar a cabeça de forma convulsa: sempre ponderado, sempre num equilíbrio que nunca quebra a linha da sua personalidade, parece como se estivesse a desenhar com traços curtos, mas apertados (*Hoja del Lunes* 8/8/1955).

Em 9 de agosto, com Marie Antoinette Freitas Branco como solista, dirigiu obras de Beethoven, Halffter e Ravel. O *Alerta* sublinhou:

Finalmente, Freitas Branco dirigiu a segunda suite de «Daphnis et Chloé», de Ravel. [...] A batuta de Freitas Branco parecia ter-nos reservado esta surpresa final, com a qual o ciclo chegou ao fim, para nos deixar a impressão final a confirmar as anteriores: em todas elas uma emoção de puro

prazer estético que não lhe retribuímos o suficiente com as manifestações entusiastas com que foi aplaudido (*Alerta* 10/8/1955).

Abin notou: «no final, foi-nos dada uma versão maravilhosa de “Daphnis et Chloé”, de Ravel. [...] Quando terminou o concerto, com esta página maravilhosamente interpretada, houve uma ovação interminável» (*El Diario Montañés* 10/8/1955). Também Sabarga considerou que «como final do concerto e do ciclo, Ravel com o seu “Daphnis et Chloé”, resume o que se tinha ouvido e estava ligado aos pontos altos desses dias e no ambiente havia o rumor de uma tempestade de aplausos» (*ABC* 12/8/1955).

Em 1956, dirigiu obras de Beethoven, Mozart, Ravel, Rodrigo e Debussy, num concerto que marcou o regresso de Freitas Branco a Madrid, à frente da Orquestra Nacional de España. O *Informaciones* justificou a ausência:

Até 1948, e desde o início da Orquestra Nacional em 1941, a visita do maestro português a Madrid acontecia anualmente. Nestes últimos tempos, as incompatibilidades de datas no calendário do maestro privaram-nos da sua presença; mas os admiradores de Madrid recordam as suas anteriores atuações, o que faz dele uma figura popular e amada por todos (*Informaciones* 25/2/1956).

Sobre o concerto, Franco considerou que o maestro português era:

Músico com uma base sólida, com temperamento sensível e a qualidade básica para um maestro de saber transmitir as suas emoções, as suas atuações são sempre sérias e fluídas. Entre os seus maiores sucessos estão a música francesa e espanhola, que se enquadram perfeitamente no seu espírito (*Ya* 25/2/1956).

Em setembro de 1959, dirigiu um concerto integrado no VI Festival de Música de Sevilha com obras de Borodin, Braga Santos, Turina e Ravel. O *Arriba* escreveu:

Freitas Branco é figura muito querida em Espanha. Querida e admirada. A seriedade do seu trabalho garante a qualquer momento a dignidade das versões, sempre sóbrias e bem construídas. Espírito refinado, sabe encontrar cores poéticas, como o fez no caso da «Elegia» e «Sonho», do nosso Turina (*Arriba* 8/10/1959).

Teatro de Madrid

Em finais de 1947, participou na temporada oficial de ópera do Teatro de Madrid, apresentando sobretudo compositores italianos: de Puccini, interpretou a *Tosca* com Augusta Oltrabella e *La Bohème* com Celia Langa; a *Fedora*, de Giordano, com Augusta Oltrabella; *O segredo de Suzana* de Wolff-Ferrari com Lola Rodriguez de Aragón; *Os palhaços* de Leoncavallo com Esteban Lopez; de Verdi, o *Rigoletto* com Piero Biasini e a *Aida* com Maria Clara Alcalá. O *ABC* escreveu que «dirigiu a orquestra o maestro Freitas Branco, o que era uma garantia de que seria animada e controlada com solvência e propósito louvável. Como assim foi» (*ABC* 29/11/1947). Com Maria Teresa Estremera, dirigiu ainda a *Carmen* de Bizet. Ressalvou o *ABC*: «especial menção merece o maestro Freitas Branco que trabalhou arduamente para contornar as dificuldades que a obra apresenta com as suas incessantes mudanças de ritmo, e para sujeitar os cantores e coros a elas» (*ibid.*, 13/12/1947).

Orquesta del Conservatorio Municipal de Musica de San Sebastián

Em setembro de 1947, Freitas Branco participou na VIII Gran Quincena Musical de San Sebastián dirigindo a *Manon* de Massenet com Victoria de los Ángeles. Inaraja considerou que «Freitas Branco dirigiu maravilhosamente o conjunto, partilhando no final de cada ato as ovações com os artistas no palco, que gentilmente transmitiu à orquestra» (*Unidad* 11/9/1947). Ainda com a participação de Victoria de los Ángeles dirigiu, pela única vez na sua carreira, *As Bodas de Fígaro* de Mozart. Regeu ainda duas óperas de Puccini: *La Bohème* com Xenia Vidali e a *Tosca* com Sara Scuderi. Na mesma ocasião, dirigiu um concerto em que Victoria de los Ángeles foi solista em árias de Purcell, Mozart, Weber, Debussy e Wagner.

Orquesta Municipal de Bilbao

Em maio de 1942, dirigiu a *Aida* de Verdi com Germana di Giulio e, de Puccini, *La Bohème* com Silvia Lastra e a *Madama Butterfly* com Toshiko Hasegawa, com a participação da Grande Companhia Italiana de Ópera. O jornal *El Pueblo Vasco* fez especial menção à orquestra «que souu

admiravelmente, dirigida pela batuta magistral de Freitas Branco» (*El Pueblo Vasco* 5/5/1942); *La Gaceta del Norte* afirmou que «Don Pedro de Freitas Branco, que é um dos melhores maestros de ópera que ouvimos e vimos, dirigiu a orquestra com [...] mestria e cuidado» (*La Gaceta del Norte* 6/5/1942).

Na mesma época, dirigiu um concerto sinfónico com obras de Wagner, Halffter, Debussy e Stravinsky. O *Hierro* destacou:

Começou o concerto com três peças de Wagner, magnificamente dirigidas, sobretudo «Tristão e Isolda». Toda a enorme paixão desta obra foi evidenciada através da direção emocionada de Freitas Branco, que nos deu um Tristão vibrante, caloroso, como raramente ouvimos antes (*Hierro* 9/4/1942).

Orquestra Bética de Sevilla

Freitas Branco tinha-se apresentado em Sevilha, em 1929, com a Orquestra dos Novos Concertos Sinfónicos de Lisboa. Regressou a esta cidade, em abril de 1942, para dirigir a *Aida* de Verdi com Germana di Giulio. Bemoles afirmou «que uma grande parte do triunfo se deveu à orquestra, magnificamente dirigida pelo insigne músico português [...] que conseguiu o milagre de criar em poucos ensaios [...] um conjunto perfeito» (*Falange Española* 10/4/1942). O *ABC* destacou o trabalho de Freitas Branco, «sob cuja direção foi interpretada, como raramente, a “Aida”» (*ABC* 10/4/1942).

Em abril de 1944, voltou a dirigir ópera na capital da Andaluzia. Em primeiro lugar, *La Bohème* de Puccini com Maria Espinalt. *El Correo de Andalucía* considerou que «dirigiu com uma mestria insuperável. Nota-se muito bem numa ópera a presença de uma batuta magistral» (*El Correo de Andalucía* 9/4/1944). O *ABC* escreveu que «levou a partitura com grande domínio e animação, imprimindo-lhe toda a graça, sentimento e colorido que precisa e que possui» (*ABC* 9/4/1944). Ainda de Puccini, dirigiu a *Madama Butterfly* com Mercedes Capsir. O *Hoja del Lunes* realçou que «a interpretação [...] sabiamente dirigida por Pedro de Freitas Branco [...] merece os mais fervorosos elogios» (*Hoja del Lunes* 10/4/1944). Por fim, dirigiu a *Manon* de Massenet com Maria Espinalt. Para o *ABC*, «um novo elogio merece a atuação do ilustre maestro Pedro de Freitas Branco, incansável maestro desta “Manon”» (*ABC* 12/4/1944).

Orquestra Municipal de Valência

Em 1942, em 13 de maio, à frente da Orquestra Municipal de Valência,^[63] dirigiu a *Aida* de Verdi com Germana di Giulio. O *Las Provincias* destacou a papel do maestro português no sucesso alcançado:

Esplêndida apresentação. Ontem Valência conheceu uma figura musical de primeiríssimo valor, daquelas figuras cuja aparição é marcante: o maestro Freitas Branco. Simplesmente, um verdadeiro maestro de orquestra, músico de ciência, artista de coração, guia seguríssimo para cantores e orquestra, dominador e animador de obras... [...] E Freitas Branco obtinha sonoridades deliciosas, colocava no seu próprio plano as melodias que o exigiam, e uma orquestra não muito numerosa obtinha efeitos claros. Cortava as durações excessivas, desenhava maravilhosamente a estrutura da ópera (*Las Provincias* 15/5/1942).

Em 16 de maio, dirigiu *La Bohème* de Puccini com Silvia Lastra. O *Las Provincias* considerou que «a maior figura nesta temporada é o grande maestro. [...] tivemos essa alegria de ouvir a obra de Puccini no seu ar verdadeiro, com uma prestação animada, justa, flexível, viva...» (*ibid.*, 17/5/1942). Em 19 de maio, dirigiu a *Madama Butterfly* de Puccini com Toshiko Hasegawa. O *Levante* frisou que «Freitas Branco, com a sua indiscutível autoridade, destacou todas as qualidades da partitura e foi um maestro seguro» (*Levante* 20/5/1942).

Após as récitas de ópera, dirigiu, ainda, com esta mesma formação, concertos sinfónicos. Em 26 de junho, o programa incluiu obras de Beethoven, Brahms e Ravel. O *Levante* escreveu que o maestro português foi «árbitro na condução elegante, batuta segura, sensibilidade finíssima, e clara inteligência musical» (*ibid.*, 27/6/1942). *Las Provincias* destacou que «a sua grande atuação foi vista ontem dirigindo obras sinfónicas e mostrando ser uma figura eminente em todos os sentidos da palavra. A orquestra parecia outra» (*Las Provincias* 27/6/1942). A *Hoja del Lunes* realçou que Freitas Branco:

[...] conseguiu dar às suas interpretações um cunho pessoal, de estilo, o qual, revela, ao mesmo tempo uma amadurecida técnica, uma sensibilidade

63 Esta formação irá assumir outras designações posteriormente.

inteligente e uma procura permanentemente insatisfeita pelas suas próprias interpretações. A tudo isto, que é tarefa prévia de preparação, de ensaio, Freitas Branco, combina a elegância da sua direção com aquela simples sobriedade, tão rara na maioria dos maestros de orquestras atuais. [...] o concerto de Freitas Branco deverá ficar como um dos acontecimentos marcantes (*Hoja del Lunes* 29/6/1942).

Em 2 de julho, dirigiu um concerto em que foi solista Leopoldo Querol. O *Levante* destacou que «em todas estas interpretações, Freitas Branco confirmou o seu valor temperamental e intelectual, quase tau-matúrgico» (*Levante* 3/7/1942). E o *Las Provincias* afirmou que «suas interpretações têm, além da sua perfeição de forma, uma veracidade de estilo que raramente se vêem. [...] As obras interpretadas por Freitas adquirem uma vida real maravilhosa e são exemplos de mestria na interpretação» (*Las Provincias* 3/7/1942).

Em 1959, dirigiu um concerto com Arthur Rubinstein. Em 1960 voltou para dois concertos. No primeiro, no mês de março, apresentou um programa com obras de Beethoven, Roussel, R. Strauss, Braga Santos e Ravel. A *Jornada* escreveu que «quando nas estantes de uma orquestra aparece o nome de um compositor francês, o maestro Pedro de Freitas Branco supera-se» (*Jornada* 28/3/1960). O *Las Provincias* destacou também as qualidades do maestro português:

Eis um maestro de grande valor, que é de eficácia positiva, pois não é um virtuoso exclusivo da batuta, mas um espírito muito seletivo, ao mesmo tempo compenetrado com uma ciência musical completa e um profundo sentimento de beleza; um grande e completo artista, com cuja direção a orquestra se transforma e palpita com novas emoções, com nova vida rítmica, e com amplo sentido da sonoridade nas suas diversas manifestações (timbre, dinamismo, calor, ponderação, ajuste). Porque se pode ser um bom maestro, um bom músico, sem ser um artista, o que equivale a ter um corpo sem alma. E, em Pedro de Freitas Branco, estas qualidades unem-se harmoniosamente para dar ao milagre da arte a solução (*Las Provincias* 29/3/1960).

Em abril, dirigiu a estreia absoluta da *Alborada burlesca* de Vicente Asencio, cuja interpretação foi, segundo o *Levante*, «excelente em todos os aspetos [...]. A sua segurança e compreensão dos pequenos detalhes interpretativos foram exemplares» (*Levante* 5/4/1960). O *Las Provincias* acrescentou:

O programa cumpriu-se magnificamente. Primeiro uma estreia na nossa orquestra [...]. Não é fácil de interpretar. Não basta um maestro prático; é necessário um maestro poeta. E este é o maravilhoso maestro Pedro de Freitas Branco, que deu vida admirável à partitura, guiou a orquestra com mão firme, apresentou a obra com belas perspectivas sonoras [...]. O concerto terminou com uma versão colorida de «La Mer», de Debussy, onde Pedro Freitas conseguiu cores de infinita variedade e ritmos orquestrais que poucos maestros conseguem (*Las Provincias* 5/4/1960).

Orquesta Municipal de Barcelona

Freitas Branco apresentou-se em duas ocasiões em Barcelona. Na primeira, em maio de 1947, dirigiu a Orquesta Municipal de Barcelona,^[64] tendo Marie Antoinette Freitas Branco como solista. Em dezembro de 1957, acompanhou Arthur Rubinstein em concertos para piano de Brahms, Beethoven e Rachmaninoff. O *Barcelona* destacou o contributo do maestro português para o sucesso do programa:

Para completar o brilho da noite, pudemos admirar um grande diretor: o maestro português Pedro de Freitas Branco, que alcançou merecida fama em toda a Europa. A ele talvez se deve, em grande parte, o controlo interpretativo do solista [...]. É um verdadeiro talento da direção. Postura, têmpera, energia, quando necessário, mas sem esforços visíveis [...]. Cuidadoso para compreender as intenções do autor das obras que lhe foram confiadas. E além disso modesto a corresponder aos aplausos delirantes e bravos do público como querendo mostrar que só deviam dirigir-se ao solista prodigioso (*Barcelona* 17/12/1957).

Orquesta de la Sociedad Filarmónica de Las Palmas

Em 1950, deslocou-se às Ilhas Canárias para dirigir a Orquesta de la Sociedad Filarmónica de Las Palmas numa série de cinco concertos, integrados no 467.º aniversário «da conquista de Gran Canaria e da sua incorporação na Coroa de Castela» (*Falange* 26/4/1950), tendo

64 Esta formação irá assumir outras designações posteriormente.

sido solistas Jacques Thibaud e Marie Antoinette Freitas Branco. Para assinalar a passagem de Freitas Branco por Las Palmas foi realizada uma homenagem em honra do maestro e da sua esposa, «que deixam memórias artísticas de tão excepcional emoção, bem como as de grande simpatia pessoal, por ocasião das suas brilhantes atuações», tendo-lhe a orquestra atribuído o «título de Diretor Honorário» (*ibid.*, 9/5/1950).

França

Foi em Paris que Freitas Branco alcançou o seu primeiro sucesso a nível internacional, em 1932, quando participou no Festival Ravel. Seria o início de uma longa carreira em França, onde se apresentou regularmente até 1961, dirigindo mais de oito dezenas de concertos, à frente de treze orquestras. Após a sua morte, Barraud escreveu: «não há um músico em França que não sinta que é um dos seus que a morte veio roubar» (Barraud 1964, 247). Rostand referiu que «a música francesa tem para com ele uma considerável dívida de gratidão. Foi um dos seus defensores mais enérgicos e fiéis» (AAVV 1964a, 305). Marguerite Long ressaltou que «Freitas Branco, que reservou à França, ao longo de toda a sua carreira, o mais fiel carinho [...] nunca deixou de servir, no seu país e no mundo, os nossos “três Grandes”» (Long 1971, 61). Também Perlemuter destacou «o lugar importantíssimo que ocupou entre aqueles que deram a conhecer a música francesa ao mundo musical» (AAVV 1964a, 375).

Orchestre Lamoureux

Após o concerto de Freitas Branco no Festival Ravel, o comité da Orchestre Lamoureux considerou convidá-lo de novo para dirigir outro programa (OL-LACO 9/5/1932). O contacto foi estabelecido, mas nenhum concerto agendado: «Em relação a Branco, o comité ainda não pode decidir nada, mas de qualquer forma [...] o *cachet* solicitado de 5000 f. é demasiado alto» (*ibid.*, 20/6/1932). Em 26 de outubro de 1933, o maestro Albert Wolff demitiu-se do cargo de presidente-maestro da Orchestre Lamoureux (*ibid.*, 26/10/1933). Mais tarde, em 12 de janeiro de 1934, informou o comité que não iria dirigir os concertos dos dias 27 e 28 de janeiro, e de 3, 4, 17 e 18 de fevereiro de

1934. Perante tal facto, «o secretário propõe os dias 27 e 28 de [janeiro] para Freitas Branco, que já tinham prometido convidar há muito tempo» (*ibid.*, 15/1/1934). Assim, nessas datas, Freitas Branco dirigiu a Orchestre Lamoureux, confirmando o êxito alcançado anteriormente. Louis Aubert considerou-o «um maestro de grande classe, mas também um fanático da música francesa», que neste concerto «alcançou um sucesso unânime, de tal forma a sua compreensão do nosso génio nacional é profunda, e de tal maneira ele o sabe exteriorizar numa mímica enérgica e flexível, [...] [com] uma técnica experimentada e uma refinada musicalidade» (*Le Journal* 30/1/1934).

Após estes concertos, e «tendo em conta o considerável sucesso alcançado pelo sr. de Freitas Branco [...] o comité decide recorrer novamente aos serviços de Freitas Branco para os concertos de 17 e 18 de Fevereiro» (OL-LACO 29/1/1934), para dirigir dois programas com obras do período barroco até ao contemporâneo, incluindo a estreia absoluta de *John Shag* 35 de Vellones. Florent Schmitt concluiu que a ausência do maestro Wolff «deu ao sr. de Freitas-Branco a oportunidade de se afirmar como um maestro de não menor estatura» (*Le Temps* 17/2/1934). Orban acrescentou que o maestro português «confirma o seu poder “eletrizante”» (*Le Monde Musical* 28/2/1934). Entretanto, «O sr. Wolff [...] fez saber [...] que não dirigirá os concertos de 3 e 4 de março [e] decidiu-se convidar de novo o sr. de Freitas Branco» (OL-LACO 12/2/1934). Desta feita, dirigiu as estreias absolutas de *Jeunesse* de Pierre-Octave Ferroud, *Valse triste* de Paul Ladmirault e *Sonatine* de Pierre Lucien. Ferroud concluiu que «não só devemos ter confiança nele, como ficaríamos felizes se a partir de agora ele participasse na vida de uma das nossas grandes associações, se a sua juventude não for um obstáculo» (*Paris-Soir* 23/3/1934). Em 16 de março, dirigiu um concerto de beneficência a favor da Maison des Compositeurs.

O comité procurava uma solução definitiva para o futuro da orquestra e, na ausência de um maestro que se impusesse como escolha inquestionável, Freitas Branco e Morel foram uma opção nesta fase de transição:

O Comité considera a forma como a associação deverá contratar um maestro para a próxima temporada. Dangreaux informa que durante uma entrevista com o diretor geral das Belas Artes solicitou que a administração nos concedesse um ano para encontrar um novo presidente; salientando que a associação dos Concertos Lamoureux, desde a sua fundação (54 anos),

apenas teve quatro presidentes, pelo que não pode ser acusada de espírito anárquico e desordenado. Informou ainda que a associação tem o firme propósito de encontrar um maestro o mais rapidamente possível, mas que nenhum se impõe neste momento de uma forma absoluta e que uma associação fundada por Charles Lamoureux não deve [...] entregar-se ao primeiro nome e que pretende escolher um presidente digno para suceder aos Srs. Lamoureux, Chevillard e Paray. O Comité decide, em princípio, confiar uma parte dos concertos a Freitas Branco e a outra a Morel; alguns concertos serão reservados a outros maestros (OL-LACO 26/3/1934).

Passado um mês, «o Comité, após discussão, decide propor à Assembleia Geral a contratação do sr. de Freitas Branco e Jean Morel para nove semanas cada e reservar seis semanas para outros maestros» (*ibid.*, 30/4/1934). De forma a legitimar esta opção, em 10 de maio de 1934, foi realizada uma Assembleia Geral:

8.º — Contratação de Maestros —

O Comité, considerando que neste momento nenhum Maestro se impõe de uma forma clara, propõe à assembleia atribuir os concertos da próxima temporada a vários Maestros e adiar para o ano seguinte, após um período de experiência, a eleição de um Presidente Chefe.

Tendo o Comité recebido várias candidaturas para o lugar de Maestro (sr. Jean MANUEL, Henri TOMASI, FOURESTIER, Emile OBERDOERFFER), pergunta à Assembleia quais os nomes que pretende manter para a atribuição dos concertos. Apenas FOURESTIER é considerado.

O Secretário comunica a proposta apresentada pelo Comité, ou seja, 9 semanas para FREITAS-BRANCO, 9 semanas para MOREL e 6 semanas a dividir por outros maestros.

Diversas contestações a esta proposta.

LAFOSSE pede que seja dada à experiência uma temporada inteira a MOREL. MARTINON declara que os concertos dirigidos pelo sr. de FREITAS-BRANCO foram os mais brilhantes desde que entrou para a Associação.

DEVEMY pede que seja reservado um lugar para o sr. BIGOT.

Após discussão, LAFOSSE propõe: 7 semanas para de FREITAS BRANCO, 7 para MOREL, 7 para BIGOT e o resto a ser distribuído.

Coloca-se à votação a proposta do Comité..... 31 votos.

E a proposta LAFOSSE.....22 votos.

A proposta apresentada pelo Comité é adotada (Assembleia Geral da Orchestre Lamoureux 10/5/1943).

Na reunião de 14 de maio de 1934, o número de semanas para cada um dos maestros foi alterado e ficaram definidos os valores dos *cachets*:

O Comité decide atribuir: 8 semanas ao sr. de Freitas Branco, 8 semanas ao sr. Jean Morel, 3 semanas ao sr. Bigot, 2 semanas ao sr. Fourrestier [...] O Comité decide oferecer ao sr. de Freitas Branco 1000 f. por semana, como na temporada passada, e 500 f. por semana aos Srs. Morel, Bigot et Fourrestier (OL-LACO 14/5/1934).

O maestro português, devido aos compromissos já assumidos em Portugal com a EN, solicitou uma revisão do valor proposto: «O secretário apresenta um pedido do sr. de Freitas Branco para que lhe sejam concedidos 1250 f. por semana, em vez de 1000, a fim de o compensar pelo que irá aproximadamente perder em Lisboa durante o tempo em que dirigirá os nossos concertos. O comité aceita» (*ibid.*, 5/6/1934). Entretanto, Charles Munch foi também incluído no grupo dos maestros convidados: «Os concertos serão divididos da seguinte forma: 8 semanas para Freitas Branco, 8 semanas para Jean Morel, 3 semanas para Bigot, 2 semanas para Fourrestier e 3 semanas para Munch» (*ibid.*, 12/6/1934). Relativamente aos programas, «o Comité dá a conhecer as propostas [...] de Freitas Branco. São aceites com algumas alterações» (*ibid.*, 19/6/1934).



Figura 13. Maestros da Orchestre Lamoureux na temporada de 1934/35 (EFB)

Assim, na abertura da temporada de 1934/35, Freitas Branco dirigiu a Orchestre Lamoureux durante oito semanas. Aubert apresentou o maestro português como alguém que «combateu vitoriosamente no estrangeiro pela música francesa contemporânea» (*Le Journal* 9/10/1934). Vuillermoz frisou ser «um maestro que compreende a nossa música moderna francesa de uma forma maravilhosa e que sabe realçar os mais pequenos detalhes de uma partitura densa» (*Excelsior* 8/10/1934). Em 6 e 7 de outubro, um programa com obras de compositores franceses levou Dumesnil a considerar que dirigiu «*La valse* do sr. Ravel com um extraordinário brilhantismo, e que se mostrou, como sempre, um dos melhores maestros da atualidade» (*Mercur de France* 15/11/1934). Os concertos de 13 e 14 de outubro tiveram Espanha como tema, no olhar de compositores russos, espanhóis e franceses. *Le Petit Marseillais* destacou que:

Os Concertos Lamoureux apresentam programas modernos, ou seja, que não se preocupam com a tradição, e acredito que a influência e a presença do sr. de Freitas Branco, jovem maestro ativo, culto e músico consumado, não devem ser alheias a estas decisões. E, se assinalamos essas decisões, devemos acrescentar que o público era mais numeroso do que o habitual (*Le Petit Marseillais* 17/10/1934).

Robert Bernard analisou o trabalho realizado por Freitas Branco nos primeiros concertos:

Neste início de temporada, o sr. Pedro de Freitas Branco levou a orquestra à vitória e, qualquer que seja o valor dos que tomarão a batuta depois dele, não podemos deixar de nos preocupar com esta multiplicidade de comandantes. Talvez não seja um paradoxo afirmar que um maestro medíocre vale mais do que muitos excelentes. Não que o sr. de Freitas Branco seja um maestro medíocre, longe disso. Ele tem qualidades raras como músico, uma técnica de direção muito segura, um entusiasmo e um impulso comunicativos e, o que não é pouco aos nossos olhos, compreende, ama e defende com ardor e inteligência a causa da música francesa. Prova disso são os dois primeiros concertos a seu cargo, que foram não só festivais de música francesa, mas também verdadeiros sucessos artísticos. Execuções cuidadosas e animadas, programas variados e bem equilibrados, com uma recepção calorosa do público. [...] Vale a pena destacar a forma muito inteligente com que o sr. Pedro de Freitas Branco elaborou o programa em que

misturou páginas de autores espanhóis com partituras francesas e russas inspiradas por Espanha (*La vie Musicale à Paris* s.d.).

Os concertos de 20 e 21 de outubro foram dedicados à música de J. Strauss e R. Strauss. Em 27 de outubro, com Germaine Gendron (piano) como solista, o programa incluiu a estreia absoluta de *Six Pièces brèves* de Michel Orban.^[65] No dia seguinte, ouviram-se obras de Mozart, Beethoven, Tansman, Vellones e Ravel. Sobre a interpretação de Ravel, escreveu Orban que a orquestra «deu uma bela execução da segunda suite de *Daphnis et Chloé*. O sr. de Freitas Branco sente “admiravelmente” esta obra-prima de Ravel e incute-lhe uma vida intensa» (*Le Monde Musical* 30/11/1934).

No mês de novembro, apresentou mais uma série de concertos. No dia 3 ouviram-se obras de Bach, Fauré, Balakirev e Wagner e, no dia seguinte, aconteceu a estreia absoluta do Concerto para piano n.º 3 de Filip Lazăr, sendo solista o compositor. Posteriormente, o jornal *Dionysos*, sobre a interpretação de Bach, escreveu:

No outro dia foi-nos dada a oportunidade de aplaudir a imortal *Suite en ré*, para a qual talvez o próprio Bach não desejasse uma execução mais matizada do que a que nos foi oferecida, mas que os nossos ouvidos modernos, estragados por um século de romantismo, gostariam de ouvir numa cor menos cinzenta (*Dionysos* 20/11/1934).

Em 10 e 11 de novembro, Freitas Branco dirigiu a estreia em França da *Canção do destino* de Brahms, bem como o *Magnificat* de Bach e o *Salmo XLVII* de Schmitt. A interpretação desta última obra mereceu o seguinte comentário:

Com acentos vigorosos, entusiasmo e generosa expressão melódica, Pedro de Freitas-Branco dirigiu as forças combinadas da Orquestra Lamoureux e da Sociedade de Estudos Mozartianos numa nobre leitura do «Salmo 47» de Florent Schmitt (*The New York Herald* 13/11/1934).

Max d'Ollone acrescentou que «sob a direção do sr. de Freitas-Branco (que a compreende melhor do que o “Magnificat” de Bach),

65 Este concerto foi transmitido em direto pela Radio-Paris (*L'Ouest-Éclair* 23/10/1934).

conheceu uma recepção entusiástica» (*Vendémiaire* 21/11/1934). Em 17 de novembro, o programa abrangeu obras de Borodin, Brahms, Mozart, Debussy/Ravel e Dukas. Sobre a leitura de Brahms, Vinteuil destacou:

Freitas-Branco está a afirmar-se com mestria no púlpito de Charles Lamoureux e de Camille Chevillard. Convém assinalar, como exemplo de brilho e de um lirismo excepcionais, a execução que este jovem e vibrante maestro deu [...] da *Sinfonia em ré maior* (n.º 2) de Brahms (*Le Ménestrel* 23/11/1934).

Le Courrier Musical realçou que «Freitas-Branco defendeu a causa da Sinfonia n.º 2 de Brahms. Ele tinha trabalhado cuidadosamente esta partitura com os seus colaboradores temporários e alcançou uma nitidez e um relevo na execução que merece elogios» (*Le Courrier Musical* 1/12/1934). Opinião contrária teve Renandot ao considerar que «A *Segunda Sinfonia* de Brahms pareceu-nos longa e enfadonha» (*La France Éternelle* dezembro de 1934). Sobre as outras obras dirigidas pelo maestro português, H. N. afirmou que «a sua realização da *Sarabande et Danse* de Debussy orquestradas por M. Ravel foi impecável; *l'Apprenti Sorcier* de Dukas deu-nos, sob a sua direção, a impressão de o termos ouvido pela primeira vez» (*À Paris* 23/11/1934). Em 18 de novembro, Freitas Branco dirigiu obras de Borodin, Brahms, Perrier, Chabrier, Ravel e Dukas. Orban realçou a interpretação das obras contemporâneas:

Sabe-se com que arte maravilhosa o sr. de Freitas Branco se distingue na tradução das obras contemporâneas. Intermináveis ovações saudaram a magnífica execução do *Apprenti Sorcier* e dessas requintadas obras-primas de França, *Sarabande et Danse* de Debussy e o *Tombeau de Couperin* de Ravel (*Le Monde Musical* 30/11/1934).

Em 24 de novembro, Magda Tagliaferro foi solista nos concertos para piano de Dandelot e Reynaldo Hahn. Imbert escreveu que o maestro «que se despedia por algum tempo do público da sala Gaveau, recebeu uma calorosa demonstração de simpatia» (*Journal des Débats* 28/11/1934). Em 25 de novembro, Freitas Branco dirigiu um programa com obras de Haydn, Casadesus, Liszt, Debussy, Albéniz/Arbós e Chabrier. Landormy destacou a sintonia de Freitas Branco com os músicos:

Os *Nocturnes* de Debussy (*Nuages e Fêtes*) deram lugar a um acontecimento particularmente significativo: enquanto era aclamado, o sr. de Freitas-Branco quis levantar a sua orquestra para a associar ao seu triunfo; mas a orquestra recusou, permanecendo sentada durante algum tempo e aplaudindo o seu maestro entusiasticamente, só se levantando depois dos insistentes pedidos deste último. Foi um belo momento (*La Victoire* 27/11/1934).

Após esta longa sucessão de concertos, a prestação de Freitas Branco mereceu várias apreciações. Laforêt destacou que «Os Concertos Lamoureux confiaram a sua direção temporária ao sr. Pedro de Freitas Branco, cuja distinção, precisão, energia e maleabilidade obtiveram o mais legítimo sucesso» (*Les Cahiers du Sud* janeiro de 1935). Aubert enfatizou que «Freitas-Branco conclui uma série de concertos que serão recordados nos anais da Associação dos Concertos Lamoureux, e que esperamos que tenham futuro» (*Le Journal* 28/11/1934). Outros críticos acentuaram o reconhecimento, tanto do público como dos músicos da orquestra, granjeado pelo maestro. Imbert destacou que «Freitas foi objeto de uma comovente demonstração de simpatia, tanto da parte da orquestra como da audiência. Cada um dizia-lhe, sem palavras, não adeus, mas até breve» (*Le Courrier Musical* 15/12/1934). Bouvet confirmou que o último concerto «foi o pretexto para uma demonstração lisonjeira em relação a este maestro tão simpático quanto notável: o público e até a orquestra fizeram-lhe múltiplas ovações» (*Le Ménestrel* 30/11/1934). E Orban frisou que:

Freitas-Branco terá podido aperceber-se [...] do caloroso afeto que lhe demonstraram os músicos que ele conduziu a tantas vitórias nos últimos dois meses. Os aplausos vieram tanto do palco como da sala. A silhueta alta do maestro virava-se para um lado e para o outro, com reconhecimento e emoção diante destas explosões simultâneas (*Le Monde Musical* 30/11/1934).

Schmitt escreveu: «Agradecendo-lhe de todo o coração, não lhe digamos adeus, pois estamos certos de que o voltaremos a ver em breve. É daqueles animadores de que nos lembramos durante muito tempo e que ficamos felizes por voltar a ver» (*Le Temps* 1/12/1934). Dumesnil destacou: «Mas quero dizer, antes de mais, o quanto lamentamos a partida do sr. P. de Freitas Branco [...] Freitas-Branco

leva consigo a mágoa de todos aqueles que acompanharam os seus esforços. Mesmo se estes últimos ainda não perderam a esperança de o reencontrar em breve» (*Mercur de France* 1/1/1935). Datado de 1 de dezembro de 1934, existe em posse da família do maestro um texto, que terá sido lido na EN e que descreve a forma como a orquestra lhe quis agradecer:

O secretário da Associação dos Concertos Lamoureux, [...] veio expressar ao maestro das últimas semanas a sua gratidão, e também o seu afeto. Ouvi algumas frases: «gostaria de agradecer em nome do Comité e dos artistas da orquestra a sua dedicação à nossa causa, as magníficas execuções que lhe devemos, pelo espírito de trabalho e de concórdia que soube restabelecer entre nós, pela forma amável e cortês como sempre nos tratou. Só a ideia de o ver regressar nos poderia consolar neste momento de separação» — acrescentou com tristeza:

— Porque é que Portugal não está perto de Paris, para que o possamos ver com frequência? Porquê, porque não é você francês, Senhor DE FREITAS BRANCO? Que belo Presidente nos faria! (texto datilografado, 1/12/1934; EFB).

A relação de Freitas Branco com esta orquestra seria mais tarde alvo de diferentes testemunhos relativos a um possível convite para assumir o lugar de maestro-presidente: «uma das mais famosas orquestras de todo o mundo — a Lamoureux — *que o elegeu regente-titular* (honra que Freitas Branco declinou, porque lhe exigiam que deixasse de ser um chefe de orquestra *português*)» (Atalaya 1964, 270); «assim, muitos ficaram surpreendidos quando P. de F. B. recusou o cargo de Diretor da Orquestra LAMOUREUX, uma nomeação que implicava a naturalização Francesa» (Branco 1964b, 222). Segundo a sua esposa, para Freitas Branco «não se muda de nacionalidade, nem de religião» (*ibid.*, 224). Em entrevista concedida a Igrejas Caeiro, terá sido referido pelo próprio Freitas Branco que esteve como presidente-maestro da Orchestre Lamoureux durante várias temporadas a partir de 1933 (Caeiro 1964, 285).

Efetivamente, a Orchestre Lamoureux durante o ano de 1935 esteve num processo de reorganização interna. Os estatutos de 1901 foram substituídos por uma nova versão aprovada, em reunião do Comité, em 20 de outubro. A principal alteração estava relacionada com a nacionalidade dos membros da Associação:

Disposição transitória: Os Membros da Orquestra de nacionalidade estrangeira serão, ao deixarem a Associação, substituídos por Artistas franceses ou naturalizados franceses. [...]

Art. 10. ADMINISTRAÇÃO. A associação é gerida por um Comité de 8 a 10 Membros eleitos por 3 anos entre os Membros Sócios, sendo um terço dos seus membros renovados em cada ano. São nomeados por uma maioria dos votos da Assembleia Geral. Ninguém pode ser Candidato às funções de Membro do Comité se não for francês, se não tiver cumprido as obrigações militares e se não tiver três anos de participação na associação enquanto Membro Associado. Os Membros cessantes podem ser reeleitos. Só o Presidente permanecerá sempre em funções durante a vigência do seu contrato (OL-LACO 25/10/1935).

Com esta alteração, a Associação limitou a possibilidade de admissão apenas a indivíduos franceses. Por esta razão, maestros de outras nacionalidades, como Freitas Branco, ficariam excluídos de se candidatarem ao lugar de presidente-maestro ou obrigados a naturalizarem-se franceses. Aliás, com estes mesmos pressupostos, a eleição ocorreria meses antes, tendo já em conta a obrigatoriedade da nacionalidade francesa:

O Secretário lembrou o nome dos candidatos e acrescentou que os três maestros franceses que dirigiram este ano não se tinham candidatado oficialmente. [...] Votantes 66: Bigot 50 votos, Fourrestier 8 votos, Morel 3 votos, Boletins brancos 3 votos, Boletins nulos 2 votos. O sr. Eugène Bigot foi eleito (Assembleia Geral Extraordinária para a eleição do Presidente-Maestro da Orchestre Lamoureux 26/3/1935).

Apenas no final da década de quarenta, Freitas Branco voltaria a dirigir esta formação. Em 6 e 13 de novembro de 1948, apresentou um ciclo Beethoven, e em 7 de novembro um programa com a participação da cantora portuguesa Stella Tavares. Escreveu o *Le Monde* que este concerto:

[...] foi um grande sucesso pessoal: é bem conhecido o entusiasmo com que o eminente maestro português sempre serviu a música francesa, e Paris há muito tempo que expressa a sua admiração e simpatia por ele. [...] Uma bela execução da segunda suite de Daphnis e Chloé terminou o concerto (*Le Monde* 12/11/1948).

Em 14 de novembro, dirigiu obras de Chabrier, Khatchaturian, R. Strauss e Debussy.

Em 5 de novembro de 1961, dirigiu o seu último concerto no estrangeiro. Tinha sido à frente da Orchestre Lamoureux (a formação que mais vezes dirigiu em França) que se dera a conhecer internacionalmente e seria com o mesmo agrupamento que se despedia dos palcos internacionais. O programa teve como tema «L'Espagne en Musique». Para Cuttoli, «um concerto do Mestre português Pedro de Freitas-Branco é sempre um acontecimento musical e, apesar de uma artrite intratável [...] foi um verdadeiro triunfo» (*Nouveaux Jours* novembro de 1961).

Orchestre Colonne

Depois de ter trabalhado com esta formação, em 1932, Freitas Branco voltou a dirigi-la em 1945. Em 2 de dezembro, regeu um programa de inspiração espanhola. Sobre o percurso artístico do maestro português, escreveu Dumesnil:

Prestou os mais eminentes serviços à música francesa, não só em Portugal, a sua pátria, mas em todos os países onde o tem levado uma reputação bem merecida e que não para de crescer. O público dos Concertos Colonne mostrou a gratidão que devemos a este músico perfeito (*Le Monde* 4/12/1945).

Malherbe sublinhou a forma como Freitas Branco «libertou “L’Alborada” de Maurice Ravel das sombras que a cobriam, fez cintilar as luzes veladas de “L’Iberia” de Claude Debussy, e devolveu toda a sua poesia sensual às “Noites nos jardins de Espanha”» (*Les Étoiles* 13/12/1945). Bernard referiu a ligação do maestro português a Paris:

Freitas-Branco tornou-se num maestro adotivo de Paris. Foi com prazer que com ele reatámos a nossa relação de amizade no Châtelet. O seu gesto é exato, elegante, eloquente de tão sugestivo, por vezes dominador, mantendo-se sóbrio mesmo quando manifesta uma exuberância de vida. Em M. de Freitas palpita a alma da sua raça. Assim, as execuções de música ibérica franco-espanhola que realizou fizeram as delícias dos ouvintes (*Images Musicales* 14/12/1945).

Em 9 de dezembro, apresentou um programa com obras de Berlioz, Chabrier, Vaughan Williams, Holst e Brahms.

Orchestre Padeloup

Em 11 e 12 de dezembro de 1937, dirigiu a Orchestre Padeloup. No primeiro concerto foram solistas Rudolf Firkusny e Lise Daniels e no segundo reencontrou Marguerite Long. Sobre este regresso à capital francesa, após dois anos de ausência, Aubert escreveu: «Foi com alegria que voltámos a ver este grande maestro, um dos primeiros do nosso tempo, que associa um fulgurante temperamento a uma musicalidade luminosa» (*Le Journal de Paris* 19/12/1937). Émile Vuillermoz, por seu turno, realçou as qualidades do maestro português e a sua apetência pelos compositores franceses:

Freitas-Branco parece ter sido criado e trazido ao mundo para dirigir orquestras. A sua elevada estatura, a flexibilidade e a mobilidade do seu corpo esbelto, a vivacidade e a autoridade dos seus gestos e as expressões do seu nobre e orgulhoso rosto, iluminado pelo fervor musical, tudo o predestinava para esta missão de animador. Em França, ficámos imediatamente impressionados com a surpreendente compreensão da nossa música moderna manifestada por este artista português. [...] Freitas-Branco provou-o mais uma vez, ao entrar sem qualquer dificuldade na intimidade das obras-primas de Ravel ou de Debussy, que ele traduz com uma miraculosa perspicácia. Muitos dos nossos maestros franceses estão menos à vontade do que ele nesta música. Podemos-nos aperceber disso mesmo ao ouvir a sua deslumbrante interpretação de *La Valse*, de Ravel (*Excelsior* 13/12/1937).^[66]

66 Em entrevista a Goublet, Freitas Branco destacou a admiração que tinha pelos músicos das orquestras Lamoureux, Colonne e Padeloup: «em lado nenhum encontrei elementos tão admiráveis como os das orquestras parisienses. Nunca será de mais elogiá-los, e estes artistas, muitas vezes anónimos, que compõem as vossas grandes orquestras são demasiado desconhecidos...» (Goublet s.d.).

Orchestre Symphonique de Paris

Em novembro de 1935, voltou à capital francesa, após um ano de ausência, para dirigir a Orchestre Symphonique de Paris. O *Le Monde Musical* escreveu: «Freitas Branco é um especialista em música moderna; ele compreende como ninguém um Mestre como Ravel, e soube dar uma versão fina e sedutora da Segunda suite de “Daphnis et Chloé”» (*Le Monde Musical* 30/11/1935). O *Paris-Soir* acrescentou ser um «novo motivo para lamentar a partida de um tal maestro, que tinha sabido tornar-se tão necessário...» (*Paris-Soir* 19/11/1935).

Concerts Gabriel Pierné

Em 1942, em plena Segunda Guerra Mundial, dirigiu esta formação em Paris, num programa com obras de Brahms, Debussy, Ravel e R. Strauss.

Orchestre de la Societé des Concerts du Conservatoire

No ano de 1955, com a participação de Consuelo Rubio, dirigiu a Orchestre de la Societé des Concerts du Conservatoire. Escreveu Pincherle que Freitas Branco era «um dos Grandes maestros do nosso tempo (o que não é devidamente conhecido, porque ele é tão discreto quanto talentoso) [...]». Foi em Ravel que o eminente maestro português mostrou toda a sua grandeza» (*Les Nouvelles Littéraires* 1/12/1955). Claredon acrescentou que a direção tinha sido de «uma elegância maravilhosa» (*Le Figaro* 8/12/1955).

Orquestras da Emissora Francesa: Orchestre National de France e Orchestre Radio-Symphonique

Freitas Branco manteve uma colaboração regular com as orquestras da Rádio Francesa (sobretudo com a Orchestre National de France),^[67] desde o final da década de trinta até ao término da sua carreira. Estreou-se

67 Esta formação, tal como a OSEN, foi criada em 1934 sendo seu primeiro maestro titular Désiré-Émile Inghelbrecht (Baecck 2009, 147). A Orchestre Radio-Symphonique seria criada em 1937, e a sua direção confiada a Rhené-Bâton (*ibid.*, 149).

em Lille, em 1937,^[68] com a Orchestre National de France. Vuillermoz escreveu que Freitas Branco «acaba de dirigir a nossa orquestra nacional com o seu entusiasmo e o seu brio inimitável. Pizzetti, Debussy, Turina e Stravinsky permitiram-lhe afirmar o seu admirável instinto para a música moderna» (*Excelsior* 14/6/1937). Em 1938, com a mesma formação, dirigiu, entre outras obras, *Ribatejo* de Frederico de Freitas.

No ano de 1941, em plena Segunda Guerra Mundial, e numa altura que a Orchestre National de France desenvolvia a sua atividade fora de Paris, dirigiu esta formação em Marselha. A *Radio National* divulgou os seus concertos com grande destaque:

Esta semana será especialmente marcada pela vinda de um maestro estrangeiro que sempre manteve laços estreitos com a França, o sr. Pedro de Freitas Branco. [...] É um maestro de grande autoridade, cujas execuções são sempre marcadas por uma grande preocupação de vida e de precisão (*Radio National* 21-27/9/1941).

Em 21 de setembro, dirigiu música francesa, em 23 de setembro apresentou um programa ibérico, com a estreia absoluta das *Três danças portuguesas* de Lopes-Graça e, em 24 e 26 de setembro, interpretou a obra *Os Lusíadas*, numa adaptação de Pierre Brive. Ainda em Marselha, no ano seguinte, voltaria a dirigir esta orquestra. Já em Paris, após o final da guerra, em dezembro de 1945, apresentou um programa de música francesa. A partir de 1947, foi também convidado a dirigir a Orchestre Radio-Symphonique,^[69] trabalhando frequentemente com as duas formações em semanas consecutivas, tal como aconteceu em fevereiro de 1947. Em 1948, dirigiu dois programas com obras de Braga Santos, Carlos Seixas/Artur Santos e Armando José Fernandes. No ano de 1949, regeu um concerto coral-sinfónico, destacando o *Le Monde* «os serviços prestados à música, e particularmente à escola francesa, pelo sr. Pedro de Freitas Branco» (*Le Monde* 7/12/1949). Na década de cinquenta, em abril de 1951, dirigiu a Orchestre National de France num concerto de homenagem a Albert Roussel, compositor que o maestro

68 No livro de honra da orquestra, o maestro português registou este momento: «À admirável Orquestra Nacional, aos Artistas que a compõem, aos Amigos que nela conto, uma recordação comovida do belo concerto de hoje. Paris, 7 de junho de 1937. Pedro de Freitas Branco» (Livro de Honra da Orchestre National de France).

69 A partir de 1956 esta formação irá adotar outras designações.

português muito admirava (Goublet s.d.). Escreveu Pincherle que «Freitas Branco dirigiu este concerto como um grande maestro, lúcido, preciso, ardente, claramente imbuído de uma emoção que comunicou à orquestra e ao auditório» (*Les Nouvelles Littéraires* 19/4/1951). Clarenton realçou que o maestro «dirigiu magistralmente a “Quarta Sinfonia” [...] e o bailado cantado “Aeneas”» (*Le Figaro* 18/4/1951). Em 1952, dirigiu a Orchestre National de France, em mais um programa de música francesa. Dois anos mais tarde, com a mesma formação, apresentou, entre outras obras, o Concerto para piano n.º 2 de Lopes-Graça, tendo como solista Marie Antoinette Freitas Branco. Em fevereiro de 1955, com os mesmos intérpretes, ouviram-se compositores franceses e italianos. Escreveu Dumesnil: «poucas palavras bastam para recordar os méritos de M. P. de Freitas-Branco e tudo o que a música francesa deve a este caloroso defensor da nossa arte» (*Le Monde* 23/2/1955). Em 1956, dirigiu mais uma vez as duas formações: em 5 de novembro, a Orchestre National de France num programa com obras de Beethoven, Brahms, Ropartz, Aubert e Falla e em 12 de novembro, a Orchestre Radio-Symphonique num programa com as *Cenas de Faust* de Schumann, no âmbito da comemoração do centenário da morte do compositor alemão. Em 27 de fevereiro de 1958, no Théâtre des Champs-Élysées, dirigiu a Orchestre National de France, num programa maioritariamente com obras de Ravel: *Alborada del gracioso*, *Bolero* e *La valse*. Alain evidenciou a relação de Freitas Branco com a música de Ravel e a opção pelos *tempi* lentos:

A direção de Freitas-Branco, precisa e escrupulosa, mostrou a mesma preocupação de nada destacar arbitrariamente [...]. No seu caso, a lentidão dos *tempi* era impressionante. Aceitável para o *Bolero*, uma vez que certamente se aproximava do tempo exigido por Ravel (e recusado por Toscanini!), parecia mais discutível para *La Valse*. Mas o ofício de Ravel orquestrador é tal que uma tradução apenas exata (e completamente exata) das relações instrumentais e da dinâmica dos timbres já produz uma sublime impressão de relevo. Esta audição, que poderia ter sido apenas uma experiência, terminou num triunfo da eficácia sonora raveliana, da sua paciência implacável e hipnotizante. Graças à abnegação do maestro, ficou a descoberto o mecanismo hipnótico desta arte (*Le Figaro* 5/3/1958).

O *Aux Écoutes* destacou a apetência do maestro português por este repertório:

O mais parisiense dos portugueses em Paris, em Londres o mais inglês e em Madrid o mais espanhol, com uma cultura imensa e refinada, Pedro de Freitas Branco, primeiro maestro de Lisboa, dirige Ravel como um deus e fala dele como um poeta. A sua interpretação, à frente da Orquestra Nacional, nos Campos Elísios, de *La Valse*, do *Bolero* e mais ainda da *Alborada del Gracioso*, encanta. Ravel, no estrado, não podia ter pedido mais da sua orquestração (*Aux Écoutes* 7/3/1958).

No mesmo sentido, escreveu *Le Guide du Concert*:

Todos os amigos de Ravel ficaram encantados por ver, à frente da Orquestra Nacional, o grande maestro Freitas Branco, pois é um raveliano da primeira hora. Se admirava o músico, conheceu também o homem, e esse detalhe é importante quando sabemos quanto a música de Ravel é o reflexo do seu carácter. Tê-lo compreendido bem permite perceber melhor a sua maneira e o seu estilo. Freitas Branco dirige *La Valse* como ninguém, com um tempo bastante lento, marcando bem os sobressaltos, os regressos e aquela explosão final que liberta um grito contido por demasiado tempo. O *Bolero* também beneficiou deste entendimento com o Mestre; sabemos como Ravel era particularmente cioso do seu «tempo». As riquezas da orquestração da *Alborada del Gracioso* onde, melhor do que no piano, se encontra o sabor dos timbres originais, foram cintilantes até à perfeição (*Le Guide du Concert* 14/3/1958).

Em 3 de março de 1958, dirigiu a Orchestre Radio-Symphonique, com Josefina Salvador como solista, o Concerto para violino de Rodrigo, e a Sinfonia n.º 5 de Prokofiev. Em 1960, integrado no Ciclo de Música Contemporânea das «Jeunesses Musicales de France», organizado por Bernard Gavoty, apresentou-se com a Orchestre Radio-Symphonique, num concerto/conferência, dirigindo a Quarta Sinfonia de Roussel e a Quinta Sinfonia de Honegger. Daniel-Lesur escreveu que Freitas Branco é «um dos maestros mais conhecedores da música francesa contemporânea» (*Journal des Jeunesses Musicales Françaises* 11/2/1960). Este concerto teve um formato especial:

A execução foi precedida de uma análise em diálogo entre o comentador e o maestro [...] e que revela todo o seu valor quando Gavoty tem diante de si um interlocutor como Freitas Branco: um músico, uma sensibilidade, uma inteligência inigualável e, tanto na sua atitude como nas

suas palavras, uma simplicidade que nada tem que ver com a afetação de humildade sob a qual os mediócrs camuflam a sua auto-satisfação (*Nouvelles Littéraires* 18/2/1960).

Sobre a interpretação das duas sinfonias, Dumesnil considerou:

Freitas Branco deu uma execução de ambas as obras que não será apenas recordada pelo seu público mais jovem, mas também pelos mais velhos frequentadores dos nossos concertos. E é comovente para todos nós constatar mais uma vez o apego fiel que tem pelo nosso país (*Le Monde* 20/2/1960).

À frente da Orchestre National de France apresentou-se noutras cidades francesas. Em junho de 1955, participou no Festival Internacional de Música de Estrasburgo, com a presença de Oralia Dominguez. Em setembro de 1958, tendo como solista Aldo Ciccolini, dirigiu, no Festival Internacional de Música de Besançon, a estreia absoluta da Sinfonia n.º 2 de Paul Le Flem. Freitas Branco considerou tratar-se de uma obra:

Muito interessante. Mas há uma coisa nesta sinfonia que impressiona especialmente, à parte o seu valor intrínseco — é o que representa o que nela contribui para uma diversidade de orientações e de correntes na música francesa actual. Na realidade, afrontam-se ainda duas tendências ou duas tradições cuja projecção se mantém viva — o impressionismo e a Schola Cantorum. Embora a vitalidade dessas correntes se mostre, em muitos casos, de modo longínquo, ela não deixa de se fazer sentir, estando uns compositores na continuação da linha Ravel-Debussy e referindo-se outros a Vincent d'Indy. Paul Le Flem está neste último caso. Estas orientações são tão diferentes que, às vezes, ponho-me a imaginar o espanto das gerações futuras ao comparar obras de características tão opostas, não podendo pensar que são contemporâneas. No entanto, essa diversidade também se pode encontrar fora da música francesa, no conjunto da produção contemporânea. Veja o que se passa com estes dois grandes vultos, cuja recente perda tanto lamentamos: Florent Schmitt e Vaughan Williams. São dois casos, duas estéticas diametralmente opostas, parecendo não terem vivido na mesma época... (*SE* 14/9/1958).

Dumesnil aproveitou esta ocasião para destacar a relevância do maestro português na divulgação do repertório francês contemporâneo:

Confiar a estreia de uma obra a um maestro como o sr. Pedro de Freitas Branco é uma verdadeira felicidade para um compositor. Quantas obras francesas levou ele ao sucesso, revelando-as ao público dos grandes concertos? Quantas vezes, de regresso a Portugal, ou então quando convidado para outros países onde a sua fama tão frequentemente o chama, incluiu nos seus programas as páginas mais significativas dos seus amigos franceses: Ravel, Schmitt, Roussel, ou seja, todos os mestres da nossa escola nacional durante os últimos trinta e mais anos? Adquiriu agora um novo motivo para o nosso reconhecimento com a estreia, à frente da Orquestra Nacional, da *Segunda Sinfonia* de Paul Le Flem, em Besançon. [...] Latino de fino recorte, este maestro junta à segurança do seu ofício uma vasta cultura de humanista. Pede-se a quem pega na batuta que seja um Proteu capaz de animar na sua justa medida as mais diversas obras. Tive muitas vezes a oportunidade de ver Pedro de Freitas Branco a ensaiar uma partitura cuja tinta ainda estava fresca; e é por isso que escrevo as palavras cultura e humanismo: só um longo contacto com as obras-primas do espírito, em todos os domínios, permite alcançar uma tal autoridade e semelhante facilidade (*Le Monde* 23/9/1958).

Orchestre de la Schola Cantorum de Nantes

Em 1935, dirigiu esta formação num concerto em memória dos compositores Alfred Bruneau e Francisco de Lacerda,¹⁷⁰¹ falecidos em junho de 1934. *Le Phare* considerou desigual a prestação do maestro português:

La Faute de l'Abbé Mouret, insuficientemente preparada pela orquestra, não foi devidamente valorizada em todos os seus detalhes. [...] Um Philippe Gaubert poderia ter dirigido *La Faute de l'Abbé Mouret* melhor do que um Pedro de Freitas-Branco, mas talvez menos bem *El sombrero de tres picos*, de Manuel de Falla, com o seu fulgurante dinamismo e a sua cor deslumbrante. O sr. de Freitas-Branco, saído de um fresco de El Greco, empenha-se com generosidade e dirige maravilhosamente o que ama (*Le Phare* 3/4/1935).

70 O compositor português tinha sido o fundador dos Concerts historiques de Nantes.

Orchestre de la Société de Sainte-Cécile

No ano de 1935, em 4 abril, dirigiu a Orchestre de la Société de Sainte-Cécile⁷¹ com a colaboração do tenor Raoul Jobin e da pianista Madeleine de Valmalète. O *La Petite Gironde* escreveu que:

O maestro [...] tem realmente uma personalidade muito cativante e um temperamento extremamente interessante. [...] Ardente, autoritário e inteligente, impõe interpretações que são pensadas e fundamentadas. Sem dúvida que a sua intuição o ajuda; mas ele não improvisa. Ele sabe o que quer, e é por isso que é tão bem compreendido e obedecido (*La Petite Gironde* 7/4/1935).

Em 29 de abril, Freitas Branco dirigiu um concerto de gala que, na opinião de *La Petite Gironde*, demonstrava estar o maestro «mais à vontade nas obras clássicas e modernas do que no repertório vienense» (*ibid.*, 1/5/1935). Em 1951, participou no II Festival Internacional de Música e Dança de Bordéus, com a colaboração de Jacques Thibaud. Ladoire escreveu:

Este puro aristocrata da batuta, mais do que comandar a sua orquestra, parece instigá-la; [...] tudo com a elegância refinada de um humanista que é ao mesmo tempo um virtuoso da direção de orquestra, como demonstram a clareza, a precisão e a eficácia das suas indicações. Há algo de cerimonioso nesta elegância sedutora da qual, no entanto, emerge uma profunda e magnética autoridade. O concerto de sábado [...] foi decididamente um momento de sedução (*Sud-Ouest* 21/5/1951).

Em 1952, no mês de fevereiro, num concerto com Aldo Ciccolini, dirigiu a estreia absoluta das *Variações sobre um tema alentejano* de Braga Santos; em dezembro, apresentou-se com o violinista Henryk Szeryng. Em 1960, dirigiu, na Opéra de Bordéus, *Pelléas et Mélisande* de Debussy, com Jacques Jansen e Huguette Rivière, naquela que foi a única ocasião em que apresentou ópera em França.

71 Esta formação, posteriormente, irá assumir a designação de Orchestre Philharmonique de Bordeaux. Foi com esse nome que foram divulgados os concertos dirigidos por Freitas Branco a partir de 1951.

Orchestre de l'Association des Concerts Symphoniques de Toulouse

Apresentou-se em Toulouse, à frente da Orchestre de l'Association des Concerts Symphoniques de Toulouse. Com a participação de Victoria de los Ángeles, em junho de 1950, dirigiu no Festival Internacional de Música de Toulouse um programa dedicado à música ibérica, que incluiu obras dos portugueses Carlos Seixas/Artur Santos e Braga Santos. Dois anos mais tarde, em março de 1952, com a pianista Magda Tagliaferro, dirigiu obras ibéricas, francesas e brasileiras. O *La Dépêche du Midi* destacou a interpretação da música francesa:

Foi a execução dos «Nocturnos», de Debussy e de «Daphnis e Chloé», de Ravel, que dominou em termos de qualidade esta bela audição. [...] Esta noite, Freitas-Branco fez-nos sentir como se estivéssemos a descobrir estas obras pela primeira vez; sob a sua batuta, redescobrimos aquele pastel onde, sob os timbres, se inscrevem as cores e as formas evanescentes de um céu em mudança, aqueles ritmos evocadores nos ecos das «Fêtes» e sobretudo aquela admiração pastoral de «Daphnis e Chloé», toda impregnada de seiva e luz, um magnífico fresco orquestral que se eleva até se tornar num monumento sonoro. [...] Distinto e cheio de raça, podemos encontrar em todas as suas execuções a elegância, o gosto, a sensibilidade e a inteligência que estão associadas estas qualidades. Sóbrio, claro e nítido, Freitas-Branco sublinha as diferentes partes da orquestra, cujo carácter realça, e enquanto músico e artista, domina a obra da mesma forma que domina a orquestra (*La Dépêche du Midi* 7/3/1952).

Em 1954, voltou para um concerto com Elisabeth Schwarzkopf. O *Dépêche de Toulouse* destacou a leitura de *La valse*:

Em «La valse», de Ravel, deu-nos uma interpretação muito pessoal, muito refletida, muito perspicaz, muito inteligente, refinada e requintada, como ele próprio e como o autor da obra. [...] Freitas Branco preocupa-se com o ornamento, o traço, o detalhe e aquela superior e preciosa intelectualidade que caracteriza Ravel; a obra oferece-nos tudo o que contém com clareza e rigor, mas Freitas Branco sabe colocar nela também o que, para lá da pesquisa formal, ela conserva de direto e de sensível, e sabe sobretudo ressaltar os seus ritmos e o seu esplendor orquestral. No estrado, o sr. de Freitas Branco confirmou a imagem que tínhamos dele: um maestro distinto e

elegante, com uma autoridade flexível, incisiva e inteligente, presente em todo o lado, sempre preocupado com a correção e com a beleza. Talvez tenha parecido mais sensível, mais vibrante e mais expressivo. Seja como for, todas as suas execuções afirmam a sua personalidade, e esse é o mérito de um grande maestro (*Dépêche de Toulouse* 20/3/1954).

Grand Orchestre du Casino de Vichy

Apresentou-se, também, em Vichy, com a Grand Orchestre du Casino. Em 1950, dirigiu um programa franco-espanhol, sendo solista o violonista Miguel Candela. O *Journal de Vichy* escreveu que este concerto:

[...] foi um sucesso brilhante e amplamente aclamado. Assim que está no estrado, sente-se que este mestre, com a sua experiência internacional das grandes orquestras, está em sintonia com os executantes. Há algo ao mesmo tempo desprendido e respeitoso na maneira como ele saúda. A sua figura alta, elegante, domina facilmente. Mas, por detrás desta presença física, um pensamento ativo irá em breve manifestar-se. Sem agitação vã, ele irá impô-lo nos mais pequenos detalhes, e o gesto que antecede algum chamamento isolado de um instrumento distante é tão atento como aquele que exalta ou subjuga a massa das cordas (*Journal de Vichy* 1/9/1950).

Regressaria em 1957, contando com Aldo Ciccolini como solista. O *L'Espoir* evidenciou que «o sucesso do sr. de Freitas Branco tem sido assinalável. Ele deve-o tanto à extrema flexibilidade da sua técnica de maestro, como à inteligência que traz à interpretação dos textos musicais» (*L'Espoir* 3/8/1957).

Sindicato dos Artistas e Músicos de Paris

Em janeiro de 1940, como prova do respeito e admiração que Freitas Branco conquistara em França, foi convidado pelo Syndicat des Artistes Musiciens de Paris para uma iniciativa em benefício dos artistas franceses:

Há muitos anos que seguimos com fervor os esforços que tem feito em favor da Música e dos Artistas franceses, esforços esses que sempre encontraram

um eco de gratidão nos nossos corações. É por isso que é nosso dever informá-lo que as circunstâncias presentes nos obrigam a orientar muito particularmente os nossos esforços para as associações de auxílio aos combatentes e às vítimas da guerra (*Oeuvres de guerre*) que trabalham em benefício dos nossos Artistas. Tínhamos a obrigação de tomar esta iniciativa, para a qual estamos qualificados, como sabe, pelo facto de contarmos nas nossas fileiras tudo o que Paris tem de Artistas, e conseqüentemente termos conhecimento das necessidades atuais dos Artistas Músicos [...] Desejamos completar este magnífico Comité,^[72] com a inclusão de ilustres Mestres de países amigos; é por isso que lhe vimos hoje pedir, meu caro Mestre, que aceite honrar o nosso Comité com o seu nome; seria uma grande alegria para nós, assim como para os eminentes Artistas que compõem o Comité, que ficariam felizes por ver os seus nomes ao lado de uma personalidade ilustre que tanto fez pela música francesa (CRT 25/1/1940).

Mónaco

Orchestre de Monte-Carlo

Freitas Branco apresentou-se no Principado do Mónaco à frente da Orchestre de Monte-Carlo.^[73] Em fevereiro de 1934, fez a sua estreia numa «Gala Strauss», com obras de R. Strauss e de J. Strauss.

No final desse ano e início de 1935, dirigiu uma série de sete concertos. Os dois primeiros tiveram como solista Arthur Rubinstein. O *Monte-Carlo Life* escreveu que:

Freitas-Branco conquistou, desde o início, o público de Monte-Carlo. Não falemos do rigor, nem da autoridade, nem mesmo do conhecimento profundo das obras que é chamado a dirigir. Para além destas qualidades, que são essenciais e que tem no mais alto grau, há nele um dinamismo que se apodera imediatamente dos músicos, da orquestra e dos ouvintes, e que dá à execução das obras uma vida prodigiosa, ou seja, tudo o que elas contêm da alma do autor (*Monte-Carlo Life* 29/12/1934).

72 Faziam parte desta comissão de honra: Henri Rabaud (diretor do Conservatoire National de Musique de Paris), Florent Schmitt, Jacques Thibaud, Alfred Cortot, Philippe Gaubert, Charles Munch, Paul Paray, Eugène Bigot e Désiré-Émile Inghelbrecht (CRT 25/1/1940).

73 A partir de 1953, assume a designação de Orchestre National de l'Opéra de Monte-Carlo.

e R. Strauss. Sobre a interpretação das obras de J. Strauss, escreveu o *Le Petit Niçois*: «É difícil fazer o *Perpetuum Mobile* de Johann Strauss e sua *Polka Pizzicato* com mais humor e espírito» (*Le Petit Niçois* 5/1/1935). Em 4 de janeiro, apresentou um «Festival Vienense» com a Sinfonia n.º 4 de Mahler. Ponsovin escreveu: «Louvemos sem reservas o sr. de Freitas-Branco que dirigiu maravilhosamente a partitura de G. Mahler, detalhando todos os seus pensamentos mais subtis» (*ibid.*). No último programa desta série de concertos dirigiu o *Bolero* de Ravel, escrevendo *Le Petit Niçois* que «Freitas-Branco dirigiu-o seguindo escrupulosamente as orientações do autor, que pede uma execução “bastante lenta” e sem nenhum “rubato” que venha suavizar a sua aparente segura» (*ibid.*, 12/1/1935). *L'Éclairer du Soir* assinalou que «foi o concerto do adeus — ou melhor, do “até à próxima” — do magistral maestro M. de Freitas-Branco, que [...] dirigiu [...] com uma esplêndida mestria, como um músico profundo, um grande maestro e um admirável animador» (*L'Éclairer du Soir* 11/1/1935).

Em janeiro de 1936, dirigiu mais uma série de seis concertos. Além de Freitas Branco, tomaram parte nesta temporada os maestros Henri Rabaud, Jacques Ibert, Mitropoulos, Richard Strauss e Arturo Toscanini (*Excelsior* 20/4/1936). Dois concertos dedicados a Wagner — o primeiro com a participação de cento e oitenta executantes — marcaram o início das apresentações de Freitas Branco. *La Saison de Cannes* escreveu que «a magnífica orquestra interpretou, sob a batuta sensível do seu maestro, fragmentos do *Parsifal*, *Lohengrin*, e dos *Mestres cantores*, de uma forma magistral» (*La Saison de Cannes* 15/1/1936). No dia 15 de janeiro, dirigiu um «Festival Vienense» com a colaboração da soprano Margarita Perras. Em 22 de janeiro, teve como solista Jacques Thibaud. Já em 29 de janeiro, partilhou a direção do concerto com Jacques Ibert, numa «Gala de Música Moderna Francesa», sendo solistas a bailarina Ida Rubinstein e o tenor Raoul Jobin. Terminou esta série dirigindo um concerto de «Música Romântica» com a participação do pianista Giuseppe Benvenuti.

Durante os períodos que passava no Principado assistia a programas de outros maestros. Numa crítica a um concerto regido por Bruno Walter, em março de 1938, surge uma nota sobre uma reação do maestro português:

Cada andamento foi uma delícia e, no final da sua execução, todo o público, de pé, não parava de aclamar o grande maestro, o animador. E

ficámos comovidos por ver, entre os mais entusiastas, o sr. de Freitas-Branco, o conceituado maestro, a quem devemos tão belas interpretações e que neste momento se encontra em Monte-Carlo. Que exemplo para aqueles que temos visto não conseguirem suportar o triunfo dos outros, mesmo quando estão entre os maiores (*L'Éclaircur du Soir* 31/3/1938).

Após dois anos de ausência, voltou para dirigir mais uma série de dez programas. O primeiro concerto de Freitas Branco nesse ano foi dedicado a Wagner. Escreveu *Le Petit Niçois* que «*Tristão e Isolda* e *O crepúsculo dos Deuses* foram absolutamente inigualáveis» (*Le Petit Niçois* 8/3/1938). Em 5 de março ouviu-se um programa bastante heterogêneo com obras de Ikonow, Petit, Villa-Lobos, Vaughan Williams, Pierné e, com o compositor como solista, a Fantasia para piano e orquestra de Aubert. *Le Temps* realçou: «tudo dirigido por Pedro de Freitas-Branco com o domínio, a inteligência e a musicalidade que lhe conhecemos» (*Le Temps* 19/3/1938). Sobre *As vespas* de Vaughan Williams escreveu *The Riviera News*: «Também uma novidade nos programas de Monte Carlo foi a inclusão de “Les Guepes” [...] que foi extremamente bem interpretada» (*The Riviera News* 12/3/1938). Em 9 de março, dirigiu um programa de música moderna francesa e, dois dias mais tarde, um concerto de música espanhola com a participação da bailarina Teresina. Em 16 de março apresentou-se com Elisabeth Schumann. Ainda em março, interpretou o *Requiem* de Berlioz. Escreveu *Le Petit Niçois*: «Coros e orquestra provaram estar à altura da sua tarefa, admiravelmente dirigidos, uns pelo sr. de Sabata, e os outros pelo sr. de Freitas Branco» (*Le Petit Niçois* 20/3/1938). No último concerto do mês, num programa com obras de Ravel, foi solista Yvonne Lefébure. *Chabanne-Rainaut* destacou que «no estrado, o sr. de Freitas Branco dirigiu com a sua subtileza habitual» (*Le Petit Marseillais*, 3/4/1938). O *The Riviera News* deu ênfase à qualidade da interpretação:

Os concertos ainda mantêm um nível muito alto. Sr. Freitas-Branco, o maestro, é muito admirado pela sua grande musicalidade e pela influência inspiradora que tem sobre a orquestra, que sendo instrumentistas experientes como eles são, sabem quando têm um bom maestro e respondem em conformidade. No concerto [...], houve uma deliciosa execução do arranjo de Hamilton Harty da Música Aquática de Handel, que foi requintadamente realizada no seu charme do velho mundo. Em contraste, foi a Rapsódia Espanhola viva e rítmica de Ravel, maravilhosamente dirigida pelo sr. de Freitas-Branco (*The Riviera News* 2/4/1938).

Em abril, dirigiu dois concertos, com o violinista Fritz Kreisler, num «Festival Beethoven», e com o pianista Alexander Brailowsky. *Chabanne-Rainaut* destacou o sucesso alcançado na última apresentação:

Freitas-Branco, sempre tão extraordinário em tudo o que faz, mas especialmente neste tipo de música, não podia deixar de triunfar na «Ibéria», o que fez! Também dirigiu magistralmente a brilhante «Grande Páscoa Russa» [...] bem como «O Convite à Valsa» [...]. O público, ao qual a orquestra se associou, deu ao grande maestro português uma verdadeira ovação, mostrando-lhe toda a sua gratidão pelas emoções intensas que ele lhe tem proporcionado nos últimos dois meses (*Le Petit Niçois* 25/4/1938).

Já Carol Berard resumiu, desta forma, o desempenho do maestro português:

No estrado estava o sr. de Freitas-Branco, o português que, onde quer que vá, defende a música francesa com uma dedicação incansável. O sr. de Freitas-Branco dirigiu, aliás, vários concertos em Monte-Carlo e ainda bem para os compositores das obras inscritas no programa. Neste caso, a elegância do gesto não esconde uma fraqueza técnica, porque este músico extraordinário leva a arte da precisão ao seu ponto mais alto, quando dirige à vitória tanto a música de Saint-Saëns, como a de Debussy ou a de Ravel (*Le Jour* [Mónaco] 22/4/1938).

Na temporada seguinte, foi convidado para mais uma série de catorze concertos, iniciada em dezembro de 1938, com Marcel Reynan (violino), num programa de música francesa. Sobre a segunda suite de *Daphnis et Chloé* de Ravel, *L'Éclaireur de Nice* escreveu que «a orquestra e o coro deram da obra uma execução impressionante» (*L'Éclaireur de Nice* 4/12/1938). Seguiu-se um concerto com Arthur Rubinstein, escrevendo Odero que «Freitas-Branco dirigiu todas estas páginas com a sua precisão, o zelo e o dinamismo que caracterizam a sua mestria» (*L'Éclaireur du Soir* 9/12/1938). E acrescentou:

Freitas-Branco, cuja distinta falange muito contribuiu para a execução perfeita do *Concerto* de Tchaikovsky, tinha, além disso, incluído no programa algumas obras de grande importância, como as sumptuosas *Escalas* de Jacques Ibert e a *Sinfonia inacabada* de Schubert, que o completaram de forma notável (*ibid.*, 20/12/1938).

Em 14 de dezembro, com a soprano Erna Sack como solista, o programa teve como destaque *O aprendiz de feiticeiro* de Dukas:

[...] que o Sr. de Freitas-Branco dirige com admirável dinamismo. Uma tal sessão de arte, tão inesperadamente rara, deixará uma impressão indelével na audiência, ao mesmo tempo que contribui para manter os incomparáveis concertos de Monte-Carlo na sua elevada supremacia (*ibid.*, 17/12/1938).

Em 16 de dezembro, dirigiu um «Festival Wagner» que «foi um novo sucesso para o mestre de Freitas-Branco, que tinha reunido, num programa muito bonito, algumas das mais belas páginas wagnerianas» (*ibid.*, 30/12/1938). Em 21 de dezembro, foi solista o violinista Zino Francescatti e, em 4 de janeiro de 1939, o pianista Artur Schnabel. No dia seguinte, Freitas Branco dirigiu a *Sétima Sinfonia* de Beethoven, ilustrando uma conferência de Edouard Herriot, e em 29 de janeiro a *Nona Sinfonia* de Beethoven. Sobre a interpretação desta obra, escreveu Chabanne-Rainaut:

Desta vez a direção musical conseguiu na IXª [...] uma execução fora de série, dirigida pelo incomparável animador que é o sr. de Freitas-Branco, cada vez mais o ídolo dos melómanos: a sua prestigiosa batuta fez maravilhas de uma ponta à outra da sinfonia. O seu poderoso dinamismo e o seu temperamento transbordante no final fizeram rebentar o entusiasmo do público. Portugal pode orgulhar-se de ter um músico assim!!! (*Le Petit Niçois* 5/2/1939).

Em 11 de janeiro, dirigiu um concerto que teve como solista Jacques Thibaud e em 13 de janeiro uma «Gala de Música de Dança Espanhola», com a participação da bailarina Teresina. Alguns dias mais tarde, em 18 de janeiro, apresentou um programa de árias de ópera, com a soprano Vina Bovy; em 20 de janeiro, a solista foi Wanda Landowska; em 25 de janeiro, o solista foi o tenor Kurt Baum e, em 1 de fevereiro, o programa incluiu obras de Darius Milhaud.

Regressou em 1952 para dirigir, pela única vez na sua carreira, *A Flauta Mágica* de Mozart, destacando o *Journal de Monaco*: «sob a batuta precisa e matizada do mestre Pedro de Freitas-Branco» (*Journal de Monaco* 10/3/1952). Em 1958, fez parte do júri de admissão de músicos da Orchestre de Monte-Carlo (*SE* 14/9/1958). Regressaria uma última

vez a Monte-Carlo¹⁷⁴) para dirigir, em julho de 1960, um programa de «música moderna». O *Journal de Monaco* escreveu que «Freitas-Branco ofereceu uma interpretação deslumbrante destas obras» (*Journal de Monaco* 1/8/1960) e o *Le Patriot* destacou:

Este concerto dedicado à sensibilidade latina foi valorizado pela participação do prestigiado maestro Pedro de Freitas Branco, colorista mediterrânico por excelência [...]. Há neste grande maestro português um rigor a toda a prova, mas sobretudo aquela sensibilidade ibérica que dá uma cor tão particular a tudo o que se relaciona com o romantismo latino (*Le Patriot* 26/7/1960).

Holanda

Com a exceção de uma ocasião, em que Freitas Branco dirigiu a Utrechts Stedelijk Orkest, todos os outros concertos neste país foram realizados com a Residentie Orkest.¹⁷⁵

Residentie Orkest

A estreia holandesa aconteceu no mês de junho de 1947, em Scheveningen, numa temporada que contou também com as presenças de Bernstein e Klemperer (*Het Parool* 29/3/1947). Segundo Oosterbeek, Freitas Branco «chegou, viu e venceu»:

Neste verão, muitos maestros estrangeiros são convidados para se apresentarem em Scheveningen. Entre eles, podemos afirmar que o maestro português Pedro de Freitas Branco chegou, viu e venceu. Deu-se o extraordinário caso de, apesar de desconhecer a Residentie Orkest e após um único ensaio, ele ter conseguido obter um resultado de qualidade excepcional. Não me recordo de alguma vez ter ouvido «A Valsa» de Ravel de uma forma tão comovente, tão irresistível em termos de ritmo, tempo e dinâmica. Além disso, a execução da orquestra apresentou uma clareza

74 Em 22 de agosto de 1959 esteve agendado um concerto, cancelado devido ao mau tempo (PROG 22/8/1959).

75 Com esta formação apresentou-se, ainda, num concerto na Bélgica (Ostende) em 1958.

muito transparente, destacando todos os detalhes. Foi um evento como raramente testemunhámos (*Het Vrije Volk* 28/6/1947).

Het Dagblad destacou em *La valse* o caráter obsessivo imprimido na leitura da obra:

O final da noite, no entanto, foi novamente um ponto alto: «La Valse» de Ravel, na qual Freitas Branco se revelou como o maestro absolutamente notável e inspirador, que já tínhamos conhecido com «Morte e Transfiguração» e «Petrushka». Em «La Valse», ele conseguiu elevar a orquestra a uma obsessão de valsa, refinadamente instrumentada e opressiva, culminando num impressionante clímax (*Het Dagblad* 28/6/1947).

Em 1948, dirigiu na Holanda em dois períodos.

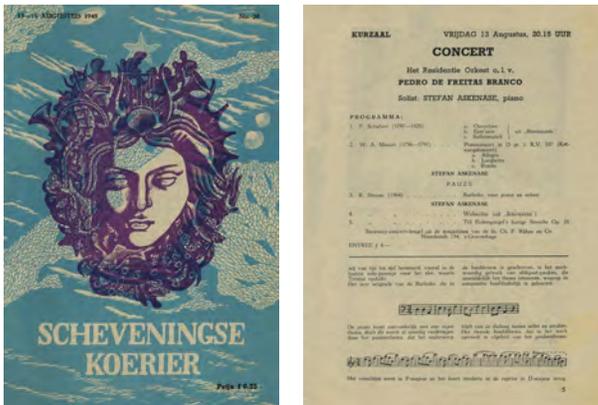


Figura 15. Concerto com a Residentie Orkest (EFB)

No primeiro, em agosto e setembro, apresentou-se numa série de seis concertos, tendo sido solistas os pianistas Stefan Askenase, Marie Antoinette Freitas Branco e Eduardo del Pueyo, o violinista Albert Spalding e a soprano Irma Bozzi Lucca. O regresso do maestro português foi muito saudado pela crítica:

Foi grande a alegria com o regresso do maestro português Pedro de Freitas Branco. Imediatamente, ele reassumiu o controlo da orquestra. Os músicos

ficaram felizes sob a sua direção: clara, rigorosa quando necessário, muita calorosa e, ao mesmo tempo, extremamente controlada, precisa e concentrada; este é seu modo de dirigir e incentivar (*Kunst en Letteren* 14/8/1948).

Em Haia e Leiden, em novembro de 1948, apresentou-se com os pianistas Franz Josef Hirt, Marie Antoinette Freitas Branco e Theo van der Pas. O *Leidsch Dagblad* escreveu que Freitas Branco era «um maestro com uma presença impressionante, cujas intenções fazem com que todas as limitações da mentalidade pequeno-burguesa se dissolvam como neve ao sol ardente» (*Leidsch Dagblad* 19/11/1948). O crítico do *New Haagsche* expressou a vontade de um regresso do maestro português:

Infelizmente, sábado foi a última vez que o mestre português Pedro de Freitas Branco esteve à frente da Residentie Orkest. É um mestre na verdadeira aceção da palavra, com aversão a toda e qualquer superficialidade, mas dotado de um coração musical grande e caloroso, oferecendo-nos generosamente tudo o que a sua alma tem a dizer sobre música e beleza. Com profundo conhecimento e inteligência, revelou-nos os segredos da música. [...] Oh, foi tudo maravilhoso e profundamente sentido. Esperemos que Freitas Branco volte em breve. Esse é também o desejo do numeroso público que lhe ofereceu uma longa ovação (*ibid.*, 22/11/1948).

Em agosto do ano seguinte, em Scheveningen, dirigiu mais um conjunto de nove concertos, numa temporada em que participaram Ansermet, Kleiber, Monteux e Szell (*Algemeen Handelsblad* 22/4/1949). Apresentou-se com os pianistas Nicole Henriot, Marie Antoinette Freitas Branco (num programa inteiramente dedicado a Ravel), Rossana Bottai e Theo van der Pas, e os violinistas Isaac Stern e Nathan Milstein. O *Scheveningse Koerier* caracterizou, desta forma, Freitas Branco:

Não é realmente necessário mencionar a vivacidade e o charme do sul de Pedro de Freitas Branco. Todo frequentador de concertos conhece a sua direção temperamental e entusiástica e pode imaginar o quão agradáveis são as suas maneiras. Possui um repertório inesgotável de anedotas sobre música e músicos e é amigo de muitas personalidades proeminentes do meio musical, entre as quais Ravel e Falla. E ele não tem nada do «grande maestro», nenhum dos caprichos que alguns dos seus colegas na arte costumam exibir amplamente, nem nenhum traço de pretensão. Freitas Branco é uma pessoa extraordinariamente agradável, que lamentaremos ver partir no final do mês

e saudaremos com alegria numa próxima ocasião. De manhã, no intervalo do ensaio, há sempre um pequeno grupo de pessoas ao seu redor no camarim dos solistas. Algumas partituras estão sobre a mesa e, assim que ele as vê, não pensa mais em descanso. Abre as partituras, canta [algumas] partes e conta as mais variadas particularidades sobre o compositor, a estreia da obra, opiniões de maestros renomados e os problemas de interpretação. Fala lindamente francês e inglês, bem alemão e naturalmente português, espanhol e italiano. O seu conhecimento de belas-artes é extenso, e ele frequentemente destaca paralelismos entre a música e a literatura. Cita páginas inteiras do romantismo francês e recentemente surpreendeu Alexander Voormolen com um poema desconhecido e inédito de Alfred de Musset. A observação que Casella transmitiu a De Freitas Branco quando este partiu do aeroporto de Lisboa é mais do que digna de nota: «Aqui, no aeroporto, penso em Ravel e Debussy. Debussy descola com mais frequência do que Ravel, mas quando Ravel descola, ele voa mais alto (*Scheveningse Koerier* 25/8/1949).

Na cidade de Haia, em novembro, dirigiu mais três concertos com o violinista Theo Olof e os pianistas Eduardo del Pueyo e Clara Haskil.

Em 1950, nos meses de julho e agosto, Freitas Branco marcou presença em Scheveningen, ao lado de Bernstein, Cluytens e Dorati (*Nieuwe Leidsche Courant* 25/5/1950; *De Telegraaf* 13/5/1950). O primeiro concerto do maestro português teve a participação de Ida Haendel e os restantes Stefan Askenase e Jacques Thibaud. Voorthysen questionou a sua capacidade para dirigir Mozart:

Será que Pedro de Freitas Branco se sente pouco à vontade em relação a Mozart? Pela sua execução, quase se podia perceber isso. As partes do Divertimento soaram bastante pesadas para este gênero lúdico, que se baseia em divertimento na letra e no gesto. O tom menor da Sinfonia aguenta muito melhor esta abordagem e talvez tenha sido interpretada até de forma um pouco mais refinada, de modo que aqui a minha preferência vai para esta última (*Haagsche Courant* 5/8/1950).

Já sobre o *Bolero*, Monnikendam destacou a profundidade da interpretação:

Desde o início do ostinato do motivo da caixa e a entrada do próprio motivo melódico, imediatamente se criou uma tensão que reproduzia de maneira precisa o que Ravel pretendia: uma métrica extremamente rígida,

acima da qual uma única melodia de dança se constrói em camadas, não apenas com uma certeza matemática, mas com uma necessidade artística que recorda uma força natural inevitável. [...] À medida que a obra cresce sob o poder mágico da batuta macabra de Branco, sentiam-se forças sendo libertadas, que provavelmente nunca foram conhecidas aqui. Esta música não tem nada de sensual, como acontece com muitos maestros de tradição alemã; ela contém aquilo de onde provém a sua essência mais profunda: a magnífica magia, a paixão ardente da alma espanhola; a crueldade da “corrida” e o fulgor ardente gerado por místicos e demónios na Península Ibérica. Foi neste espírito que o *Bolero* de Ravel foi tocado pela Residentie Orkest. E sentiu-se que isso perturbou os espíritos (*Maasshode* 12/8/1950).

E acrescentou:

E assim aconteceu o milagre de, por estes dias, ainda termos ouvido Freitas Branco transformar algo em som vivo: o *Bolero*. «Un exercice d’orchestre»: essa foi a simples explicação do criador de uma obra única na música orquestral contemporânea. Esta simplicidade de artesão íntegro, que, por especial providência dos deuses, é igualmente um grande artista, é certamente o traço que une uma mente criativa como a de Ravel à de um artista recriador como Freitas Branco, tornando-o um adorno da atual vida musical (*Limburgs Dagblad* 14/9/1950).

Em fevereiro de 1958, voltou a dirigir a orquestra tendo como solistas Enrico Mainardi e Alexander Uninsky. O *Het Vaderland* destacou o facto de nos concertos se dar a conhecer um novo repertório:

Freitas Branco não arriscou experiências perigosas com a sua escolha surpreendente. O contemporâneo que nos deu a escutar era apenas de importância relativa; no entanto, foi cativante escutar essas obras; e só fica bem ao maestro o facto de não ter executado as obras que desfilam habitualmente, mas sim ter variado (*Het Vaderland* 20/2/1958).

O *Roterdo* resumiu aquilo que considera como a fórmula usual dos concertos do maestro português: «a receita conhecida de Freitas Branco: um concerto muito variado, bastante longo, no qual é executada música com ânimo e ímpeto» (*Roterdo* 20/2/1958). Hager focou a sobriedade da direção: «Freitas Branco conquistou o público de forma decisiva. A sua direção, despida de qualquer gesto espetacular, a sua afabilidade para

com os músicos e o modo entusiasta de fazer música foram devidamente apreciados» (*Nieuwe Haagsche Courant* 22/2/1958). O *Het Binnenhof* centrou o seu comentário na personalidade de Freitas Branco:

Aqueles que tiveram a sorte - e foram cerca de 2500 - de assistir ao concerto [...] viveram horas felizes. Raramente, [...] acontece depararmo-nos com uma forte personalidade cuja visão é digna de uma grande mente sobre o conjunto da orquestra e, neste caso, até mesmo como uma tempestade que varre com uma força encantadora e irresistível, absorvendo-nos como se estivéssemos num redemoinho de som. [...] Freitas mostrou ser um defensor ideal da música de Ravel, provocando nos presentes uma tempestade de aplausos (*Het Binnenhof* 24/2/1958).

A interpretação da música de Ravel foi destacada pelo *Den Haag*: «*La Valse* de Ravel foi dirigida por ele sem *rubati*, atingindo precisamente desse modo um fascínio quase macabro no grande clímax final» (*Den Haag* 24/2/1958).

Os últimos concertos realizaram-se no verão de 1958, com os violinistas Nathan Milstein, Theo Olof e Elise Cserfalvi e a pianista Ingrid Haebler. Na mesma ocasião, apresentou-se com esta formação em Ostende (Bélgica) num concerto integrado no Festival International de Musique et de Danse, no novo edifício do Casino, com o Alto Patrocínio do Senhor Comissário Geral de Portugal na Exposição Universal de Bruxelas 1958, sendo solista Sequeira Costa. Em entrevista a *O Século*, Freitas Branco afirmou que «foi um enorme prazer voltar a dirigir a Orquestra de Haia, que hoje é, sem dúvida, uma das melhores da Europa, não só pela alta qualidade técnica, mas também pela maneira como está organizada» (*SE* 14/9/1958).

Utrechts Stedelijk Orkest

Em novembro de 1948, dirigiu a Utrechts Stedelijk Orkest, sendo solista a pianista Myra Hess, num programa com obras de Mahler, Beethoven e Debussy.

Bélgica

Foram cinco as orquestras que dirigiu neste país: duas formações em Bruxelas, outra em Liège e duas que se formavam nos meses de verão para se apresentarem nos casinos de Ostende e Knokke.

Orchestre de l'Œuvre des Artistes

Em novembro de 1949, Freitas Branco dirigiu esta formação na comemoração dos cinquenta anos da instituição, num programa com a estreia absoluta do *Impromptu* do compositor belga Radoux-Rogier e *La valse* de Ravel. A *Gazette de Liège* lembrou que «Freitas Branco foi um discípulo, um aluno e um amigo do grande compositor francês Maurice Ravel. Formou-se assim, podemos dizê-lo, na melhor escola! A sua direção foi, portanto, brilhante, minuciosa e original, tal como as obras executadas» (*Gazette de Liège* 28/11/1949). No ano de 1955, apresentou um programa maioritariamente composto por obras de Ravel.

Orchestre Symphonique de Bruxelles

Em 1935, dirigiu um concerto de gala Ida Rubinstein, ao lado de Arthur Honegger e Jacques Ibert, que dirigiram obras suas.



Figura 16. Concerto de gala Ida Rubinstein (EFB)

O maestro português substituiu Stravinsky na direção do melodrama *Perséphone*,^[76] do compositor russo, tendo Honegger dirigido o melodrama *Semíramis* e Jacques Ibert o bailado *Diane de Poitiers*. A crítica destacou que «sob a direção do sr. de Freitas-Branco e do sr. A. Honegger, cada uma destas obras beneficiou de uma execução altamente satisfatória» (*L'Étoile Belge* 28/1/1935), e que «a de Stravinsky foi dirigida pelo sr. de Freitas-Branco, um maestro português forte, hábil e bem rotinado» (*Indépendance Belge* 29/1/1935). *La Revue Musicale* acrescentou que o maestro português «expressou a profunda ternura da obra, mantendo o seu espírito clássico. A precisão, o equilíbrio das massas instrumentais e vocais mostrou-nos como este animador que Paris tantas vezes aplaudiu é igualmente um músico notável» (*La Revue Musicale* 4/1935).



Figura 17. *La Meuse* (24/2/1939) (EFB)

Quatro anos mais tarde, dirigiu um concerto de gala dedicado a Ravel, com a participação de Madeleine Grey e Jacques Février, preenchido apenas com obras do compositor de *La valse*. Foi o regresso de Freitas Branco a Liège numa temporada em que participaram

76 Tratou-se da segunda execução desta obra em concerto.

Backhaus, Casals, Mendelberg, Kreisler e Enescu (*La Meuse* 16/9/1939; 23/3/1939). *La Meuse* referiu que «com o seu gesto preciso, coordenando sonoridades e movimentos, o sr. de Freitas Branco chegava por vezes ao ponto de realçar os detalhes da execução» (*ibid.*, 9/3/1939). Dumoulin considerou que:

Freitas-Branco [...] deixou em Liège a recordação de um virtuoso da orquestra, com gestos elegantes, ágeis e precisos; é um artista de grande sensibilidade. Colocou na execução das obras [...] fervor e uma distinta musicalidade (*La Wallonie* 9/3/1939).

A *Gazette de Liège* referiu que o maestro português era:

Um maestro subtil, aristocrático, espiritual e delicado. [...] Foi muito belo, exceccionalmente belo. O sr. de Freitas-Branco soube, com um gosto seguro e um entendimento sagaz, expressar a substância de cada obra, ao mesmo tempo que iluminou o mais ínfimo detalhe (*Gazette de Liège* 9/3/1939).

Orchestre National de Belgique

Em 1951, Freitas Branco estreou-se à frente da Orchestre National de Belgique, dirigindo obras que vários compositores dedicaram a Espanha, tendo Stehman considerado que o maestro português captou as diferentes visões expressas no programa:

O grande maestro que é Pedro de Freitas-Branco (um português) soube restituir os rostos destas quatro Espanhas, com notável domínio da orquestra, do ritmo, do espírito. A sua direcção, mais intelectual do que apaixonada, não exclui o sentimento, mas submete-o e dá-lhe estilo (o que não quer dizer que o estilize). O que tem como resultado execuções magníficas, onde a conceção da música é profundamente meditada e em que, com um rigor feroz, a vontade do maestro deixa a sua marca (*La Lanterne* 19/2/1951).

Sobre o *Bolero* considerou que:

[...] beneficiou de uma interpretação de primeira ordem, num ritmo impiedoso, que deixou os ouvintes sem fôlego e lhes arrancou, mal o último

acorde foi ouvido, um gesto de libertação e furiosos aplausos. É uma prova da eficácia da interpretação, que eletrizou a sala. Raramente o ouvimos ser executado com tal sobriedade, tal concentração. [...] Este homem cortês e discreto, que certamente não queria parecer apaixonado, teve, mais do que muitos outros, o sentido da grandeza e mostrou-o de uma forma impressionante (*ibid.*).

La Nation Belge destacou também a interpretação da obra de Ravel:

O público foi conquistado. O «Bolero» de Ravel terminado, ninguém se mexeu do seu lugar. A sala queria expressar a sua satisfação ao sr. Pedro de Freitas Branco, o elegante e distinto maestro português que dirigiu esta obra de ritmo obsessivo com uma mestria raramente igualada (*La Nation Belge* 17/2/1951).

No ano de 1954, apresentou um programa com obras de Seixas/Santos, Haydn, Poulenc, Falla e Albéniz/Arbós, integrado no Congresso das Juventudes Musicais. Tinel realçou a capacidade do maestro para ir ao encontro das intenções dos compositores:

Falemos agora da arte refinada que presidiu à direção orquestral. Esta arte é a do sr. de Freitas-Branco. É feita de moderação, de gosto, de uma economia de meios que não exclui o impulso, de uma visão lúcida do plano arquitetónico das obras. O maestro entra profundamente nas intenções dos autores; se ele conhece o seu ofício, conhece também o dos outros. A sua natureza é feita de aristocracia, de erudição, de clarividência analítica e a impressão que produz é a de uma rara plenitude sonora e a de um comunicativo calor de expressão (*Le Soir* 10/3/1954).

Orquestra do Casino-Kursaal de Ostende

Na década de trinta, participou em temporadas de concertos organizadas, na época balnear, pelo Casino-Kursaal de Ostende.

Em julho de 1934, dirigiu cinco programas, integrados no Festival de Música, com uma orquestra criada expressamente para o efeito, com instrumentistas formados nos principais conservatórios belgas: «Magnífica plêiade de artistas que adquirem em alguns ensaios um efeito de conjunto e uma coesão perfeitos» (*Le Jour* [Bélgica] 2/8/1934).

Além de ter dirigido uma seleção da ópera *Werther* de Massenet, apresentou-se em diferentes concertos com o violinista Henry Merkel, com o barítono André Pernet e a soprano Marthe Nespoulous. Merece referência especial o programa que realizou com Arthur Rubinstein, em que dirigiu a segunda suite de *Daphnis et Chloé*. *Le Carillon* escreveu que «Freitas Branco recebeu uma verdadeira ovação depois da magistral execução de *Daphnis et Chloé*» (*Le Carillon* 1/8/1934).

Em 1935, foi convidado para mais um ciclo de concertos, depois do sucesso obtido no ano anterior (*La Province* 21/7/1935; *La Revue Belge* 1/7/1935), tendo dirigido uma seleção do *Rigoletto* de Verdi e apresentando-se com o violinista Henry Wagemans, o violoncelista Gaspar Cassadó e a soprano Elen Dosia.

Três anos mais tarde, numa nova temporada em que participaram os maestros Weingartner, Wolff, Eduard van Beinum (*L'Echo d'Ostende* 23/7/1938), apresentou-se com os pianistas Arthur Rubinstein e Moura Johnstone-Lympany, o violinista Gabriel Bouillon e os cantores Julie Osvath, Nicola Moscona, Margit Bokor, Toti Dal Monte e Luigi Montesanto.

No ano seguinte, antes do início da Segunda Guerra Mundial,^[77] apresentou-se com o violinista René Benedetti e os cantores Kate Walter, Kurt Baum, Vina Bovy, Maurice De Groote e Nelly Choltè.

Orquestra do Casino-Kursaal de Knokke

Na mesma época, a poucos quilómetros de Ostende, dirigiu a Orquestra do Casino-Kursaal de Knokke, tendo como solistas a pianista Aline van Barentzen, em 1935, o pianista Alfred Cortot, em 1938, e a soprano Rosetta Pampanini, em 1939.^[78]

77 Este casino foi destruído durante a Segunda Guerra Mundial (<http://www.visitoostende.be/fr/kursaal-oostende-0> acedido em 3/6/2017).

78 Ainda na Bélgica, em maio de 1951, em Bruxelas, fez parte do júri do Concurso Queen Elisabeth (PROG 21/5/1951).

Inglaterra

Foram cinco as orquestras com as quais Freitas Branco se apresentou neste país, com predominância para a BBC Symphony Orchestra. Em 1944, após a digressão da OSEN a Madrid, em entrevista à Reuters, o maestro revelou que uma das suas maiores ambições era levar a sua orquestra a Inglaterra, pois era aí que estavam, na sua opinião, os melhores apreciadores de música. Atribuiu esse facto à existência de bons efetivos orquestrais, ao elevado nível das escolas de música e à grande produção dos compositores modernos britânicos. Considerou ainda que a influência da escola francesa e espanhola estava a decair e que no futuro o domínio na Europa, e mesmo no mundo, iria pertencer aos compositores britânicos, confessando a sua admiração por Bliss, Britten, Vaughan Williams e Walton (*SE 17/5/1944*).

BBC Midland Orchestra

A primeira vez que se apresentou em Inglaterra aconteceu em Birmingham, à frente da BBC Midland Orchestra, no ano de 1938, dirigindo obras de Vaughan Williams, Wagner, Frederico de Freitas, Debussy/Ravel e R. Strauss.

London Symphony Orchestra

Numa organização de António Ferro, diretor do Secretariado de Propaganda Nacional (CRT 15/12/1938), sob os auspícios do British Council e da Anglo-Portuguese Society, no ano de 1939, integrado no Portuguese Fortnight em Londres dirigiu a London Symphony Orchestra no Queen's Hall, num programa com obras de Frederico de Freitas, Ruy Coelho, Wenceslau Pinto, Luís de Freitas Branco, e também de Holbrooke, Dvořák, Liszt e Ravel, tendo como solistas Guilhermina Suggia e Viana da Mota. A participação da violoncelista portuguesa era uma condição de António Ferro (*ibid.*). Para Freitas Branco, a participação de Viana de Mota era também muito relevante (CRT 26/12/1938). O maestro português lamentava não existirem obras portuguesas para piano e orquestra com qualidade suficiente para serem apresentadas: «E [Viana da Mota] estará disposto a estudar essa obra [Concerto para

piano de Delius], ou qualquer outra inglesa (visto portuguesa não existir capaz)?» (CRT 26/12/1938). O *Musical Opinion* destacou «uma exuberante interpretação de “La Valse” de Ravel» (*Musical Opinion* 4/1939). Francis Toye considerou que:

Ele [Freitas Branco] é, sem dúvida, extremamente competente, pois para preparar um programa como este com a maior parte da música inteiramente nova, incluindo, além disso, duas obras acompanhadas pela orquestra, e para o apresentar com tanto sucesso, é prova de uma destreza excepcional da sua parte, para não falar de uma grande recetividade por parte da orquestra (*Daily Telegraph* 4/3/1939).

The Times acrescentou: «Freitas Branco, um grande maestro, que certamente será visto novamente em breve neste país» (*The Times* 16/3/1939).

Em novembro de 1946, no Royal Albert Hall, voltou a dirigir mais um concerto em que foi solista Guilhermina Suggia, num programa que incluiu obras de Brahms, Lalo, Turina e Beethoven. O *Western Morning News* escreveu que «o Señor Branco é um maestro refrescantemente calmo e sincero, mas não foi muito bem apoiado pela orquestra» (*Western Morning News* 21/11/1946).

British Council: National Symphony Orchestra, The Hallé Orchestra, London Symphony Orchestra e BBC Symphony Orchestra

Em 1943, foi convidado pelo British Council para dirigir uma série de quatro concertos em Inglaterra⁷⁹ (*The Times* 4/10/1943; *The Stage* 30/9/1943), tendo sido o primeiro maestro estrangeiro a dirigir em Inglaterra durante a Segunda Guerra Mundial (*Evening News* 24/9/1943).⁸⁰ O *Musical Opinion* destacou que Freitas Branco «tem sido em parte responsável pelo crescente interesse pela música britânica no [...] [seu] país» (*Musical Opinion* 10/1943). Segundo o maestro português, «a guerra provou que a Grã-Bretanha é um dos países mais

79 Estes concertos foram uma forma de retribuir a visita a Portugal do maestro Malcom Sargent (*The Belfast Newsletter* 25/9/1943).

80 Segundo Bernard, durante a Segunda Guerra Mundial, «os maestros permaneceram geralmente nos seus postos, dentro dos limites das zonas de influência» (Bernard 1989, 204).

musicais do mundo, e que o seu impulso musical é maior do que em qualquer outro país» (*The Northern Echo* 1/10/1943).

O primeiro concerto realizou-se, em 3 de outubro, no Royal Albert Hall, à frente da National Symphony Orchestra, sendo solista Moura Johnstone-Lympany. O *Daily Mail* registou que «Freitas Branco [...] causou imediatamente uma impressão favorável» (*Daily Mail* 4/10/1943). O *Daily Telegraph* realçou que Freitas Branco mostrou «evidência de boa musicalidade e experiência madura. A contenção no gesto não impediu que as suas leituras fossem disciplinadas e intensamente vivas» (*Daily Telegraph* 4/10/1943). A mesma apreciação fez o *Yorkshire Observer*:

O Dr. Branco não é um desses maestros que acreditam na ostentação: por toda a incisividade do seu estilo, ele é contido. Só quando usou uma espécie de pancada de ténis para um fortíssimo, exibiu externamente a vitalidade da sua raça. [...] O Dr. Branco é um músico, não um *showman* (*Yorkshire Observer* 4/10/1943).

O *Liverpool Daily Post* acentuou que «o visitante português causou uma impressão muito favorável pela determinação do seu ritmo e do seu controlo» (*Liverpool Daily Post* 4/10/1943).

Em 10 de outubro, em Manchester, dirigiu a The Hallé Orchestra em obras de Bryd/Jacob, Brahms, Turina, Falla e Luís de Freitas Branco. O *News Chronicle* escreveu que «foi muito bem-sucedido na sua interpretação de andamentos vivos em ritmo de dança de Falla e Turina, e também dirigiu magistralmente um poema sinfónico [...] intitulado “Paraísos Artificiais”» (*News Chronicle* 11/10/1943). O *The Manchester Guardian* destacou, ainda, a familiaridade com a música inglesa:

Ao escolher para abertura no programa de ontem os arranjos de Gordon Jacob de peças de William Byrd, o Dr. Branco fez um elogio gracioso à música inglesa e demonstrou uma surpreendente familiaridade com a nossa arte nativa (*The Manchester Guardian* 11/10/1943).

O *Daily Dispatch* destacou as qualidades do maestro português nos diversos repertórios:

Foi uma pena que mais pessoas não tenham aproveitado a oportunidade de ouvir música ibérica moderna tocada sob a direção de alguém que está excepcionalmente bem qualificado para a interpretar. Não que o Dr. Branco

seja exclusivamente um especialista regional: a execução ontem da primeira peça, uma suite de Byrd, orquestrada por Gordon Jacob, demonstrou imediatamente a sua mestria noutra campo. Na verdade, é evidente que o sr. Branco é um maestro de grande capacidade e poder (*Daily Dispatch* 11/10/1943).

Em 17 de outubro, em Londres, dirigiu a London Symphony Orchestra, tendo como solista o pianista Benno Moiseiwitsch, num programa com obras de Byrd/Jacob, Schumann, Turina, Luís de Freitas Branco e Dvořák.

Em 20 de outubro, em Bedford, apresentou um programa coral-sinfónico com a BBC Symphony Orchestra e o BBC Women's Chorus, sendo solista Astra Desmond, num programa com obras de Walton, Debussy, Stravinsky, Lopes-Graça, Artur Santos e Falla. O *Bedfordshire Times* destacou que «tivemos o privilégio de ouvir um músico que tem todas as qualidades: sentimento, ritmo, direção incisiva, clara, fria, aliada ao balanço e perfeito controlo — nada faltava na sua atuação» (*Bedfordshire Times* 22/10/1943). Após os concertos, Freitas Branco afirmou «que ele teve aqui o “tempo da sua vida”» (*London Calling* 27/11/1943). O mesmo jornal afirmaria que «ele fala um inglês perfeito e rapidamente estabeleceu excelentes relações com as várias orquestras que dirigiu» (*ibid.*).^[81]

BBC Symphony Orchestra

Em outubro de 1956, apresentou com a BBC Symphony Orchestra sete concertos. Em 17 de outubro dirigiu obras de Schubert, Byrd/Jacob, Roussel e R. Strauss. Nos dias 19 e 20 de outubro, obras de Seixas/Santos, Bliss e Barraud. Em 24 de outubro, no Royal Festival Hall, tendo como solista Endre Wolf, fez a estreia absoluta do Concerto para violino n.º 2 de Alan Rawsthorne. Nos concertos de 26 e 27 de outubro, interpretou *L'Ascension: quatre méditations symphoniques* de Messiaen e em 28 de outubro teve a «sua estreia na televisão

81 Durante a permanência em Inglaterra, concedeu uma entrevista a Fernando Pessa, jornalista português a trabalhar na BBC, onde fez uma análise da vida artística inglesa (ver *Documentação complementar*: «Fontes periódicas», disponível em linha em <https://cesem.fch.unl.pt> > Recursos > Livros > Coleção CESEM / Húmus).

britânica na Concerto Hour no domingo»^[82] (*Birmingham Daily Post* 26/10/1956), num programa em que foi solista Renata Tagarró, no *Concerto de Aranjuez* de Rodrigo.^[83]

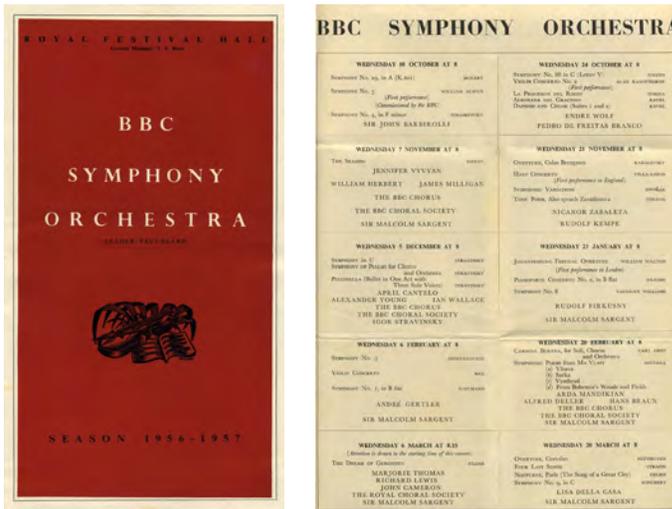


Figura 18. Concerto com a BBC Symphony Orchestra (EFB)

Em 1954, Freitas Branco foi condecorado pela Rainha de Inglaterra como Honorary Commander of the Civil Division of the Most Order of the British Empire (Cid 1996, 36; RN 5/6/1954).

Suíça

Excetuando a sua colaboração com a Orquestra do Internationale Musikalische Festwochen Luzern, Freitas Branco dirigiu concertos na Suíça à frente da Orchestre de la Suisse Romande.

82 Segundo John Muir, Delegado do British Council em Portugal, Freitas Branco foi «o primeiro português a actuar no Royal Festival Hall e na Televisão Britânica» (AAVV 1964a, 340).
 83 Não existe nenhum registo deste concerto no BFI National Archive.

Orchestre de la Suisse Romande

A primeira apresentação aconteceu em 1935, integrada na Quinzena Portuguesa, organizada em Genebra,^[84] organizado por António Ferro e o Secretariado da Propaganda Nacional, que «não só financiou a sua organização (aluguer da sala, despesas da orquestra, cartazes e programas), como assegurou mesmo a distribuição dos bilhetes» (Silva 2005, 216-217). Segundo Moser, a estreia do regente português constituiu «o acontecimento da noite [...] [.] Freitas-Branco é um maestro, no sentido pleno da palavra» (*La Suisse* 23/9/1935). *Le Courrier* destacou que:

[...] é um maestro notável [...]. Tem uma musicalidade a toda a prova. Escusado será dizer que, com um tal maestro, ninguém se pode esquivar e mesmo com poucos ensaios, como foi o caso, a nova orquestra da Suíça romanda fez de Daphnis e Chloé uma coisa deslumbrante, repleta de vida e de cor (*Le Courrier* 23/9/1935).

Duas décadas mais tarde, em 1955, dirigiu um concerto que incluía a *Elegia a Viana da Mota* de Braga Santos. Escreveu *Le Courrier* que «num programa muito substancial, mostrou ser um deslumbrante virtuoso e um excelente artista» (*ibid.*, 30/6/1955). No ano seguinte, apresentou-se num programa com *L'Ascension: quatre méditations symphoniques* de Messiaen e *La Procesión del Rocío* de Turina. Jatón destacou a sobriedade da géstica:

Não vou esconder que o sucesso do brilhante maestro português foi total. Freitas-Branco, apesar da energia e do fervor que introduz nos seus comentários, exhibe uma sobriedade exemplar que se reflete numa gestualidade limitada ao essencial, sem ostentação supérflua (*La Tribune de Lausanne* 28/11/1956).

Por sua vez, *La Suisse* frisou a autenticidade como característica da sua direção:

O que distingue a arte de Pedro de Freitas-Branco, o que lhe confere a sua particular eficácia, é a sua naturalidade, a sua simplicidade, a sua autenticidade. Tudo nele provém de uma forte e íntima convicção que se

84 Freitas Branco partilhou a direção deste concerto com Ruy Coelho.

impõe imediatamente aos instrumentistas, assim como ao público. Esta arte ignora o cálculo e desdenha o *bluff*. Traduz a natureza de um músico que cumpre a sua tarefa com uma dignidade que se afirma tanto no gesto como na interpretação, sendo esta última tão clara e sóbria como o primeiro. [...] O que eu aprecio em Pedro de Freitas-Branco é o respeito que revela pelas obras que faz reviver e cujo significado liberta, limitando-se a destacar o que lá está, sem tentar lá colocar o que não está. Evitando as demonstrações tumultuosas e as manifestações espetaculares, que se dirigem mais ao público do que aos músicos da orquestra, a direção do nosso anfitrião de ontem é marcada pela moderação e pela calma. Apenas indica o essencial, e só se esforça com conhecimento de causa. Ela mantém um ritmo perentório, mas sem rigidez, e procura a nitidez nervosa e incisiva das acentuações (*La Suisse* 22/11/1956).

No ano de 1957, dirigiu um programa com obras de compositores portugueses, tendo Sequeira Costa como solista. A *Gazette de Lausanne* destacou a aptidão de Freitas Branco para a direção da nova música:

Particularmente encorajado por Maurice Ravel, o maestro sempre se interessou muito pela música contemporânea e dedicou-se sobretudo a dar a conhecer os impressionistas e a nova geração francesa no seu país natal. Mas as suas qualidades também o levaram a todos os grandes centros musicais internacionais onde a crítica teve o prazer de reconhecer nele os dons excepcionais do maestro e do músico (*Gazette de Lausanne* 13/9/1957).

Em 1959, dirigiu um concerto popular destacado pelo *Journal de Genève*:

Freitas Branco impõe-se pela elegância da sua interpretação e, diria eu, pela delicadeza do seu discurso. Evidentemente, podemos preferir Prokofieff mais «através de Chaliapine» e Ravel um pouco menos seco, por vezes. Mas que nitidez, que luz, que vida, que encantamento nas interpretações do mestre português (*Journal de Genève* 18/4/1959).

Le Courrier considerou que Freitas Branco se tinha limitado ao lado objetivo da música na sua interpretação:

Sem que se possa falar verdadeiramente de música contemporânea a propósito das obras de Chabrier, Prokofieff, Ravel e Falla que compuseram

o programa deste concerto, é de louvar a iniciativa corajosa de o dedicar inteiramente a obras escritas depois de 1900. [...] Através da precisão do seu gesto e da clareza das suas conceções, o sr. de Freitas Branco obteve da orquestra execuções perfeitamente preparadas que beneficiaram particularmente a «Rhapsodie espagnole» de Ravel e a alegre «Espana» de Chabrier. No entanto, parece-me que a arte deste maestro permanece limitada ao lado objetivo da música. Embora as suas interpretações sejam muito cuidadas, umas vezes faltam-lhe mistério («Prelúdio à noite»), outras refinamento (Falla) (*Le Courrier* 19/4/1959).

No ano de 1960, dirigiu um programa com a *Alborada del gracioso* e *La valse* de Ravel. O *Journal de Genève* escreveu que Freitas Branco, «um fino conhecedor da música francesa, em particular, fez um excelente trabalho em Ravel» (*Journal de Genève* 10/3/1960). Já para o crítico de *La Suisse*:

Poder-se-ia certamente ter desejado mais cor e uma maior flexibilidade rítmica nas páginas de Ravel. Mas, na ausência de uma personalidade bem vincada, o sr. de Freitas Branco afirmou-se através de uma batuta firme e precisa, que a O.S.R. secundou, conseguindo traduzir com brilho os redemoinhos ravelianos (*La Suisse* 10/3/1960).

Em janeiro de 1961, dirigiu o último concerto com esta formação. *La Suisse* considerou que poderia ter existido mais profundidade nas interpretações de *La Mer* de Debussy e de *Till Eulenspiegel* de R. Strauss:

Tanto numa como na outra afirmou, é certo, as suas qualidades de maestro rigoroso e de intérprete atento, mas não nos parece que tenha conseguido, porém, extrair de forma convincente a atmosfera mágica e febril na qual está imersa [...] a música de Debussy, nem traduzir a linguagem colorida de Richard Strauss com o desejável equilíbrio e a necessária liberdade de expressão (*ibid.*, 14/1/1961).

O *Journal de Genève* exprimiu uma opinião contrária: «estas [...] obras permitiram destacar, em particular, a inteligência com que o maestro português foi capaz de se adaptar sobriamente a dois climas estéticos tão diferentes» (*Journal de Genève* 14/1/1961).

Internationale Musikalische Festwochen Luzern

Em setembro de 1945, participou no Internationale Musikalische Festwochen Luzern, onde dirigiu a Orquestra do Festival. Além de Freitas Branco, apresentaram-se os maestros Paul Kietzky, Ernest Ansermet, Paul Paray, Robert Blum e Paul Sacher, tendo Pablo Casals sido um dos solistas (*Le Monde* 11/9/1945). Do programa regido pelo maestro português faziam parte obras de Honegger, Ravel, Falla e Albéniz/Arbós. Paychére referiu a ausência de uma marca pessoal na interpretação:

É um homem moreno, alto e esguio, sempre ligeiramente inclinado para a orquestra como se sentisse algum desconforto em dominá-la de demasiado alto. Os seus gestos sugerem um outro sentimento semelhante: não mostrar que tem os braços tão longos. No conjunto, tem uma atitude modesta, muito simpática, comandada por uma dedicação total à procura do bem-fazer. Como intérprete, parece satisfazer-se com aquilo que poderíamos chamar de princípio de não-intervenção. Não me interpretem mal, ele faz com empenho tudo o que é necessário para «ajudar» a obra musical na sua passagem do estado de símbolo para o de realização material e fá-lo com convicção, mas não tenta introduzir nesse processo uma conceção pessoal, o seu estilo é simultaneamente decidido e desinteressado. Não falta grandeza a esta postura, que pode proporcionar agradáveis surpresas (*Journal de Genève* 8/9/1945).^[85]

Após a morte de Freitas Branco, o *Journal de Genève* resumiu, desta forma, a sua carreira na Suíça:

Ele deixa a recordação — especialmente àqueles que estiveram mais perto dele e que não puderam deixar de se submeter ao charme da sua conversação — de um homem com um pensamento de grande distinção e de um artista culto, com uma fina sensibilidade, capaz não só de fazer reviver brilhantemente a música ibérica, mas também de propagar de forma pertinente a música francesa (*ibid.*, 26/3/1963).

85 Ainda na Suíça, em setembro de 1960, foi júri na categoria de canto do Concours international d'exécution musicale de Genève (CRT 11/1/1960).



Figura 19. Concerto em Luzern (EFB)

Itália

Freitas Branco regueu sete concertos em Itália, tendo a maioria das apresentações ocorrido em 1942, ano em que participou na Biennale di Venezia.

Orchestra Stabile della Regia Accademia di Santa Cecilia

Dirigiu esta formação em três ocasiões: no ano de 1942, interpretou obras de Mancinelli, Malipiero e Ravel. *Il Tevere* considerou que:

Freitas Branco é um proeminente artista: o seu gesto e a sua interpretação não-teatralizados, além da nobre e intensa linearidade que ele impõe mesmo às obras de carácter obsessivo, como «La Valse», são exemplos tangíveis de um gosto e de uma tendência que só o podem honrar (*Il Tevere* 24/8/1942).

Il Piccolo realçou que «a mestria de Freitas Branco não foi menos evidente num registo bem diferente: Wagner no “Prelúdio e morte de Isolda” e Ravel em “A valsa” foram interpretados com a delicadeza que é uma das qualidades principais deste excelente maestro» (*Il Piccolo* 24/8/1942). Vice destacou a forma como comunicava com a orquestra:

Alto, moreno, magro e enérgico, Pedro Freitas Branco dirige a orquestra com um gesto pacato e exato, enfia um compasso após outro como se realizasse uma operação aritmética, mas nesta sua essencialidade vê-se claramente que o maestro português, que ontem subiu ao palco da Basílica de Massenzio, esforça-se por conter e esconder um fogo interior, uma veemência tipicamente meridional que o consome e que, não obstante a contenção do gesto, impregna a música por ele executada. Essa paixão comunica-se misteriosamente à orquestra, acaba por transbordar em alguns momentos de sonoridade mais intensa (*La Voce d'Italia* 23/8/1942).

Em fevereiro de 1943, apresentou um programa com Sirio Piovesan como solista. O crítico do *Il Popolo di Roma* destacou as suas qualidades num repertório mais clássico:

[...] agora que ouvimos Freitas Branco dirigir também o Concerto para orquestra de Carl Philipp Emanuel Bach e o Concerto para violino e orquestra em ré maior de Tchaikovski, podemos dizer que este maestro, que tem uma compostura de espada, é perfeito em todos os tipos de música (*Il Popolo di Roma* 15/2/1943).

Em agosto de 1958, Freitas Branco regeu música francesa e alemã. Escreveu Vice que «as qualidades do maestro — temperamento sóbrio, mas vivamente analítico em sublinhar as cores, de comunicação pronta e imediata — revelaram-se claramente» (*Roma* 13/8/1958).

Orchestra Sinfonica dell'Ente Italiano per le Audizioni Radiofoniche

Em agosto de 1942 dirigiu esta orquestra num concerto transmitido pela Rádio Romana, com as *Três danças portuguesas* de Lopes-Graça.

Biennale di Venezia

Em 12 de setembro de 1942, Freitas Branco apresentou-se com a Orchestra del Teatro La Fenice no concerto de «chiusura» da «VIII Rassegna musicale di Venezia», integrado na Biennale di Venezia. *Il Popolo di Roma* sublinhou ser o maestro um especialista da música moderna espanhola:

Freitas Branco, conhecido em toda a Europa e considerado o vexilário da música moderna espanhola, dirigiu brilhantemente a altamente treinada Orquestra do Teatro La Fenice. O maestro De Freitas é um dos maiores regentes da atualidade. Ele dirige com gestos de espada. É um músico de grandíssimo temperamento, que canta com voz plena juntamente com a orquestra e que conseguiu levar ao maior entusiasmo o público de La Fenice (*Il Popolo di Roma* 13/9/1942).

E concluiu destacando o seu bom gosto musical:

Presidiu esta ocasião o maestro português Pedro De Freitas Branco com uma autoridade, uma capacidade e um gosto artístico superior. Freitas Branco, elegante e expressivo no gesto e na mímica, sempre atento e intenso, [...] foi apreciado como umas das destacadas batutas europeias da direção de orquestra, e demonstrou, assim, ter sido escolhido merecidamente para dirigir [...] esta nossa Rassegna Internazionale, que concluiu com um grande sucesso (*ibid.*).

Orchestra del Teatro Regio di Torino

Em 1959 regeu, em Torino, obras de Rossini, Braga Santos, R. Strauss e Ravel.

Alemanha

Freitas Branco apresentou-se na Alemanha apenas em três ocasiões.^[86]

86 A convite do Instituto Ibero-Americano de Berlim, que durante a Segunda Guerra Mundial emitiu «um programa de rádio sobre compositores portugueses» (Almeida 2019, 19), entre os

Orchester des Reichssenders Köln

A poucos meses do início da Segunda Guerra Mundial, em março de 1939, na cidade de Colónia, dirigiu um programa na sua maioria composto por obras de compositores portugueses.

Städtisches Orchester Bonn

Já na década de cinquenta, em Bona, dirigiu a Städtisches Orchester Bonn. O crítico do *Bonner Rundschau* considerou o maestro português um verdadeiro exemplo da antiga grande escola de direção de orquestra:

Eis um homem: A orquestra deseja homens assim — a grande sala de concertos precisa deles. Um gesto com a mão esquerda pesa aqui mais do que qualquer discurso. Muitas vezes a batuta só se mexe uns centímetros, medidos, precisos, conscientes do seu objetivo. Cada entrada não é simplesmente dada — mas explicada e gravada com um gesto de Senhor aos músicos, assim como aos ouvintes, espectadores. Elegante, distinto, discreto quando necessário, assim é este maestro da antiga grande escola, Pedro de Freitas Branco, de Lisboa, no estrado. Nada de frieza ou mera prepotência, tal como também não se encontrava num Clemens Kraus, nem num Bülow, Mottl, Richter, Muck: a imagem do *grand'uomo*, do homem, como a grande cena de ópera, a sala de concertos do século XIX o marcaram. Mas isto não é somente um gesto teatral, mas sim um traço de carácter. «Um Furtwängler de Portugal», disse uma ouvinte (evidentemente). Um segredo do seu estilo de dirigir: cada nota, cada pequeno tema secundário é de tal forma interpretado, que não é só a ideia do compositor, mas também o instrumento, o estilo, a época que são vivenciados. Todos esses maestros eram fanáticos pela intensidade, também pelo intenso pianíssimo. Já a Sinfonia em sol maior n.º 13 é vivida de forma mais dramática. Aquilo não era um Papá Haydn. De Freitas também domina a grande orquestra de um Richard Strauss. No caso de «Till Eulenspiegel», peça que em algumas

dias 28 de novembro e 5 de dezembro de 1941, Freitas Branco, integrado numa delegação da qual faziam parte Luís de Freitas Branco, Elisa de Sousa Pedroso, Ivo Cruz e Ernesto Halffter, deslocou-se à Áustria, na altura ocupada pela Alemanha, para assistir ao Festival Mozart de Viena (*ibid.*, 29).

orquestras leva a acidentes tristes, cada som foi preciso, curto, claro e distinto [...]. Foi mais uma vez a vivência de um concerto da antiga grande escola (*Bonner Rundschau* 17/1/1956).

Philharmonisches Orchester Würzburg



Figura 20. Concerto em Würzburg (EFB)

Integrado na Semana da Cultura Portuguesa, organizada em Würzburg, Freitas Branco regeu, em 1957, um concerto de música portuguesa. Escreveu Hohmann:

O facto de um maestro de tão grande envergadura e de prestígio internacional, como é o caso de Pedro de Freitas Branco, ter dado especial distinção ao concerto de abertura na Kaisersaal (Sala do Imperador), trouxe à iniciativa aquele significado festivo de acontecimento único e de Grande Representação para a música portuguesa. [...] Agradecemos-lhe esta vivência comovente numa expressão deveras verdadeira, que espelhou de uma forma maravilhosamente clara as razões espirituais, espelhou claramente o valor de um bem popular, e que se sabe fazer parte da grande herança. Vimos de forma convincente a sequência do concerto, prometedor em variações, resumida num ponto convergente como uma manifestação do tão gentil espírito de uma nação (*Fränkisches Volksblatt* 14/5/1957).

Brasil

Orquestra Sinfónica Brasileira

A convite da Orquestra Sinfónica Brasileira e do Clube Ginástico Português (*A Noite* 11/6/1949), Freitas Branco apresentou-se no Rio de Janeiro, em 1949, concretizando aquilo que disse ser uma das suas «maiores ambições de português e de artista» (*Voz de Portugal* 19/6/1949). Dirigiu essencialmente música do século xx, incluindo obras de compositores brasileiros.^[87] O primeiro programa mereceu apreciações contraditórias. A *Folha Carioca* referiu que o maestro vinha «precedido de grande fama e a sua estreia não correspondeu plenamente», sobretudo devido «à desigualdade interpretativa de algumas páginas do programa, [...] que não teve absolutamente a devida tradução por parte do maestro» (*Folha Carioca* 21/6/1949). Manuel Morais destacou que:

[...] o que deixa ver esse primeiro contato com a regência de Pedro Freitas Branco é a presença de um dirigente cheio de energia e segurança, senhor da orquestra, um regente dominador e voluntarioso, mas também um artista de personalidade fortemente vincada e maiúscula (*Vanguarda* 22/6/1949).

Sobre o mesmo concerto, Ayres de Andrade ressaltou: «Não é tarefa simples [...] fazer o que fez o regente português com a Sinfónica Brasileira, isto é, num primeiro contacto moldá-la tão estreitamente ao seu modo pessoal de sentir e fazer dela tão fiel porta-voz de seus intentos» (*O Jornal* [Rio de Janeiro] 21/6/1949). D'OR considerou:

Sua direcção se faz notar pela elegância das atitudes e pela convicção com que orienta os seus comandados. Além disso, sente-se, na finura das suas interpretações, o culto artista que ele é, preocupado em realçar toda a beleza das partituras, embora sem descer aos pequeninos detalhes da execução, talvez porque lhe tenha sido escasso o tempo que dispôs (*Diário de Notícias* [Rio de Janeiro] 21/6/1949).

87 Freitas Branco tinha especial predileção por três compositores brasileiros: Villa-Lobos, Camargo Guarnieri e Lorenzo Fernández (*O Mundo* 18/6/1949).

O segundo programa, apenas com obras do século xx, mereceu um melhor acolhimento por parte da crítica, revelando-se «mais de acordo com as [...] tendências estéticas de Pedro de Freitas» (*Vanguarda* 28/6/1949). Eurico Nogueira França acrescentou:

Já sublinhei várias vezes aqui que a causa da música contemporânea, entre nós, depende da qualidade das execuções. Este facto fica provado, através das «performances» que obtive da Orquestra Sinfónica Brasileira o intérprete Freitas Branco. A expressiva autoridade do regente, conduziu-as a realizações de primeira ordem (*Correio da Manhã* [Rio de Janeiro] 28/6/1949).

Massarini corroborou da mesma opinião:

Freitas Branco, desta vez, foi completamente dono da orquestra e, encontrando-se evidentemente muito mais à vontade na música moderna do que na clássica e na romântica, deu uma luminosa demonstração das suas qualidades que, infelizmente, não tínhamos conseguido identificar durante o primeiro concerto (*A Manhã* 28/6/1949).

Na hora da partida, confessou que ia «encantado com o Brasil. [...] Os brasileiros têm grandes artistas. A música brasileira, clássica ou ligeira, sempre me agradou [...] em Portugal, tudo farei para retribuir o acolhimento dos artistas brasileiros» (*Gazeta de Notícias* 6/7/1949). E elogiou a prestação dos músicos da orquestra: «Levo deles gratíssima impressão. Encarnam a boa camaradagem, o gosto pelo trabalho, e um grande senso de adaptação, flexibilidade e sensibilidade. São executantes dos mais competentes que tenho dirigido na minha carreira» (*O Globo* 29/6/1949).

DISCOGRAFIA

Ao longo da sua carreira, Freitas Branco realizou diversas gravações discográficas, sobretudo de compositores franceses e espanhóis. Em algumas destas edições, embora de etiquetas distintas, foi usada a mesma gravação (Cassuto 1964b, 379).^[88]

Em 1932, o maestro português gravou o *Concerto en sol* e a *Pavane pour une infante défunte* de Ravel. No ano seguinte, do mesmo compositor, foi a vez da *Shéhérazade* e, de Heinrich Proch, o *Tema com variações sobre «Deh torna moi bene, moi tenere amor»*, op. 164. Nos anos quarenta, registou com a London Symphony Orchestra (solista: Guilhermina Suggia) o Concerto para violoncelo de Edouard Lalo e, com a Orchestre Lamoureux a *Iberia* e a *Navarra* de Albéniz/Arbós. Na década de cinquenta, com a Orquestra Sinfónica de Madrid, gravou *El amor brujo* de Falla e *La Procesión del Rocío, Canto a Sevilla, Danzas fantásticas* e *La oración del torero* de Turina e, com a Orchestre du Théâtre des Champs-Élysées, a *Alborada del gracioso, La valse, Pavane pour une infante défunte, Valses nobles et sentimentales* e o *Bolero* de Ravel. Já no final da carreira, com a Orquestra de Conciertos de Madrid, gravou *El sombrero de tres picos* e *El retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla.

A partir do registo de concertos ao vivo foram produzidas outras edições discográficas. O Concerto para piano n.º 2 de Lopes-Graça, pela Orchestre National de la Radiodifusion-Télévision Française; uma gravação ao vivo do concerto realizado em 25 de fevereiro de 1954 (Columbia PMX 5008). Numa edição da editora Strauss/Portugalsom, foram coligidos doze discos, utilizando gravações existentes nos arquivos da RTP, de concertos que Freitas Branco dirigiu à frente da OSEN.

88 Nesta listagem serão apenas incluídas as gravações realizadas expressamente para edição discográfica, sendo excluídas as gravações de concertos ao vivo (ver *Documentação complementar: «Discografia»*, disponível em linha em <https://cesem.fcsh.unl.pt> > Recursos > Livros > Coleção CESEM / Húmus).

O primeiro disco

A gravação foi realizada em abril de 1932, à frente da Orchestre Symphonique, tendo o disco sido editado em junho do mesmo ano. Incluía o *Concerto en sol*, com Marguerite Long como solista, e a *Pavane pour une infante défunte* de Ravel. Apesar do nome de Ravel surgir como o maestro que dirigiu o *Concerto en sol*, quem terá regido a gravação foi Freitas Branco, com aprovação final do compositor.



Figura 21. Capa do disco gravado em 1932 (EFB)

Numa entrevista concedida em 24 de janeiro de 1982, Jean Bérard, então diretor artístico da companhia Columbia, esclareceu o sucedido:

Nós gravámos o *Concerto en sol* de Ravel com Marguerite Long. Na verdade, foi Freitas-Branco que dirigiu, uma vez que Ravel dirigia mal. A orquestra era composta pelos melhores solistas parisienses. Ravel estava presente. O *Concerto* ocupava cinco faces de 3 discos de 78 rotações. Restava a sexta face que decidimos preencher com a *Pavane*. Freitas-Branco perguntou a Ravel: «Mestre, pode indicar-me o tempo?» Ravel começou o início tão lentamente que eu estimei em 6-7 minutos a duração da execução, quando o máximo possível que cabia numa face de um disco de 30 cm eram 4'30. Eu chamei Ravel à parte e perguntei-lhe se ele não queria ir «beber um copo», algo que ele gostava muito. Levei-o a um café ali perto do estúdio de gravação [...]. Quando voltámos, a gravação tinha sido

feita por Freitas-Branco. Ravel ouviu uma prova e aprovou com um: «Está perfeito.» Eram 4'32, exatamente o que era necessário (Touzelet 1989, 411-412).^{89]}

Sobre este registo, Velletaz referiu que «o *Concerto pour piano et orchestre* de Maurice Ravel (Columbia) entra no repertório fonográfico. É a primeira vez que a gravação de uma obra moderna é realizada tão pouco tempo depois da sua estreia em concerto» (*Journal des Débats* 28/6/1932). Escreveu Bizet tratar-se de «uma excelente forma de divulgar uma obra que foi um dos acontecimentos musicais desta temporada» (*L'Intransigeant* 3/7/1932). Mussy partilhava da mesma opinião: «A estreia [...] foi um dos momentos gloriosos da temporada musical que agora termina. [...] É de aplaudir esta vitória da fonografia, cujo mérito cabe à Columbia. A gravação é de uma qualidade excepcional» (*Le Figaro* 27/6/1932). Por fim, foi destacado no *Le Travail* que «a execução é, naturalmente, perfeita e a gravação devolve-nos, com uma segurança incomparável, todas as nuances da composição» (*Le Travail*, 12/6/1932).

Relativamente à *Pavane pour une infante défunte*, na opinião de Vuillermoz era «uma execução absolutamente miraculosa [...] Freitas-Branco encontrou a maneira de conseguir uma obra-prima de gravação em cera» (*Hâvre-Éclair* 27/6/1932). Velletaz concluiu que «é ao sr. Freitas-Branco, [...] que cabe o mérito desta delicada reprodução» (*Journal des Débats* 28/6/1932). Dominique Sordet foi da opinião que «o público não se cansa desta página que canta com tanta sensibilidade e sedução. A bela gravação dirigida pelo sr. De Freitas-Branco responde a um desejo universal» (Sordet 1939, 178).

Prémios do disco

As gravações de Freitas Branco foram premiadas em duas ocasiões.

O primeiro prémio foi obtido, em 1954, com o registo de obras de Maurice Ravel, realizado em 1953, à frente da Orchestre du Théâtre des Champs-Élysées. Segundo o maestro português, tratava-se de:

89 Subsistem dúvidas sobre a veracidade desta informação. Segundo Manuel Cornejo (<https://dezede.org/sources/id/96791> acessido em 7/2/2024), a quem o autor agradece o seu contributo, foi Ravel quem efetivamente dirigiu a gravação do *Concerto en sol*.

[...] uma orquestra que se formou especialmente em Paris para fazer estas gravações, a que deram o nome de Orquestra do Teatro dos Campos Elísios, porque as gravações fazem-se no Teatro dos Campos Elísios, [...] é a corda da Orquestra Lamoureux, os solistas de sopro são da Sociedade de Concertos do Conservatório, e os metais e a bateria são da Ópera de Paris (Caciro 1964, 284).

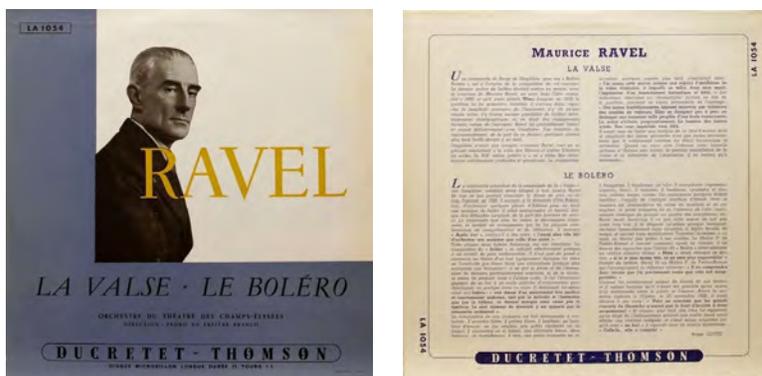


Figura 22. Capa do disco gravado em 1953 (EFB)

O prémio foi atribuído pela Académie Charles Cros na categoria de «música sinfónica contemporânea». Os candidatos a concurso foram, entre outros, Wilhelm Backhaus com as sonatas para piano de Beethoven, Toscanini com a Sinfonia n.º 9 de Beethoven e Gieseking com obras para piano de Ravel (*DN 5/6/1954*). A distinção foi entregue em 30 de abril de 1954 no Théâtre des Champs-Élysées (*Le Monde 28/4/1954*).

O *Le Monde*, que distinguiu, em dezembro de 1953, a gravação da *Alborada del gracioso* como o melhor disco do ano (*ibid.*), tinha feito a seguinte apreciação:

Sabemos como é notável maestro o sr. de Freitas Branco e os eminentes serviços que tem prestado à música francesa. É um prazer encontrá-lo novamente à frente da Orquestra dos Campos-Elísios em duas obras de Ravel, tão próximas e tão diferentes: *La Valse* e *o Bolero*, dirigidas com a segura agilidade e a inteligência que o nosso amigo português coloca em todas as suas interpretações (Ducretet-Thomson LA. 1 054) (*ibid.*, 10/10/1953).

Segundo Le Calvé, «estes dois discos, que foram recentemente galardoados com um Grand Prix, são um sucesso artístico e técnico. Freitas Branco foi, de resto, um amigo de Ravel; é sem dúvida o único a dirigir o *Bolero* sem acelerar e com o rigor absoluto desejado pelo compositor» (Le Calvé 1956, 188).

Outro disco galardoadado foi o registo de 1960, com a Orquestra de Conciertos de Madrid, com obras de Manuel de Falla,⁹⁰ que recebeu, em 1962, o Prémio da Académie du Disque Français, categoria Prix Jacques Rouché («música coreográfica e cénica») e um primeiro prémio no Festival de Mar del Plata, na Argentina (*DN* 28/3/1963; Cid 1996, 18). Segundo Freitas Branco, tal como Ravel, Falla tinha o culto da perfeição (Guitard 1962, 135). Mas havia uma questão que os distinguia:

Onde, por exemplo, podemos encontrar uma diferença, é na liberdade que Falla permitia aos seus intérpretes. Um dia, disse-lhe: «Não posso continuar a dirigir *El Sombrero*. Ouvi dizer que quer que a última dança seja muito lenta — e, na verdade, não é assim que eu a entendo.» — «Mas sempre teve grande sucesso com *El Sombrero*?» Respondeu-me ele. «Foi o senhor que o deu a conhecer em Portugal?» — «Precisamente, sempre fiz com que a última dança fosse bisada, dirigindo-a como eu sinto.» Foi nesse momento que ele desfez todos os meus escrúpulos, respondendo: «Bem, então é assim que deve ser feito e você tem de continuar a dirigir dessa forma...» (*ibid.*).

Os discos premiados foram registados pelo engenheiro eletroacústico francês André Charlin, que, após a morte do maestro português, realçou a sua especial preocupação na procura das melhores soluções, do ponto de vista técnico, para obter o resultado sonoro nas gravações:

É verdade que gravei com o Mestre várias obras de Ravel, de Turina, de Albéniz, e que tive um grande prazer em fazer essas gravações precisamente devido à classe do grande maestro desaparecido. Demo-nos bem logo desde o início, embora eu estivesse sempre um pouco na vanguarda e perturbasse por vezes a forma de dispor a orquestra para que ela soasse

90 Sobre os compositores espanhóis, Freitas Branco, em 1944, referiu que «impõe-se extraordinariamente a figura de Manuel de Falla, mas sinto também uma grande admiração pelo maestro Turina» (*El Pueblo* 11/5/1944).

melhor na gravação. Mas o Senhor Freitas Branco, com a sua grande inteligência, percebeu imediatamente a vantagem que podíamos retirar da experiência que eu tinha adquirido; e os discos que fizemos juntos foram um grande sucesso para a firma Ducretet-Thomson. Assim, trabalhei com ele tanto em Madrid como em Paris e guardo desses momentos uma excelente lembrança, tão boa recordação que, precisamente, alguns dias antes da sua morte, tinha discutido com amigos a oportunidade de regressar a Espanha para fazer, com a sua colaboração, música espanhola em estéreo com os novos processos que estamos agora a utilizar (AAVV 1964a, 293-294).

TRAÇOS DA PERSONALIDADE E CARACTERÍSTICAS COMO INTÉRPRETE

PERSONALIDADE, PREFERÊNCIAS MUSICAIS E O CONTEXTO PORTUGUÊS

São vários os testemunhos que ajudam a conhecer os traços da personalidade de Freitas Branco. O maestro português impunha-se pelo charme (ENT Barbosa 2005; PR Maissa 1987), «conquistava pela simpatia com que falava com as pessoas» (PR Paes 1988) sendo um extraordinário conversador, com experiências fabulosas ao longo da vida: «era um encanto ouvi-lo» (PR Formigal 2000). Onde estivesse monopolizava a conversa (PR Fernandes 2009; PR Maissa 1987; PR Pereira 1976), provocando às vezes intervalos demasiado longos quando falava (PR Fernandes 1993). Dominava muitas línguas, «melhor» que os próprios nativos do país (PR Maissa 1996). Era de uma grande gentileza, podendo ser muito simpático, mas também muito antipático quando não gostava de alguém (ENT Maissa 2005). «Homem de cultura, com hábitos de leitura em “todas as frentes” e uma memória incrível» (Costa 2001, 114), tinha uma grande intuição, uma inteligência superior (PR Maissa 1996), por quem as pessoas tinham grande admiração (ENT Menéres Barbosa 2005).

Luís Reis-Santos destacou a «vigorosa personalidade, pelo que irradiava de talento» (Reis-Santos 1964, 236), acrescentando que «possuía uma constituição orgânica, nervosa e visual e auditiva, que predestinava o chefe de orquestra de extraordinária envergadura. Entre os predicados que, nele, mais me impressionavam, a memória e os reflexos eram assombrosos» (*ibid.*, 240). João de Freitas Branco, sobrinho do maestro, realçou:

Distinção de valores, dedicação a quem amava e admirava, eis o que, talvez mais do que tudo, trazia Pedro de Freitas Branco interessado pelo mundo concreto e o que torna falsa a suposição de um completo nefelibatismo, fora da música. [...] A atracção da beleza, aliada a um refinadamente cultivado poliglotismo — que incluía o inglês, o francês, o italiano e o castelhano, sem passar completamente exterior à língua de Schiller — não

podia deixar de o impelir para a literatura, dando-lhe assim muitos dos ornamentos que tornavam cativantes, singularmente decorativas, inesquecíveis as suas conversas. No entanto, considerá-lo um intelectual seria cometer o erro comum de classificar numa categoria pré-fabricada uma natureza de vincadíssima individualidade (*DN, Artes e Letras* 25/4/1963).

O *Las Provincias* confirmou muitos destes traços de personalidade que lhe eram reconhecidos em Portugal:

Característica notável no maestro é a sua voz cheia, segura, sem arestas. Há pessoas que, depois de uma longa ausência, recordamos melhor pela voz do que pela fisionomia; Freitas Branco será uma delas, e ainda mais porque a utiliza como instrumento que complementa os seus invejáveis dotes de conversador. O maestro Freitas deve ter vivido intensamente e, certamente, viajou muito. A sua cultura parece vastíssima; a sensibilidade, de uma singular delicadeza é requisitada por tudo o que possa interessar a um espírito complexo e cultivado. É um prazer ouvi-lo evocar paisagens, personagens e anedotas pontuadas por uma ironia comedida e certa (*Las Provincias* 3/7/1942).

Por seu turno, Forns descreveu:

Freitas é um homem alto, moreno, simpático e falador, cheio de energia e otimismo. É um dos portugueses mais parecidos com os espanhóis, e quase ousaríamos dizer que até se assemelha aos madrilenos, cuja característica é o bom humor. A sua cordialidade efusiva irradia para o público desde a estante do maestro e cria entre ele e os espectadores uma aura de afinidade e simpatia que assegura o triunfo do artista (*Informaciones* 16/5/1944).

Os testemunhos de várias personalidades francesas evidenciam as mesmas impressões. Rostand escreveu: «guardo uma recordação única de charme, elegância e distinção. A delicadeza do seu espírito, a sua cultura humanista, a sua nobreza de pensamento» (AAVV 1964a, 305). Afirmou Gavoty: «Não é de um “homem”, mas de um “cavalheiro” que se deve falar. A cortesia do seu trato, a elegância da sua figura, a nobreza do seu rosto, a penetração do seu olhar, faziam dele um cavalheiro da música» (*ibid.*, 300). Samazeuilh sublinhou que «o homem, pela sua inteligência, delicadeza e distinção, valia o artista» (*ibid.*, 327). Goldbeck realçou:

[...] a magia pessoal de Pedro de Freitas Branco. Ele difundia transparência, e tudo com ele, mesmo o desafio mais complexo, parecia resolver-se por si próprio. E acabávamos por ficar tão pouco surpreendidos por vermos subitamente esclarecidos certos detalhes das partituras que normalmente permanecem obscuros, como por ouvirmos um português falar inglês, francês e alemão como se fossem as suas línguas maternas (*ibid.*, 322).

Marc Pincherle destacou a sua mundividência e sensibilidade:

Não havia nada mais gratificante do que uma conversa com este músico, cuja cultura ia muito além das coisas da sua profissão, e que pensava tão pouco em a exibir: era necessário cultivar uma já longa intimidade para conseguir triunfar da sua modéstia ou da sua discrição, e descobrir a incommum vastidão do seu conhecimento, uma independência e uma acuidade de julgamento igualmente raras, uma requintada sensibilidade (*ibid.*, 345-346).

Em entrevista ao *Diário de Coimbra*, Freitas Branco afirmou que tinha duas «predileções: os livros, as viagens» (*Diário de Coimbra* 19/12/1944). A sua esposa corroborou este afeto pelos livros, afirmando que «era uma enciclopédia, um artista de rara sensibilidade e inteligência. [...] A sua maior paixão não foi a música, nem fui eu: foi a sua biblioteca. [...] adorava os seus livros e a eles dedicava as suas horas livres» (*Voz de Portugal* 20 e 21/9/1969). A filha Helena recordou que passava o tempo a ler ou a estudar partituras, deitava-se muito tarde, dormia de manhã e levantava-se para ir aos ensaios (PR Branco 1981). Isabel, a outra filha do maestro, acrescentou que o pai tinha um conhecimento profundo de história (PR Rocchi 1988). Eduardo de Oliveira frisou que Freitas Branco era:

Duma vasta cultura geral, esquecia-se no mundo dos livros. Perdia-se nas suas «tournées», com risco de outras conquistas mais imediatas, pelo reino fabuloso de livrarias e alfarrabistas. Vinha carregado de livros. A leitura absorvia-lhe longa parte do tempo. Amava os livros. E lia-os. Relia-os (Oliveira 1964, 257).

Também o sobrinho, João de Freitas Branco, destacou a «formação cultural superior muito vincada e muito interessante, na qual [...] preponderavam o gosto pela boa Literatura e a veneração dos grandes

homens. [...] Tinha um verdadeiro amor aos livros, e já como colecionador de boas edições» (Branco 1964a, 263). Descrevendo ainda:

[...] não tinha pressas na leitura, se bem que o haver-lhe consagrado apaixonadamente muitas horas seguidas influísse no hábito de só adormecer a altas horas da noite. Como bibliófilo, começava por saborear a bela edição que acabava de lhe chegar às mãos. Não procurava acumular o máximo de conhecimentos no mínimo tempo, nem tão-pouco inclinava ao raciocínio especulativo. Não dedicava especial simpatia às inteligências do tipo «machine à penser», como lhes chamava Stravinsky. O leitor de romances, de poemas, de biografias, de peças de teatro, estimava mais a qualidade que a quantidade (*DN, Artes e Letras* 25/4/1963).

O *L'Œuvre* retratou a curiosidade de Freitas Branco na procura de elementos da cultura local durante as suas viagens: «Freitas-Branco [...] é um curioso de arte. [...] Quando chegou à Cité de St.-Lambert, com os seus teatros de fantoches [...] o maestro assistiu, no dia seguinte, a uma pitoresca representação do Teatro Imperial» (*L'Œuvre* 2/1932). António de Almeida afirmou que:

Freitas Branco era um verdadeiro aristocrata em todos os grandes sentidos da palavra. Recordo-me de horas passadas em comum em Veneza e Paris, em que nunca deixei de o admirar perante a sua inacreditável bagagem cultural, a sua insaciável curiosidade, a grandeza do seu espírito. Interessava-se por tudo, pintura, literatura, história, e não posso conceber horas mais frutuosas do que as passadas a ouvi-lo discutir e contar algumas das anedotas do seu repertório (*AAVV* 1964a, 296).

Goldbeck recordou uma situação vivida com Freitas Branco: «Uma vez demos um passeio em Haia. Ele tinha chegado a esta cidade há cerca de duas semanas. Ele já a conhecia melhor — na sua história, no seu carácter, nas suas curiosidades — do que eu, que nasci lá» (*ibid.*, 322).

Outra característica usualmente descrita era o seu desapego pelos bens materiais (PR Paes 1988): «não se preocupa nem com o passado nem com o futuro; vive o momento presente com intensidade, esquecendo-se até, às vezes, do que o cerca» (Reis-Santos 1964, 244).

Na opinião de João de Freitas Branco, os gostos musicais do tio eram bastante ecléticos, não se limitando à música erudita:

[...] não evitava mostrar quão deliciosa achava esta ou aquela canção de opereta, determinado número de «music-hall» [...]. Tratando-se de coisa que ele próprio houvesse cantado ou acompanhado nos tempos de rapaz, era ainda mais certo que havia de ilustrar o seu apreço com algumas notas entoadas no lindo timbre de barítono [...]. E sabia colocar segundo os preceitos do «bel-canto» (*DN, Artes e Letras* 25/4/1963).

Era um músico sincero que interpretava as obras de que gostava e amava profundamente, dirigindo contrariado aquelas de que não gostava (PR Branco 1973), e «não tratava de disfarçar a sua menor atracção por este ou aquele compositor, por esta ou aquela partitura, mesmo quando da máxima reputação» (Branco 1964a, 260). Freitas Branco quando questionado acerca do repertório que mais gostava de dirigir, respondeu que «nunca se especializara em um género ou escola. Mas a julgar pela opinião do público, [...] se houve preferência em meus concertos diria que foi pela música de Ravel, Manuel de Falla e de Ricardo Strauss» (*Correio da Manhã* [Rio de Janeiro] 28/6/1948). Confessou a Goublet: «dir-vos-ei que tenho dois fetiches: Wagner e os compositores franceses contemporâneos» (Goublet s.d.). Revelou a Benoit, sobre o repertório que iria apresentar no TSC, a dificuldade que era dirigir Mozart:

— E na temporada de ópera, o que lhe está reservado?

— A mim, como mais marcante, uma *Aida* com Tebaldi e Penno, e o *Rapto do Serralho* de Mozart... Difícil de dirigir, Mozart!

(*Gazeta Musical* outubro-novembro de 1952).

Era um especialista em música francesa, música espanhola (ENT Fernandes 2005; ENT Maissa 2005; PR Santos 1988) e em R. Strauss (ENT Fernandes 2005; ENT Maissa 2005). Segundo Adácio Pestana, gostava de dirigir Ravel, R. Strauss, Wagner e Roussel (PR Pestana 1993). Tinha a medida certa para dirigir a música francesa pelo conhecimento e pela sua educação: era único a dirigir *La valse* de Ravel (ENT Fernandes 2005; ENT Prado 2005). Relativamente aos compositores clássicos, não gostava desse repertório (ENT Maissa 2005), não dirigia bem Beethoven e Mozart (ENT Prado 2005) e dirigia bem Haydn (ENT Fernandes 2005). Não regia com frequência compositores românticos (ENT Prado 2005), gostando apenas de Brahms (ENT Maissa 2005). Samazeuilh testemunhou:

Juntos, lutámos arduamente para impor as obras muito diversas que mereciam a nossa admiração fervorosa e que ele defendia com os seus dons excepcionais de músico e de maestro, sem nunca esmorecer. [...] Em França, que foi de certo modo a sua segunda pátria, serviu com ardor, não só os músicos da sua pátria, mas também os da nossa. Sei como lhe ficaram gratos Maurice Ravel, Manuel de Falla e muitos outros. Os mestres russos, Richard Strauss, Stravinsky, tinham nele um intérprete apaixonado do que eles consideravam ser não apenas uma profissão, mas uma missão de revelação (AAVV 1964a, 326-327).

Freitas Branco adorava dirigir ópera (ENT Maissa 2005; PR Rocchi 2000), sendo a *Aida* de Verdi a sua favorita (PR Rocchi 2000).

Ao longo da carreira, Freitas Branco deu a conhecer as suas preferências relativamente à música portuguesa. Na década de trinta, destacou, no campo da ópera, Augusto Machado e Alfredo Keil e, na música orquestral, Croner de Vasconcelos, Lopes-Graça e Armando José Fernandes (*Ilustração* 16/3/1930). Na década seguinte afirmou:

Temos compositores consagrados; entre os jovens há os de mérito como Armando Fernandes, Jorge de Vasconcellos, Fernando Lopes Graça e Artur Santos; e há já algum tempo se multiplicam as bolsas de estudo e pensões para o estrangeiro de todo o tipo de executantes (*Informaciones* 16/5/1944).

Em 1948, numa entrevista a um jornal brasileiro destacou a importância, na música portuguesa, dos compositores «Luís de Freitas Branco, [...] Wenceslau Pinto, Flaviano Rodrigues [...] Frederico de Freitas, Jorge Croner de Vasconcelos, Armando Fernandes e Lopes-Graça» (*Correio da Manhã* [Rio de Janeiro] 28/6/1948). Na década de cinquenta, fez a seguinte descrição a Benoit:

Foi com prazer que gravei a ópera radiofónica de Joly, e gostarei de inclui-la numa das minhas sessões. Penso também na *Suite para instrumentos de arco*, de Armando José Fernandes, assim como escolher uma obra de Óscar da Silva [...]. Freitas Branco acrescenta algumas considerações lisonjeiras para Joly Braga Santos, e de afectuoso apreço por Armando José Fernandes e Óscar da Silva (*Gazeta Musical* outubro-novembro de 1952).

Em entrevista à *Flama*, em 1951, Freitas Branco justificava que era seletivo no repertório que dirigia, considerando que obras sem qualidade não deveriam ser apresentadas em público:

Para explicar o que quero dizer, tem aqui esta carta; foi-me dirigida há anos por um compositor, hoje prematuramente falecido, pessoa cheia de qualidades e com quem sempre mantive as melhores relações. Nesta carta encontrei esta espantosa frase, reveladora de uma mentalidade pelo menos inquietante: «Todo o compositor, *bom ou mau*, tem o direito de ver as suas *obras executadas*». Ao que eu respondi textualmente: «Um padeiro não tem o direito de vender pão impróprio para consumo, nem um leiteiro leite adulterado, porque se o fizerem é-lhes confiscada a mercadoria, são multados e possivelmente presos. Ora a música é ou não é para nós o *pão do espírito*? É. E sendo assim, a música inferior pode ser tão venenosa como o mau pão. Eu não exijo que V. Ex.^a seja metido na cadeia, mas reservo-me o direito, que me assiste, de não executar essas obras, a bem, da higiene cultural da minha querida terra». É pena que não haja em português palavras correspondentes aquelas duas expressões inglesas: *Liberty e Freedom*. É mesmo para lamentar que não existam em muitos outros países (*Flama* 13/7/1951).

Uma das personalidades mais admiradas por Freitas Branco era Viana da Mota. Durante os ensaios da OSEN, referia-o como o «discípulo de Liszt e Mestre de todos nós» (ENT Fernandes 2005), uma das grandes figuras da música europeia do século XIX e do início do século XX (*Correio da Manhã* [Rio de Janeiro] 28/6/1948).

Filipe Pires destacou que uma preocupação de Freitas Branco era o apoio que concedia aos jovens artistas:^[91]

Poderíamos citar por dezenas o número de artistas nacionais a quem Pedro de Freitas Branco apadrinhou carreiras, descendo até eles com o seu conselho precioso, lançando-os com o poder do seu nome. Nunca deixou de acarinhar e acompanhar a sua ascensão, dispondo sempre de um lugar

91 René Nicolý, Presidente de Honra da Federação Internacional das Juventudes Musicais, testemunhou no mesmo sentido: «Freitas Branco, um cavalheiro, interessava-se, apaixonava-se mesmo por tudo o que era jovem. Os compositores e os jovens artistas eram seus amigos e ele nunca hesitava em incluir nos seus programas obras inéditas ou em dirigir jovens virtuosos desconhecidos» (AAVV 1964a, 368).

para quem de tal fosse merecedor. Desconhecedor do mesquinho sentimento de superioridade, jamais desdenhou actuar lado a lado com um debutante prometedor (AAVV 1964a, 322).

Freitas Branco, entre os compositores portugueses, teve uma especial atenção para com Braga Santos, bem visível na sucessão de programas em que dirigiu obras suas. Segundo o próprio compositor, a sua carreira esteve ligada ao maestro português desde os treze ou catorze anos. Nessa altura, assistia aos ensaios da OSEN sentado entre os músicos, recebia as partituras que o maestro lhe emprestava e ouvia os seus conselhos sobre detalhes das obras. Foi nesse ambiente que começou a aprender música, acrescentando que o maestro português era o responsável pela divulgação da sua música fora de Portugal (PR Santos 1976). Várias obras de Braga Santos foram estreadas por Freitas Branco em Portugal e também apresentadas no estrangeiro: em 1946, fez a primeira audição da *Abertura sinfónica n.º 1* (voltando-a a dirigir, no mesmo ano, em Madrid e, em 1947, em Scheveningen); em 1947, estreou a Sinfonia n.º 1 e *Lisboa, Abertura sinfónica n.º 2*; em 1948, estreou a Sinfonia n.º 2 (dirigiu-a no mesmo ano em Paris); em 1949, estreou a *Elegia a Viana da Mota* (voltando a apresentá-la, no mesmo ano, em três concertos no Rio de Janeiro e em Haia; em 1950 em Toulouse; em 1955 em Estrasburgo e Genebra; em 1956 em Bona; em 1957 em Würzburg e Lausanne; em 1958 em Haia e Leiden; em 1959 em Sevilha e em 1960 em Valência) e estreou a Sinfonia n.º 3; em 1952, estreou, em Bordéus, as *Variações sobre um tema alentejano* (voltaria a dirigir, no mesmo ano, esta obra em Toulouse, tendo, também, feito a estreia da obra em Portugal); em 1954, estreou a *Abertura sinfónica n.º 3*; em 1959, a *Estação* e, em 1961, dirigiu a estreia nacional do *Divertimento*. Segundo Braga Santos, muitas das suas obras foram modificadas após a primeira audição, em função da interpretação de Freitas Branco, dando como exemplo o tempo indicado nas *Variações sobre um tema alentejano* que alterou após a estreia (PR Santos 1988). Por outro lado, Freitas Branco mencionou em várias ocasiões as qualidades de Braga Santos: em 1948, definiu-o como um dos jovens compositores «de mais valor da actualidade portuguesa» (*Correio da Manhã* [Rio de Janeiro] 28/6/1948); em 1949, aquando da apresentação da *Elegia a Viana da Mota* no Brasil, referiu que era «indiscutivelmente, uma das nossas maiores esperanças no campo musical, pela sua sólida preparação e pela seriedade da sua obra» (*Voz*

de Portugal 19/6/1949); em 1955, aplaudiu a sua escolha para maestro da Orquestra Sinfónica do Porto:

Freitas Branco não escondeu o seu júbilo ao saber que fora nomeado para mestre substituto da Orquestra Sinfónica do Porto o juvenil compositor Joly Braga Santos. Sempre o considerava, indiscutivelmente, como a maior promessa da nossa música contemporânea, promessa que, com efeito, já hoje se pode considerar uma magnífica realidade. Joly Braga Santos, como compositor, tem classe internacional (*Diário do Norte* 25/3/1955).

Por último, em 1956, em entrevista à Radio Télévision Suisse (RTS), referiu que não existe nenhum outro compositor português com a qualidade de Braga Santos (PR Branco 1956).

O maestro português foi ao longo da carreira diversas vezes criticado por dirigir poucas obras de compositores portugueses (*ibid.*, 1973). Ruy Coelho condenou, em diferentes ocasiões, a sua falta de preocupação em divulgar a música portuguesa, como se pode ler na crítica ao programa apresentado em 10 de março de 1944:

Música Portuguesa? Nada. Se não devemos exigir em todos os concertos música portuguesa, como se pode aceitar que, quasi sistematicamente, este maestro a exclua? Não falamos por nós. Somos insuspeitos porque desde que fundou a Emissora até hoje — há já dez anos — nunca esse maestro deu nos programas dos Estúdios qualquer obra nossa. E nesses dez anos, não eliminamos aqui, pelo mesmo processo o mesmo maestro (*DN* 11/3/1944).

Avaliação idêntica foi feita na semana seguinte: «Aplaudimos programas como os de ontem. Mas se se fazem festivais franceses, façam-se festivais portugueses. Não vivemos numa colónia. Mas sim num país» (*ibid.*, 18/3/1944). Por seu lado, Lopes-Graça contrapunha:

Freitas Branco não necessita da nossa defeza: o seu talento, a sua nomeada internacional, a sua cultura, a sua arte o defendem das verrinas de um homem suficientemente conhecido pela sua vil atrabiliária, pela sua necessidade intelectual e artística, pela sua vaidade, pela sua megalomania e pelo seu despeito. O ponto central dos ataques do sr. Rui Coelho é a indiferença que o Maestro Pedro de Freitas Branco mostraria pela música portuguesa, não incluindo nos seus programas obras de compositores portugueses seus

compatriotas. Ora isto, além de ser completamente falso, como facilmente se pode verificar, é profundamente suspeito, pois toda a gente sabe que o sr. Rui Coelho, ao falar da música portuguesa, pensa apenas num compositor: êle mesmo! (*Seara Nova* 25/3/1944; Errata, *Seara Nova* 1/4/1944).

O próprio Freitas Branco abordou na altura a inclusão da música portuguesa nos seus concertos, ao revelar os programas realizados em Madrid pela OSEN:

Programa de música moderna desde Brahms até Stravinsky, com repúdio das grandes obras de fundo de Beethoven ou de Tchaikovsky, de agrado e conhecimento geral. [...] Música portuguesa de João Domingos Bomtempo, do mestre Francisco de Lacerda e do maestro Frederico de Freitas. É preciso não esquecer que somos de uma pobreza franciscana em música sinfónica [...] e música espanhola contemporânea de Joaquim Turina, Ernesto Halffter e Rodrigo (*DP* 19/5/1944).

A referência feita na entrevista à «pobreza franciscana da música sinfónica portuguesa»⁹² e a falta de menção ao compositor Ruy Coelho, mereceu por parte de Artur Maciel a publicação de uma carta aberta a criticar estas posições do maestro português:

Entende, o Maestro, que «é preciso não esquecer que somos de uma pobreza franciscana em música sinfónica». Trata-se da sua opinião e decerto fundamentada em razões que saberá sustentar contra quem, possivelmente lha discuta. Porque a emitiu, neste preciso momento?

Para justificar o número restrito de compositores nacionais incluídos nos programas dos concertos de Madrid. E citou: Bomtempo, Francisco de Lacerda e Frederico de Freitas!... Simultaneamente o Director da Orquestra Sinfónica Nacional põe em destaque «a entusiástica compreensão e o interesse pela música moderna» que verificou existir no público espanhol, para atribuir essa educação musical, em primeiro lugar, «à orientação da crítica, confiada nos grandes diários a técnicos com a categoria de Conrado del Campo, Joaquín Rodrigo e António de las Heras». [...] Porque omitiu o Director da Orquestra Sinfónica Nacional a referência à música de

92 João de Freitas Branco afirmou mais tarde que «não existe um compositor português contemporâneo de renome internacional comparável aos que alcançaram, digamos, um Sibelius, um Falla, um Villa-Lobos» (Branco 1965, 427).

Ruy Coelho, que fez parte dos programas de Madrid, [que] é [...] elogiada pelos críticos espanhóis e foi calorosamente aplaudida como as outras pelo público madrileno? (*ibid.*, 20/5/1944).

Vários depoimentos sobre esta matéria foram deixados por diversas figuras do meio musical. A OSEN tocava pouca música portuguesa (ENT Barbosa 2005) não fazendo Freitas Branco qualquer apreciação sobre os compositores portugueses durante os ensaios (ENT Fernandes 2005). Segundo Mário Vieira de Carvalho, Freitas Branco nunca foi um entusiasta da música portuguesa (Carvalho 1978, 263); José Atalaya referiu que não era muito atento aos compositores portugueses: gostava de três ou quatro obras do irmão (*Paraísos artificiais*, por exemplo), não gostava de Ruy Coelho e de Frederico de Freitas e gostava mais de Braga Santos do que Luís de Freitas Branco (ENT Atalaya 2005). Leonor de Sousa Prado mencionou que o maestro dirigia Braga Santos, mas que não incluía muitos compositores portugueses nos seus programas e não gostava da música do irmão (ENT Prado 2005). Nella Maissa defendeu que Freitas Branco gostava da música de Lopes-Graça, mantendo pouca ligação com os compositores portugueses da época e até má relação com Ruy Coelho e Frederico de Freitas (ENT Maissa 2005).

A faceta de professor, de intérprete e as escolas de direcção de orquestra

Sobre o ensino da música em Portugal, em 1944, Freitas Branco sugeriu a necessidade de serem contratados professores estrangeiros para um mais rápido desenvolvimento do nível musical no nosso país:

Não esqueçamos as dificuldades que encontramos em Portugal para a organização de uma grande Orquestra Sinfónica, que não se encontra nos grandes centros. Basta dizer que, no Conservatório, há um único professor para todos os instrumentos de palheta — o que contraria uma capaz especialização. [...] A solução ideal seria contratar um, dois, ou mais professores especializados e estrangeiros, por um período relativamente longo: 5 anos. Estes professores fariam discípulos e o problema estava...simplesmente resolvido. [...] A matéria-prima é boa. E dadas as possibilidades crescentes da «rádio» a profissão de músico será economicamente proveitosa, como outra qualquer (*DP* 19/5/1944).

O maestro português nunca lecionou em nenhuma escola. Deu, no entanto, aulas particulares de direção de orquestra a Álvaro Cassuto e António de Almeida (ENT Menéres Barbosa 2005; ENT Fernandes 2005). Recomendava aos seus alunos a leitura do livro *The Orchestra Speaks*, de Bernard Shore, antigo primeiro viola da Orquestra da BBC de Londres, onde o autor dedicava cada um dos capítulos a um chefe de orquestra distinto, aos seus maneirismos, às suas qualidades e defeitos: «V. Leia esse livro, porque é precioso, para nos ensinar, ou pelo menos para nos orientar para a psicologia da orquestra.^[93] Quer dizer, para nos fazer pensar mais um pouco na parte psicológica, que é importantíssima» (Caeiro 1964, 288). Ainda sobre este livro, disse ao *Diário Popular*:

Para mim foi uma verdadeira revelação, passando a encarar a arte da direcção sob um prisma inteiramente novo. O livro mostra-nos diversos regentes vistos do lado da orquestra, vistos pela orquestra, não pela plateia, pelo público. Ele tornou-me evidente a importância da psicologia, mostrando-me a utilidade fundamental desse estudo na escolha do método que possa, em cada caso, levar os músicos de uma orquestra ao máximo das suas possibilidades. O regente faz a ligação entre a psicologia do autor e a do músico de orquestra, estando inteiramente ao serviço da obra, que assim nunca deverá ser pretexto para virtuosismos e maneirismos exibicionistas (*DP* 7/1/1960).

Em 1963, Álvaro Cassuto escreveu sobre as qualidades pedagógicas de Freitas Branco, o seu método de ensino, entre outras questões.^[94]

Freitas Branco foi também professor de canto, muitas vezes, apenas por necessidades financeiras (ENT Menéres Barbosa 2005; ENT Fernandes 2005; PR Branco 1988).

Na opinião de Braga Santos, «Freitas Branco foi, não só, um grande intérprete de Ravel, como de toda a música do século xx, incluindo Strauss, Debussy, Stravinsky, Mahler, Hindemith, [...] Falla» (Santos

93 Sobre a atitude dos músicos perante a música moderna, Shore, no seu livro *The Orchestra Speaks*, considera que existem as seguintes abordagens: «do ponto de vista da orquestra, a música moderna pode ser (a) estimulante e emocionante; (b) interessante e cada vez mais inteligível, embora trabalhosa nos ensaios; ou (c) aborrecida, abominavelmente difícil e possuindo todos os atributos desagradáveis, exceto o cheiro» (Shore 1938, 129).

94 Ver *Documentação complementar*: «Fontes periódicas», disponível em linha em <https://cesem.fchsh.unl.pt> > Recursos > Livros > Coleção CESEM / Húmus.

1967, 62). Foi o primeiro chefe de orquestra moderno português por causa das obras que dirigia e pela maneira como as interpretava. Era um maestro excepcional, um músico dinâmico, temperamental e extrovertido. Tinha tendência para dirigir andamentos demasiado rápidos, mas tinha o sentido inato do tempo e das grandes linhas. Explicava os enredos das óperas aos músicos com uma capacidade rara de comunicação, nunca existindo qualquer espécie de mau gosto nas suas interpretações (PR Santos 1988). Destacando a sua contínua evolução interpretativa:

Em Pedro de Freitas Branco teve o mundo musical dos últimos trinta anos um intérprete aberto a todos os estilos e tendências, de feição essencialmente moderna, não apenas pela música que dirigia, mas também pelas próprias características das interpretações. A evolução que se deu, durante a sua vida, na arte de interpretar, foi sempre acompanhada e assimilada pelo ilustre regente, que procurava renovar as suas interpretações, num desejo constante de perfeição. Tal como Toscanini, que modificava muitas das suas primitivas ideias sobre a música, de acordo com a transformação mental do século xx, e cuja concepção das obras evolucionou, também com Freitas Branco se deu o mesmo caso. E ficarão memoráveis, pelo que tinham de inteligente e de inédito, mesmo em relação aos maiores chefes de orquestra de todos os tempos, algumas das suas realizações (Santos 1963, 350-351).

De acordo com João de Freitas Branco, o maestro português «era um especialista, um grande intérprete, da música que [...] verdadeiramente amava». Esta era a chave da sua personalidade. Dinamismo (no sentido de força) era a melhor palavra que o caracterizava como intérprete (acrescentando, contudo, que esta definição era rejeitada pelo próprio maestro). Freitas Branco tinha a intuição das forças vitais em jogo numa partitura e sabia realçá-las, não sendo académico nem «demagógico» (PR Branco 1973). Segundo Pasteur Vallery-Radot, membro da Academia Francesa, o maestro português destacou-se pela forma de «compreender as intenções do compositor, torná-las suas, não as trair com uma interpretação demasiado pessoal, ser todo sensibilidade: eis o que deve ser o maestro, eis o que foi Pedro de Freitas Branco» (AAVV 1964a, 358). Para Bernard Gavoty, «ele era [...], não “um” maestro entre muitos outros, mas “o” maestro por excelência, detentor de um dom de universalidade infinitamente raro. Todos os autores, todos os géneros, todos os períodos lhe eram favoráveis» (*ibid.*, 300). Nas palavras de Goldbeck:

O mais admirável, talvez, foi que todos esses dons e toda essa virtuosidade não fizeram de Pedro de Freitas Branco, nem no estrado, nem na vida, um prestidigitador do manuseamento de partituras e ideias. O que sempre e maravilhosamente dominava a extensão do seu conhecimento era a intensidade do seu estilo: não só conhecia muita coisa e muita música — como estas coisas e estas músicas eram assimiladas por ele, e expressas por ele de uma forma que só a ele pertencia — sempre com aquela naturalidade espantosa no ritmo, na energia, no charme (*ibid.*, 322-323).

Para Yves Hucher, «Freitas-Branco possuía o segredo da benevolente severidade que permite... levantar orquestras» (*ibid.*, 378). Destacou ainda o respeito pelo texto musical:

Podia elogiar a elegância da sua pessoa, a sobriedade do seu gesto, o requinte do seu estudo dos textos e o sopro inspirado que animava as suas atuações; podia dizer ainda quanto o seu respeito pelos textos era «inteligente», mas também que sensibilidade habitava esse «intérprete», esse «traduttore» que sabia não ser um «traditore» (*ibid.*, 377-378).

Após a morte do maestro português, Ansermet escreveu que:

Com Pedro de Freitas Branco desaparece um dos raros chefes de orquestra actuais, que ainda mantinham vivo o espírito da nossa tradição musical. Nele, o chefe de orquestra era, cumulativamente, uma personalidade distinta e nobre, animada por uma grande elevação de espírito e por um profundo sentir das obras que dirigia. Fica-nos dele a recordação de admiráveis execuções de toda a espécie de obras e, muito especialmente, das de Ravel e de Falla (*DN, Artes e Letras 25/4/1963*).

Freitas Branco, quando questionado sobre as diferentes correntes da direcção de orquestra, considerou:

A teoria de direcção é uma coisa recente e pode-se dizer que foi estabelecida propriamente por Ricardo Wagner e Heitor Berlioz. A escola de Wagner está actualmente representada com plenitude por Arturo Toscanini. A escola de Berlioz teve o seu último representante em Weingartner. Diferem essencialmente no maior ou menor respeito pelas obras tal como os compositores as deixaram. Também pela maior ou menor importância que reservam ao próprio director de orquestra (*Flama 13/7/1951*).

Já no final da carreira, sobre o mesmo tema, respondeu:

— O maestro pensa que em matéria de regência, as correntes oitocentistas não projectaram a sua acção na nossa época?

— Certamente que não, exceptuado talvez Weingartner, que se apoiou mais em Berlioz. É da corrente wagneriana que vêm os grandes regentes modernos, como um Toscanini ou um Furtwängler. Recordo, a propósito, que há pouco descobriram críticas de Wagner a Hans Richter, discordando de muitas das suas interpretações. Nikisch terá sido pois o autêntico intérprete da tradição wagneriana? Talvez... (DP 7/1/1960).

Foi no século XIX que surgiram os primeiros tratados sobre direcção de orquestra, a que se referia Freitas Branco. Berlioz e Wagner foram «os dois primeiros teóricos da direcção» (Bernard 1989, 239) e «as conclusões que retiraram [...] deram origem a escritos teóricos que influenciaram muito o *métier* de maestro, que até então era praticado de uma forma intuitiva e que ainda não estava codificado para fins pedagógicos» (*ibid.*, 101). Em 1855, Berlioz publicou *Le chef d'orchestre: théorie de son art*. Pela primeira vez, a atividade do maestro foi considerada como uma tarefa específica (Galkin 1988, 274), fazendo o compositor francês uma análise sobre a sua função e responsabilidade enquanto intérprete:

O maestro deve *ver* e *ouvir*, deve ser *ágil* e *vigoroso*, conhecer *a composição, a natureza e a extensão* dos instrumentos, saber ler a partitura e possuir, para além do talento especial cujas qualidades constitutivas iremos explicar, outros dons quase indefiníveis, sem os quais é impossível estabelecer uma ligação invisível entre ele e os que dirige, a faculdade de lhes transmitir o seu sentimento é-lhe negada e, por conseguinte, perde por completo o poder, o domínio e a acção orientadora. Deixa de ser um maestro, um diretor, para se tornar num simples marcador de compassos (Berlioz [1855] 1988, 9-10).

Tal como referido na introdução deste livro, Berlioz destaca, também, a importância do papel do maestro:

[...] o compositor é praticamente o único [...] que depende de uma multidão de intermediários colocados entre si próprio e o público; intermediários inteligentes ou estúpidos, dedicados ou hostis, ativos ou inertes, podendo todos, do primeiro ao último, contribuir para a irradiação da sua obra ou desfigurá-la, caluniá-la, e até destruí-la por completo. Os cantores

têm sido muitas vezes acusados de serem os mais perigosos desses intermediários; erradamente, creio. O mais temível, na minha opinião, é o maestro. Um mau cantor só pode estragar o seu próprio papel, o maestro incapaz ou mal-intencionado arruína tudo. Afortunado deve considerar-se um compositor quando o maestro em cujas mãos caiu não é simultaneamente incapaz e mal-intencionado: pois nada pode resistir à sua perniciosamente influência. A orquestra mais maravilhosa fica então paralisada, os cantores mais excelentes ficam constrangidos e entorpecidos, perde-se toda a verve e todo o efeito de conjunto; sob tal direção as mais nobres audácias do autor parecem loucuras, o entusiasmo vê seu ímpeto quebrado, a inspiração é violentamente trazida para a terra, o anjo já não tem asas, o homem de génio torna-se um extravagante ou um cretino, a estátua divina é atirada do seu pedestal e arrastada na lama; e, o que é pior, o público, e mesmo os ouvintes dotados da mais alta inteligência musical ficam impossibilitados, se se trata de uma obra nova que ouvem pela primeira vez, de reconhecer os estragos causados pelo maestro, de descobrir os disparates, os erros, os crimes que comete (*ibid.*, 7-8).

Segundo Bernard, este «pequeno tratado de direção de orquestra, o primeiro que aborda a música sinfónica, é de uma grande simplicidade, recheado de conselhos que hoje nos parecem perfeitamente evidentes» (Bernard 1989, 112). Berlioz desaprovava o *rubato*, preferindo um fraseado simples; por outro lado, criticava a rigidez do tempo, condenando aqueles que se preocupavam apenas em marcar o compasso; tinha como princípio seguir as indicações de tempo escritas pelos compositores, através de uma leitura rigorosa e precisa da partitura (Galkin 1988, 561). Sobre a sua forma de dirigir, escreveu Moscheles: «ele inspirou a orquestra com fogo e entusiasmo; ele carregou tudo como se estivesse numa tempestade» (Botstein 2001, 267).

Na década seguinte, em 1869, foi a vez de Wagner publicar o tratado *Über das Dirigieren*, sobre aquilo que considerava ser «um “estilo” correto de atuação» (Galkin 1988, 309). O compositor alemão viria a influenciar muitos dos maestros da geração seguinte, tais como Bülow, Richter, Mottl, Levi, Nikish e maestros da primeira metade do século xx, como Koussevitzky e Furtwängler (*ibid.*). Tal como Berlioz, e também como foi exposto na introdução, Wagner considerava que a primeira preocupação de um chefe de orquestra deveria ser estudar a partitura para conhecer as intenções do compositor e colocá-las em prática (*ibid.*, 310). Esclareceu ainda:

Se quiséssemos resumir numa palavra a tarefa do maestro na execução correta de uma obra musical, poderíamos dizer: indicar constantemente o tempo certo; com efeito, a escolha e a determinação do tempo permitem perceber de imediato se o maestro compreendeu ou não a peça (Wagner [1869] 1988, 127).

Na opinião de Wagner, o tempo era o elemento mais flexível de uma execução musical (Galkin 1988, 314). A sua direção, segundo Hanslick, caracterizava-se por uma constante flutuação do tempo, muito característica nas interpretações pianísticas de Chopin e Liszt, mas pouco habituais na execução orquestral (*ibid.*, 568).¹⁹⁵ A direção de uma orquestra, segundo o compositor e maestro alemão, exigia uma perspectiva romântica dominada pelo imperativo da recriação, cuja finalidade era abandonar a rigidez do classicismo. Aconselhava a necessidade de serem feitas modificações nas instrumentações das obras, nomeadamente nas sinfonias de Beethoven,¹⁹⁶ indo ao encontro do que considerava ser a intenção do compositor (Botstein 2001, 267). Defendia que deveriam ser os músicos e os cantores a avaliarem o trabalho de um maestro, pois «são os únicos que podem realmente apreciar as qualidades ou os defeitos de uma direção». Ainda segundo Wagner, «só a boa execução de uma obra musical permitirá aos ouvintes formar uma impressão justa. Ser-lhes-á impossível, porém, reconhecer a falsidade da impressão produzida por uma má execução» (Wagner [1869] 1988, 111).

Um discípulo de Wagner que se destacou neste período foi Hans von Bülow. Renomado pianista, tornou-se o maestro mais importante do final do século XIX à frente da Orquestra de Meiningen¹⁹⁷ (Botstein 2001, 267). Colocava uma grande preocupação na precisão da execução instrumental — tal como fazia nas suas interpretações como pianista — elevando a técnica de direção graças ao trabalho detalhado que desenvolvia nos ensaios (*ibid.*, 268). Tal como Wagner, era criticado

95 Berlioz era muito crítico da forma como Wagner dirigia: «*sempre tempo rubato*» (Galkin 1988, 578).

96 Segundo Weingartner, Wagner «considerava que as intenções do compositor não se reflectiam totalmente na instrumentação (seja porque os instrumentos de que Beethoven dispunha não eram perfeitos, seja porque a crescente surdez do mestre obscurecia por vezes a sua percepção das relações entre os diferentes timbres instrumentais), pelo que a modificou discretamente» (Weingartner [1895] 1988, 306).

97 Esta formação tornou-se uma das orquestras mais importantes no final do século XIX (Galkin 1988, 611).

pelas flutuações de tempo e pela utilização de efeitos dinâmicos não indicados na partitura (Galkin 1988, 611). Bülow «afirmava que não há más orquestras, mas apenas maus maestros [...] a responsabilidade do *Kapellmeister* é total» (Munch [1954] 1988, 630).

Foi durante este período que o trabalho do chefe de orquestra passou a ser analisado pela crítica:

Nunca se fala do maestro, nas críticas da primeira metade do século XIX. Confia-se nele, ele dirige sempre bem, sem problemas. [...] É preciso esperar pelo final do século XIX para que a situação se inverta. Nesse período, o interesse pela obra dá lugar à personagem reinante, o sacerdote, o maestro carismático, que subjuga a orquestra com um mágico relance dos seus olhos, e que vai a partir de agora ocupar-se da recriação da obra, dando-lhe milagrosamente uma nova cor, uma nova vida (Bernard 1989, 175).

Outro maestro referido por Freitas Branco, e que também escreveu sobre a direção de orquestra, foi Felix Weingartner, que, em 1895, publicou *Über das Dirigieren* (Galkin 1988, 327). Este autor, ao analisar as publicações anteriores sobre o tema, considerou que o tratado de Wagner criou «as bases de uma nova conceção da função do maestro» (Weingartner [1895] 1988, 301). A obra de Weingartner é bastante mais analítica que as congêneres que o antecederam, sendo muito crítica em relação ao trabalho de Bülow (Botstein 2001, 268), reconhecendo, no entanto, que este maestro «através de um trabalho consciencioso e incansável, [...] alcançava [...] uma perfeição desconhecida na época», que fazia com que a orquestra parecesse «ser um único instrumento» (Weingartner [1895] 1988, 308). Segundo Weingartner:

Estas conquistas ilustram a importância da ação de Bülow e explicam porque é que o seu nome deve ser inscrito em letras de ouro na história da direção de orquestra. Depois daqueles grandes compositores que foram excelentes maestros, a ele devemos que a direção de orquestra seja verdadeiramente concebida e compreendida como uma arte e não como um ofício de artesão (*ibid.*, 308).

Mas, de seguida, questiona as opções de Bülow, nomeadamente, as modificações que introduzia nas obras: «Quando uma interpretação expressiva exigia uma modificação do tempo, por vezes exagerava-a para que os seus ouvintes ficassem perfeitamente conscientes dessa

mudança, e chegava mesmo a adotar um tempo completamente diferente, contrário ao andamento de base» (*ibid.*, 309). Reprovou, também, os discursos que fazia nos seus concertos:

Em razão do seu hábito de proferir discursos nos concertos, cometeu tais faltas de gosto que era difícil continuar a manter por ele a mesma estima sincera. Mas era uma coisa bem triste ouvir o público perguntar, correndo para os seus concertos: «O que vai hoje acontecer?» (*ibid.*, 315).

Por último, destacou que «durante tais execuções, tinha-se a impressão de que o essencial já não era a obra que se tocava, mas o maestro, e que este procurava desviar a atenção dos ouvintes da obra para a atrair para si próprio» (*ibid.*, 317). Ao contrário de Bülow, Weingartner, numa linha mais próxima de Berlioz e como foi expresso na introdução, tinha como objetivo ser o mais fiel possível ao texto musical. Quando interrogado pelos músicos sobre anotações acrescentadas nas partituras, respondia: «não tenham em conta qualquer anotação; devem seguir apenas as indicações impressas» (*ibid.*, 332). Defendia que «uma má interpretação pode não só enganar totalmente o ignorante, mas também dissuadir um conhecedor e impedi-lo de ouvir com interesse» (*ibid.*, 304). No seu texto, fez uma análise da situação da direção de orquestra nos finais do século XIX:

O objetivo deste trabalho é mostrar a evolução da arte de dirigir desde que Wagner lhe deu novas bases [...]. Um certo número de progressos decisivos foram alcançados: uma maior competência das orquestras, uma prática de conjunto mais perfeita, um melhor sentido da interpretação viva. Estes progressos devem-se a Bülow e a alguns maestros que ainda se formaram sob a influência direta de Wagner. Mas há também um perigo crescente: a influência perniciosa exercida pelas fraquezas de Bülow, bem como a futilidade, o egocentrismo, o espalhafato e a arbitrariedade de certos chefes de orquestra mais jovens, arrisca-se a colocar na moda um estilo que transforma as nossas obras-primas num brinquedo ao serviço de caprichos pessoais. Este perigo é ainda maior quando um público sem educação artística, impressionado pela estranheza, corre o risco de tomar precisamente este estilo pela verdadeira autenticidade (*ibid.*, 336-337).

Pretendia, com o seu tratado, alertar para os exageros que existiam em muitas interpretações:

No seu texto, Wagner atacava os filisteus, que reprimiam qualquer alteração de tempo e, portanto, abafavam a alma da interpretação musical sob uma rigidez metronômica. O meu texto, pelo contrário, combate os erros que resultaram do exagero dessas modificações, que foram progressivamente reconhecidas como necessárias. O meu tratado não é, portanto, um plágio do de Wagner [...], mas o seu oposto, ou, se se preferir, a sua continuação contemporânea. Se Wagner abriu novos caminhos, creio que é meu dever advertir que não é pisando absurdamente a erva que os podemos seguir (*ibid.*).

Na opinião de Weingartner:

O intérprete e, portanto, no nosso caso, o maestro, *não pode aumentar* o valor de uma obra; a única coisa que pode acontecer, de vez em quando, é que ele a diminua. Com efeito, *o melhor* que ele pode fazer é apenas dar uma interpretação que esteja de acordo com o valor da obra. Se o génio da sua reprodução for igual ao do seu criador, terá cumprido a sua tarefa da melhor forma possível. O «mais» não existe e não pode existir, pois nenhum maestro do mundo pode, pela sua interpretação, transformar uma má obra numa obra bela. Uma obra fraca ou fracassada continuará a sê-lo; além disso, uma interpretação particularmente boa apenas tornará visíveis, ainda mais claramente do que uma má, os defeitos de uma obra. «A obra deveu o seu sucesso à excelência da sua interpretação»: essa expressão contém uma meia-verdade; com efeito, é justo que se reconheçam os méritos do intérprete, mas o compositor ainda tem mais direito a esse reconhecimento, pois foi a sua obra que permitiu ao intérprete alcançar o sucesso (*ibid.*, 339-340).

Para este autor, e como foi mencionado na introdução, há maestros «que só veem as notas, e outros que veem o que está *por detrás* das notas» e que «nenhum resultado artístico é possível sem personalidade» (*ibid.*, 344). Esclareceu, ainda, de que forma um maestro deveria organizar o seu trabalho:

O que determina o valor de uma direção de orquestra é o grau de poder sugestivo que o maestro é capaz de exercer sobre os executantes. Durante os ensaios, ele não é nada mais do que um artesão que orienta os seus trabalhadores com meticulosa precisão, para que cada um saiba qual é o seu lugar e qual deve ser a sua função. É apenas durante a execução da obra

que ele se torna um artista. O mais consciencioso trabalho de ensaio (que é evidentemente uma indispensável condição prévia) não consegue estimular tanto as capacidades dos executantes como a sua força de inspiração. Mas a sua vontade pessoal não se transmite a seu bel-prazer. O misterioso ato criativo que deu origem à própria obra voltará a ganhar vida no maestro e, ultrapassando o estreito quadro da reprodução, este tornar-se-á num novo criador, num criador de pleno direito. Quanto mais a personalidade do maestro se apagar diante da personalidade que criou a obra, mais se identificará com ela, e mais grandiosa será a sua interpretação (*ibid.*, 363).

E definiu os princípios que considerava fundamentais no trabalho de um maestro:

- Eis o que eu exijo de um maestro que reivindica o título de artista:
- que ele seja, acima de tudo, sincero e leal para com a obra que pretende executar, para consigo próprio e para com o público. Que, assim que tiver uma partitura em mãos, não pense: «O que posso fazer com esta obra?», mas sim: «O que quis dizer o seu criador?»;
- que estude a partitura tão conscienciosamente que, durante a execução, ela seja simplesmente um apoio para a sua memória, sem a acorrentar;
- se o estudo da obra lhe permitiu formar uma conceção própria, que a restitua integralmente, sem a fragmentar;
- que se recorde constantemente que o maestro é a personalidade mais importante e responsável da vida musical. Através de boas execuções, plenas de estilo, pode formar o público e provocar uma purificação do sentimento artístico, mas através de más execuções, que são escravas da sua vaidade, apenas cria uma atmosfera desfavorável à arte autêntica;
- que o seu maior triunfo seja o de ter executado bem a obra, e que o legítimo sucesso do compositor se torne o seu (*ibid.*, 363-364).

Concluiu, resumindo aquele que deveria ser o objetivo fundamental de um chefe de orquestra: «o seu dever sagrado é apresentar-nos as obras dos grandes mestres clássicos num estilo puro, incutindo-lhes a sua própria alma, o seu próprio espírito» (*ibid.*, 367).

Bruno Walter, maestro com quem Freitas Branco contactou durante a sua estadia em Londres, publicou, em 1957, um tratado sobre a direcção de orquestra intitulado *Von der Musik und vom Musizieren*. No texto, começa por reconhecer os seus erros, nomeadamente alterações de tempo não indicadas na partitura, que fazia no início da sua carreira:

«Foi preciso muito tempo até as provações me tornarem suficientemente inteligente para corrigir os meus erros e alcançar um estilo mais puro» (Walter [1957] 1988, 435); «as diretrizes do compositor quanto ao tempo são parte integrante da partitura e qualquer modificação por ele exigida pertence à composição» (*ibid.*, 432). Neste tratado, Walter criticava «o intérprete que se permite sem escrúpulos fazer modificações de tempo — *ritardando* ou *accelerando*, *più mosso* ou *meno mosso* — procedendo assim a uma alteração do sentido, em passagens que o compositor tinha concebido num ritmo regular» (*ibid.*, 431). Mas alerta que «a continuidade do tempo [...] não deve conter qualquer elemento de tensão, nem de rigidez metronómica» (*ibid.*, 434). Defendia a alteração das dinâmicas para obter uma maior clareza na interpretação, mas opunha-se a uma modificação sistemática da orquestração (*ibid.*, 548). Segundo Walter, o que distingue a atividade de um maestro, é que «o maestro não toca ele próprio, mas guia e influencia a forma de tocar dos outros» (*ibid.*, 488). Na sua opinião, «não devemos esquecer que na música, no nosso tempo, a criação tornou-se menos importante do que a interpretação» (*ibid.*, 485), acrescentando que «a recriação é realizada em dois atos de tendências opostas: a *recepção* e a *restituição*» (*ibid.*, 421). Sobre a interpretação, e como referido na introdução, escreveu «que não existe uma conceção absoluta e única de cada obra e que, por vezes, pode acontecer que o próprio compositor esteja disposto a aceitar diferentes conceções da sua obra» (*ibid.*, 446). Na sua análise, «o intérprete musical ideal será aquele que, totalmente imerso na obra, se concentrará inteiramente nela, mas que, *ao mesmo tempo*, mobilizará na sua restituição toda a força da sua própria personalidade e, portanto, também o prazer de colocar em jogo o seu próprio talento» (*ibid.*, 421). Alertou para o risco:

[...] que consiste em colocar a tónica no seu ego em detrimento da obra. Aqui, quero apenas constatar que o intérprete só pode cumprir a sua tarefa se se considerar um embaixador da obra, totalmente responsável; que, enquanto faz uma música plena de emoção e sentimento, só será um mediador convincente e enérgico se a sua própria alma ressoar na obra que fielmente restitui (*ibid.*, 427).

Para Walter, o único critério para avaliar um concerto é «observar se a interpretação valoriza a riqueza e a grandeza da obra, bem como a importância do criador. Na medida em que o maestro se esforça e se

expõe, terá provado que é o apóstolo eleito do génio criador e um servo fiel da sua arte» (*ibid.*, 533). Destacou ainda:

Se um maestro dotado e experiente se esforça por descobrir o espírito de uma obra e por revelá-lo fielmente; se, com esse objetivo, trabalha de forma simples e franca com a sua orquestra, a sinceridade e a seriedade da sua interpretação fá-la-ão parecer tão autêntica como qualquer outra conceção da obra (*ibid.*, 535).

Concluindo:

Deixar a música falar por si mesma, não a alterar com uma interpretação escaldante, sem, no entanto, comprometer a sua eficácia por falta de calor. Todas as obras de arte têm o seu próprio clima; o músico perspicaz deve deduzir desse clima o grau de calor ou de intensidade da sua interpretação (*ibid.*, 539).

Outros dois maestros a que Freitas Branco faz referência foram Furtwängler e Toscanini. Segundo Elliot Galkin, distinguiram-se como as duas grandes figuras da direção de orquestra na primeira metade do século xx (Galkin 1988, 665). Furtwängler defendia que, comparativamente com outras artes, a atividade musical tinha características distintas:

A música depende dos seus intermediários. Não pode, como as artes plásticas, exteriorizar-se a si própria; é evidente que é do executante (cantor, maestro, etc...) que depende (em primeiro lugar e em grande parte) o destino de uma música *desconhecida* para o ouvinte. Se, nesses casos, raramente um intérprete torna uma peça melhor do que ela é, em sentido contrário é frequente que a boa música seja mal interpretada. Mas, para o ouvinte que não conhece, ou conhece mal, a obra que o deixa frio, é absolutamente impossível perceber se a culpa dessa ausência de efeito se deve à obra ou ao intérprete (Furtwängler 1953, 14).

Na opinião do maestro alemão, e de outros autores já citados na introdução, «grandes compositores nem sempre são grandes maestros. Mas são sempre grandes músicos e os seus pontos de vista são de grande importância para um maestro» (Furtwängler 2000, 21). Considerou, ainda, que os objetivos de um intérprete e de um compositor são claramente distintos:

Como é que ele aparece ao seu intérprete [...]? Em primeiro lugar, é uma fonte impressa. Não é tarefa do intérprete retratar o padrão da sua própria vida espiritual, mas seguir em pormenor a linha de uma obra, há muito completa, criada por outra pessoa. Ele tem que trabalhar para trás, por assim dizer, não para a frente, como o compositor; ao contrário da direção em que a vida evolui, ele tem que se mover de fora para dentro, e não vice-versa, como o compositor. O seu caminho não é de improvisação, i. e. de crescimento natural, mas sim caracterizado pela montagem meticulosa e disposição das partes componentes. E enquanto para o compositor estas partes, como em qualquer processo orgânico, fundem-se naturalmente na sua visão da obra como um todo, o intérprete, por sua vez, tem de reconstruir laboriosamente tal visão para si próprio a partir das partes separadas à sua disposição. É a partir de tais distinções, tanto da situação factual e dos desafios que dela decorrem, que surgem os problemas de interpretação e atuação (*ibid.*, 11-12).

Enfatizou que um intérprete deve colocar o máximo de paixão no seu trabalho:

É que o dever de um *kapellmeister*, e em geral de um intérprete, não é o que muitos desejariam que fosse: o dever de «apresentar», tão «objetivamente» quanto possível, a música que tem entre mãos, mas sim o de fazer viver essa música com toda a sua paixão, com todo o seu entusiasmo. Se ele deve escolher ou aceitar nos seus programas as obras *sine ira et studio*, deve tocá-las, pelo contrário, *con passione, con amore* (Furtwängler 1953, 124).

Por seu lado, Toscanini, no início do século xx veio exemplificar «esta nova técnica, mais contida, ajudou a tornar a ideologia de Weingartner e a reivindicação de um estilo interpretativo objetivo o padrão dominante da direção de orquestra do início do século xx» (Botstein 2001, 268). Segundo Galkin, o maestro italiano «foi considerado internacionalmente como o maestro mais importante de todos os tempos» (Galkin 1988, 647), «apresentou atuações brilhantes pela sua clareza, vitalidade rítmica, e precisão do conjunto» (*ibid.*, 658). Civetta acrescentou que «ao longo da sua carreira, Toscanini elevou os níveis da atuação orquestral e operística, insistindo na afinação precisa, ritmos e equilíbrios adequados, e os tempos que os compositores especificaram» (Civetta 2012, 18). Piero Coppola afirmou que Toscanini foi:

[...] o criador da moderna competência do chefe de orquestra. Foi ele que fez triunfar a ideia de que hoje, em qualquer espetáculo artístico digno desse nome, é o maestro que constitui o elemento primordial e essencial. Restituiu a esta nobre profissão todo o seu brilho, toda a importância que lhe é devida e, naturalmente, toda a responsabilidade que lhe é inerente (Coppola 1944, 183).

Ainda segundo este autor, «foi graças aos esforços tenazes e corajosos de Arturo Toscanini que, numa época ainda não muito distante, se bateu contra tudo e contra todos, recolhendo muitas vezes apenas ingratidão e inimizade» (*ibid.*, 184). Sobre o maestro italiano, Robert Marsh considerou que «uma das suas declarações mais citadas é a sua insistência de que é o compositor que é grande, não o intérprete. “Eu não sou nenhum génio. Eu não criei nada. Eu toco a música de outros homens. Eu sou apenas um músico”» (Marsh 1973, 58). Sublinhando que para Toscanini:

A tarefa do maestro é dominar a partitura e combinar inteligência com habilidade musical para dar voz ao que o compositor escreveu. A distância entre Toscanini e o «intérprete-maestro» que se coloca acima do compositor e usa a música e a orquestra como veículos para a afirmação da sua própria vontade e a ampliação do seu ego não pode ser superada; e porque tantos maestros se deixaram influenciar desta maneira, a musicalidade altruísta de Toscanini é suficiente para colocá-lo num grupo muito pequeno e distinto de artistas (*ibid.*, 74).

Toscanini tinha um estilo de direção muito diferente de Wagner, Nikisch e dos seus discípulos. Schönberg frisou que foi «o maestro central do seu tempo, a mais forte influência para a objetividade do século xx. Ele tornou-se a maior referência na direção de orquestra contemporânea» (Galkin 1988, 647). A sua carreira começou de uma forma inesperada, no Rio de Janeiro, dirigindo a *Aida* de Verdi, sem qualquer ensaio, substituindo o maestro que foi dispensado momentos antes do concerto (*ibid.*, 649). Na opinião de Burghauser, «uma das maiores qualidades de Toscanini foi o seu desejo de compreender as intenções originais dos compositores» (Civetta 2012, 72), e Wilfrid Pelletier considerou que «a sua interpretação era tão pura quanto possível. Ele nunca procurou um efeito para o maestro. Ele sempre fez o que o compositor queria fazer» (*ibid.*, 47). Toscanini «foi mais contido

na atuação» (*ibid.*, 160) e «raramente estava satisfeito com as suas atuações e estava bastante relutante em aprovar as suas gravações para edição» (Civetta 2012, 183). Para o maestro italiano, «dirigir, sempre é um grande sofrimento para mim» (*ibid.*, 185). Sobre o trabalho de outros maestros, «considerou Victor De Sabata um excelente maestro, mas criticou-o por alterar os tempos muitas vezes» (*ibid.*, 210-211). Quando questionado sobre o seu segredo respondeu: «Vou contar-lhe o meu segredo: toda a minha vida estudei partituras» (*ibid.*, 47).

Freitas Branco afirmou que admirava três maestros em particular: «Toscanini, Bruno Walter, Furtwängler» (*Flama* 13/7/1951). Na opinião do maestro português, estavam «acima e ao lado. Mesmo que subamos na vertical, não lhes chegamos perto» (*DN, Artes e Letras* 25/4/1963).

Toscanini tinha estatuto especial para Freitas Branco, sendo a sua admiração pelo maestro italiano várias vezes referida (ENT Maissa 2005; PR Santos 1988). Em 1957, em entrevista ao programa da EN «Quinzenário Musical», o maestro português afirmou que Toscanini «tratou-se, trata-se do maior director de orquestra; não só do presente, mas de todos os tempos; passados, presentes e creio que futuros por muito tempo até aparecer outro» (PR Branco 1957). Considerou que o maestro italiano:

[...] foi sem dúvida quem estabeleceu, em bases sólidas, a posição do director de orquestra, quem dignificou a profissão. Já tinha havido directores de orquestra, é certo. Mas a situação do maestro, por grande que fosse, antes de Toscanini, era sempre um pouco subordinada. Toscanini dignificou a profissão porque equiparou o director de orquestra ao autor (*ibid.*).

Em 1957, revelou que tinha conhecido o maestro italiano «há 25 anos quando Toscanini fez uma viagem a Paris, onde eu vivia na altura. Depois nunca perdi a oportunidade de me encontrar com ele, e mesmo de o seguir, sempre que era possível. Encontrava-o periodicamente nos concertos que dava em Monte-Carlo». Freitas Branco frisou o impacto que lhe causou esse encontro: «tive a impressão de que estava em frente do maior chefe de orquestra de todos os tempos. Estou certo de que qualquer pessoa, qualquer chefe de orquestra de boa-fé, reconhecerá o mesmo». Uma das primeiras obras que Freitas Branco viu Toscanini dirigir foi *La Mer* de Debussy, contando depois o maestro português que nunca teve «uma revelação mais fulgurante

que essa. Tão fulgurante que ao chegar a casa, com a minha mulher, dirigi-me a uma caixa onde guardo as batutas e parti-as todas, dizendo-lhe: “Para quê tentar ser chefe de orquestra quando há um Toscanini ainda vivo, e de boa saúde?”». Concluindo mais tarde que «a personalidade que tinha feito de “La Mer” uma obra tão extraordinária, era uma alma essencialmente, exclusivamente, musical» (*ibid.*). Segundo o maestro português:

Ninguém respeitou mais o velho conceito dos estetas do século XIX, que Toscanini. — Não há problema musical que não possa ser resolvido pela própria música; por outras palavras, a música, e só a música nos deve ensinar tudo o que há a aprender sobre música. Isto era o seu princípio fundamental. Nunca se viu esse homem empregar argumentos que não fossem extraídos da partitura, da sua compreensão, do seu estudo. Por isso ao sair-se de um espectáculo, concerto ou ópera, nunca se saía com a impressão de ter assistido a uma exibição de virtuosismo ou virtuosidade (*ibid.*).

Para Freitas Branco, a prioridade de Toscanini:

Era a música, mas antes havia o autor, em primeiro lugar era preciso saber o que o autor queria dizer. Estudava a música com todo o cuidado, esforçando-se por desfazer, em si próprio, os maus hábitos criados que ofuscavam o pensamento do autor, ou aquilo que ele pensava ser o pensamento do autor (*ibid.*).

Como revelou, em entrevista, Freitas Branco assistiu a vários ensaios do maestro italiano,^[98] e destacou o muito que aprendia nesses momentos, dos quais guardava «um pequeno cofre cheio de apontamentos» (*ibid.*). Teve a oportunidade de admirar o trabalho realizado pelo maestro italiano e conhecer de perto toda a sua mestria, da exigência que inculcia, bem como a procura constante da perfeição, destacando que «a sua técnica era prodigiosa» (Caeiro 1964, 282). Durante a mesma entrevista, destacou que, ao longo de toda a sua carreira, Toscanini procurou sempre apresentar as interpretações que estivessem mais de acordo com o que estava indicado na partitura, e que

98 Coppola recordou que Toscanini permitia a presença nos seus ensaios apenas a um grupo restrito de pessoas: «durante os seus concertos parisienses, deu-me a honra de me deixar assistir aos seus ensaios, coisa a que, em geral, ele se opunha» (Coppola 1944, 179).

nunca recusava «dar o braço a torcer» se considerava, que em interpretações anteriores da mesma obra, tinha tomado opções erradas:

[Toscanini] nunca estava seguro de si (como vemos tantos chefes de orquestra); era um atormentado, e por isso atormentava a orquestra. Mas com tudo isto foi e será, por muito tempo, o maior condutor de orquestras, o maior *fabricante* de música sinfónica ou lírica; porque colaborando com o autor, fazia realçar o que o seu *sentimento* lhe indicava, mas nunca com aquela certeza, com aquele peso, que torna, às vezes, morosas as melhores interpretações (PR Branco 1957).

A tradição era algo que não existia para Toscanini: «a tradição, era o autor, a partitura. Dizia, e repetia-o às orquestras, tudo o que há a dizer está nas notas, é preciso fazer simplesmente o que está escrito; evidentemente que há questões de equilíbrio sonoro, mas fazer alterações só porque é tradicional, não!» (*ibid.*). Na opinião de Freitas Branco, havia interpretações de Toscanini ímpares:

[...] a «Fidélio» de Beethoven, o «Falstaf» de Verdi, qualquer das Sinfonias de Beethoven, «O Mar» de Debussy ou ainda «Daphnis et Chloé» de Ravel, etc., são tudo obras que uma vez ouvidas sob a sua direcção não precisa de procurar-se *melhor* interpretação embora seja lícito procurar outra. Sem alterar a letra das obras que dirige, transforma-as pelo seu extraordinário poder fluídico. Toscanini faz, maravilhosamente, música de tudo e com tudo (*Flama* 13/7/1951).

O maestro português considerou que Toscanini:

[...] lutou enormemente, mas no fundo, não era um conflituoso, era simplesmente um violento. Ele próprio me dizia: «Eu sou um selvagem». Eu respondi-lhe: «O maestro pode ser um selvagem em tudo o que não for música, mas em música não o é com certeza, pois desbravou muita coisa. E tem-nos dado, a nós directores de orquestra, exemplos que não devemos esquecer» (PR Branco 1957).

E sobretudo, «Toscanini dignificou o chefe de orquestra tornando-o activo colaborador do autor, da obra» (*ibid.*). Por último, evidenciou o conhecimento que o maestro italiano tinha sobre a psicologia de uma orquestra:

Havia também a psicologia. A compreensão do todo que é uma orquestra. Um exemplo: durante uma das suas clássicas fúrias, que diminuíram com a idade, exigia à orquestra que tocasse *pianíssimo*, que ele queria [que] fosse muito *pianíssimo*. De repente acalmou-se e pediu uma partitura — Toscanini devido a uma doença na vista nunca se servia da partitura para dirigir. Era uma doença pior que miopia, tinha de estudar as músicas quase à lupa — Com os seus pobres olhos procurou até chegar à passagem em questão, depois teve este gesto extraordinário. Levantou a cabeça com um grande sorriso, como se pedisse desculpa, e disse: «Toda a gente se pode enganar, eu peço desculpa. Mas... tenho imensa pena, desta vez não me enganei, está cá pianíssimo». A orquestra surpreendida começou por rir, pelo contraste entre a fúria e a cândida graça, depois executou o *pianíssimo*... Quis invocar este facto como frizante da sua psicologia de director; unicamente chamando a culpa a si, e pedindo desculpa por não se ter enganado. Parece-me ser um exemplo bem claro da sua grandeza de chefe de orquestra (*ibid.*).

Em entrevista concedida em 1951, Freitas Branco apresentou os princípios que defendia relativos à atividade de um intérprete:

A personalidade do compositor, desde que seja bem vincada e bem definida, pode ter um valor relativo. Conhecendo toda a sua obra podemos basear-nos nas linhas gerais de interpretação. Mas há que distinguir se o compositor quis fazer obra de música pura ou se foi encontrar a inspiração em fontes extra-musicais — literárias ou outras. Quando um compositor escreve qualquer obra que não esteja subordinada a um tema, mas seja simplesmente uma construção, o intérprete terá na personalidade do compositor o único recurso. Se a composição é um «poema sinfónico» como entre tantos outros «D. Quixote» de Ricardo Strauss e «Sinfonia Fantástica» de Heitor Berlioz, deve ter-se em conta que a personalidade fica um tanto presa pelo «argumento», da mesma forma que este fica moldado pela própria maneira de ser do compositor. Numa *ópera*, por exemplo, há o grande recurso que é o sentido das palavras do *libretto*. O intérprete deve procurar conhecer os motivos da obra e ainda, se a houver, a literatura que lhe deu origem. Cada vez mais evidente se torna a necessidade de uma *cultura geral* para que se determinem as leis influenciáveis de meio, atavismo ou formação. O intérprete deve ainda continuamente fazer-se esta pergunta: Será isto que o compositor quis fazer? E, às vezes: será isto que ele quis exprimir? (*Flama* 13/7/1951).

Questionado sobre a «leitura de partituras em que foram usados sistemas teóricos À PRIORI?» (*ibid.*), respondeu:

Nessa altura deve-se procurar saber, antes de mais nada, se o compositor foi realmente influenciado pelo assunto ou se o adaptou, transformando-o. No primeiro caso é evidente que temos de atender, na interpretação, à ideia mais que a outra coisa. No segundo caso terá que se interpretar essa obra como se interpretaria qualquer outra do mesmo compositor. É evidente que, embora todos os «Faustos» existentes tivessem tido a mesma origem literária, não os podemos interpretar todos da mesma forma (*ibid.*).

Relativamente ao trabalho específico de um maestro defendeu a seguinte posição:

Para um director de Orquestra a grande dificuldade que pode surgir é a da não compreensão geral de todos os músicos porque não pode conseguir que toda a orquestra compreenda com a mesma acuidade uma composição que, para alguns dos seus componentes, pode chegar a ser odiosa. Num caso destes não há grande dificuldade entre o que se deve fazer em relação à orquestra e ao público: fazer ressaltar os processos de construção. Quando não há belezas melódicas, ou harmónicas, a fazer sobressair pela orquestra, deve procurar-se a interpretação que imponha a obra pelo que ela tenha de belo nas proporções, nos contrastes ou oposições, na factura, enfim (*ibid.*).

Considerou que o maestro, a partir da partitura, deve inculcar nos músicos a ideia do compositor:

Não se pode exigir que todos os músicos da orquestra sejam suficientemente artistas, suficientemente músicos, que tenham um nível suficientemente elevado para extrair tudo aquilo que se quer tirar duma obra [...] alguém tem que lho inculcar. É uma espécie de osmose. Temos que ir buscar à partitura o que o autor sugeriu e por isso é que nos temos de gastar um bocadinho (Cassuto 1964a, 277).

Tal como já referido na introdução, Freitas Branco defendia que o maestro deveria ser o principal responsável pela revelação ao público daquilo que uma obra podia transmitir:

Em toda a boa música desde a mais severamente clássica á mais atrevidamente moderna, há um encanto que tem que ser despertado e comunicado ao público pelo regente. A grande, a maior música não pode viver apenas da execução embora perfeita das notas que são a letra e não o espírito da música (*DL 8/11/1928*).

Por outro lado, destacou que «a grande fonte da música foi e será sempre a inspiração. Mas é preciso que a inspiração seja dominada e servida por uma técnica poderosa» (*Ilustração 16/3/1930*). Para Freitas Branco, «uma das grandes qualidades que um chefe de orquestra precisa de ter é nunca deixar que a orquestra possa supor que há qualquer dúvida neles, pelo menos, dúvidas que se possam esclarecer pela reflexão» (*Cassuto 1964a, 276-277*). Esta argumentação foi já apresentada na introdução. Questionado sobre a fidelidade ao texto musical, o maestro português teceu as seguintes considerações:

Rimsky-Korsakoff dizia que há três espécies de partituras: as que soam bem logo no primeiro ensaio, as que soam bem depois de muitos ensaios e as que nunca soam bem. Deve respeitar-se o autor, as suas intenções, mas não se deve aplicar rigidamente essa regra. Há excepções importantes. [...] As correcções que Wagner fez na «Nona Sinfonia», de Beethoven ainda hoje são perfeitamente válidas. Das Sinfonias de Schumann existem pelo menos três versões, devendo distinguir-se as de Mahler e Weingartner. Recordo que dirigi uma vez a 3ª Sinfonia (Renana) justamente na versão de Mahler e que Mestre Viana da Mota me veio felicitar, afirmando que seguira a audição pela partitura original e não encontrara qualquer desrespeito ou modificação do pensamento de Schumann. Nestes casos a questão é, evidentemente, valorizar a intenção do autor em relação a ela mesma, isto é, sem a trair (*DP 7/1/1960*).

Na mesma entrevista, falou sobre as especificidades da direcção do repertório contemporâneo:

São outros problemas que traz ao regente a execução dessa música. Poderão condensar-se as dificuldades em duas fundamentais: a complexidade do ritmo e reajustamento dos planos sonoros. Talvez, no entanto, que para o componente da orquestra a música moderna seja ainda mais difícil para a orquestra do que para o regente. Veja-se o que Stravinsky escreveu para os fagotes na introdução do «Sacre»; e o que Ravel em muitos passos exige do

virtuosismo dos executantes. No tempo em que a «inspiração» era factor primordial, era muito diferente a elaboração de uma partitura. Stravinsky foi o primeiro compositor que teve a coragem de afirmar que a construção era tudo. Quando o escreveu não era ainda verdade, nem para ele mesmo. Mas era uma profecia, pois sem dúvida a expressividade acabou por ser sacrificada à construção. Até que atingimos a fronteira do dodecafonismo. Na orquestração clássica e romântica a fusão de timbres era uma tarefa do director de orquestra. Agora está praticamente na mão do compositor. As combinações de timbres são uma das essências da música contemporânea; mas são mais fáceis de realizar porque são uma consequência da própria concepção da obra e da multiplicidade dos recursos que a moderna orquestra oferece ao compositor. A música clássica traz mais problemas para o regente, pelo menos por esta razão humana: as boas orquestras tendem a recusar-se a detalhar, pensando que nada mais têm a aprender ou a inovar em Haydn, Mozart ou Beethoven! (*ibid.*).



Figura 23. Fotografias de Freitas Branco a dirigir (SE 14/9/1958)

Sobre a géstica, Freitas Branco entendia que «qualquer movimento da batuta, por mais imperceptível que seja, corresponde a uma “ideia” que é uma ideia “sonora”. Digamos de outro modo: a batuta é portadora de uma ideia, que é uma “ideia sonora”» (*ibid.*). São vários os depoimentos sobre a sua forma de dirigir: tinha o dom dos grandes maestros, que era transmitir pela géstica o que pretendia da orquestra. Antes de começar a dirigir, colocava a mão na anca e batia com a partitura na estante, sendo o único que procedia dessa forma (ENT Fernandes 2005); a sua géstica era muito interessante, tendo um dinamismo muito grande, descrevendo as grandes linhas, sem gestos desnecessários (PR Sousa 1996); os seus gestos eram muito medidos a juntar ao seu olhar cintilante (PR Maissa 1996), na géstica era exuberante, muito latino, muito expressivo, muito claro, muito rítmico e incisivo (PR Cassuto 1996); tinha uma maneira de dirigir com muito charme e colorido (PR Barbosa 1988), sendo a sua direção flexível (PT Barbosa 1975). Maria Helena de Freitas destacou a elegância e a eficácia do seu gesto:

E depois havia a elegância da sua figura e a extrema eficiência dos seus gestos, que arrastavam positivamente a orquestra. Alguém poderá esquecer a expressividade desses gestos, que pareciam «falar» no momento em que o sol se levanta triunfante e radioso em «Daphnis et Chloé». Era um espetáculo, no bom sentido do termo, quando Pedro de Freitas Branco abria os braços e se erguia levemente no estrado, vibrante mas não espalhafatoso (DN 31/10/1996).

Em 1930, Figueiredo escrevia que «Freitas Branco dirigiu com compreensão, com penetração do espírito das obras executadas e, apesar de alguns exageros do seu temperamento musical vivo e expansivo, reconheço-lhe grandes méritos como chefe de orquestra» (*ibid.*, 18/3/1930).

Outras das matérias abordadas por Freitas Branco, em diferentes entrevistas, estava relacionada com a forma de ensaiar uma orquestra. Apesar dos conselhos de Toscanini, que lhe disse «Pedro, não deves gastar-te assim nos ensaios! No concerto, sim, dá-se tudo, vive-se a música inteiramente!» (*Gazeta Musical* outubro-novembro de 1952), e de ter consciência que se «gastava demais nos primeiros ensaios, que procurava já as execuções vividas e as execuções [...] dinâmicas» (Cassuto 1964a, 277), segundo Braga Santos, o maestro, com o seu

temperamento afável e entusiástico, vivia a música nos ensaios como vivia nos concertos: «ele vivia três vezes mais do que aquilo que é normal num ser humano» (PR Santos 1976). José Atalaya acrescentou que não era de muitos ensaios, mas, quando ensaiava, entregava-se completamente (ENT Atalaya 2005).

O maestro português considerava que todas as orquestras tinham características distintas, sendo importante aplicar a estratégia adequada na relação a estabelecer com os músicos:

É falso pensar que há qualquer orquestra que *a priori* está contra o chefe de orquestra. Agora, o que há é, da parte dos chefes de orquestra, às vezes, a falta de conhecimento dos temperamentos diversos, da orquestra. Porque uma orquestra, afinal de contas, é um grupo de indivíduos, mas é uma unidade, é uma entidade; mas cada uma delas tem o seu temperamento, tem a sua maneira de ser. Umas apreciam [...] uma pequenina piada, uma coisa enfim, que os faça rir um pouco; outros não, outros gostam mais de trabalho [...]. Uns gostam de repetir bastante as passagens, os outros quanto mais as repetem pior; há umas orquestras que são orquestras de concerto, outras que são orquestras de ensaio (Caeiro 1964, 288).

Em sua opinião, era necessário, no caso de haver poucos ensaios, que o maestro fosse muito objetivo, não entrando em demasiados detalhes:

A música é uma arte sucessiva, uma arte que se situa no tempo e no espaço. Não é como um quadro para o qual se pode estar a olhar o tempo que se quiser. Havendo um detalhe que esquecemos, vamos lá ver, ao passo que na música quando se experimentou uma sensação, não se pode voltar atrás e, portanto, havendo poucos ensaios, é um erro fazer detalhes demasiados que vão prejudicar a linha geral. Ou então fazemos como o Mangelberg que é indicar tudo nas partes: as pausas, os staccatos, os legatos, os rallentandos e os cedendos. Agora pensar que em quatro ou cinco ensaios se pode conseguir que uma orquestra inteira se lembre de tudo o que dissemos, não! (Cassuto 1964a, 274).

Acrescentando que, embora não sendo possível «indicar uma regra geral; depende das orquestras, mas não há orquestra que goste de ser massacrada com discursos» (*ibid.*, 275). Em algumas situações, havia mesmo que encontrar outras soluções para afirmar a autoridade:

Por vezes acontece termos de dar um berro! Ainda há pouco tempo, em Itália, estavam todos a falar e eu dei um grito: «Peço a palavra! Silêncio». E então um velho violoncelista voltou-se para um colega e disse: «Ci voleva questo! Estava a ser necessário». E, então, daí para diante, tudo correu bem (*ibid.*, 276).

Relativamente à colaboração com solistas, e quando questionado sobre se achava imprescindível todos os concertos terem um solista, Freitas Branco respondeu: «Quem acha indispensável não sou eu! É o público, o nosso público e os outros públicos. Na Holanda, por exemplo, vi eu a sala esvasiar-se depois da actuação do solista, sem querer saber do resto do programa!» (*Gazeta Musical* outubro-novembro de 1952). São várias as opiniões sobre a forma como se relacionava com os solistas. Era muito amável, muito cortês, os ensaios eram uma festa, não fazendo grandes reparos aos solistas (PR Maissa 1996), não gostava de ensaiar, «passava» as obras uma vez preocupando-se apenas com o conjunto (ENT Maissa 2005); acompanhava de uma forma excepcional (PR Costa 1988), «as observações nos ensaios eram poucas, mas enorme a força de persuasão, o garbo da sua chefia e a facilidade da sua memória» (Costa 2001, 116); dava importância ao trabalho prévio com os solistas antes do primeiro ensaio com a orquestra (PR Lafões 1996), não intimidava, era distinto, procurando seguir o solista, mantendo um ambiente agradável nos ensaios (PR Prado 1996), sendo fácil tocar com ele (ENT Prado 2005). Também Tito Schipa destacou as qualidades de acompanhador: «fiquei sempre mais que contente pela maneira como dirigia e, especialmente, pela maneira como me seguia, o que permite a um artista cantar à sua vontade e interpretar as melodias e, particularmente, os personagens» (AAVV 1964a, 371). A opinião dos músicos da OSEN, neste ponto, é contraditória: Henrique Fernandes considerou que a relação de Freitas Branco com os grandes solistas era excelente e de grande respeito (ENT Fernandes 2005); por outro lado, Vasco Barbosa referiu que o maestro não ligava muito aos solistas e não preparava a orquestra convenientemente, e só com David Oistrakh é que o fez. O maestro português estava mais preocupado com ele próprio do que com os solistas, e os músicos notavam isso, concluiu (ENT Barbosa 2005).

Freitas Branco precisava do público para se realizar, com a sua géstica levava a orquestra consigo, era o momento que ele mais gostava (ENT Fernandes 2005) e a forma como olhava os músicos fazia

a diferença (PR Fernandes 2009). Os seus concertos eram um acontecimento, e depois de ter dado tudo em palco, no final, estava sempre encharcado (PR Paes 1988); transfigurava-se quando dirigia em público: «era um performer» (PR Cassuto 1996). Para Freitas Branco «essa coisa da transpiração e do cansaço [...] dependem do número de ensaios que a gente teve. Se a peça está suficientemente ensaiada, pode-se dirigir quase sem transpiração. Mas em geral isso acontece tão poucas vezes...» (Caeiro 1964, 285).

Enquanto chefe de orquestra, Freitas Branco nunca deu muita importância à crítica (ENT Fernandes 2005; ENT Menéres Barbosa 2005). Terá confidenciado «que só por acaso lia “críticas”» (Portugal 1963, 5). Sobre este assunto, escreveu João de Freitas Branco:

Reflexo daquela planificação de valores era ainda o que fazia votar à completa indiferença todas as críticas, censuras ou mesmo declaradas hostilidades, sempre que suspeitava provirem dos sectores a que Mahler chamava a «canaille» e que, se não estamos em erro o sentido de humor de Freitas Branco secretamente assimilava ao «Leitmotiv» dos antagonismos na «Vida de Herói», de Richard Strauss (*DN, Artes e Letras* 25/4/1963).

Foi Marie Antoinette Freitas Branco que veio a Lisboa estabelecer os primeiros contactos com António Joyce, para que Freitas Branco assumisse o lugar de maestro titular da OSEN (PR Rocchi 1988; ENT Menéres Barbosa 2005).

O facto de ter ocupado durante vinte e nove anos o cargo, permitiu criar uma relação diferente daquela que estabeleceu com outras orquestras com as quais trabalhava durante períodos curtos. Esta ligação tão prolongada poderia ter levado a orquestra a atingir um melhor nível artístico. Mário Vieira de Carvalho questionou mesmo:

[...] como foi possível que um maestro desta envergadura, ao fim de trinta anos de actividade intensa à frente da Sinfónica da EN, de que foi sempre o director titular, não nos tivesse legado uma orquestra de nível europeu? É claro que, nesse ponto, nem tudo dependia dele [...]. Em todo o caso, sobravam-lhe, decerto, o prestígio e a força necessária para *exigir e não transigir* (Carvalho 1978, 263).¹⁹⁹

99 Filipe de Sousa e José Atalaya partilhavam a mesma opinião (PR Sousa 1996; ENT Atalaya 2005).

A programação era definida por Pedro do Prado e Freitas Branco — de quem o maestro titular tinha grande proximidade — havendo a preocupação de encontrar um equilíbrio entre os artistas convidados: no caso do concerto ser dirigido por um maestro estrangeiro, o solista seria obrigatoriamente português; se o maestro fosse português, o solista seria estrangeiro (ENT Prado 2005). Freitas Branco defendia que os modelos de programação deveriam ser variados: «uma sinfonia de Brahms, por exemplo, ou uma *Valsa* do Ravel, ou uma *Petrushka* do Stravinsky, enfim uma mistura de clássico com moderno [...]. Têm-se-me sempre afigurado programas de agrado geral» (Caeiro 1964, 285). João de Freitas Branco considerava que os programas apresentados eram excepcionais, mas demasiadamente longos (ENT Atalaya 2005).^[100]

Sobre o número de cordas a utilizar numa obra, Freitas Branco defendia que deveria estar relacionado com o tamanho da sala de concerto, sendo superior se fosse necessário dar um caráter de grandiosidade, devendo então os sopros ser dobrados. Contudo, na sua opinião, os solos nunca devem ser feitos por dois instrumentistas ao mesmo tempo: «Não há nada pior do que dois a tocar um solo; tem que ser ou um, ou quatro, pelo menos» (Branco e Cassuto 1962, 7).

Em entrevista a Igrejas Caeiro, Freitas Branco teceu considerações sobre os diferentes públicos. Desde logo, afirmou «que não podemos, certamente — como eu disse ao Duarte Pacheco — é prescindir do público» (Caeiro 1964, 292), considerando que há povos mais melómanos que outros, nomeadamente os alemães (*ibid.*, 291). Sobre a realidade portuguesa, destacou que «até ao fim do século XIX, a música em Portugal era o Teatro de S. Carlos, quer dizer, era a ópera [...] italiana. [...] [O público] tinha os olhos fechados a quase tudo quanto não era ópera italiana» (*ibid.*). Defende que existem três tipos de público:

Não devemos, porém, esquecer o que foi dito por Vincent d'Indy: — «O público de uma sala de concerto pode dividir-se em três partes: — o que sabe tudo em música — o que nada sabe mas é susceptível de discernir e apreciar — e a terceira, infelizmente a grande maioria, constituída pelos que, tendo umas leves noções, se julgam, assim aptos para apreciar e que vão a um concerto como a um comício. A primeira aprecia sabendo os

100 Lopes-Graça partilhava da mesma opinião (*Seara Nova* 9/3/1940).

motivos porque aprecia; a segunda aprecia, sem saber os motivos porque o faz; os terceiros julgam ter motivos para não apreciar, encontrando mesmo nisso o seu maior prazer» (*Flama* 13/7/1951).

Fazia uma distinção entre o meio musical portuense e lisboeta, defendendo que «o Porto [...] tinha uma formação musical superior à de Lisboa, porque tinha uma formação musical mais de música de câmara» (Caeiro 1964, 291). Noutra entrevista, à *Gazeta de Coimbra*, defendia que a música deveria ser levada às classes populares «por meio de uma série de concertos, cujos programas fossem elaborados com fins orientadores e que não caíssem no êrro de aborrecer, mas interessar vivamente. Todos os concertos deveriam ser precedidos de notas explicativas» (*Gazeta de Coimbra* 21/12/1944). Uma década mais tarde, defendeu que:

Tudo quanto seja elevar o nível de produção musical não só se deve fazer como constitui um dever. Mas torna-se muito difícil não cair na inversa, isto é. Rebaixar a Música a um nível *popular* no mau sentido. Chega a ser extraordinária a confusão que, com frequência, se tem estabelecido entre os dois significados da palavra *popular*: — um, que é o de muito conhecido, divulgado, querido e adoptado por toda a gente; e o outro que é o significado etimológico e diz respeito ao que vem do povo. Exemplo grave: — *música popular*, *Canção popular* que deve ser a canção e música que vem do Povo e não a que o Povo conhece e gosta de ouvir. Doutra forma, seria *música popular* a «Margarida vai à fonte» do meu saudoso amigo Vasconcelos e Sá, ou a «Marcha da Aida», ou mesmo até... o «Bolero» de Ravel!!... (*Flama* 13/7/1951).

Sobre a situação dos músicos, o titular da OSEN bateu-se sempre para que não fossem «100 % funcionários públicos», dando como exemplo uma orquestra onde os músicos estavam pregados com os olhos ao relógio e que chegando à hora exata terminavam o ensaio, mesmo que estivessem a meio de uma frase musical. Quando seleccionava os seus colaboradores, não avaliava apenas as qualidades artísticas, mas valorizava, também, as qualidades morais (PR Branco 1973).

Questionado sobre a sua relação com os músicos, respondeu: «Parece-me que tenho mudado um pouco, sabe. Eu *fui* bastante irascível», acrescentando que se zangava muito com os seus músicos (Caeiro 1964, 287).

Foram vários os testemunhos dos músicos que trabalharam com o titular da OSEN que permitem perceber a relação estabelecida. Segundo Fernandes, o maestro impunha-se, à frente da orquestra, de uma forma extraordinária, havendo uma grande admiração pela sua personalidade (ENT Fernandes 2005); «era um senhor, na verdadeira aceção do termo, no trato, na cultura, na maneira como comunicava com as pessoas. Era uma pessoa fascinante» (PR Fernandes 1996). A sua personalidade projetava-se na orquestra (*ibid.*, 1993). Foi uma figura amada (PR Pereira 1988), um camarada de trabalho excepcional (*ibid.*, 1976). Freitas Branco era de uma convivência encantadora, um «grand seigneur» (PR Barbosa 1988), sendo muito afável e impondo respeito (PT Barbosa 1975). Álvaro Silva, outro dos músicos da OSEN, considerou que se tratava de um diretor de orquestra nato, que, ao mesmo tempo, sabia ser autoritário e maleável (AAVV 1964a, 294). A elegância caracterizava o maestro (PR Silva 1998). Além de grande músico, era um grande senhor, um conversador. Lidava com os músicos sempre com finura (PR Pestana 1993). Flaviano Rodrigues sublinhou o génio de Freitas Branco para motivar a formação:

Todos aqueles que muitos anos com ele trabalhámos, e assistimos aos primeiros ensaios dados para a apresentação dessas obras-primas, nunca podemos esquecer o que ele, pelo fulgor do seu génio [...] dizia, transmitia a toda a orquestra ondas de entusiasmo de tal natureza, que todos éramos arrastados, irresistivelmente, e desde o primeiro ao último dos seus colaboradores, dávamos tudo quanto tínhamos, e por vezes até se ultrapassava para corresponder ao que ele queria atingir, o que, não poucas vezes, se conseguiu (AAVV 1964a, 320).

Fernando Costa enfatizou a forma rara como lidava com os seus músicos:

Não vou certamente dizer, como «novidade», que Pedro de Freitas Branco era um Chefe de Orquestra nato. [...] conheci todas as facetas do seu talento ímpar e conheci também, a par desse talento dominador, uma outra qualidade, não menos interessante para nós, executantes, qualidade essa muito rara de encontrar nos grandes e até nos pequenos chefes de orquestra e que era quase inteiramente desconhecida do grande público [...]. Essa alta qualidade [...] era representada pela maneira carinhosa como lidava com os seus colaboradores directos, os músicos executantes,

aos quais ele reconhecia uma «personalidade viva e emotiva», não os tratando e manobrando como simples «teclas duma pianola», como fazem a grande maioria dos directores de orquestra, despoticamente amarrados a uma concepção interpretativa que não deixa ao músico de orquestra a mínima possibilidade de contribuir com o seu talento e a sua personalidade para uma íntima colaboração entre o dirigente e o dirigido. Pedro de Freitas Branco conseguia com verdadeira maestria congraçar essas duas «forças vivas»: a do Director, que tem a responsabilidade da interpretação global e a do músico executante, seu braço direito, que tem a seu cargo a técnica, a execução dos símbolos musicais. Desta comunhão ideal que se explanava sobretudo nos ensaios, surgia sempre, através da clareza dos seus elegantes movimentos, cheios de nobreza e de elevada emotividade essa obra-prima que foram as suas interpretações magistrais dos grandes mestres como Wagner, Brahms, Mozart, Strauss, Debussy, Ravel, Falla, etc, etc. Em Pedro de Freitas Branco essa qualidade era filha não só do seu temperamento, da sua vasta cultura, da sua inteligência mas também do seu raciocínio que o levava a não desprezar — como fazem tantos outros que em tudo lhe são inferiores — o muito que existe de «personalidade a aproveitar» nos elementos executantes duma orquestra (*ibid.*, 313-314).

Álvaro Cassuto afirmou que exercia um ascendente muito grande sobre os músicos, que demonstravam uma grande admiração pelo seu maestro (PR Cassuto 1996). Silva Pereira lembrou um episódio ocorrido em Madrid, aquando de uma viagem realizada pela OSEN, que demonstra o respeito que os músicos nutriam pelo maestro: sem o seu conhecimento, um elemento da orquestra, imitando a voz de Freitas Branco, telefonou a todos os músicos da OSEN para estarem presentes num ensaio extra às nove horas da manhã no Cinema Monumental de Madrid. Todos os músicos compareceram à hora marcada (PR Pereira 1976). Henrique Fernandes relatou outro acontecimento, que ajuda a perceber a relação que o maestro mantinha com os músicos: quando estavam a ensaiar a *Morte e transfiguração* de R. Strauss, sendo Fausto Caldeira o chefe de naipe das violas, Freitas Branco terá dito que o grupo estava a tocar de uma forma inqualificável. Fausto Caldeira respondeu ao maestro de forma pouco correta, o que levou a que Freitas Branco lhe pedisse para abandonar o ensaio, pois, a seu ver, estava descontrolado. O Presidente da EN, Dr. Eça de Queirós, presenciou o sucedido, dando ordem para que o músico fosse processado disciplinarmente. Ao tomar conhecimento disso, Freitas Branco solicitou ao

Presidente da EN a mesma punição, pois também se havia excedido (PR Fernandes 2009).

Ao longo de toda a carreira, Freitas Branco sempre lutou pela existência de uma sala de concertos para a OSEN, algo que nunca conseguiu: «temos uma lacuna enorme, em Lisboa. É que não temos uma sala de concertos. Temos que estar aí a correr teatros e cinemas... [...]. É que faz falta um teatro municipal em Lisboa» (Caeiro 1964, 290). «Os concertos só no estúdio não o estimulam (e acha mesmo que não bastam para cumprir a missão da divulgação musical)» (*Gazeta Musical* outubro-novembro de 1952),^[101] escreveu Benoit sobre esta mesma matéria citando Freitas Branco.

Outra das preocupações de Freitas Branco, desde o início da OSEN, prendia-se com necessidade de dispor de tempo de ensaio adequado, considerando como ideal um modelo com seis sessões de trabalho por concerto:

Com efeito, até agora, a dificuldade tinha sido organizar os ensaios. É o mal de que sofremos um pouco por toda a Europa. No entanto, venci esse obstáculo: consegui que fosse aceite o princípio de seis ensaios por concerto, o que equivale a dizer que, nos sete dias da semana, ensaiamos seis vezes para a difusão de um único concerto (Goublet s.d.).

O maestro titular defendia as vantagens de um trabalho contínuo, como forma de elevar o nível artístico da orquestra:

[...] uma das principais causas do progresso é a assiduidade no trabalho. Antigamente, davam-se três a quatro meses de audição por ano! Trabalhava-se muito irregularmente passando-se a maior parte do ano em dispersão. Agora aumentou o número de audições e a Orquestra tem uma preparação aturada com um único mês de férias: Setembro. Assim, deve progredir. Além disso as exigências são cada vez maiores não só pelo conhecimento de excelentes gravações, como pela visita de orquestras estrangeiras de nome e cuja execução levantou, no nosso meio, a bitola de grau artístico, tornando assim necessário, da parte da nossa Orquestra, não

101 Sobre a personalidade de Freitas Branco, Benoit fez a seguinte apreciação: «coisa característica, não usa nunca a forma interrogativa no seu discurso; também nunca há, nas suas expressões de linguagem e fisionómicas, o mínimo assomo de provocação» (*Gazeta Musical* outubro-novembro de 1952).

só tender para esse nível, como atingi-lo se possível fôr. Dantes, melhores execuções desconheciam-se, ou conheciam-se pouco, pela dificuldade de virem até nós, mas actualmente quase não há distâncias. Por outro lado, a Orquestra criou uma maior unidade e inter-compreensão (*Flama* 13/7/1951).

Uma das suas preocupações era a coesão da OSEN:

É preciso também notar que não basta o valor individual dos executantes, mas que importa muito o «espírito», a coesão de uma orquestra. Nesse ponto apraz-me dizer que a nossa está entre as melhores, mantendo esse espírito mesmo com a passagem de numerosos maestros pela estante da direcção. Falei-lhe atrás dos problemas de psicologia a que um regente deve atender. Pois esse espírito pode ser destruído por um método de regência mal orientado nesse aspecto (*DP* 7/1/1960).

Segundo Cassuto, o método de ensaio de Freitas Branco com a OSEN era diferente daquele que utilizava com outras orquestras, pois existia um conhecimento mútuo muito grande, fruto de uma já longa relação de trabalho. Sabia que as técnicas de ensaio variavam de orquestra para orquestra, tendo o maestro que definir o que é mais adequado para cada situação. Ao fim de tanto tempo de trabalho em conjunto, os músicos já conheciam a sua forma de ensaiar, havendo muitas situações em que podiam antecipar as indicações do maestro. Não precisava de muitos ensaios, não era meticuloso, não entrava em muitos pormenores, nem em descrições de aspetos extramusicais, não prejudicando a linha geral de uma obra em detrimento dos detalhes. Era extremamente exigente e objetivo naquilo que pretendia, muito prático, não desperdiçando o tempo de ensaio. Tinha consciência que a OSEN não era uma orquestra de nível internacional, conhecendo as suas limitações. Como exemplo, Cassuto referiu que o maestro esperou, até 1957, para dirigir a estreia da *Sagração da Primavera* de Stravinsky, em Portugal (PR Cassuto 1996). Outras vezes atestam estas características: era organizado nos ensaios (ENT Barbosa 2005), tinha a preocupação com as grandes linhas de uma interpretação (ENT Atalaya 2005; ENT Barbosa 2005) e considerava responsabilidade de cada músico estudar individualmente a sua parte (ENT Barbosa 2005). Note-se que havia quem considerasse que poderia ter sido mais exigente com os músicos, mas não gostava de esmiuçar, não

dava atenção ao detalhe (ENT Prado 2005). No que toca à afinação, não se preocupava com esse aspeto (*ibid.*); a orquestra era desafiada (ENT Barbosa 2005). Nos ensaios, não «massacrava» os músicos (PT Barbosa 1975). Não fazia o trabalho de base, não preparava a orquestra convenientemente, não fazendo o trabalho que devia ser feito desde o primeiro ensaio, sentindo-se sempre a orquestra limitada (PR Sousa 1996). Trabalhava pouco, mas tinha o dom das coisas funcionarem (ENT Maissa 2005). Opinião diferente tinha Pestana afirmando que era de grande rigor nos ensaios, querendo que tudo saísse perfeito (PR Pestana 1993). As obras que mais gostava ensaiava mais tempo e as restantes, por vezes, fazia apenas uma leitura (ENT Fernandes 2005).

Ainda segundo os músicos, o maestro revelava algumas particularidades: falava sempre com a voz colocada, não dirigia de cor (*ibid.*) e escolhia a batuta de acordo com as obras (PR Fernandes 2009). Um dos aspetos a que dava muita atenção durante os ensaios estava relacionado com as articulações e com o fraseado, alterando, por vezes, o que estava indicado na partitura para atingir o resultado que pretendia (*ibid.*). Discutia as arcadas com os chefes de naipe, exemplificando o que pretendia com o movimento da batuta (ENT Fernandes 2005). Não tinha o rigor das horas: começava quando entendia, fazendo intervalos longos e acabava os ensaios antes da hora estabelecida (ENT Fernandes 2005; PT Barbosa 1975). Era uma pessoa afável; vivia no mundo e quando chegava a Lisboa gostava de relatar as suas experiências aos músicos (PR Fernandes 2009). Relativamente à disciplina, os músicos falavam durante os ensaios, tendo o maestro necessidade de os mandar calar (ENT Barbosa 2005). Por vezes, tinha ataques de fúria (ENT Fernandes 2005). A relação com os músicos era muito afável, mas era pessoa para dar o seu berro, quando necessário (PR Cassuto 1996). O maestro não sabia dizer não, raramente se zangava, mas quando isso acontecia era bastante duro (PR Silva 1998). Quando falecia um elemento da orquestra, referia, em sua memória, factos relevantes da vida do músico, demonstrando, assim, o grande apreço que nutria pelos seus instrumentistas (PT Barbosa 1975).

Por vezes, os músicos solicitavam dispensa dos ensaios, o que Freitas Branco nunca negava. Era a sua forma de ser (PT Barbosa 1975; ENT Barbosa 2005). Quando alguém lhe pedia uma dispensa, mesmo antes de chegar junto dele, respondia: «Sim, sim, sim». No dia seguinte, já não se lembrava da dispensa que tinha concedido (PR Pestana 1993).

Segundo a filha Isabel, arranjava sempre uma justificação para as faltas dos músicos, que, na opinião de outras pessoas, eram indesculpáveis (PR Rocchi 2000).

Henrique Fernandes defendia que um dos segredos do maestro português era a grande capacidade de controlar os crescendos, conseguindo resultados fabulosos (PR Fernandes 2009). Já Cassuto considerou que tinha um sentido nato do ritmo e da cor orquestral (por exemplo, na música de Ravel); no entanto, não trabalhava a qualidade do som da orquestra, pretendendo um som incisivo, claro, não romântico, trabalhando o ritmo e as dinâmicas (PR Cassuto 1996). Helena Sá e Costa recordou uma outra característica do maestro: «quando lhe perguntavam a duração duma abertura [...] ele pegava num cronómetro e começava a fazer gestos e como que a cantar para si próprio sem partitura, totalmente de cor. E assim se obtinham, com precisão, as *minutagens*» (Costa 2001, 116).

PEDRO DE FREITAS BRANCO E MAURICE RAVEL

O primeiro encontro entre Maurice Ravel e Freitas Branco aconteceu, em 1930,^[102] no Conservatório Americano de Fontainebleau, por intermédio do pianista Isidor Philipp, professor de Marie Antoinette Freitas Branco. Para Freitas Branco, este momento foi marcante: «estava entre as pessoas que eu procurei conhecer, porque era de todos eles talvez o que mais admirava» (Caeiro 1964, 283), considerando Ravel o «mais extraordinário intelecto musical» (*Gazeta de Coimbra* 21/12/1944). Segundo o maestro português: «O que posso testemunhar, com base na minha experiência pessoal, é o brilho desta personalidade sobre todo o movimento musical atual, não apenas francês, mas internacional» (Hebdo [Bélgica] 22/1/1932).^[103] Acrescentando que:

[...] na obra de Ravel, não há uma nota a mais. E, se Debussy é historicamente mais importante, Ravel projeta-se mais longe do que ele no futuro devido à perfeição do seu estilo, à harmonia das suas construções, à segurança do seu gosto, à beleza das suas evocações. [...] Strauss e Wagner, e os alemães em geral, sofrem de falta de proporção. Em Ravel, é sempre o equilíbrio perfeito (Guitard 1962, 134).

Discordava dos que diziam ser «Debussy [...] um poeta [e] Ravel um ilusionista!» Para o maestro, Ravel era também um poeta, e um poeta

102 No primeiro encontro que tiveram, segundo Freitas Branco, o compositor francês abordou o maestro português sobre a estreia portuguesa do *Bolero* (Branco 1958, 51), que ocorreu em 15 de fevereiro de 1930 (*DN* 15/2/1930), o que permite concluir que não se terão encontrado antes dessa data. Por outro lado, em 4 de maio de 1930, na Ópera de Paris, no concerto em que Toscanini dirigiu o *Bolero* do compositor francês (Orenstein 1989, 567-568), Ravel e Freitas Branco estiveram presentes (Branco 1958, 50). Assim, muito provavelmente, o primeiro encontro terá ocorrido, em 1930, entre os meses de fevereiro e maio.

103 Documento gentilmente cedido por Manuel Cornejo.

clássico, pois «tinha como poucos o culto da *forma*, e, em harmonia, como em todos os detalhes da escrita, detestava o *inexplicado*» (Branco 1958, 52). Defendia ainda que os críticos de Ravel não estavam recordados da:

Pavane, nem da 1ª parte da *Rapsodie Espagnole*, nem da última da *Ma mère l'Oye*, nem de uma boa parte de *Daphnis et Chloé*, nem de tantas passagens de *L'enfant et les Sortilèges* (por exemplo o coro final), nem dos andamentos lentos do *Concerto para a mão esquerda* e do outro em sol, este último o mais lírico, o mais elegíaco, o mais comovente, o mais pungente *Adagio* de toda a música moderna! (*ibid.*).

Numa evocação escrita duas décadas mais tarde, Freitas Branco resumiu, da seguinte forma, a personalidade do compositor francês:

Como definir uma tão grande e complexa figura? Génio, sem dúvida. Mas em Ravel, para além do génio há mais alguma coisa, a que se pode chamar: Magia. Porque — escrevia em 1938 esse admirável Vuillermoz — o túmulo que se fechou há um ano é o do mais surpreendente feiticeiro de toda a música de ontem e de hoje. Há 19 anos que isto foi escrito — e estas palavras nada perderam da sua veracidade, a obra de Ravel segue fresca e forte (forte no seu classicismo, fresca no seu modernismo) com sintomas cada vez mais evidentes de perenidade, imitada muitas vezes, mas nunca igualada, o que parece demonstrar que essa frase de Vuillermoz, já submetida à prova do tempo, podemos agora sem receio completá-la, acrescentando: «... de toda a música de ontem, de hoje... e de amanhã» (*ibid.*).

Maurice Ravel era «um ser requintado» e as suas obras projetaram-se no futuro (PR Branco 1956); o compositor francês «gozou deste privilégio insigne e raro: o de ter entrado, não só em vida, como até bastante cedo, na imortalidade — e com uma preponderância por todos reconhecida... excepto por ele próprio» (Branco 1958, 49). E acrescentou: «Tenho consciência, desde há trinta anos, de ter conhecido, com Ravel, a maior inteligência musical, não do nosso tempo, mas de todos os tempos» (Guitard 1962, 134).

Até à morte de Ravel, em 1937, estabeleceram-se entre os dois, compositor e maestro, «verdadeiros laços de amizade. Sempre que o Director da OSEN ia a Paris visitava Maurice Ravel. Eram íntimos» (RS 15/1/1938). Freitas Branco realçou que foi a qualidade da obra que o levou a admirar o compositor:

— Diz-se que o Maestro tinha especial inclinação pela obra de Ravel...
 — Eu sei, porque se sabia que eu era seu amigo. Mas note: fazia-o e faço-o devido ao mérito da sua obra. Mérito que o tempo se encarregou de autenticar de maneira insofismável, definitiva. E como se sabe tive também o gosto de revelar ao público português compositores como Stravinsky, Bela Bartok... (*DNM* 11/7/1960).

E acrescentou:

Houve quem me censurasse, em tempos, pela minha especial preferência por Ravel, chegando-se a afirmar que ela era devida aos laços de amizade que me ligavam ao compositor. A verdade, porém, era outra e um dia pude dizê-la: não foi a amizade que fez despontar o meu apreço; foi antes a obra de Ravel que fez despontar entre nós essa sólida amizade (*JM* 11/7/1960).



Figura 24. Freitas Branco e Ravel, em 1937, em Montfort-l'Amaury (EFB)

O último encontro ocorreu em 1937. Ravel já estava muito debilitado,^[104] como descreveu o maestro português:

Foi na primavera de 1937, alguns meses antes da sua morte, que a minha mulher e eu o vimos pela última vez. Estávamos de passagem por Paris e,

104 «Se a sua arte terminava num clima de alegria despreocupada, os últimos anos de Ravel foram extremamente dolorosos e trágicos». Ravel dirigiu o seu último concerto em novembro de 1933 (Orenstein 1989, 26).

dos correios da Rue des Capucines, telefonei a Ravel, que nos convidou para almoçar. Quando chegámos a Monfort, ele estava à nossa espera no alpendre. «Ele não dormiu nada durante a noite», disse-nos a sua governanta, a Sra. Revelot. «Ontem mesmo repetiu: Os Freitas Branco... Espero que sejam quem eu penso que são!» Guardei uma lembrança dolorosa dessa visita. «Eu ainda tinha tanta música aqui», repetia-nos ele, batendo na testa. «Porquê eu? Porquê eu...» As palavras escapavam-lhe. «Aquele que faz a minha música», disse-me a dada altura. «Mas é você!», respondi-lhe. Teve um movimento de impaciência, levantou-se para pegar numa das suas obras e mostrar-me o nome do editor. À sobremesa, quis uma peça de fruta. «Uma maçã?» propôs a sua governanta. «Não, a outra.» — «Uma pêra?» — «Não, a outra.» — «Uma banana?» — «Sim, é isso: uma banana.» Como não tinha um autógrafo de Ravel, enviei-lhe uma fotografia sua, alguns dias antes. A minha mulher e eu ficámos muito perturbados ao ver, em cima do seu piano, junto a essa fotografia, uma grande folha coberta de tentativas de assinaturas. Não conseguimos resignar-nos a renovar o nosso desejo. «É um tormento para ele», explicou-nos ainda a Sra. Revelot (Guitard 1962, 133-134).

Segundo o pianista Vlado Perlemuter, a admiração era mútua:

[Freitas Branco] foi um dos que penetrou mais profundamente no pensamento raveliano. E Ravel, com quem eu próprio tive o privilégio de trabalhar as suas obras para piano, não escondia a admiração e o afeto por aquele que considerava o seu intérprete preferido (AAVV 1964a, 375).

As marcas desta relação tinham raízes nas perspetivas partilhadas e permitiam a Freitas Branco, mesmo mantendo a individualidade criativa, ir de encontro ao percurso e à forma de pensar do compositor francês.

Após a morte de Ravel, num texto publicado no *Modern Music* (janeiro-fevereiro 1938) intitulado «Homage to Ravel, 1875-1937», Elliot Carter resumia a importância artística do compositor de *La valse*:

Maurice Ravel cultivava a elegância, a graça, e a execução cuidadosa e precisa que tanto admirava na música de Mozart, de quem não era um indigno herdeiro. Fazia parte de uma espécie que está a tornar-se cada vez mais rara, ao que parece, à medida que avançamos neste século conturbado. A sua obra foi, no entanto, um monumento à grandeza e à elegância a que deve aspirar qualquer músico digno desse nome, e que a melhor música francesa

sempre soube revelar. O seu extraordinário sentido do estilo e o ouvido infalível aliavam-se a um requinte de gosto e a uma inspiração única, que faziam com que cada obra que escrevia se revelasse certa e definitiva na sua categoria. Toda a sua vida soube evitar a mesquinhez e o facilitismo e, no entanto, o estilo e a escrita orquestral já deixaram a sua marca em toda a música, desde o jazz mais simples às obras mais elaboradas de Stravinsky. A sua música será sempre uma das grandes glórias desta arte que ele praticou durante tanto tempo e tão bem (Orenstein 1989, 12).^[105]

Era o balanço de um percurso, durante o qual o próprio Ravel defendeu que «a qualidade mais importante num compositor é a sinceridade» (*ibid.*, 346). Em sua opinião, «todo o prazer da vida consiste em chegar um pouco mais perto da perfeição, em tornar a emoção secreta da vida um pouco melhor» (*ibid.*, 15). O propósito do seu trabalho era muito claro: «O meu objetivo é, portanto, a perfeição técnica. Posso sempre lutar por ela, pois tenho a certeza que nunca a alcançarei. O importante é aproximar-nos cada vez mais dela. A arte, sem dúvida, tem outros *efeitos*, mas o artista, a meu ver, não deve ter outro objetivo» (*ibid.*, 47). Para Ravel, «havia apenas um produto final — aquele que estava mais próximo da perfeição» (*ibid.*, 36); «uma vez terminada uma composição, ele tentava explorar todas as suas possibilidades. Foi assim que ele refez, de uma forma ou de outra, quase metade das suas obras» (*ibid.*, 38). Sobre o melhor método para um compositor desenvolver o seu trabalho afirmou:

Se todos soubessem trabalhar como eu, todos fariam obras tão geniais como as minhas. Mas nem todos sabem trabalhar como eu sei — é aí que reside o génio. O génio é sobretudo a inteligência do trabalho, a forma de organizar as ideias (*ibid.*, 39).

Arbie Orenstein defende que «a perfeição dos detalhes era uma das principais preocupações de Ravel» (*ibid.*, 36). Segundo este autor, Ravel considerava que:

105 Ravel tinha a convicção que Mozart tinha compreendido que «a música não precisa de ser filosofia, só tem de ser simplesmente música...Tenho-me empenhado em compor dessa forma. A minha arte nada tem que ver com a dos compositores “programáticos” que se pretendem os reveladores das profundezas da conceção universal ou que querem ser revolucionários a todo o custo» (*La Revue Musicale* 19/12/1938, 277).

[...] era necessário submeter-se a uma formação académica aprofundada e rigorosa. Além da análise de partituras e do estudo dos princípios tradicionais da harmonia, do contraponto e da orquestração, com os seus colegas do Conservatório, ele escrevia fugas a quatro vozes usando as claves de soprano, alto, tenor e baixo (*ibid.*, 34).

Como intérprete, «Ravel, embora não fosse um pianista ou um maestro excepcional, era cada vez mais solicitado para interpretar a própria música [...] [a sua] reputação internacional [...] estava no auge em 1928, após quatro meses de digressões de concertos na América do Norte» (*ibid.*, 24). Em entrevista à *Candide*, em 5 de maio de 1932, Ravel confidenciava o gosto pela direção de orquestra: «eu gosto muito de dirigir, e dos ensaios, de todo o processo de preparação» (Cornejo 2018, 1568). Contudo, o compositor francês tinha consciência das suas limitações; em carta enviada a Georges Martin Witkowski, em 14 de fevereiro de 1914, escreveu: «também quero dizer-vos o quanto teria ficado feliz por dirigir *Ma mère l'Oye* se tivesse sido capaz» (*ibid.*, 359); noutra carta enviada de Londres a Hélène Jourdan-Morhange, em 16 de abril de 1923, relatou que «segundo os jornais eu sou, se não um *grande*, pelo menos *bom* maestro. Não esperava tanto...» (*ibid.*, 215). Após a estreia de *Adélaïde ou le langage des fleurs*, Ravel sobre a sua direção neste bailado, em conversa com Roland-Manuel confidenciou: «Não é difícil, é sempre a três tempos...». Quando o amigo lhe perguntou o que fazia na sobreposição de ritmos binários e ternários, respondeu: «nessas partes, ando em círculos!...» (Jankélévitch 1956, 188).

Relativamente às competências de Ravel como maestro, Freitas Branco, em 1932, em carta enviada ao irmão Luís, dava conta das dificuldades do compositor francês:

Há um projecto muito interessante de «tournée» com o Concerto de Ravel, incluindo Itália, Espanha e países do Norte, para que fui convidado pela Madame Long — porque o Ravel, que até aqui a tem acompanhado, não está para mais — farto talvez de sofrer dissabores como chefe de orquestra!... (CRT 20/8/1932).

Já no final da vida, o maestro português confidenciou: «ele nem sequer era *mesmo* um maestro. Mas sabia o que queria» (Guitard 1962, 132).

Apesar das limitações que denotava como chefe de orquestra, Ravel era de uma grande exigência para com os intérpretes da sua música. Jacques Février recordou, na *Revue Musicale*, as indicações do compositor: «Sem *rubato*, sem interpretação, apenas o que ele tinha escrito: o texto, só o texto» (Février 1939, 893). Paul Wittgenstein, que estreou o *Concerto pour la main gauche*, segundo relatou Marguerite Long, teve um conflito com compositor aquando da estreia da obra. Depois de Ravel ouvir o pianista a interpretar o concerto, disse-lhe: «Mas, não é nada disso». Ao que o pianista respondeu: «Eu sou um velho pianista e isto não soa!»^[106] Retorquindo Ravel: «Eu sou um velho orquestrador e isto soa!» (Long 1971, 87). Algum tempo mais tarde, após este incidente, Wittgenstein escreveu ao compositor defendendo que «os intérpretes não devem ser escravos!» Ao que este respondeu: «os intérpretes são escravos!» (*ibid.*, 88). Para Ravel, «o intérprete escrupuloso era [...] o melhor intérprete: “Dispensar as grandes vedetas”, repetia de bom grado, “eu prefiro de longe os ensaios ao prestígio dos nomes!”» (Jourdan-Morhange 1945, 180).

Análise comparativa das gravações de Maurice Ravel dirigidas por Pedro de Freitas Branco

As gravações da música de Ravel dirigidas por Freitas Branco foram sobretudo feitas durante concertos ao vivo. O primeiro registo é datado de 1932, a quase totalidade dos restantes ocorreram entre 1952 e 1961. Na análise realizada, ficaram excluídas as orquestrações (obras não originais de Ravel), nomeadamente *Tableaux d'une exposition* de Mussorgsky, bem como as obras em que a orquestra não ocupa o papel principal, nomeadamente os concertos para piano e outras com solista. Nestas últimas, nas obras concertantes, o solista ocupa um papel central na definição da linha interpretativa. Neste processo, o maestro deverá compreender e apoiar o solista a atingir o resultado pretendido, estabelecendo a indispensável ligação e cumplicidade com a orquestra.^[107]

106 Relativamente às dificuldades de execução da música de Ravel, Freitas Branco considerava «que não há um instrumento a que ele [Ravel] não tenha posto problemas que transcendem, por vezes perigosamente, a técnica convencional» (Branco 1958, 49).

107 Obras não consideradas para análise e das quais existem gravações dirigidas por Freitas Branco: *Concerto en sol*, *Mémoires hébraïques*, *Shéhérazade*, *Concerto pour la main gauche*, *Tzigane*, *Vocalise en forme de Habanera* e *Tableaux d'une exposition*.

Existem gravações de Freitas Branco a dirigir muitas das obras de Ravel, com a exceção das seguintes: *Don Quichotte*, *Gaspard de la nuit*, *Introduction et Allegro*, *Menuet antique*, *Le Tombeau de Couperin* e *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé*.

Não foi possível localizar partituras que tivessem sido utilizadas por Freitas Branco. Nem no espólio da família, nem no Arquivo de Música Escrita da RTP se encontraram partituras de Ravel com anotações do maestro português.

Pavane pour une infante défunte



- Ex. 1. *Pavane*: início até **A**. Ravel, piano (1922).
- Ex. 2. *Pavane*: início até **A**. Freitas Branco, Orchestre Symphonique (1932).
- Ex. 3. *Pavane*: início até **A**. Freitas Branco, Orchestre du Théâtre des Champs-Élysées (1953).
- Ex. 4. *Pavane*: c. 3 até **A**. Ansermet, Orchestre de la Suisse Romande (1953).
- Ex. 5. *Pavane*: c. 3 até **A**. Freitas Branco, Orchestre du Théâtre des Champs-Élysées (1953).
- Ex. 6. *Pavane*: **A** até 1 c. antes de 1er Mouvt. Ansermet, Orchestre de la Suisse Romande (1953).
- Ex. 7. *Pavane*: **A** até 1 c. antes de 1er Mouvt. Freitas Branco, Orchestre du Théâtre des Champs-Élysées (1953).
- Ex. 8. *Pavane*: 3 c. antes **B** até **B**. Freitas Branco, Orchestre du Théâtre des Champs-Élysées (1953).
- Ex. 9. *Pavane*: 3 c. antes **B** até **B**. Paray, Detroit Symphony Orchestra (1958).
- Ex. 10. *Pavane*: 3 c. antes **C** até 1 c. depois de **C**. Freitas Branco, Orchestre du Théâtre des Champs-Élysées (1953).
- Ex. 11. *Pavane*: 3 c. antes **C** até 1 c. depois de **C**. Wolff, Berliner Philharmoniker (1928).
- Ex. 12. *Pavane*: 1 c. depois de **C** até 5 c. depois de **D**. Freitas Branco, Orchestre du Théâtre des Champs-Élysées (1953).

Ex. 13. *Pavane*: 6 c. depois de \boxed{D} até 3 c. depois de \boxed{E} . Freitas Branco, Orchestre du Théâtre des Champs-Élysées (1953).

Ex. 14. *Pavane*: 6 c. depois de \boxed{D} até 3 c. depois de \boxed{E} . Poulet, London Symphony Orchestra (1956).

Ex. 15. *Pavane*: versão completa. Freitas Branco, Orchestre du Théâtre des Champs-Élysées (1953).

A *Pavane pour une infante défunte*,^[108] escrita para piano, em 1899, resultou de uma encomenda da princesa Edmond de Polignac^[109] (Marnat 1986, 84), a quem o compositor dedicou a obra. Foi estreada pelo pianista Ricardo Viñes, na Société nationale de musique (antiga Salle Pleyel), em 5 de abril de 1902 (Tranchefort 1986, 618; Tranchefort 1987, 600). Posteriormente, em 1909, foi orquestrada por Ravel (Cornejo 2018, 218), tendo a estreia desta versão acontecido em Manchester, dirigida por Sir Henry J. Wood, na temporada do Gentlemen's Concerts, em 27 de fevereiro de 1911 (Touzelet 1989, 468). Com direção do mesmo maestro, foi interpretada em Londres em 16 de agosto de 1911, no quarto concerto dos Proms, e em 27 de setembro no Queen's Hall (Cornejo 2018, 1382). A estreia em Paris ocorreu em 9 de junho de 1911 numa «audição privada», muito provavelmente sob direção de Inghelbrecht no salão da Princesa Edmond de Polignac. Na segunda quinzena de agosto de 1911 (presumivelmente, segundo Cornejo, no dia 20), com direção de Georges George, voltou a ser ouvida, desta feita num concerto ao ar livre, no Jardin des Tuileries. A primeira audição pública numa sala de concerto, ocorreu, na Salle Gaveau, em 11 de dezembro de 1911, sob a direção de Rhené-Baton, num concerto organizado pela Union des femmes professeurs et compositeurs de musique (UFPC), tendo sido pouco depois apresentada na programação dos Concerts Hasselmans, também na salle Gaveau, em 25 de dezembro de 1911, sob direção de Alfredo Casella^[110] (*ibid.*, 1382).

A escolha do nome da obra não teve, segundo Ravel, a intenção de associar a música a uma ideia fúnebre:

108 A análise das obras segue a ordem cronológica das gravações.

109 Nesta época, «Ravel frequentava o elegante salão da Princesa Edmond de Polignac» (Orenstein 1989, 511).

110 Erradamente, esta última apresentação é muitas vezes considerada como a estreia da obra.

Quando juntei as palavras que compõem o título, apenas pensei no prazer de fazer uma aliteração. Não se deve atribuir a este título mais importância do que ele tem. Deve-se evitar a dramatização. Não é a lamentação fúnebre de uma infanta que acaba de morrer, mas antes a evocação de uma pavana que uma pequena princesa, outrora, poderia ter dançado na corte de Espanha (Marnat 1986, 96-97).

O autor admitiu nesta obra a influência de Chabrier, bem como a pobreza da forma:

Não tenho problema algum em falar sobre esta peça: é suficientemente antiga para que o compositor a abandone ao crítico... De tão longe, já não consigo ver as suas qualidades. Mas, infelizmente, vejo muito claramente os seus defeitos: a influência de Chabrier, demasiado óbvia, e a forma, bastante pobre. A interpretação notável desta obra incompleta e sem audácia contribuiu, penso eu, para o seu sucesso (Maurice Ravel, *Bulletin de la Société internationale de musique*, fevereiro de 1912; Cornejo 2018, 1382).

Alfred Cortot partilhava da mesma opinião: «tem um contorno melódico bastante incolor... Está longe de possuir a graça refinada do *Idylle* de Chabrier ou da *Pavane* de Fauré, na qual claramente se inspira» (Tranchefort 1987, 600). Roland-Manuel considerou esta obra «delicada [...] cheia de uma comovida ternura» (Roland-Manuel 1914, 10).

A versão para piano foi gravada por Ravel^[111] em rolo de pianola, no ano de 1922 (Touzelet 1989, 408).^[112] O compositor «aconselhava que se evitasse qualquer relaxamento do tempo: pois, dizia ele, não se trata de “uma pavana morta para uma infanta”» (Tranchefort 1987, 600). Apesar de indicar na partitura ♩=54, o tempo inicial, escolhido por Ravel, foi ligeiramente mais rápido ♩=58. (🔊 Ex.1)^[113]

Freitas Branco dirigiu esta obra em 1938, em dois concertos com obras de Ravel em Lisboa e no Porto; em 1939, em Monte-Carlo e num

111 Para consultar a listagem das gravações utilizadas para fazer a análise comparativa, ver *Documentação complementar*: «Gravações», disponível em linha em <https://cesem.fcsh.unl.pt> > Recursos > Livros > Coleção CESEM / Húmus.

112 O rolo de pianola, assinado por Ravel, tinha a seguinte menção: «Este rolo reproduz com exactidão a minha interpretação desta obra» (Touzelet 1989, 408).

113 Os diferentes exemplos musicais podem ser ouvidos, através da leitura do QR Code apresentado no início de cada obra.

Festival Ravel em Liège; em 1941, num Festival Ravel em Madrid; em 1944, em Lisboa, num concerto apenas com obras de Ravel e Debussy e, por último, em 1953, num concerto de gala no TSC.

A *Pavane pour une infante défunte* foi a primeira obra de Ravel gravada em disco por Freitas Branco. Existem dois registos desta obra dirigida pelo maestro português: o primeiro de 1932 e o segundo de 1953. A gravação, que mereceu a aprovação do compositor francês, aconteceu num contexto muito especial, pois a sua duração não poderia ultrapassar os 4'30" para integrar o disco, que incluía o *Concerto en sol* (Touzelet 1989, 411-412). Esse facto terá condicionado as opções interpretativas do maestro português: foi suprimida uma parte da *Pavane* (quatro compassos depois de \boxed{E} até \boxed{F}), presume-se com o objetivo de reduzir a duração da obra. O tempo escolhido foi mais rápido que o indicado: $\text{♩}=66$. (Ex. 2)

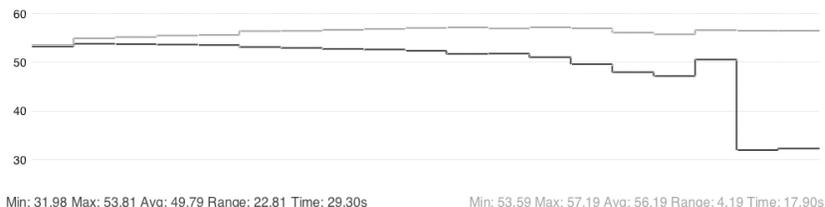
Na mesma época, foram realizadas outras gravações da *Pavane*: em 1928, pela Berliner Philharmoniker dirigida por Wolff e, em 1929, pela Orchestre Colonne dirigida por Pierné. Ambas apresentam a *Pavane pour une infante défunte* na versão original, sem qualquer corte. O primeiro registo de Freitas Branco terá sido consequência das circunstâncias atrás referidas, e por essa razão não será considerado para análise.

Já na versão de 1953, a obra foi gravada sem qualquer parte suprimida, embora num tempo inicial mais lento que o indicado pelo compositor: $\text{♩}=51$. (Ex. 3)

Como descreveu Ravel, a forma é simples: ABB'A'CC'A". O compositor utilizou uma instrumentação bastante reduzida (*pour petit orchestre*, escreveu na partitura): duas flautas, um oboé, dois clarinetes, dois fagotes, duas trompas, uma harpa e cordas, o que permite uma maior transparência das linhas melódicas. O tempo é regular ao longo de toda a peça, com a exceção do final da maioria das frases, onde o compositor indica um cedendo. A forma como são interpretados estes cedendo, além da escolha de um tempo calmo, é um dos aspetos que permite caracterizar as diferentes interpretações. No primeiro *cédez* indicado na partitura (dois compassos antes \boxed{A}), analisando a versão de Ansermet,¹¹⁴ constatamos que este optou por manter o mesmo tempo. (Ex. 4) Em contrapartida, Freitas Branco explorou a indicação

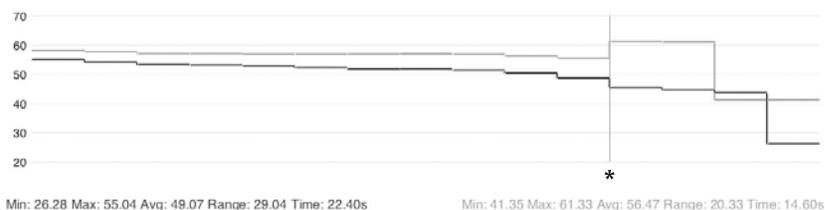
114 A escolha das gravações para a análise comparativa partiu de dois critérios: em primeiro lugar, utilizar apenas registos realizados durante o período de vida de Freitas Branco; em segundo lugar, apresentar interpretações o mais contrastantes possível com as do maestro português.

do compositor, imprimindo delicadeza e tranquilidade no final da frase, realçando a riqueza da sonoridade da combinação entre as cordas e a flauta, em contraste com a sonoridade dos *pizzicati* anteriormente tocados pelas cordas.^[115] (Ex. 5)



***Pavane. c. 3 até* A**

Na frase seguinte, a indicação de *En élargissant* [*]^[116] é realçada pelo maestro português com a mesma intenção, iniciando o alargando um compasso antes do indicado na partitura (tal como escreveu Ravel na parte paralela, três compassos depois de D), evidenciando o crescendo e o diminuendo e conferindo-lhe um ambiente calmo e não precipitado, como podemos constatar ao comparar com a versão de Ansermet. (Ex. 6 e Ex. 7)



Pavane. A até 1 c. antes 1er Mouvt.

115 Nos gráficos comparativos de tempo musical com duas gravações, a linha mais escura corresponde sempre ao registro de Freitas Branco.

116 Para uma melhor compreensão e leitura dos gráficos comparativos, estão inseridos asteriscos (Ex: [*]) para assinalar pontos destacados na análise do excerto musical.

Como demonstra o quadro seguinte, do ponto de vista das dinâmicas, as interpretações são muito próximas. A alteração introduzida por Freitas Branco tem apenas como objetivo aproximar esta frase das indicações expressas por Ravel numa passagem paralela da obra, sem introduzir alterações à lógica da escrita do compositor.^[117]



Pavana. [A] até 1 c. antes 1er Mouvt. (intensidade)

Na parte B (*1er Mouvt.*, seis compassos depois de [A]), com o tema a ser apresentado pelo oboé a que se junta uma segunda melodia tocada pelo fagote, e apesar de não existir indicação na partitura, Freitas Branco optou por dirigir um *rallentando*, pois trata-se do mesmo tipo de estrutura da primeira frase da obra. (Ex. 8) Ao comparar com a versão de Paray, à frente da Detroit Symphony Orchestra,^[118] apercebemo-nos mais facilmente da leitura de Freitas Branco. (Ex. 9)



Pavana. 3 c. antes [B] até [B]

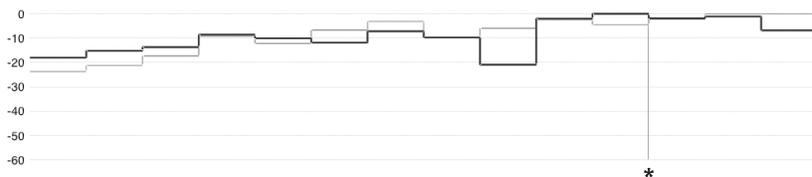
117 Nos gráficos comparativos de intensidade, a linha mais escura corresponde sempre à gravação de Freitas Branco.

118 Ravel considerava que as orquestras americanas eram as melhores do mundo (Cornejo 2018, 1525).

No [B], na apresentação do mesmo tema do *1er Mouvt.* (seis compassos depois de [A]), aqui tocado pelos primeiros violinos e violoncelos com o acompanhamento das restantes cordas, o maestro português termina a secção B evidenciando a intenção do compositor, ao exagerar a indicação de *un peu retenu*, ao mesmo tempo que acentua a articulação das cordas, com a arcada a ser retomada nos dois últimos tempos no compasso antes de [C] [*]. (Ex. 10) Confrontando com a versão de Wolff, num tempo mais rápido, em que dirige sem *rallentando*, constatamos que a opção de Freitas Branco confere uma maior delicadeza ao final da frase. (Ex. 11)



Pavane. 3 c. antes [C] até 1 c. depois de [C]

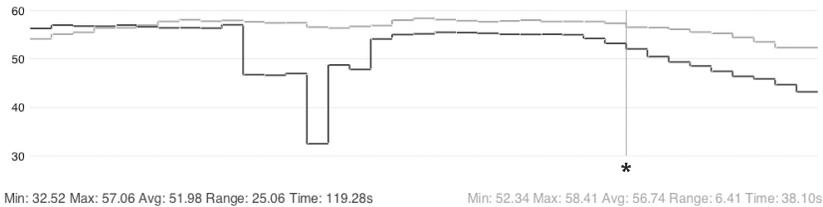


Pavane. 3 c. antes [C] até 1 c. depois de [C] (intensidade)

A repetição do tema A (um compasso depois de [C]) é feita num tempo mais lento ($\text{♩}=49$), mas com a mesma coerência interpretativa. (Ex. 12)

Na parte C (seis compassos depois de [D]), com o tema nas flautas e nas cordas, o tempo inicial é retomado, criando Freitas Branco em [E] [*] (o mesmo motivo repete-se quatro compassos antes de [F]), através de um grande crescendo, associado a um *rallentando*, um momento de grande intensidade dramática, que resolve com um cedendo de carácter nostálgico (o *rallentando* introduzido por Freitas Branco no

final da primeira frase, quatro compassos antes de \boxed{E} , já anuncia esse dramatismo, que irá acontecer na segunda frase). A comparação com a versão de Poulet torna mais clara a intenção do maestro português. (Ex. 13 e Ex. 14)



Pavane. 6 c. depois de \boxed{D} até 3 c. depois de \boxed{E}



Pavane. 6 c. depois de \boxed{D} até 3 c. depois de \boxed{E} (intensidade)

A opção de Freitas Branco, ao exagerar as indicações de tempo escritas por Ravel, confere, segundo Ana Telles, uma maior clareza à estrutura da obra:

As indicações *poco rit, cédez, sostenuto assai, poco più lento, en peu retenu* são exageradas e preparadas pelo maestro, na medida em que são precedidas pelos ralentados de um ou dois compassos que não são indicados pelo compositor. Este procedimento reforça a percepção auditiva das diferentes secções da peça e, portanto, da macroestrutura (Telles 2005, 252).

Segundo Bastianelli, «na “Pavane pour une infante défunte”, o prazer evidente com que [Freitas Branco] saboreia cada nota é inebriante» (*Diapason*, abril de 2005). Ao longo de toda a obra, sempre que o tema é apresentado, o maestro português realça cada uma das notas mais curtas da frase (as colcheias), conferindo-lhe a mesma

importância, do ponto de vista expressivo, dada às notas longas.^[119]
(Ex. 15)

Daphnis et Chloé



- Ex. 1. *Daphnis* 1: 70 até 74. Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1958).
- Ex. 2. *Daphnis* 1: 74 até 77. Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1958).
- Ex. 3. *Daphnis* 1: 74 até 77. Munch, Boston Symphony Orchestra (1955).
- Ex. 4. *Daphnis* 1: 77 até 78. Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1958).
- Ex. 5. *Daphnis* 1: 77 até 78. Cluytens, Orchestre National de la Radiodiffusion Française (1953).
- Ex. 6. *Daphnis* 1: 78 até 83. Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1958).
- Ex. 7. *Daphnis* 1: 78 até 83. Rosenthal, Orchestre du Théâtre National de l'Opéra de Paris (1959).
- Ex. 8. *Daphnis* 1: 83 até 88. Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1958).
- Ex. 9. *Daphnis* 1: 88 até 92. Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1958).
- Ex. 10. *Daphnis* 1: 92 até 104. Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1958).
- Ex. 11. *Daphnis* 1: 92 até 104. Rosenthal, Orchestre du Théâtre National de l'Opéra de Paris (1959).
- Ex. 12. *Daphnis* 1: 104 até 112. Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1958).
- Ex. 13. *Daphnis* 1: 104 até 112. Rosenthal, Orchestre du Théâtre National de l'Opéra de Paris (1959).

119 Durante o ano de 1935, a EN passava regularmente, no final da emissão, o registo da *Pavane pour une infante défunte* e do *Concerto en sol* gravado, em 1932 (SE 28/11/1935).

- Ex. 14. *Daphnis* 1: [112](#) até [122](#). Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1958).
- Ex. 15. *Daphnis* 1: [112](#) até [122](#). Monteux, London Symphony Orchestra (1959).
- Ex. 16. *Daphnis* 1: [122](#) até [126](#). Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1958).
- Ex. 17. *Daphnis* 1: [122](#) até [126](#). Rosenthal, Orchestre du Théâtre National de l'Opéra de Paris (1959).
- Ex. 18. *Daphnis* 1: [126](#) até ao fim. Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1958).
- Ex. 19. *Daphnis* 1: [126](#) até ao fim. Rosenthal, Orchestre du Théâtre National de l'Opéra de Paris (1959).
- Ex. 20. *Daphnis* 1: versão completa. Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1958).
- Ex. 21. *Daphnis* 2: [155](#) até [158](#). Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1960).
- Ex. 22. *Daphnis* 2: [155](#) até [158](#). Dervaux, Orchestre Colonne (1962).
- Ex. 23. *Daphnis* 2: [158](#) até [161](#). Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1960).
- Ex. 24. *Daphnis* 2: [158](#) até [161](#). Munch, Boston Symphony Orchestra (1955).
- Ex. 25. *Daphnis* 2: [161](#) até [164](#). Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1960).
- Ex. 26. *Daphnis* 2: [161](#) até [164](#). Monteux, London Symphony Orchestra (1959).
- Ex. 27. *Daphnis* 2: [164](#) até [165](#). Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1960).
- Ex. 28. *Daphnis* 2: [164](#) até [165](#). Dervaux, Orchestre Colonne (1962).
- Ex. 29. *Daphnis* 2: [165](#) até [167](#). Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1960).
- Ex. 30. *Daphnis* 2: [165](#) até [167](#). Dervaux, Orchestre Colonne (1962).
- Ex. 31. *Daphnis* 2: [167](#) até [170](#). Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1960).
- Ex. 32. *Daphnis* 2: [167](#) até [170](#). Leinsdorf, Los Angeles Philharmonic Orchestra (1957).
- Ex. 33. *Daphnis* 2: [170](#) até [172](#). Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1960).
- Ex. 34. *Daphnis* 2: [172](#) até [174](#). Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1960).
- Ex. 35. *Daphnis* 2: [172](#) até [174](#). Munch, Boston Symphony Orchestra (1955).

- Ex. 36. *Daphnis* 2: 174 até 176. Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1960).
- Ex. 37. *Daphnis* 2: 174 até 176. Cluytens, Orchestre National de la Radiodiffusion Française (1953).
- Ex. 38. *Daphnis* 2: 176 até 179. Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1960).
- Ex. 39. *Daphnis* 2: 179 até 184. Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1960).
- Ex. 40. *Daphnis* 2: 179 até 184. Furtwängler, Berliner Philharmoniker (1944).
- Ex. 41. *Daphnis* 2: 184 até 188. Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1960).
- Ex. 42. *Daphnis* 2: 184 até 188. Furtwängler, Berliner Philharmoniker (1944).
- Ex. 43. *Daphnis* 2: 188 até 189. Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1960).
- Ex. 44. *Daphnis* 2: 189 até 191. Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1960).
- Ex. 45. *Daphnis* 2: 189 até 191. Rosenthal, Orchestre du Théâtre National de l'Opéra de Paris (1959).
- Ex. 46. *Daphnis* 2: 191 até 193. Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1960).
- Ex. 47. *Daphnis* 2: 191 até 193. Dervaux, Orchestre Colonne 1960.
- Ex. 48. *Daphnis* 2: 193 até 194. Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1960).
- Ex. 49. *Daphnis* 2: 193 até 194. Szell, Cleveland Orchestra (1963).
- Ex. 50. *Daphnis* 2: 194 até 199. Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1960).
- Ex. 51. *Daphnis* 2: 194 até 199. Szell, Cleveland Orchestra (1963).
- Ex. 52. *Daphnis* 2: 199 até 204. Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1960).
- Ex. 53. *Daphnis* 2: 199 até 204. Monteux, London Symphony Orchestra (1959).
- Ex. 54. *Daphnis* 2: 204 até 210. Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1960).
- Ex. 55. *Daphnis* 2: 204 até 210. Dervaux, Orchestre Colonne (1962).
- Ex. 56. *Daphnis* 2: 210 até ao fim. Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1960).
- Ex. 57. *Daphnis* 2: 210 até ao fim. Cluytens, Orchestre National de la Radiodiffusion Française (1953).

Ex. 58. *Daphnis 2*: versão completa. Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1960).

Daphnis et Chloé é a obra mais longa que Ravel escreveu para orquestra (Marnat 1986, 323). Com uma duração aproximada de cinquenta e cinco minutos, é geralmente considerada como a «obra-prima» do compositor francês, tendo Stravinsky defendido que se tratava de «uma das obras mais belas da música francesa» (Tranchefort 1986, 623). Para Jourdan-Morhange «é a obra mais calorosamente lírica de Ravel. Ela transborda paixão contida» (Jourdan-Morhange 1945, 114). Já para Vuillermoz «é uma obra capital, não só na vida de Ravel, mas de toda a história da música francesa moderna» (Vuillermoz 1939, 86); «o que há no génio de Ravel de mais raro, e ao mesmo tempo de mais delicado e mais poderoso, está reunido nesta obra-prima incomparável» (*ibid.*, 85). Escreveu Ravel no *Esquisse biographique*:

Daphnis et Chloé, sinfonia coreográfica em três partes, foi-me encomendada pelo director da Companhia dos Ballets Russes, o sr. Serge de Diaghilev. O argumento foi escrito por Michel Fokine, na altura coreógrafo da famosa trupe. A minha intenção ao escrevê-la era compor um vasto fresco musical, menos preocupado com o arcaísmo do que com a fidelidade à Grécia dos meus sonhos, que é bastante semelhante à que foi imaginada e retratada pelos artistas franceses do final do século XVIII.

A obra está construída sinfonicamente segundo um plano tonal muito rigoroso, utilizando um pequeno número de motivos cujos desenvolvimentos asseguram a homogeneidade sinfónica da obra.

Esboçada em 1907, *Daphnis* foi retrabalhada várias vezes, particularmente o final. A obra foi apresentada pela primeira vez pelos Ballets Russes. Hoje faz parte do repertório da Opéra [de Paris] (Ravel 1938, 21-22).

Trata-se de um bailado em um só ato, dividido em três partes para grande orquestra (=4*3=4*4 – 4431 – tmp+8 - 2hp, cel – crd)^[120] e coro misto (Marnat 1986, 753), composto entre junho de 1909 e 5 de abril de 1912, tendo uma primeira versão para piano, com um final menos desenvolvido, sido terminada em 1 de maio de 1910 (*ibid.*, 753).

120 A instrumentação das obras é apresentada segundo o modelo utilizado no Daniels' Orchestral Music: madeiras – metais – percussão – harpa, celesta – cordas <<https://daniels-orchestral.com/other-resources/this-online-tool/>> in 8/8/2019).

Em 2 de abril de 1911, no Théâtre du Châtelet, a Orchestre Colonne, dirigida por Gabriel Pierné, fez a estreia da *Suite d'orchestre n.º 1: Nocturne, Interlude e Danse guerrière* (Marnat 1986, 753). A estreia da versão integral do bailado aconteceu em 8 de junho de 1912,^[121] no mesmo teatro, sob direção de Pierre Monteux, com coreografia de Michel Fokine, cenários e figurinos de Léon Bakst e com Tamara Karsavina (Chloé) e Vaslav Nijinsky (Daphnis) nos papéis principais (*ibid.*, 323). Em 29 de março de 1914, na Salle Gaveau, foi estreada a *Suite d'orchestre n.º 2: Lever du jour, Pantomime e Danse générale* pela Orchestre Lamoureux, sob direção de Chevillard (Cornejo 2018, 40). A estreia inglesa do bailado teve lugar no Drury Lane Theatre, em 9 de junho de 1914, com Michel Fokine e Tamara Karsavina nos papéis principais, sob direção de Pierre Monteux, sem a participação do coro (Orenstein 1989, 522), e esteve envolta em polémica. Diaghilev sempre considerou que o coro era supérfluo, ao contrário de Ravel que entendia que era indispensável a sua participação (Marnat 1986, 388). A decisão do empresário russo em não utilizar o coro levou à publicação de um texto na imprensa, por parte de Ravel, a criticar essa opção:

Caro sr. Director,

A minha obra mais importante, *Daphnis et Chloé*, será apresentada em Drury Lane na terça-feira, 9 de junho. Este acontecimento deveria ser uma das maiores alegrias e uma das maiores honras da minha carreira artística. Ora, tomei conhecimento que o que vai ser apresentado ao público de Londres não é a minha obra na sua versão original, mas um arranjo improvisado que eu aceitei escrever a pedido do sr. de Diaghilev para facilitar a apresentação nos centros de menor importância. O sr. de Diaghilev considerava provavelmente Londres como um desses «centros de menor importância», uma vez que se prepara para apresentar em Drury Lane, apesar da sua promessa formal, a nova versão sem coros. Estou profundamente entristecido e considero que o processo é tão desrespeitoso para com o público de Londres como para com o compositor.

Maurice Ravel (*Comœdia* 9/6/1914).

121 A estreia estava agendada para 5 de junho, estando previstas quatro apresentações, mas foi adiada para 8 de junho. Diaghilev tinha decidido prolongar o sucesso do *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Debussy, tendo, por essa razão, sido apresentadas apenas duas réцитas (Marnat 1986, 344-345).

Em resposta a Ravel, Diaghilev esclareceu:

[...] há dois meses apresentei em Monte Carlo a segunda versão de *Daphnis et Chloé*, sem coros. Após a estreia, recebi um telegrama muito elogioso de parabéns do editor de Maurice Ravel, e o compositor, até ontem, nunca pareceu querer protestar contra a forma como foi apresentada a sua obra, forma que foi aliás unanimemente aprovada (*ibid.*, 18/6/1914).

Na sequência desta situação, Ravel dá conta que «de agora em diante, se o sr. Diaghilev desejar executar *Daphnis et Chloé* nos grandes palcos, só poderá fazê-lo com os coros. Ficará vinculado a essa obrigação por exigências escritas, e não apenas orais» (*ibid.*). A obra impôs-se após a sua apresentação na Opéra de Paris, em 20 de junho de 1921, sob direção de Philippe Gaubert (Tranchefort 1986, 624).

O texto para o libreto escrito por Ravel foi proposto por Fokine a Diaghilev, e baseia-se no romance grego *Amours de Daphnis et Chloé* escrito por Longus no final do século II (*ibid.*, 623).

Sobre a interpretação desta obra, Freitas Branco recordou um episódio passado em Paris com o compositor, num momento raro de aceitação de Ravel das sugestões dos seus intérpretes:

Não era, contudo, insensível aos enriquecimentos que as contribuições de um maestro lhe poderiam trazer. Por volta de 1934, durante o intervalo de um concerto na sala do Conservatório, abordou a minha mulher da seguinte forma: «Minha Senhora, *Daphnis* é uma peça de efeito, e foi o seu marido quem acabou de me fazer perceber» (Guitard 1962, 132).

O maestro português nunca regeu a versão integral de *Daphnis et Chloé*. Dirigiu no mesmo programa a suite n.º 1 e a suite n.º 2, em seis concertos, um deles realizado em Londres. Existem duas gravações de apresentações realizadas com a OSEN e o Coro do TSC, em 1958 e 1959.^[122] Sobre estes registos, Telles considerou que «o que se destaca nas gravações completas desta obra [...] é a correspondência quase exata entre os tempos indicados por Ravel e os adotados pelo maestro» (Telles 2005, 257). Sobre as dinâmicas, acrescentou:

122 O segundo registo trata-se de um concerto integrado no 3.º Festival de Música de Sintra, em 18 de agosto de 1959, realizado nos Jardins do Palácio de Queluz, não tendo a gravação uma qualidade satisfatória.

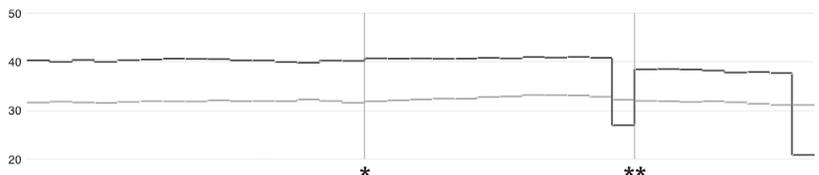
[...] verifica-se igualmente um respeito absoluto pelas nuances indicadas na partitura e um equilíbrio impressionante das diferentes massas sonoras; de facto, os diversos elementos da textura encontram o seu próprio espaço e evoluem conjuntamente, cada um mantendo a sua própria identidade dentro do todo (*ibid.*, 257).

A Suite d'orchestre n.º 2 é a mais tocada, tendo François-René Tranchefort considerado que se trata de «uma das páginas essenciais da orquestra moderna» (Tranchefort 1986, 625). Foi uma das obras de Ravel que o maestro português mais dirigiu, num total de sessenta apresentações, tanto em Portugal como no estrangeiro, tendo-a regido pela primeira vez no Festival Ravel em Paris, em 1932. Existem gravações realizadas com a Association Symphonique de Toulouse, a Orchestre de la Suisse Romande e a OSEN.

Suite n.º 1

Nocturne

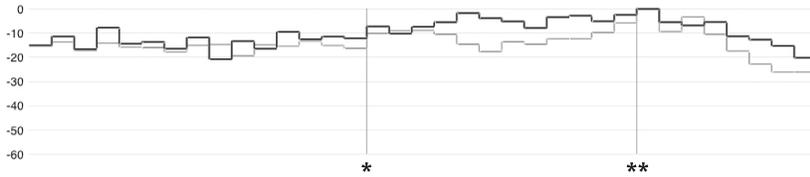
Freitas Branco dirige o início (*Modéré* ♩=72) num ambiente calmo, com os solos da flauta, trompa e clarinete interpretados livremente (*très libre (sui-vez les Solos) quasi cadenza*), com as cordas a fazerem um acompanhamento discreto até 73. (Ex.1) No 74 (*Lent et très souple de mesure* ♩=40) principia «uma dança lenta e misteriosa». Freitas Branco, contrariamente a Charles Munch, que dirige num tempo demasiado lento e marcado, explora a leveza e o movimento de dança, mas com uma grande clareza rítmica no tema das flautas no 74, e, no 75 [*] no tema do oboé e dos clarinetes. A chegada ao ponto culminante da frase, no 76 [**], é preparada, pelo maestro português, com um pequeno cedendo. (Ex. 2 e Ex. 3)



Min: 20.88 Max: 41.01 Avg: 39.08 Range: 21.01 Time: 61.10s

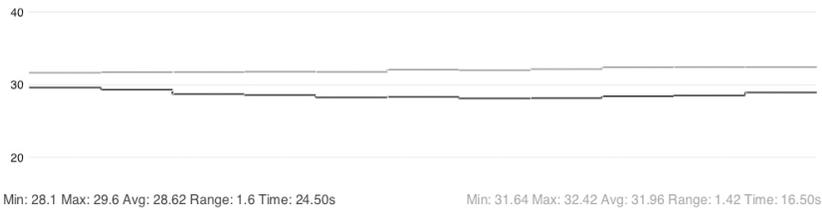
Min: 31.15 Max: 33.19 Avg: 32.09 Range: 2.19 Time: 62.70s

Daphnis 1. 74 até 77



Daphnis 1. 74 até 77 (intensidade)

No 77 (*Encore plus lent*), Freitas Branco, além de dirigir a passagem num tempo mais lento (como pretendido por Ravel), consegue encontrar uma grande naturalidade na construção dos efeitos dinâmicos (crescendos e diminuendos) desta secção. Realça de uma forma expressiva, mas não exagerada (não alterando as dinâmicas indicadas) tal como faz André Cluytens. (Ex. 4 e Ex. 5)



Daphnis 1. 77 até 78



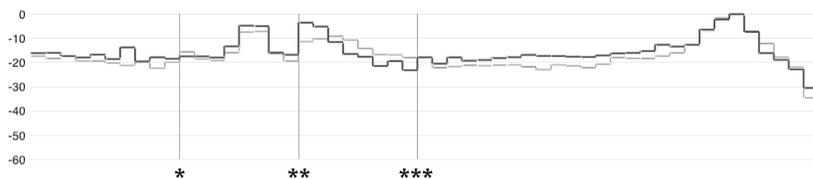
Daphnis 1. 77 até 78 (Intensidade)

No 78 (*1^{er} Mouvt.*), o maestro português recupera o tempo e o ambiente anterior, sem nunca perder a direção da frase, nomeadamente no 79 [*] *Plus Lent*. Rosenthal optou por um tempo bastante lento, sem conseguir imprimir uma direção na linha melódica, sobretudo no 80

[**]. A partir do **81** [***], Freitas Branco dirige um cedendo progressivo até ao final do *Nocturne*, destacando expressivamente o momento final onde «Daphnis ajoelha-se suplicando». (Ex. 6 e Ex. 7)



Daphnis 1. 78 até 83



Daphnis 1. 78 até 83 (intensidade)

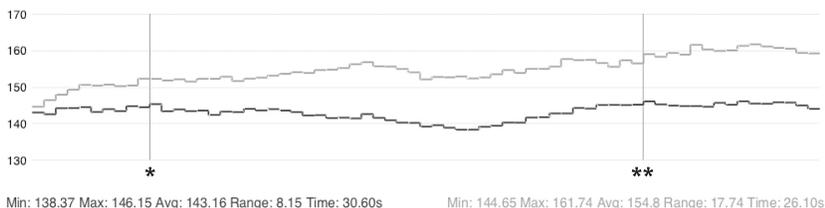
Interlude

Nas duas gravações existentes, Freitas Branco colocou a orquestra a dobrar o coro, não respeitando a indicação de Ravel.^[123] Analisando outros registos do mesmo período, não se pode concluir que fosse uma opção utilizada por outros maestros. Do ponto de vista da interpretação, existem desacertos entre o coro e a orquestra, sobretudo na linha dos contraltos, que não permitem uma análise detalhada desta secção. (Ex. 8 e Ex. 9)

123 Nesta passagem Ravel indica na partitura: «Ver em Apêndice a versão para orquestra deste Coro». E esclarece a sua utilização com a seguinte nota: «Utilizar estas páginas de **A** a **G** para as execuções sem coros».

Danse Guerrière

Um dos elementos que caracteriza a interpretação de Freitas Branco é o controlo do tempo, que permite sempre uma clareza na percepção das diferentes linhas melódicas (Rosenthal, pelo contrário, no [93] [*] dirige num tempo demasiado precipitado e no [96] [**] não obtêm uma articulação transparente na linha dos trompetes e das trompas), com a preocupação em destacar as dinâmicas indicadas nas frases mais longas, como é o caso entre o [92] e o [93], ou as dinâmicas com contrastes mais rápidos, como acontece no [93] com os crescendos indicados por compasso. Tudo isto, sem nunca perder a ênfase que confere aos pontos culminantes de cada frase. (Ex. 10 e Ex. 11)



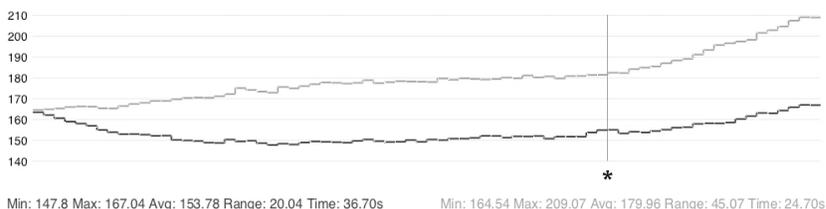
Daphnis 1. [92] até [97]



Daphnis 1. [92] até [97] (intensidade)

No [104] (*Encore plus animé* ♩=184), onde a escrita de Ravel se torna menos densa, e apesar do tempo ser mais rápido, o maestro português mantém a nitidez na interpretação das diferentes linhas. Confrontando com a versão de Rosenthal, torna-se mais evidente a importância desta opção. (Ex. 12 e Ex. 13) No [112] (*Un peu moins animé* ♩=160), Ravel apresenta o mesmo material temático de [104], mas num tempo mais calmo. A interpretação de Freitas Branco mantém a acutilância rítmica

da passagem anterior, sem o exagero dos acentos por compasso dirigidos por Monteux, que desta forma destrói a construção das frases longas. (Ex. 14 e Ex. 15) Ao contrário de Rosenthal, a frase seguinte denota por parte do maestro português a mesma preocupação: a procura de um tempo adequado que permita sempre distinguir a limpidez da escrita de Ravel. (Ex. 16 e Ex. 17) No 126 (*Un peu moins vif en animant et augmentant jusqu'à* 130), com a entrada das vozes masculinas do coro, Freitas Branco, num tempo mais tranquilo, sem qualquer tensão presente (como acontece com a leitura de Rosenthal) e numa dinâmica de *pp*, prepara, pouco a pouco, o grande crescendo até 130 [*] (*Très animé*). (Ex. 18, Ex. 19 e Ex. 20)



Daphnis 1. 126 até ao fim

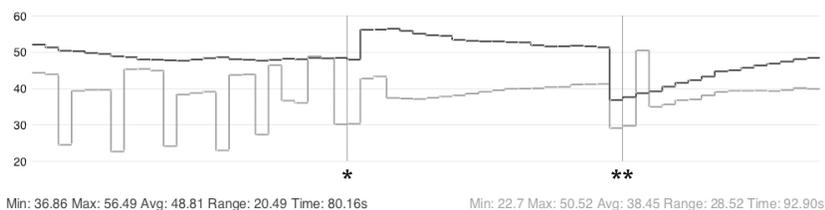
Suite n.º 2

Lever du jour

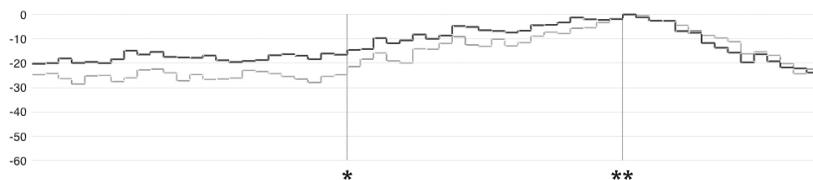
Marcel Marnat considera que a suite n.º 2 é «uma das peças mais tocadas e aclamadas de toda a música e é um milagre que tantas execuções tenham deixado o seu poder intacto» (Marnat 1986, 341). Sordet é da opinião que «é um dos pontos altos da obra de Ravel. Um poderoso sopro lírico suporta e conduz o magnífico *crescendo* que descreve o “nascer do dia”» (Sordet 1939, 181). Para Vuillermoz:

Um quadro como o *Lever du jour*, com o seu cintilar de raios luminosos e o chilrear cristalino das suas cascatas e frescas nascentes, impõe por si só a genialidade de tal obra. Nunca um poeta e um pintor de sons tinha levado tão longe o sentimento da poesia e o virtuosismo da pena (Vuillermoz 1939, 87).

«Nenhum som a não ser o murmúrio dos riachos formados pelo orvalho que escorre das rochas». É esta a inscrição que Ravel coloca no início do *Lever du jour* (*Lento* ♩=50). Freitas Branco recria o ambiente da aurora, num misto de suavidade e agitação, com a movimentação contínua das madeiras e das harpas a simular as águas ondulantes, numa interpretação límpida e transparente. Pierre Dervaux dirige num tempo mais lento e, para tentar dar maior destaque à frase dos naipes graves das cordas, faz um *rallentando* no final de cada compasso, quebrando o fluxo sonoro. A partir do 156 [*], «pouco a pouco nasce o dia» e «ouvem-se cantos de pássaros». O flautim, a flauta e os três violinos solo simbolizam o canto dos pássaros. A interpretação do maestro português descreve o nascer do dia de uma forma natural e progressiva até atingir o clímax no 157 [**]. Sobre esta passagem, Freitas Branco considerava que *Daphnis* «contém o mais belo “sunrise” de toda a literatura musical» (PR Branco 1955). (Ex. 21 e Ex. 22)



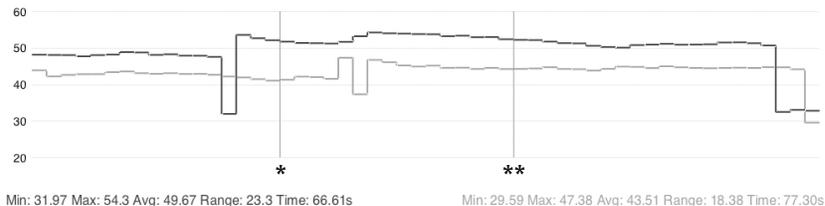
Daphnis 2. 155 até 158



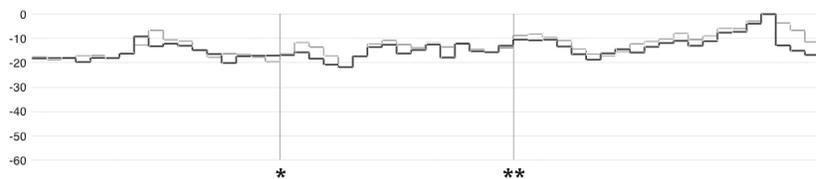
Daphnis 2. 155 até 158 (intensidade)

Na longa melodia dos clarinetes e das violas, intercalada com a descrição da passagem ao longe dos pastores, simbolizados pelo flautim 159 [*] e pela requinta 160 [**], o maestro português consegue, ao longo de toda a linha melódica, manter uma continuidade expressiva,

sempre com uma grande fluência, explorando, ainda, o carácter muito delicado do diminuendo no final da frase. Pelo contrário, Munch, optando por um tempo mais lento, não imprime a mesma ideia de continuidade melódica. (Ex. 23 e Ex. 24)

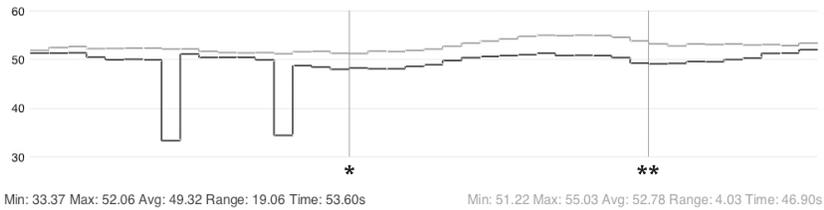


Daphnis 2. 158 até 161

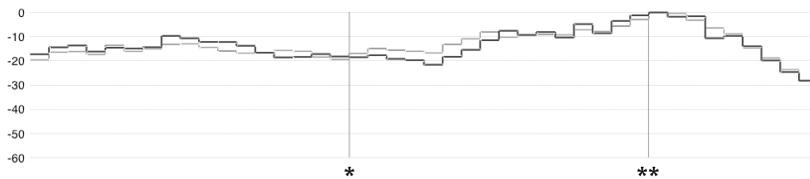


Daphnis 2. 158 até 161 (intensidade)

Uma das singularidades da direção de Freitas Branco prende-se com a forma como conduz o fraseado das frases mais expressivas e com o tempo adequado que encontra para que a linha se desenvolva com a maior naturalidade. As pequenas flutuações que introduz não deturpam a intenção do compositor (esta situação acontece quatro compassos e dois compassos antes de 162 [*]), mas contribuem para dar mais ênfase aos momentos mais expressivos da melodia. Outro traço importante nas opções interpretativas do maestro português está relacionado com a forma como prepara e constrói o clímax da frase, sendo o compasso que antecede 163 [**] um bom exemplo. Ao comparar com a leitura de Monteux, torna-se mais evidente compreender a justeza destas opções. (Ex. 25 e Ex. 26)



Daphnis 2. 161 até 164



Daphnis 2. 161 até 164 (intensidade)

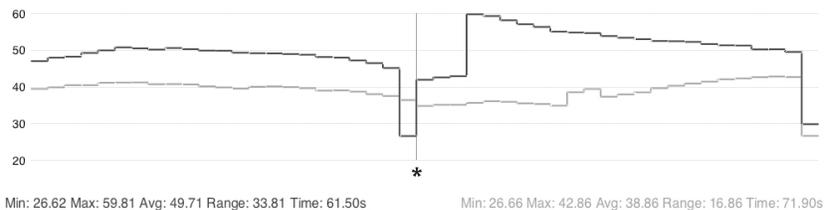
No 164, a «angústia» de Daphnis «[que] olha em volta à procura de Chloé», é transmitida pelo maestro português pelo relevo que dá às pausas do início de cada tempo, conferindo, assim, um carácter de grande ansiedade. Dervaux, ao dirigir num tempo mais lento e com a duração das pausas um pouco mais curtas, não atinge a mesma sensação de angústia. (Ex. 27 e Ex. 28)



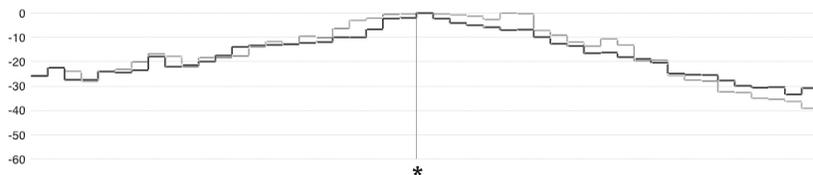
Daphnis 2. 164 até 165

No 165, «[Daphnis e Chloé] lançam-se nos braços um do outro». Apesar de ser a parte mais intensa e expressiva do andamento, Freitas Branco, ao invés de Dervaux, mantém a clareza dos diferentes planos sonoros, com a melodia *très expressif* sempre em destaque. (Ex. 29 e Ex.

30) O 167 marca o início do crescendo que prepara o ponto culminante do *Lever du jour*. O maestro português dirige num tempo mais fluente que Leinsdorf e prepara, de uma forma mais natural, a chegada ao *ff* no 168 [*]. Após este momento, Freitas Branco conduz um diminuendo constante, associado a um *rallentando*, que transmite uma sensação de acalmia progressiva. (Ex. 31 e Ex. 32)



Daphnis 2. 167 até 170

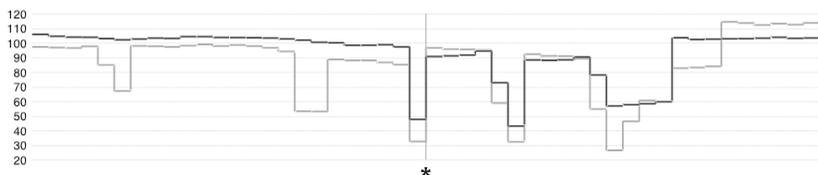


Daphnis 2. 167 até 170 (intensidade)

No 170 principia a transição para a *Pantomime* com o oboé como elemento central. (Ex. 33)

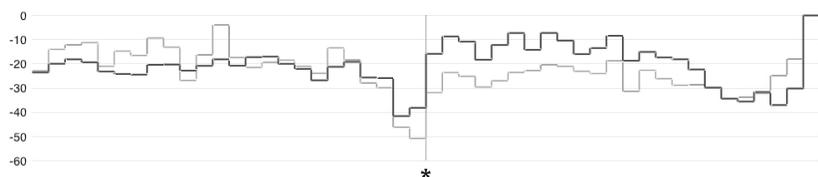
Pantomime

A *Pantomime* evoca o amor entre Pan e Syrinx (Marnat 1986, 342). A melodia das madeiras é apresentada por Freitas Branco com um fraseado natural e fluente, «desenhando» a linha melódica sem os contrastes exagerados, tanto do ponto de vista do tempo como da dinâmica, impressos na versão de Munch. No 173 [*], o corte entre a penúltima e última nota do compasso é feito pelo maestro português com misto de delicadeza e elegância, tão característico na forma como interpreta a música de Ravel. (Ex. 34 e Ex. 35)



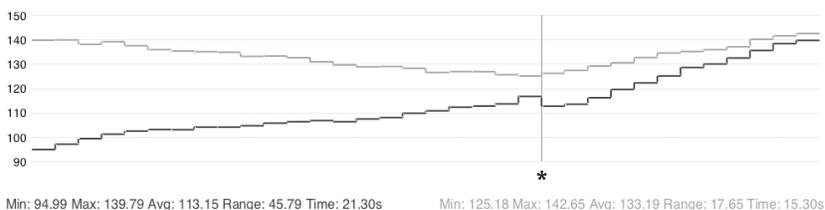
Min: 43.25 Max: 106.07 Avg: 93.48 Range: 63.07 Time: 37.00s

Min: 26.64 Max: 114.63 Avg: 85.71 Range: 88.63 Time: 38.70s

Daphnis 2. 172 até 174**Daphnis 2. 172 até 174 (intensidade)**

Apesar de, no segundo compasso depois de 174, Ravel indicar *Cédez très peu*, Freitas Branco, para manter a mesma coerência na estrutura da frase e para realçar o momento em que «o deus torna-se mais insistente», opta pelo mesmo tipo de indicação expressa um compasso antes de 175. Mais uma vez, estamos perante um momento em que o maestro português assimilando a intenção do compositor, torna a sua concretização ainda mais evidente. (Ex. 36 e Ex. 37) O longo solo da flauta inicia-se no 176. Ravel escreveu que deveria ser interpretado *expressif et souple*, acrescentando a indicação para toda a orquestra: *sui-vez le solo*. Quase como se tratasse de um pequeno concerto para flauta e orquestra, é uma secção na qual o maestro faz o acompanhamento da parte solista. (Ex. 38) Na passagem seguinte, Freitas Branco, numa interpretação muito diferente de Furtwängler, imprime um carácter extremamente leve e vivo, diferenciando de uma forma muito contrastante a alternância entre *au Mouvt* e *Pressez*, não só através do tempo, mas também das dinâmicas, explorando a vivacidade pretendida por Ravel a partir do 180 (*Vif*). (Ex. 39 e Ex. 40) No 184, Ravel pretende um tempo um pouco mais sereno (*Au 1er Mouvt (Vif) avec un peu plus de langueur*), explorando Freitas Branco no tema da flauta um tempo tranquilo, mas também um pouco hesitante. A partir do 186 [*] (*En animant toujours*) «a Dança torna-se cada vez mais animada e, num

turbilhão desvairado, Chloé cai nos braços de Daphnis». O maestro português constrói a chegada ao clímax no [187] de uma forma constante e progressiva, tanto ao nível do tempo como das dinâmicas. Na versão de Furtwängler não existe a mesma clareza na organização da frase. (Ex. 41 e Ex. 42)

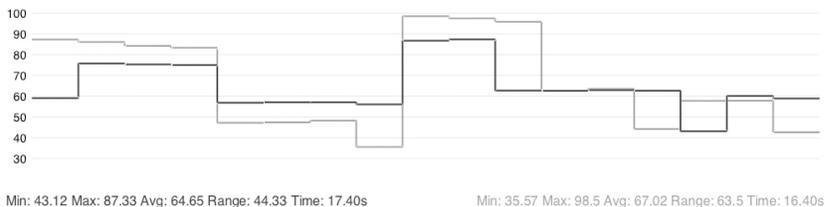


Daphnis 2. [184] até [187]



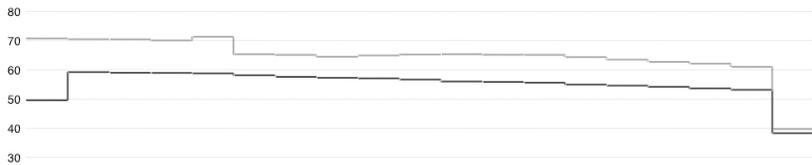
Daphnis 2. [184] até [187] (intensidade)

No [188], Freitas Branco retoma a alternância *Très lent* e *Pressez le 2d. temps* com o mesmo contraste apresentado anteriormente. (Ex. 43) No [189] é apresentado um motivo de seis compassos que se repete no [190]. O maestro português explora a sonoridade mais expressiva da frase com um melhor equilíbrio que o encontrado por Rosenthal. (Ex. 44 e Ex. 45)



Daphnis 2. [189] até [190]

No **191** (*Plus lent*), na melodia *très expressif* do violino solo e da viola solo, Freitas Branco, mesmo dirigindo um tempo mais lento como indica Ravel, nunca deixa, ao contrário de Dervaux, de dar movimento e direção à melodia. (Ex. 46 e Ex. 47) No **193** «diante do altar das Ninfas, ele jura a sua fé, sobre duas ovelhas». O momento solene e maestoso é realçado pelo maestro português através da escolha de um tempo *Lent* acrescido pelo diminuendo progressivo e regular indicado por Ravel, em contraste com a leitura de Szell. (Ex. 48 e Ex. 49)



Min: 38.29 Max: 59.2 Avg: 55.18 Range: 21.2 Time: 25.20s

Min: 39.71 Max: 71.33 Avg: 64.59 Range: 32.33 Time: 17.80s

Daphnis 2. **193** até **194**



Daphnis 2. **193** até **194** (intensidade)

Na parte *finale* (**194**) da *Pantomime (Animé)* «entra um grupo de jovens raparigas vestidas de bacantes, agitando pandeiretas». Freitas Branco consegue mais uma vez, numa parte rápida da obra, encontrar o equilíbrio necessário, ao invés de Szell, entre um andamento rápido e virtuoso e simultaneamente a transparência dos diferentes planos sonoros e a clareza da articulação rápida das várias melodias, sem esquecer a forma como «descreve», no **195**, de uma forma muito delicada e expressiva, o momento em que «Daphnis e Chloé abraçam-se com ternura». (Ex. 50 e Ex. 51)

Danse générale

A *Danse générale* em 5/4, inicia no [199], a apoteose final da obra. O tema vai sendo apresentado pelos diferentes instrumentos (requinta, clarinete, trompa e depois por todo o naipe das madeiras). Analisando graficamente o excerto entre [200] e [201], constata-se que Freitas Branco, contrariamente a Monteux, mantém sempre um tempo enérgico, sem perder a pulsação viva ao longo de toda frase. Esta preocupação, independentemente das dinâmicas, é constante ao longo desta passagem. (Ex. 52 e Ex. 53)



Min: 165.38 Max: 169.39 Avg: 167.14 Range: 4.39 Time: 8.70s

Min: 156.17 Max: 168.02 Avg: 161.59 Range: 12.02 Time: 7.40s

Daphnis 2. [200] até [201]

Na secção seguinte, onde o tema principal é tocado pelas cordas, Freitas Branco mantém a mesma vivacidade, explorando as diferenças dinâmicas com grande clareza, algo que Dervaux não atinge na sua leitura. (Ex. 54 e Ex. 55) Na coda final, explorando o ambiente quase misterioso no [210], o maestro avança progressivamente para o clímax final, sempre controlando os diferentes planos sonoros, dirigindo num tempo vivo, mas sem nunca perder a percepção clara da articulação das diferentes linhas melódicas. Cluytens, pelo contrário, optou por um tempo demasiado rápido que impossibilita a mesma compreensão. (Ex. 56, Ex. 57 e Ex. 58)

La valse, poème chorégraphique pour orchestre



- Ex. 1. *La valse*: Início até 9. Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1961).
- Ex. 2. *La valse*: Início até 9. De Sabata, Wiener Philharmoniker (1953).
- Ex. 3. *La valse*: 9 até 13. Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1961).
- Ex. 4. *La valse*: 9 até 13. Monteux, San Francisco Symphony Orchestra (1942).
- Ex. 5. *La valse*: 13 até 18. Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1961).
- Ex. 6. *La valse*: 13 até 18. De Sabata, Wiener Philharmoniker (1953).
- Ex. 7. *La valse*: 18 até 26. Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1961).
- Ex. 8. *La valse*: 18 até 26. De Sabata, Wiener Philharmoniker (1953).
- Ex. 9. *La valse*: 26 até 30. Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1961).
- Ex. 10. *La valse*: 26 até 30. De Sabata, Wiener Philharmoniker (1953).
- Ex. 11. *La valse*: 30 até 34. Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1961).
- Ex. 12. *La valse*: 34 até 36. Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1961).
- Ex. 13. *La valse*: 36 até 41. Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1961).
- Ex. 14. *La valse*: 41 até 46. Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1961).
- Ex. 15. *La valse*: 41 até 46. Golschmann, Saint Louis Symphony Orchestra (1957).
- Ex. 16. *La valse*: 46 até 50. Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1961).
- Ex. 17. *La valse*: 46 até 50. Golschmann, Saint Louis Symphony Orchestra (1957).
- Ex. 18. *La valse*: 50 até 54. Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1961).
- Ex. 19. *La valse*: 54 até 60. Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1961).
- Ex. 20. *La valse*: 54 até 60. Golschmann, Saint Louis Symphony Orchestra (1957).
- Ex. 21. *La valse*: 60 até 66. Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1961).
- Ex. 22. *La valse*: 66 até 76. Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1961).

- Ex. 23. *La valse*: [76] até [85]. Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1961).
- Ex. 24. *La valse*: [76] até [85]. Golschmann, Saint Louis Symphony Orchestra (1957).
- Ex. 25. *La valse*: [85] até ao fim. Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1961).
- Ex. 26. *La valse*: [85] até ao fim. De Sabata, Wiener Philharmoniker (1953).
- Ex. 27. *La valse*: [12] até [13]. Monteux, San Francisco Symphony Orchestra (1942).
- Ex. 28. *La valse*: [30] até [34]. Monteux, San Francisco Symphony Orchestra (1942).
- Ex. 29. *La valse*: 3 c. depois de [96] até [97]. Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1961).
- Ex. 30. *La valse*: [98] até [99]. Monteux, San Francisco Symphony Orchestra (1942).
- Ex. 31. *La valse*: Versão completa. Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1961).

Em 7 de fevereiro de 1906, numa carta dirigida a Jean Marnold, Ravel afirmava a sua intenção de escrever «uma grande valsa (sic), uma espécie de homenagem à memória do grande Strauss, não o Richard, mas o outro, o Johann» (Cornejo 2018, 128). E acrescentava: «Você conhece a minha intensa simpatia por estes ritmos admiráveis, e sabe que eu considero muito mais profunda a alegria de viver que se expressa através da dança do que o puritanismo francikista» (*ibid.*). Homenageando este género musical, a valsa, Ravel inicialmente intitulou-a de *Wien*. Contudo, seria necessário esperar até 1919 para retomar este projeto. Nesse ano, Diaghilev encomendou-lhe uma obra para ser estreada, na temporada de 1920-1921, pelos Ballets Russes. A primeira intenção do compositor era escrever um poema sinfónico, mas rapidamente abandonou essa ideia optando por compor um poema coreográfico designado *La valse* (Tranchefort 1986, 626-627). «A ideia original era anterior à *Rapsodie espagnole*» e era seu propósito que fosse «uma espécie de apoteose da valsa viense na qual se mistura, na minha mente, a sensação de um rodopio fantástico e fatal» (Ravel 1938, 22).

A obra foi escrita entre dezembro de 1919 e março de 1920 (Mawer 2006, 151), primeiro para piano, depois numa versão para dois pianos e, por último, para orquestra (Marnat 1986, 474). *La valse* «é,

juntamente com o *Bolero*, a única obra puramente sinfónica do pós-guerra» (Jankélévitch 1956, 61). Porém, nunca viria a ser estreada pelos Ballets Russes; Diaghilev recusou-se a apresentá-la por considerar que não se tratava de um bailado, mas «a pintura de um bailado» (Marnat 1986, 476). Surpreendido pela atitude de Diaghilev, que não respeitava assim o compromisso assumido, Ravel rompeu em definitivo as relações, já tensas, que mantinha com o empresário russo.

A estreia da versão para dois pianos realizou-se em 23 de outubro de 1920, em Viena, na Kleiner Konzerthaus, com interpretação de Maurice Ravel e Alfredo Casella. A primeira audição da versão orquestral aconteceu, em Paris, em 12 de dezembro de 1920, na Salle Gaveau, pela Orchestre Lamoureux, dirigida por Camille Chevillard. A versão com bailado foi estreada em Anvers, em 2 de outubro de 1926, pela companhia de bailado da ópera da Flandres, numa coreografia de Sonia Korty e sob direção de Julius Schrey (Monnard 2008, XIV). A estreia francesa desta versão com bailado ocorreu apenas no ano de 1929, em 23 de maio, na Opéra de Paris, pela companhia de Ida Rubinstein com direção de Gustave Cloëz e coreografia de Bronislava Nijinska (Marnat 1986, 767). Existem pequenas diferenças entre as versões, pois Ravel definia alguns tempos e dinâmicas apenas durante o período de ensaios. Antes da estreia de *La valse*, solicitou a Ansermet uma execução privada da obra, que o levou a fazer alterações na partitura, nomeadamente no ritmo do penúltimo compasso (*ibid.*, 154). Recordou Ansermet:^[124]

Eu conheci Ravel antes da Primeira Guerra, em Clarens, onde ele tinha vindo trabalhar com Stravinsky. Ali tivemos muitas conversas. E vi-o muitas vezes depois da primeira guerra, quer em Paris, em torno dos Ballets Russes, quer em Genebra, onde visitava frequentemente o tio. Foi lá que um dia me pediu para experimentar com a Orchestre Romand certas passagens de *La valse*, antes de enviar a sua partitura para impressão... Pude assim acompanhar de perto a atividade criativa de Ravel desde 1913 até ao fim e discuti frequentemente com ele as suas opiniões estéticas, os gostos, o estilo e o tempo das suas obras (Touzelet 1989, 417).

124 Ansermet foi o maestro que gravou mais obras de Ravel: registou vinte das vinte e cinco obras orquestrais do compositor (Touzelet 1989, 418).

Na edição da partitura de *La valse*, em 1921, Ravel publicou o seguinte texto:

Turbilhões de nuvens deixam entrever, por entre algumas abertas, pares a valsarem. As nuvens dissipam-se pouco a pouco; distingue-se (A) uma sala imensa onde uma multidão rodopia. O palco ilumina-se gradualmente. A luz dos lustres irrompe no *fortissimo* (B). Uma corte imperial por volta de 1855 (Cornejo 2018, 1578).

O facto de a obra ter sido escrita em 1919, levou a que muitos considerassem tratar-se de um retrato dos diferentes conflitos que aconteceram na segunda metade do século XIX, ou mesmo um relato da destruição ocorrida durante a Primeira Guerra Mundial. Em entrevista ao *De Telegraaf*, em 30 de setembro de 1922, Ravel esclareceu:

Não tem nada a ver com a situação atual em Viena, nem tem qualquer significado simbólico a esse respeito. Ao compor *La valse* não estava a pensar numa dança de morte nem numa luta entre a vida e a morte (o argumento do bailado situa-se em 1855, o que exclui tal suposição). Mudei o título, *Wien*, para *La valse*, que reflete melhor a natureza estética da composição. É um êxtase dançante, rodopiante, quase alucinante, um turbilhão cada vez mais apaixonado e esgotante de bailarinas, que se deixam arrebatadas e levar apenas pela valsa (*ibid.*, 1478).

Também em carta enviada a Maurice Emmanuel, em 14 de outubro de 1922, Ravel referiu as suas intenções:

A partitura que vai receber indica, com efeito, as intenções do autor. São as únicas que devem ser tidas em conta. Este «poema coreográfico» está escrito para a cena [...]. Parece que esta obra precisa de ser iluminada pelas luzes da ribalta, tal têm sido os comentários estranhos feitos a seu respeito. Enquanto alguns viram nele um propósito paródico, ou até caricatural, outros foram ao ponto de nele descortinar uma alusão trágica — o fim do segundo Império, o estado de Viena após a guerra, etc. Trágica, esta dança poderá sê-lo como qualquer tipo de expressão — voluptuosidade, alegria — levada ao extremo. É preciso considerar apenas o que a música expressa: uma progressão ascendente da sonoridade, à qual a encenação virá acrescentar a da luz e a do movimento (*ibid.*, 848).

La valse era uma das obras que Freitas Branco mais gostava de dirigir e mais vezes apresentou ao longo da sua carreira, quer em Portugal quer no estrangeiro (PT Atalaya 1975). Interpretou-a em setenta concertos realizados em diferentes cidades portuguesas (fazia parte dos programas interpretados pela OSEN, nomeadamente, fora de Lisboa). Apenas na Alemanha e no Brasil o maestro português não apresentou esta obra nos concertos que ali realizou. Dirigiu-a pela primeira vez no Tivoli, em dezembro de 1931, no âmbito dos Novos Concertos Sinfónicos de Lisboa. No mês seguinte, em janeiro de 1932, a convite do próprio compositor, apresentou-a no Festival Ravel em Paris e Liège. Normalmente, Freitas Branco dirigia *La valse* como obra final do concerto. Segundo Kastner, «constitue, sem dúvida, uma das mais trabalhadas e tocadas peças da [OSEN] [...] e por isso a execução marca pelo aprumo e pela convicção com que é empreendida» (RN 4/2/1945). A obra acabaria por marcar o percurso artístico de Freitas Branco, e simultaneamente contribuir para a renovação do repertório orquestral em Portugal, como escreveu o *Diário Popular* em março de 1944:

Ainda não há muito tempo, uma dezena de anos, a Orquestra Sinfónica de Madrid, dirigida por Arbós, deu neste mesmo teatro [TSC] e, possivelmente, para este mesmo público, a 1.ª audição do célebre poema coreográfico de Ravel «La Valse». Reacção de risos e até de pateada. Senhores gordos protestaram com superioridade contra a «chuchadeira». Hoje, o mesmo público aplaude, já com entusiasmo o mesmo Ravel que então pateava. Ainda bem que é assim. Se fosse o contrário, era pior. Isto quer dizer que se deve à tenacidade e à força de vontade de Pedro de Freitas Branco o interesse do nosso público, pelos dois grandes músicos franceses [Debussy e Ravel], geniais renovadores da música. Pedro de Freitas Branco é, sem dúvida, — devemos orgulhosamente dizê-lo — um dos maiores intérpretes da actualidade. A nenhum dos grandes chefes de orquestra que nos têm visitado ouvimos interpretações tão belas, tão cheias de colorido e de entusiasmo, como aquelas a que nos habituou o nosso compatriota. A própria orquestra se transforma ao executar esta música que não tem segredos para o seu dirigente (DP 18/3/1944).

São conhecidas cinco gravações de *La valse* dirigidas por Freitas Branco: a primeira, de 1953, foi a única editada em disco. As restantes ocorreram em 1957 e 1961, à frente da OSEN; em 1958, com a Orchestre National de France e, em 1960, com a Orchestre de la

Suisse Romande. Os cinco registos, apesar de realizados com quatro orquestras distintas, quase ao longo de uma década, apresentam a mesma coerência interpretativa. Relativamente aos de 1954, 1957 e 1961, Telles salientou que «o estudo comparativo das três versões [...] revela uma flexibilidade de tempo muito acentuada» (Telles 2005, 253). Jean-François Monnard, no texto explicativo da edição revista de *La valse* publicada pela Breitkopf & Härtel, sugere as versões de Freitas Branco: um maestro «que Ravel estimava muito» (Monnard 2008, XVI).

O registo premiado, em 1954, com o Grand Prix du Disque, apesar de Maurice Roy ter considerado que «*La valse* irrompeu com toda a sua vitalidade inebriante e irresistível» (Roy 1956, 174), não era considerado pelo maestro português como uma gravação de referência. Entendia que o andamento deveria ser mais flutuante e que os contrastes ainda deveriam ser maiores (Cassuto 1964b, 379). Das restantes versões, e como sublinhou Telles, aquela que está mais de acordo com a ideia defendida por Freitas Branco foi a realizada em 1961 com a OSEN:

Com efeito, se as três interpretações se assemelham muito, verifica-se que a de 1961 vai ainda mais longe do que as duas precedentes neste sentido, por um lado porque adota um tempo mais lento no início, e, por outro lado, porque reforça os *accelerandi* do terço final da obra. No entanto, deve-se notar que mesmo nestas circunstâncias, o tempo de Freitas Branco nunca ultrapassa um certo limite que permite ouvir claramente o detalhe da escrita de Ravel (Telles 2005, 254).

Entre 1923 e 1933, Ravel interessou-se particularmente sobre os progressos na indústria discográfica, tendo sido feitas em vida do compositor a grande maioria das gravações das suas obras (Monnard 2008, XV). Apesar de *La valse* ter sido dirigida regularmente por Ravel, não existe nenhum registo sonoro (*ibid.*, XVI). Relativamente às gravações desta obra realizadas até 1932, a versão preferida de Ravel foi a dirigida por Albert Wolff, em 1931, à frente da Orchestre Lamoureux, apesar de em duas ocasiões ter colocado reservas relativamente à parte inicial:

Quanto a todas estas *Valsas*, a que Albert Wolff dirigiu é a mais bem conseguida, mas é um facto que nenhuma delas foi capaz de evitar os escolhos do início: terei de me decidir, mais cedo ou mais tarde, a introduzir

algumas alterações, uma vez que o microfone não permite; e dirigirei eu próprio a nova versão^[125] (Cornejo 2018, 1570).

Gravar *La Valse* é mais difícil. O maestro Wolff exagerou propositadamente os *pianissimi* do início, mas a gravação ainda não é o que deveria ser, pelo que estou agora a escrever uma orquestração preparada especialmente para o fonógrafo. Isto significa simplesmente que, apesar dos progressos, as gravações por microfone ainda não estão a um nível ideal (*ibid.*, 1545).

Relativamente à interpretação de Koussevitzky, Ravel considerou não ter sido bem conseguida, pela leitura demasiado trágica da obra:

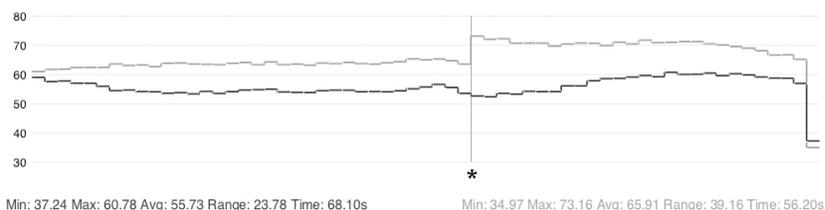
Koussevitzky é um grande virtuoso, que dá às obras uma interpretação muito pessoal, que às vezes é admirável, mas outras vezes errada. Creio que ele não acertou na sua interpretação da minha *Valse*. Algumas pessoas viram na minha *Valse* a expressão de um assunto trágico; uns disseram que representava o fim do Segundo Império, outros que era a Viena do pós-guerra. Isso é um erro. É verdade que a *Valse* é trágica, mas no sentido grego: é o rodopio fatal (*tournoiement*), é a expressão da vertigem e da voluptuosidade da dança, levada ao paroxismo. A *Valse* está destinada à cena, mas tenciono reservar a estreia para Viena, a cidade da valsa romântica (*ABC* 1/5/1924).

Sobre a versão de *La valse* de Paul Paray, Jourdan-Morhange recordou, no seu livro de memórias, a apreciação de Ravel: «Lembro-me de um dia em que estava num concerto com Ravel. Paray dirigia *La valse* daquela forma deslumbrante e dançante que garante o seu triunfo. Ravel disse-me: “Não é nada disto, mas é magnífico”» (Touzelet 1989, 453).

Do ponto de vista formal, *La valse* é uma obra para grande orquestra (*3*3*3*3 – 4331 – tmp+6 – 2hp – crd) com uma estrutura tripartida (ABA') e assenta a sua construção em dois grandes crescendos. O primeiro inicia-se com a sonoridade sombria e misteriosa dos contrabaixos, onde aparece, lentamente, o ritmo característico dos primeiros apelos da dança; é o impulso para uma longa série de pequenas valsas que se encadeiam e que refletem uma grande diversidade, percorrendo

125 Ravel nunca concretizou esta intenção (Orenstein 1989, 592).

todas as nuances desta dança vienense. O segundo crescendo, de menor extensão, mas veemente, apresenta os temas em versões mais curtas misturando-os uns com os outros. Ravel não indica um tempo preciso no início da partitura, apenas *Mouvement de valse viennoise*. Freitas Branco dirige no início da obra $\text{♩}=55$. Na introdução o maestro português mantém um tempo estável, numa dinâmica de *p*, aquilo que Freitas Branco definiu como «a Valsa em rodagem» (Cassuto 1964b, 384). No [5] [*], o tema da valsa é anunciado pelas violas com um fraseado pleno de elegância, num tempo um pouco mais lento. (Ex. 1) Na versão de Victor de Sabata, à frente da Wiener Philharmoniker, o tempo é mais rápido: $\text{♩}=65$. Estamos perante um tempo precipitado, nervoso, sem o movimento característico de valsa e com as dinâmicas exageradas relativamente ao indicado na partitura. (Ex. 2)



***La valse*. Início até [9]**

No [9], Ravel pretende evidenciar «uma sala imensa onde uma multidão rodopia». Começa aqui o primeiro tema de *La valse*. Em carta enviada a Ansermet,^[126] em 20 de outubro de 1921, Ravel recomendava uma execução com «flexibilidade rítmica», ou seja, a utilização de um *rubato* subtil, ao contrário de outras das suas obras, para as quais recomendava uma execução rítmica muito rigorosa (Marnat 1986, 481). Na interpretação de Freitas Branco, o primeiro tema inicia-se num tempo mais lento, com um *rubato* constante; um tempo quase hesitante, tal como pretendia Ravel. (Ex. 3) Na interpretação de Pierre Monteux, a opção foi apresentar o tema numa versão sem qualquer *rubato*. (Ex. 4)

126 Ravel admirava a interpretação de Ansermet: «A sua compreensão de *La Valse* é perfeita. Nunca consegui obter essa flexibilidade rítmica em Paris. Já me tinha resignado...» (Cornejo 2018, 764).

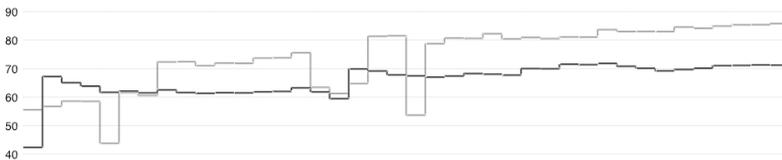


Min: 39.62 Max: 55.56 Avg: 50.5 Range: 16.56 Time: 41.50s

Min: 54.26 Max: 61.71 Avg: 58.76 Range: 7.71 Time: 35.60s

La valse. 9 até 13

No 13 inicia-se um grande crescendo até ao primeiro ponto culminante no 17. Tal como escreveu Ravel no argumento, «o palco ilumina-se progressivamente. A luz dos lustres irrompe no *fortissimo*». Freitas Branco começa num tempo lento e dirige um acelerando regular. (Ex. 5) Comparando com a versão de Sabata, constata-se como é determinante na interpretação do maestro português o controlo do *rubato* e a sua utilização nos pontos adequados das frases, bem como a forma gradual como conduz o acelerando final desta secção, conferindo a subtilidade rítmica pretendida pelo compositor. (Ex. 6)



Min: 42.37 Max: 71.83 Avg: 66.08 Range: 29.83 Time: 40.30s

Min: 43.8 Max: 85.79 Avg: 73.84 Range: 42.79 Time: 32.40s

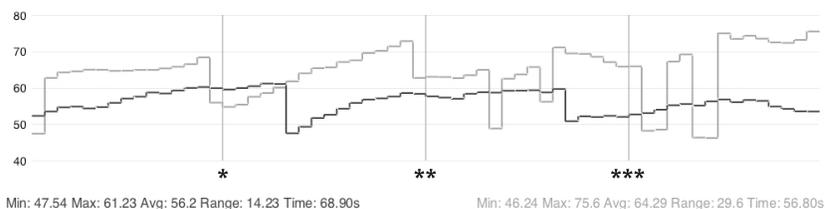
La valse. 13 até 18

Do ponto de vista da dinâmica, a interpretação de Freitas Branco é muito mais contrastante do que a versão do maestro italiano, sobretudo através de um maior destaque que é dado aos crescendos e diminuendos de cada uma das frases.

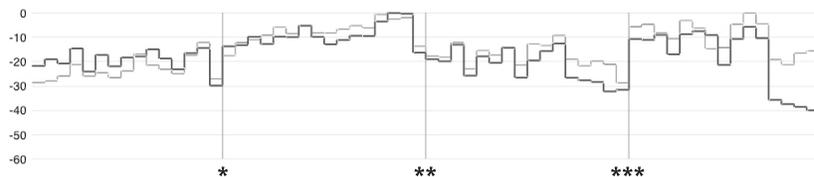


La valse. 13 até 18 (intensidade)

A parte central de *La valse* começa no [18]. Um primeiro tema é apresentado alternadamente nas madeiras (no [18] e no [22] [**]) e nos primeiros violinos e violas (no [20] [*] e no [24] [***]). Trata-se de uma valsa com uma melodia simples à qual Freitas Branco acrescenta um pequeno cedendo no final das frases conferindo uma maior elegância melódica. (Ex. 7) Apesar de Sabata fazer uso do mesmo tipo de cedendo, não consegue atingir o mesmo grau de subtileza e equilíbrio. (Ex. 8)

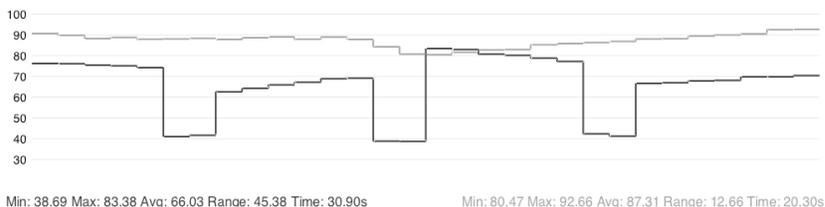


La valse. [18] até [26]



La valse. [18] até [26] (intensidade)

Surge no [26] o primeiro grande *tutti* orquestral. Na interpretação do maestro português continua, apesar da dinâmica ser fortíssimo, a ouvir-se sempre o ambiente apresentado anteriormente, realçado pelo mesmo tipo de cedendo utilizado na secção anterior, aqui mais exagerado e grandioso. (Ex. 9) Sabata opta por manter o mesmo tempo em toda a passagem. (Ex. 10)



La valse. [26] até [30]



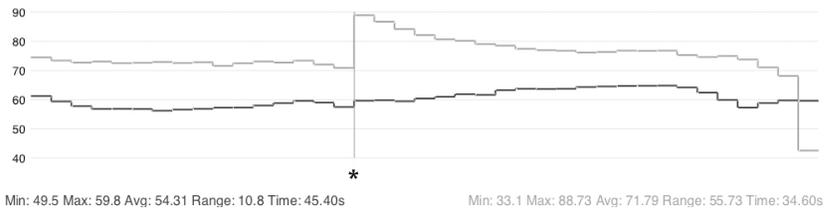
La valse. 26 até 30 (intensidade)

No 30 inicia-se uma nova secção com carácter quase camerístico, num regresso à sonoridade das cordas do primeiro tema. Ao longo da obra, o maestro português vai oscilando o tempo da execução de acordo com as características das frases musicais. Em toda a passagem desenvolvem-se, com a mesma naturalidade, a longa melodia nos violinos e a pequena célula ondulante de dois compassos, em crescendo e diminuendo, na flauta, clarinete e violoncelos. (Ex. 11) No 34, com a mudança da melodia para o oboé e para o clarinete, Freitas Branco permanece no mesmo ambiente sonoro de música de câmara. (Ex. 12) No 36 dirige um súbito *più mosso* ($\text{♩} = 70$), numa secção contrastante do ponto de vista dinâmico, com os *ff* e *f* no 37 [*], 38 [**] e 39 [***]. (Ex. 13)

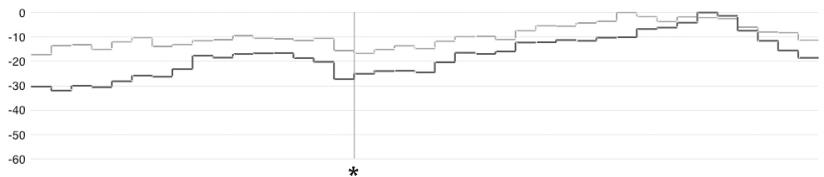


La valse. PFB. OSEN 1961. 36 até 41 (intensidade)

No 41, Freitas Branco inicia a nova frase de uma forma novamente hesitante, primeiro com pequenos crescendos nos violoncelos a dar a ideia do rodopiar da valsa, num acelerando progressivo, sobretudo a partir da entrada do tema nas flautas e oboés 43 [*] e concluído com um cedendo a destacar o ponto culminante da frase. (Ex. 14) Na mesma passagem, Golschmann elege um tempo mais rápido, precipitado, terminando a frase com um grande *rallentando*. (Ex. 15)

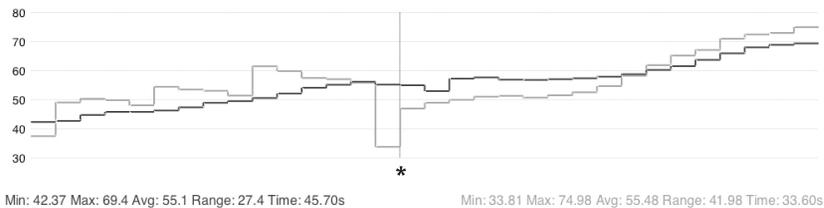


La valse. 41 até 46

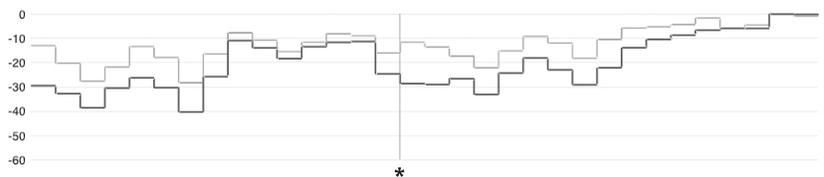


La valse. 41 até 46 (intensidade)

Ravel, no 46, indica *Un peu plus modéré*, regressando Freitas Branco ao *rubato* já utilizado anteriormente no tema inicial, primeiro nas cordas 46 e depois nos sopros 48 [*], dando uma expressiva graciosidade a esta frase. (Ex. 16) Golschmann faz uma leitura com contrastes sem a mesma naturalidade e a elegância empregue pelo maestro português. (Ex. 17)

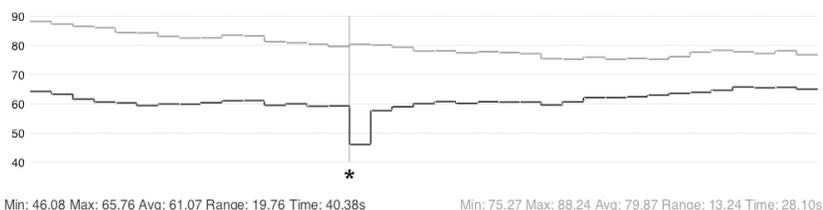


La valse. 46 até 50

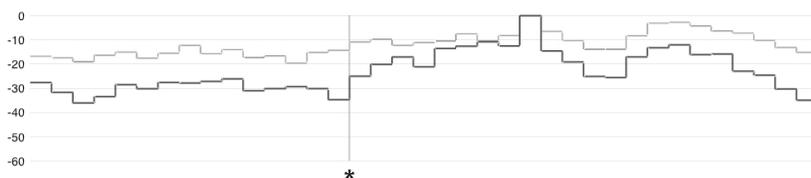


La valse. 46 até 50 (intensidade)

O trecho seguinte, onde se destacam as madeiras, faz a transição para a terceira e última parte (Ex. 18) e assim, no 54, Ravel apresenta a reexposição do tema inicial, retomando Freitas Branco o mesmo ambiente sonoro e o mesmo tempo do início da obra. (Ex. 19) Como já foi referido, é de notar a constante preocupação do maestro português na procura do tempo adequado para cada uma das várias valsas, permitindo desta forma destacar o carácter contrastante de *La valse*, criando alternadamente momentos de acalmia e momentos de maior tensão. No 57 [*], tal como tinha acontecido no 5, o tempo começa mais lento. Confrontando com a gravação de Golschmann este aspecto torna-se ainda mais evidente. (Ex. 20)



***La valse.* 54 até 60**



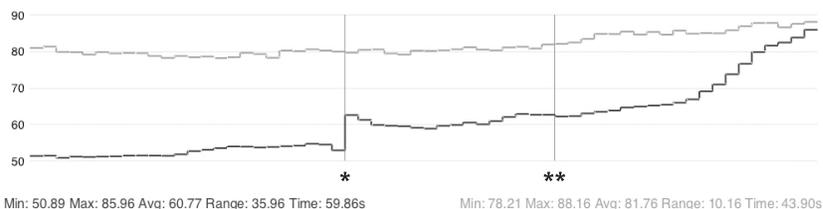
***La valse.* 54 até 60 (intensidade)**

A partir do 60 voltamos a ouvir elementos que já foram apresentados antes no 36, conservando Freitas Branco a mesma coerência na sua interpretação. (Ex. 21) O mesmo acontece no 66, onde as pequenas frases anteriormente apresentadas alternam entre si, atingindo no 73 [*] o auge desta passagem, seguido de um grande diminuendo que prepara a última valsa. (Ex. 22)

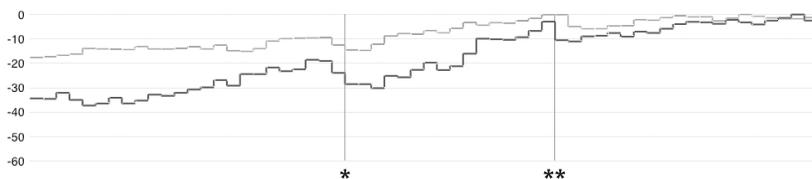


La valse. PFB. OSEN 1961. [66] até [76] (intensidade)

No [76] principia um grande crescendo, acrescentado de um acelerando a preparar a chegada ao ponto culminante de toda esta passagem, no [85]. Na leitura de Freitas Branco é possível perceber a construção progressiva da tensão adequada a esta longa frase, com o retomar do tema nas flautas e clarinetes [80] [*] e com os violinos no [82] [**]. (Ex. 23) Na mesma passagem, Golschmann opta por um tempo mais rítmico e marcado. (Ex. 24)



La valse. [76] até [85]



La valse. [76] até [85] (intensidade)

Na última secção da obra, o maestro português realça, em primeiro lugar, o carácter grandioso do trecho. Na reexposição é importante notar a capacidade em manter o ambiente de valse, independentemente da dinâmica ou do material temático utilizado por Ravel. (Ex. 25) Na versão de Sabata, o exagero do andamento demasiado rápido

adotado ajuda a compreender a importância do controlo do tempo e do acelerando para uma percepção clara da escrita de Ravel. (Ex. 26)

Sobre a interpretação de Freitas Branco, Telles é de opinião que:

No que se refere ao pormenor, o facto de Freitas Branco não reduzir a sua interpretação, pondo apenas em evidência os elementos temáticos, parece-nos de primordial importância. Pelo contrário, e como já se viu a propósito do *Bolero* e da *Pavane pour une infante défunte*, as diferentes «personagens musicais» da partitura são «desenhadas» pelo maestro e organizadas auditivamente de acordo com o seu carácter específico e a sua função numa determinada passagem (Telles 2005, 255).

A mesma autora destaca alguns exemplos: inversamente à opção de Monteux, no [12] a frase da flauta e da trompa estão perfeitamente equilibradas. (Ex. 27) Entre [30] e [34] as escalas, ao contrário de Monteux, são interpretadas de uma forma muito clara (*ibid.*). (Ex. 28) Na última parte da obra, Telles destaca «o enunciado tão expressivo que Freitas Branco faz dos dois compassos quase declamados que precedem o número 97». (Ex. 29) Por fim, realça, ainda numa comparação com Monteux, que entre [98] e [99], na versão do maestro português «o movimento das colcheias é claramente perceptível» (*ibid.*, 254). (Ex. 30 e Ex. 31)

Valses nobles et sentimentales



- Ex. 1. *Valses* 1: Início até [3]. Ravel, versão para piano (1914).
 Ex. 2. *Valses* 1: Início até [3]. Freitas Branco, Orchestre du Théâtre des Champs-Élysées (1953).
 Ex. 3. *Valses* 1: Início até [3]. Rosenthal, Orchestre du Théâtre National de l'Opéra de Paris (1959).
 Ex. 4. *Valses* 1: [3] até [8]. Freitas Branco, Orchestre du Théâtre des Champs-Élysées (1953).
 Ex. 5. *Valses* 1: [3] até [8]. Furtwängler, Berliner Philharmoniker (1953).

- Ex. 6. *Valses* 1: 8 até ao fim. Freitas Branco, Orchestre du Théâtre des Champs-Élysées (1953).
- Ex. 7. *Valses* 1: 8 até ao fim. Golschmann, Saint Louis Symphony Orchestra (1957).
- Ex. 8. *Valses* 1: versão completa. Freitas Branco, Orchestre du Théâtre des Champs-Élysées (1953).
- Ex. 9. *Valses* 2: 11 até 15. Freitas Branco, Orchestre du Théâtre des Champs-Élysées (1953).
- Ex. 10. *Valses* 2: 11 até 15. Golschmann, Saint Louis Symphony Orchestra (1957).
- Ex. 11. *Valses* 2: 15 até ao fim. Freitas Branco, Orchestre du Théâtre des Champs-Élysées (1953).
- Ex. 12. *Valses* 2: 15 até ao fim. Golschmann, Saint Louis Symphony Orchestra (1957).
- Ex. 13. *Valses* 2: versão completa. Freitas Branco, Orchestre du Théâtre des Champs-Élysées (1953).
- Ex. 14. *Valses* 3: início até 20. Freitas Branco, Orchestre du Théâtre des Champs-Élysées (1953).
- Ex. 15. *Valses* 3: início até 20. Coppola, Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire (1934).
- Ex. 16. *Valses* 3: 20 até 25. Freitas Branco, Orchestre du Théâtre des Champs-Élysées (1953).
- Ex. 17. *Valses* 3: 20 até 25. Coppola, Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire (1934).
- Ex. 18. *Valses* 3: 25 até ao fim. Freitas Branco, Orchestre du Théâtre des Champs-Élysées (1953).
- Ex. 19. *Valses* 3: 25 até ao fim. Coppola, Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire (1934).
- Ex. 20. *Valses* 3: versão completa. Freitas Branco, Orchestre du Théâtre des Champs-Élysées (1953).
- Ex. 21. *Valses* 4: versão completa sem repetição. Rosenthal, Orchestre du Théâtre National de l'Opéra de Paris (1959).
- Ex. 22. *Valses* 4: versão completa sem repetição. Freitas Branco, Orchestre du Théâtre des Champs-Élysées (1953).
- Ex. 23. *Valses* 5: 33 até 35. Freitas Branco, Orchestre du Théâtre des Champs-Élysées (1953).
- Ex. 24. *Valses* 5: 33 até 35. Rosenthal, Orchestre du Théâtre National de l'Opéra de Paris (1959).

- Ex. 25. *Valses* 5: 35 até ao fim. Freitas Branco, Orchestre du Théâtre des Champs-Élysées (1953).
- Ex. 26. *Valses* 5: 35 até ao fim. Rosenthal, Orchestre du Théâtre National de l'Opéra de Paris (1959).
- Ex. 27. *Valses* 5: versão completa. Freitas Branco, Orchestre du Théâtre des Champs-Élysées (1953).
- Ex. 28. *Valses* 6: versão completa. Freitas Branco, Orchestre du Théâtre des Champs-Élysées (1953).
- Ex. 29. *Valses* 6: versão completa. Coppola, Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire (1934).
- Ex. 30. *Valses* 7: 45 até 47. Reiner, Chicago Symphony Orchestra (1957).
- Ex. 31. *Valses* 7: 45 até 47. Freitas Branco, Orchestre du Théâtre des Champs-Élysées (1953).
- Ex. 32. *Valses* 7: 47 até 53. Freitas Branco, Orchestre du Théâtre des Champs-Élysées (1953).
- Ex. 33. *Valses* 7: 47 até 53. Reiner, Chicago Symphony Orchestra (1957).
- Ex. 34. *Valses* 7: 53 até 59. Freitas Branco, Orchestre du Théâtre des Champs-Élysées (1953).
- Ex. 35. *Valses* 7: 53 até 59. Coppola, Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire (1934).
- Ex. 36. *Valses* 7: 59 até ao fim. Freitas Branco, Orchestre du Théâtre des Champs-Élysées (1953).
- Ex. 37. *Valses* 7: versão completa. Freitas Branco, Orchestre du Théâtre des Champs-Élysées (1953).
- Ex. 38. *Valses* 8: início até 67. Freitas Branco, Orchestre du Théâtre des Champs-Élysées (1953).
- Ex. 39. *Valses* 8: início até 67. Golschmann, Saint Louis Symphony Orchestra (1957).
- Ex. 40. *Valses* 8: 67 até 69. Freitas Branco, Orchestre du Théâtre des Champs-Élysées (1953).
- Ex. 41. *Valses* 8: 67 até 69. Rosenthal, Orchestre du Théâtre National de l'Opéra de Paris (1959).
- Ex. 42. *Valses* 8: 69 até 71. Freitas Branco, Orchestre du Théâtre des Champs-Élysées (1953).
- Ex. 43. *Valses* 8: 71 até 2 c. antes 72. Freitas Branco, Orchestre du Théâtre des Champs-Élysées (1953).
- Ex. 44. *Valses* 8: 71 até 2 c. antes 72. Golschmann, Saint Louis Symphony Orchestra (1957).

Ex. 45. *Valses* 8: 2 c. antes [72] até [75]. Freitas Branco, Orchestre du Théâtre des Champs-Élysées (1953).

Ex. 46. *Valses* 8: [75] até ao fim. Freitas Branco, Orchestre du Théâtre des Champs-Élysées (1953).

Ex. 47. *Valses* 8: versão completa. Freitas Branco, Orchestre du Théâtre des Champs-Élysées (1953).

Ex. 48. *Valses Nobles et Sentimentales*: versão completa. Freitas Branco, Orchestre du Théâtre des Champs-Élysées (1953).

Inspirado na epígrafe do poeta Henri de Régnier, «o prazer delicioso e sempre novo de uma ocupação inútil»^[127] (Roland-Manuel 1938, 99), Ravel compôs as *Valses nobles et sentimentales* em 1911. A primeira versão foi escrita para piano e estreada por Louis Aubert (a quem a obra foi dedicada), em 9 de maio de 1911, na Société musicale indépendante, Salle Gaveau, em Paris, a pretexto de um concurso onde o público deveria adivinhar o nome do compositor (Tranchefort 1986, 622). Segundo Vuillermoz, «a comissão da S.M.I. decidiu dar um “concerto sem nomes de autores”. Colocar o público e a crítica diante de manuscritos anônimos e observar as suas reações espontâneas, eis o jogo ousado e perigoso que estes jovens tinham querido experimentar» (Marnat 1986, 296). Ravel recordou o contexto deste acontecimento:

O título de *Valses nobles et sentimentales* assinala a minha intenção de compor um encadeamento de valsas seguindo o exemplo de Schubert. Ao virtuosismo que estava na base de *Gaspard de la Nuit* sucede uma escrita nitidamente mais clara, que endurece a harmonia e enfatiza os relevos da música. As *Valses nobles* foram executadas pela primeira vez, no meio de protestos e vaias, no concerto sem nome de autor da S.M.I. O público votava na atribuição de cada peça a um autor. A paternidade das *Valses* foi-me reconhecida — por uma pequena maioria. A sétima parece-me ser a mais característica (Ravel 1938, 21).

O nome da obra faz referência a duas peças para piano de Schubert: as *Valses nobles* (op. 77, D. 969) e as *Valses sentimentales* (op. 50, D 779). Apesar do título atribuído, Tranchefort defende que a obra:

127 Trata-se de uma epígrafe retirada do prefácio de *Les rencontres de Monsieur de Bréot* (Roland-Manuel 1938, 99).

[...] faz-nos antes pensar num adeus a Schubert [...] e mesmo num adeus à valsa e a todas as suas conotações sociais e históricas [...] nada é realmente sentimental nestas páginas de dissonâncias ousadas, de fricções harmônicas tão surpreendentes quanto saborosas, salpicadas de cromatismos de cores ambíguas (Tranchefort 1986, 622).

A versão orquestral, escrita¹²⁸ para um grande efetivo (2*322 – 4231 – tmp+6 – 2hp, cel – crd), foi estreada por Ravel,¹²⁹ à frente da Orchestre Lamoureux, no Théâtre du Châtelet, em 20 de abril de 1912 (Cornejo 2018, 288). Note-se que esta apresentação foi feita numa versão com bailado intitulada *Adélaïde ou le langage des fleurs* com libreto do compositor, cenários e figurinos de Jacques Drésa, coreografia de Ivan Clustine, com os bailarinos Natacha Trouhanova, Sekefi e Van Deller (Marnat 1986, 758). No mesmo programa foram apresentados outros bailados, também dirigidos pelos respectivos compositores: *Istar* de Vincent d'Indy, *La tragédie de Salomé* de Florent Schmitt e *La Péri* de Paul Dukas (*ibid.*, 330). Mais tarde, com o título original¹³⁰ foi apresentada em Londres, nos Proms, em 25 de setembro de 1913, sob direção de Henry J. Wood (Cornejo 2018, 39) e, no ano seguinte, no Casino de Paris, em 15 de fevereiro de 1914, sob direção de Pierre Monteux (Marnat 1986, 758). Sobre esta obra afirmou Ravel: «*Valses nobles* [...] é uma das minhas obras mais difíceis de montar» (Cornejo 2018, 1154).

Nesta obra, Marnat destaca a particularidade de Ravel ter escrito um decrescendo quase constante, começando no *f* do primeiro compasso até ao *pp* final, ao contrário do que irá escrever mais tarde no *Bolero* (Marnat 1986, 299). Roland-Manuel considerou que «a obra de Ravel forma um encadeamento de sete valsas, todas diferentes de aspecto, mas com uma unidade de espírito, que termina com um epílogo onde vêm expirar, misturando-se com uma graça nostálgica, os ecos dos principais motivos ouvidos anteriormente» (Roland-Manuel 1938, 100).

128 Segundo Roland-Manuel a obra foi orquestrada em quinze dias para ser estreada nos *Concerts de Danse* de Trouhanova (Roland-Manuel 1938, 108).

129 Era a quarta vez que Ravel estava à frente de uma orquestra, depois de ter dirigido a *Shéhérazade*, em 1898, a *Introduction et allegro* e *Noël des jouets* em 1906 (Marnat 1986, 330).

130 As duas versões são idênticas (Marnat 1986, 758).

Freitas Branco dirigiu esta obra apenas uma vez: em 21 de outubro de 1954, à frente da OSEN, num concerto de música francesa.^[131] Um ano antes, tinha gravado aquele que é também o seu único registo das *Valses nobles et sentimentales* com a Orchestre du Théâtre des Champs-Élysées. Sobre este registo,^[132] Hadengue considerou que «a sua execução [...] é satisfatória; por vezes a orquestra solta-se, com um relevo e uma leveza notáveis; outras vezes manifesta-se através de harmonias de um encantador aveludado. Tudo isto é muito “raveliano” e muito agradável» (*Études*, abril 1954, 143).

O libreto escrito por Ravel para o bailado *Adélaïde ou le langage des fleurs* começava com a seguinte referência: «Oito números: Sete valsas e um epílogo. Em Paris, por volta de 1820, na casa da cortesã Adélaïde. Um salão ao gosto da época. Ao fundo, uma janela com vista para um jardim. De cada lado, vasos cheios de flores estão colocados em mesas de pedestal» (Marnat 1986, 330).

Valsa n.º 1

As *Valses nobles et sentimentales* foram registadas por Ravel, na versão para piano, em 1914, naquela que foi a primeira gravação realizada pelo compositor francês (Touzelet 1989, 407).

A primeira valsa descreve «uma festa na casa de Adélaïde. Alguns pares dançam. Outros, sentados ou passeando-se, conversam com ternura. Adélaïde vai e vem entre os seus convidados, respirando o perfume de uma tuberosa (voluptuosidade)» (Marnat 1986, 330). Tem a forma ABA (na sua maioria as oito valsas têm a mesma estrutura) e um único tempo indicado na partitura: *Moderé* ♩=176 (♩.=58). O compositor optou por um tempo mais rápido (♩.=69), numa interpretação pouco regular do ponto de vista da pulsação. (Ex. 1)

131 A estreia portuguesa tinha ocorrido, em 27 de dezembro de 1914, pela Orquestra Sinfónica Portuguesa, dirigida por David de Sousa (PROG 27/12/1914).

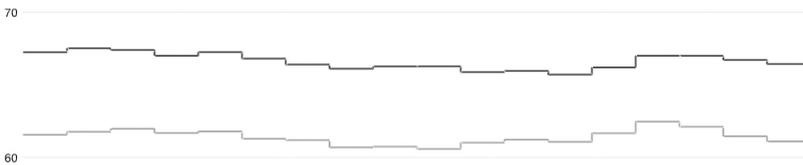
132 Segundo Hadengue, «As *Valses nobles et sentimentales* nunca tinham sido gravadas na sua versão orquestral» (Jean-Pierre Hadengue, *Études* abril 1954, 143).



Min: 58.48 Max: 77.93 Avg: 69.44 Range: 19.93 Time: 13.90s

Valses 1. Ravel, versão para piano 1914, início até 3

Freitas Branco, no início da primeira valsa (A), que se apresenta quase como se fosse uma abertura, adotou também um andamento um pouco mais rápido que o indicado ($\text{♩} = 63$), conferindo maior leveza ao tempo de valsa. Comparando com a leitura de Rosenthal compreendemos a importância da escolha desse tempo. (Ex. 2 e Ex. 3)

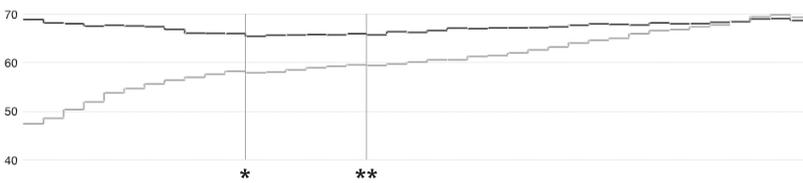


Min: 65.7 Max: 67.52 Avg: 66.62 Range: 2.52 Time: 18.00s

Min: 60.58 Max: 62.47 Avg: 61.41 Range: 2.47 Time: 16.80s

Valses 1. início até 3

No 3 (B), o maestro português, ao contrário de Furtwängler, apesar do carácter mais expressivo da frase, mantém o mesmo andamento, dando ênfase aos contrastes dinâmicos e ao fraseado do texto musical, conservando um tempo de valsa constante e dançante. Por outro lado, procura sempre um equilíbrio entre as partes temáticas e o acompanhamento, nunca deixando de destacar a linha melódica, como é o caso no 4 [*] e no 5 [**] nos solos de fagote e flauta. (Ex. 4 e Ex. 5)

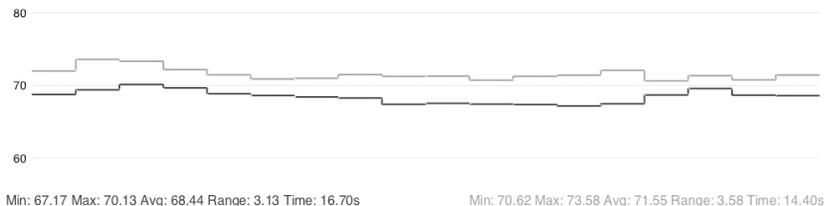


Min: 65.43 Max: 69.08 Avg: 67.23 Range: 4.08 Time: 45.00s

Min: 47.44 Max: 69.83 Avg: 60.53 Range: 22.83 Time: 35.60s

Valses 1. 3 até 8

No **8** (A), retoma o mesmo carácter do início sem qualquer precipitação no tempo. (Ex. 6, Ex. 7 e Ex. 8)



Valses 1. **8** até ao fim

Valsa n.º 2

A segunda valsa introduz uma nova personagem, «Lorédan, sombrio e melancólico. Oferece-lhe um ranúnculo. Troca de flores expressando a coqueteria» (Marnat 1986, 330). Se para Vladimir Jankélévitch «a primeira Valsa era mais “nobre” do que sentimental: a segunda é mais “sentimental” do que nobre» (Jankélévitch 1956, 40). A interpretação de Freitas Branco (*Assez lent* ♩=104) destaca o traço sentimental e delicado, quase nostálgico, explorando o *expressif* nos finais da frase (antes de **12** [*] e de **14** [***]).^[133] Na melodia apresentada pela flauta no **14** *Un peu plus lent*, Ravel escreveu a indicação de *rubato*. Segundo Tranchefort, muito raramente o compositor escreveu esta indicação nas suas partituras (Tranchefort 1986, 622). Ao contrário de Golschmann, a construção do fraseado de Freitas Branco é feita com grande simplicidade, perfeitamente adequada à escrita. (Ex. 9 e Ex. 10)



Valses 2. **11** até **15**

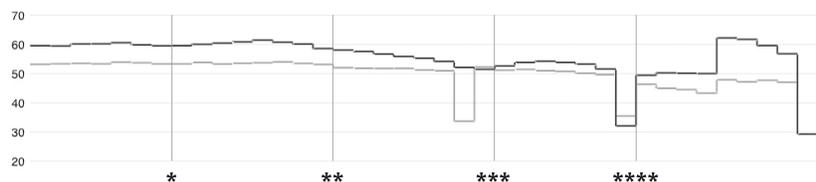
133 No **13** [**] é retomado o tema inicial, mas desta vez com todo o naípe das madeiras.

Na segunda parte, depois de [15], com uma estrutura próxima da primeira parte da valsa, o maestro português evidencia o mesmo carácter de leveza anteriormente apresentado. (Ex. 11, Ex. 12 e Ex.13)

Valsa n.º 3

Na terceira valsa, Adelaïde «desfolha a flor do início e vê que o amor de Lorédan é sincero. A Margarida revela a Lorédan que não é amado. Adelaïde está disposta a repetir o teste. Desta vez a resposta é favorável» (Marnat 1986, 331). No início da obra (A), em tempo *Modéré*, o tema é apresentado pelas madeiras. Freitas Branco destaca a articulação da melodia no oboé, e posteriormente nas flautas e no corne inglês, assim como a hemíola no final das frases, sempre num tempo fluido. Coppola, apesar de dirigir num tempo próximo de Freitas Branco, optou por não dar relevo à articulação nesta passagem, contrariamente à indicação de Ravel. (Ex. 14 e Ex. 15)

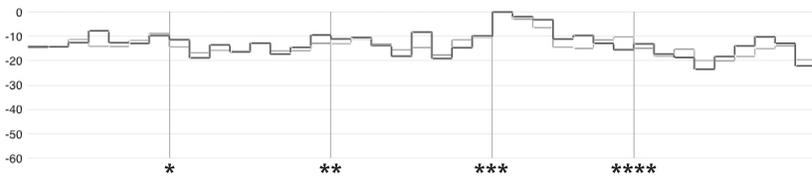
No [20], parte intermédia, o tema inicia-se nas cordas, sendo Freitas Branco muito claro na forma como «desenha» o fraseado nos primeiros violinos e nas violas (o mesmo acontece no [22] [**]). No [21] [*], com o tema desta feita nas madeiras, a articulação é bem definida através do realce dos acentos, de dois em dois tempos, nas flautas, oboés e clarinetes. No [22] [**], com o regresso do tema nas cordas, Coppola, inversamente ao maestro português, dirige um grande *rallentando* antes do [23] [***], contrariando a indicação de *Cédez très peu* de Ravel. Na última parte desta secção, que se inicia no [23] [***], Freitas Branco segue as intenções de Ravel, apenas apressando, cinco compassos antes [25], nas notas longas dos sopros. Coppola, no [24] (*au Mouvt*) [*****], escolhe um tempo mais lento, com *rallentando*, descaracterizando a ideia musical do compositor. (Ex. 16 e Ex. 17)



Min: 29.32 Max: 62.24 Avg: 55.48 Range: 33.24 Time: 53.20s

Min: 29.49 Max: 54.03 Avg: 49.67 Range: 25.03 Time: 48.40s

Valses 3. [20] até [25]



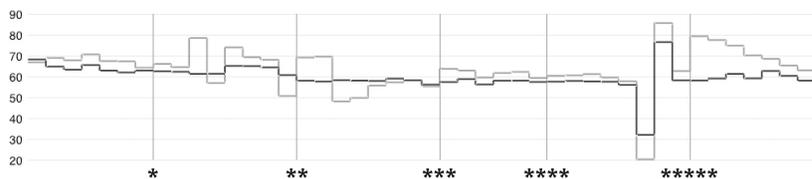
Valses 3. 20 até 25 (intensidade)

No 25, *au Mouvt. (à peine plus lent)*, Freitas Branco dirige a reexposição do tema do começo da valsa (A) de uma forma extremamente delicada, destacando o *Cédez très peu au Mouvt.* na proporção adequada, sem nunca perder o impulso do tempo de valsa. (Ex. 18, Ex. 19 e Ex. 20)

Valsa n.º 4

Na quarta valsa «os dois amantes dançam, afirmando os seus sentimentos. Mas Adélaïde vê entrar o Duque e pára, interdita» (*ibid.*, 331). Esta valsa apresenta diferenças dinâmicas mais acentuadas. Na opinião de Jankélévitch, «aproxima-se muito mais da ideia de “Valsa”, com a sua vivacidade ternária» (Jankélévitch 1956, 41). Dividida em três partes ABA (A: 27 a 29 [**], B: 29 a 32 [*****], A: 32 até ao fim), do ponto de vista de escrita é muito similar. No 29 (Parte B), o contraste é conseguido mais pela mudança de registo do que pelo surgimento de novos elementos temáticos.

Freitas Branco, em contraste com a leitura de Rosenthal, permanece num tempo de valsa constante, sem *rubatos* súbitos e exagerados, e com um controlo dinâmico, também, mais natural. No 31 [*****], três compassos antes 32 [*****], no *Cédez à peine* a inflexão é muito subtil, tal como pretende o compositor.^[134] (Ex. 21 e Ex. 22)



Min: 32.17 Max: 76.67 Avg: 59.98 Range: 44.67 Time: 47.20s

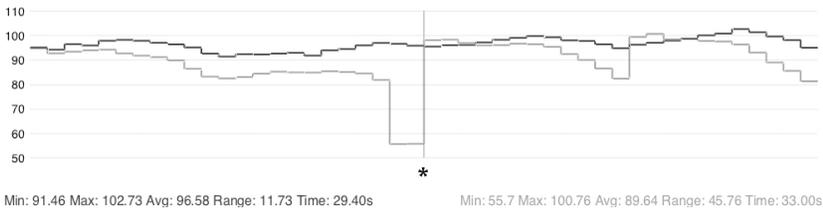
Min: 20.47 Max: 85.74 Avg: 63.77 Range: 65.74 Time: 43.50s

Valses 4. Versão completa sem repetição

134 No 28 [*] é repetido o mesmo tema de 27; no 30 [***] é repetido o mesmo tema de 29 [**].

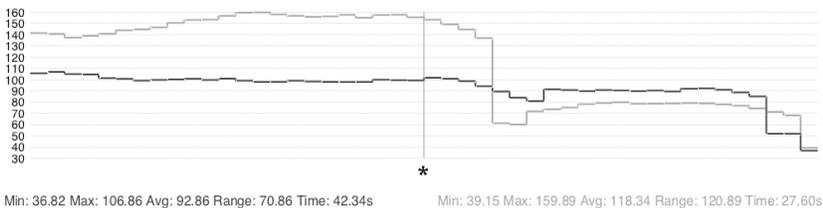
Valsa n.º 5

Na quinta valsa «o duque oferece-lhe um ramo de girassóis (riquezas vãs) e depois uma caixa contendo um colar de diamantes, com o qual ela se adorna» (Marnat 1986, 331). Esta valsa funciona na estrutura geral das *Valses nobles et sentimentales* como um interlúdio. É uma «valsa lenta, cheia de roçadelas insidiosas» (Jankélévitch 1956, 41). Com a sua forma ABA (A: [33] a [35]; B: [35] a [36]; A: [36] até ao fim), é uma valsa cheia de sensualidade, com acentos desencontrados. O maestro português na parte A, numa leitura diferente de Rosenthal (que dirige com uma grande oscilação no tempo, nomeadamente antes de [34] [*]), procura a simplicidade das longas frases sem a cedência do tempo nos finais das linhas melódicas, indo ao encontro da intenção de Ravel. (Ex. 23 e Ex. 24)



Valses 5. [33] até [35]

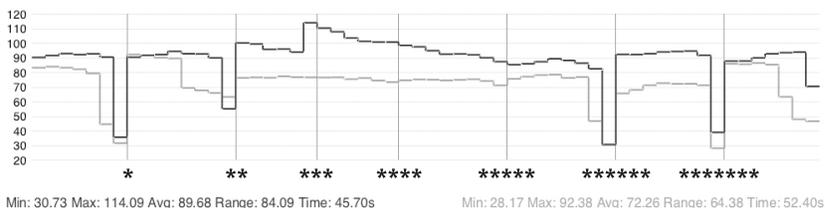
Na Parte B, Rosenthal dirige um *subito più mosso* não indicado na partitura. Freitas Branco conserva o mesmo tempo da secção anterior, tirando partido do *Retenez* em [36] [*], na reexposição da parte A. (Ex. 25, Ex. 26 e Ex. 27)



Valses 5. [35] até ao fim

Valsa n.º 6

A valsa n.º 6 descreve o «desespero de Lorédan. Busca ardente. Adélaïde repele-o com coqueteria» (Marnat 1986, 331). Esta valsa (*Assez vif* $\text{♩} = 100$) é pouco diversificada do ponto de vista temático. A alternância entre 3/2 e 6/4 levam a que a melodia transmita uma certa agilidade, através da mudança de pulsação entre três e dois tempos por compasso. Freitas Branco, sem nunca perder o impulso do estilo da valsa, destaca os *rallentados* indicados por Ravel nos finais de frase (no $\boxed{38}$ [*], $\boxed{43}$ [*****] e $\boxed{44}$ [*****]), não os iniciando mais cedo, tal como faz Coppola, mas apenas no compasso indicado. A partir do $\boxed{39}$ [**), $\boxed{40}$ [***], $\boxed{41}$ [****] e $\boxed{42}$ [*****] realça o contraste entre os compassos a dois tempos (compasso 6/4) e a três tempos (compasso 3/2). (Ex. 28 e Ex. 29)



Valses 6. Versão completa

Valsa n.º 7

Na valsa n.º 7, «o duque implora a Adélaïde que lhe conceda esta última valsa. Ela recusa e vem buscar Lorédan, que permaneceu afastado, numa atitude trágica. Ele a princípio hesita, mas depois deixa-se arrastar pela terna insistência da cortesã» (*ibid.*). É a valsa mais longa e a mais significativa, com uma escrita que apresenta um grande contraste entre os diferentes grupos instrumentais.

Na introdução até ao $\boxed{47}$, Reiner dirige o *Moins vif* num tempo demasiado rápido, ao contrário do maestro português que explora o *expressif* pretendido por Ravel. (Ex. 30 e Ex. 31) No início da parte A $\boxed{47}$, Freitas Branco começa num tempo mais calmo que Reiner, caracterizando esta valsa com um misto de charme e elegância, com destaque para o crescendo e diminuendo em $\boxed{48}$ [*]. A partir de $\boxed{49}$ [**), as duas interpretações destacam o lado festivo desta música, terminando

o maestro português no final desta passagem [52] [***] de uma forma mais efusiva que Reiner. (Ex. 32 e Ex. 33)



Na parte B (do [53] ao [59]), Freitas Branco denota uma grande preocupação com os diferentes planos sonoros, apresentando-os de uma forma transparente e no equilíbrio adequado, algo que a interpretação de Coppola não transmite da mesma forma ao realçar frases melódicas não relevantes para a estrutura musical. (Ex. 34 e Ex. 35) Na última secção, no [59], a parte A é retomada, apresentando Freitas Branco a mesma coerência interpretativa da primeira vez. (Ex. 36 e Ex. 37)

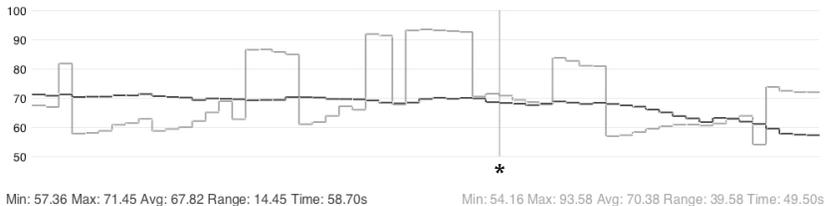
Valsa n.º 8 (Épilogue)

E na última valsa:

Os convidados retiram-se. O duque espera que o retenham. Adélaïde presenteia-o com um ramo de acácias (amor platónico). O duque parte, expressando o seu aborrecimento. Lorédan avança, desesperadamente triste. Adélaïde oferece-lhe uma papoila (esquecimento). Ele recusa e foge, fazendo gestos de eterna despedida. Adélaïde vai à janela de trás e abre-a de par em par. Aspira voluptuosamente os aromas da tuberosa. Trepando à varanda, Lorédan aparece, com um olhar funesto e o cabelo em desalinho. Corre em direção a Adélaïde, cai de joelhos e saca de uma pistola que aproxima da sua têmpora. Sorridente, ela tira uma rosa vermelha do seu peito e abandona-se nos braços de Lorédan (Cornejo 2018, 1577).

Esta última valsa, dividida em três partes (ABA), volta a recordar alguns dos temas anteriormente apresentados. Com a indicação de *Lent* ♩=76, na primeira parte (A) Freitas Branco dirige um tempo

mais calmo (mantendo-o quando o tema surge nas cordas no 66 [*]); ambiente introdutório tranquilo e *très express.* (como indicado na partitura), destacando os pequenos crescendos e diminuendos, mas sem o *rubato* utilizado por Golschmann. (Ex. 38 e Ex. 39)

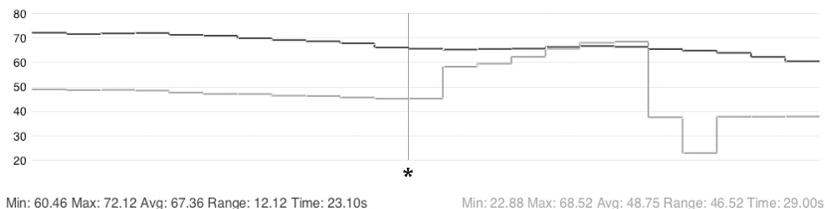


Vales 8. Início até 57



Vales 8. Início até 67 (intensidade)

No 67, o início da valsa n.º 6 é lembrado. Freitas Branco respeitando o texto musical, no 68 [*] não altera o tempo lento, ao contrário do andamento precipitado escolhido por Rosenthal. (Ex. 40 e Ex. 41)



Vales 8. 67 até 69

A primeira parte termina com a reposição do material do início da valsa, recuperando o maestro português o mesmo ambiente sonoro. (Ex. 42) No 71 (parte B), Freitas Branco recorda o tema da valsa n.º 4 com o fraseado apresentado anteriormente. Golschmann

interpreta a mesma linha melódica nas madeiras de uma forma demasiado separada entre elementos que constituem o tema. (Ex. 43 e Ex. 44) Na parte final, Freitas Branco retoma os elementos apresentados anteriormente, com igual estrutura interpretativa. (Ex. 45) Na coda (75), é retomado o tema inicial da última valsa, tendo o maestro português terminado com um grande diminuendo num ambiente de grande acalmia *en se perdant*, tal como indicado por Ravel. (Ex. 46 e Ex. 47)

A leitura de Freitas Branco desta obra é um exemplo daquilo que Perlemuter considerava como «um modelo de leveza, cor e rigor que o compositor desejava» (Vlado Perlemuter, AAVV 1964a, 375). (Ex. 48)

Bolero



- Ex. 1. Thamar: 2 c. antes *meno mosso* até **G**. Balakirev, USSR State Academic Symphonic Orchestra (1977).
- Ex. 2. *Bolero*: início até c. 13. Ravel, Orchestre Lamoureux (1930).
- Ex. 3. *Bolero*: **18** até ao fim. Ravel, Orchestre Lamoureux (1930).
- Ex. 4. *Bolero*: 3 c. depois de **14** até 11 c. depois de **14**. Coppola, Grand Orchestre Symphonique (1930).
- Ex. 5. *Bolero*: 8 c. antes **15** até 3 c. depois de **15**. Coppola, Grand Orchestre Symphonique (1930).
- Ex. 6. *Bolero*: início até c. 13. Toscanini, NBC Symphony Orchestra (1939).
- Ex. 7. *Bolero*: **11** até 11 c. depois de **11**. Toscanini, NBC Symphony Orchestra (1939).
- Ex. 8. *Bolero*: **18** até ao fim. Toscanini, NBC Symphony Orchestra (1939).
- Ex. 9. *Bolero*: início até c. 13. Freitas Branco, Orchestre du Théâtre des Champs-Élysées (1953).
- Ex. 10. *Bolero*: início até c. 13. Stokowski, All-American Youth Orchestra (1940).
- Ex. 11. *Bolero*: **16** até 11 c. depois de **16**. Freitas Branco, Orchestre du Théâtre des Champs-Élysées (1953).

Ex. 12. *Bolero*: [16] até 11 c. depois de [16]. Stokowski, All-American Youth Orchestra (1940).

Ex. 13. *Bolero*: c. 5. até [1]. Freitas Branco, Orchestre du Théâtre des Champs-Élysées (1953).

Ex. 14. *Bolero*: 3 c. depois de [5] até 11 c. depois de [5]. Freitas Branco, Orchestre du Théâtre des Champs-Élysées (1953).

Ex. 15. *Bolero*: [6] até 3 c. depois de [6]. Freitas Branco, Orchestre du Théâtre des Champs-Élysées (1953).

Ex. 16. *Bolero*: 3 c. depois de [7] até 11 c. depois de [7]. Freitas Branco, Orchestre du Théâtre des Champs-Élysées (1953).

Ex. 17. *Bolero*: 3 c. depois de [8] até 11 c. depois de [8]. Freitas Branco, Orchestre du Théâtre des Champs-Élysées (1953).

Ex. 18. *Bolero*: [9] até 11 c. depois de [9]. Freitas Branco, Orchestre du Théâtre des Champs-Élysées (1953).

Ex. 19. *Bolero*: [11] até 11 c. depois de [11]. Freitas Branco, Orchestre du Théâtre des Champs-Élysées (1953).

Ex. 20. *Bolero*: 3 c. depois de [14] até 11 c. depois de [14]. Freitas Branco, Orchestre du Théâtre des Champs-Élysées (1953).

Ex. 21. *Bolero*: versão completa. Freitas Branco, Orchestre du Théâtre des Champs-Élysées (1953).

Em 1928, antes da partida de Maurice Ravel para uma viagem aos Estados Unidos, Ida Rubinstein encomendou ao compositor francês «um bailado de carácter espanhol e que se intitularia *Fandango*» (Marnat 1986, 627). A ideia inicial de Ravel era fazer seis transcrições para orquestra da suite *Iberia* de Albéniz. Contudo, estas obras já tinham sido orquestradas pelo compositor espanhol Enrique Arbós, depois de ter obtido, junto da Max Eschig, editora de Albéniz, a autorização respetiva (*ibid.*, 627-628). Apesar de Arbós, ao tomar conhecimento da pretensão de Ravel, ter abdicado do exclusivo dos direitos para a orquestração, o compositor francês decidiu compor uma nova obra baseada nos seguintes pressupostos: «Sem forma propriamente dita, sem desenvolvimento, sem ou quase sem modulação; um tema do género Padilla (o autor muito vulgar de *Valência*), ritmo e orquestra...» (Nin 1938, 213). Segundo Orenstein, terá sido a Samazeuilh que Ravel deu a conhecer a forma como pretendia construir o *Bolero*:

Durante umas breves férias em Saint-Jean-de-Luz, pouco antes do banho matinal, ele tocou com um dedo uma melodia ao piano. «Não acha que

este tema é insistente? perguntou ele a Gustave Samazeuilh. Vou tentar repeti-lo várias vezes sem qualquer desenvolvimento, graduando a minha orquestra o melhor que puder» (Orenstein 1989, 25).

Ainda sobre a escolha do tema, em entrevista ao *Le Rempart*, em 4 de junho de 1933, Ravel esclareceu: «eu quis realmente este tema lancinante e obsessivo, metade árabe, metade de minha autoria, e que poderia ter tido como subtítulo: “*Metam bem isto na vossa cabeça!*”» (Cornejo 2018, 1572).

A mudança do nome da obra para *Bolero*, não denota uma intenção de estabelecer relação com o tradicional bolero espanhol (Marnat 1986, 632). À revista argentina *La Nación*, em janeiro de 1930, Ravel confidenciou:

Quanto ao *Bolero*, gostaria que, se o senhor falar sobre ele, dissesse, para evitar qualquer mal-entendido, que na verdade esse tal *bolero* não existe. Ou seja, que eu não dei a esta peça, intencionalmente, o carácter típico dessa dança espanhola. É um tema e um ritmo repetidos de forma obsessiva, sem qualquer intenção pitoresca e num tempo *Moderato assai* (Cornejo 2018, 1540).

O compositor pretendeu escrever «uma dança num tempo muito moderado e constantemente uniforme, tanto pela melodia como pela harmonia e o ritmo, sendo este último continuamente marcado pela caixa. O crescendo orquestral constitui o único elemento de diversidade» (Ravel 1938, 23).

Em 7 de agosto de 1927, ao *New York Times*, Ravel falou sobre as primeiras influências na sua formação como músico, esclarecendo o que poderá ter influenciado a escrita desta obra:

Sabe quais são as origens da minha formação musical? Deve saber que nasci perto de uma fronteira e tenho sangue espanhol e francês... Ora bem, na minha infância eu interessava-me muito por mecânica! As máquinas fascinavam-me. Quando era um rapazinho, visitava frequentemente fábricas, mesmo muito frequentemente, com o meu irmão. Foram essas máquinas, com os seus tinidos e rugidos, que, com as canções populares espanholas que a minha mãe me cantava à noite para me embalar, constituíram a minha primeira educação musical! (Cornejo 2018, 1511).

Em 9 de agosto de 1933, num artigo publicado no *New Britain*, intitulado «Trouver des airs dans les usines», Ravel não deixa dúvidas: «quanto ao meu *Bolero*, foi uma fábrica que inspirou a sua criação. Um dia, gostaria de o realizar com um vasto complexo industrial ao fundo» (*ibid.*, 1448). Dois anos antes, em 11 de julho de 1931, numa entrevista concedida ao *Daily Telegraph* («M. Ravel parle de son œuvre: Le “Bolero” expliqué»), o compositor francês elucidou os principais motivos que o levaram a escrever o *Bolero*:

Gostava sinceramente que não houvesse mal-entendidos sobre esta obra. Ela representa uma experiência numa direção muito especial e limitada, e não se deve imaginar que ela procura atingir mais ou outra coisa do que realmente consegue alcançar. Antes da primeira execução, publiquei um aviso dizendo que tinha escrito uma peça que durava dezassete minutos e consistia inteiramente num «tecido orquestral sem música» — um longo crescendo, muito progressivo. A obra não tem contrastes e praticamente nenhuma invenção, se excetuarmos o plano e o modo de execução. Os temas são em geral impessoais — melodias populares de tipo árabe-espanhol habitual. E (embora se tenha dito o contrário) a escrita orquestral é sempre simples e direta, sem a menor tentativa de virtuosismo. A este respeito, não se pode imaginar maior contraste do que aquele que opõe o *Bolero* e *L'Enfant et les Sortilèges*, onde recorro livremente a todos os tipos de virtuosismo orquestral. É talvez devido a estas singularidades que não há um único compositor que goste do *Bolero* — e do seu ponto de vista eles têm toda a razão. Eu fiz exatamente o que queria fazer, e para os ouvintes é pegar ou largar (*ibid.*, 1551).

Para o compositor é uma obra «que ele realizou plenamente e que lhe permitiu alcançar o objetivo a que se tinha proposto» (*ibid.*, 1557), acrescentando «que só uma vez consegui realizar completamente as minhas intenções: no *Bolero*; mas é um género demasiado fácil...»^[135] (*ibid.*, 1568). Porém, considerava que era «uma peça que os grandes concertos de domingo nunca terão a coragem de incluir nos seus programas!» (Dumesnil 1946, 118). Ao contrário do que Ravel esperava, segundo Orenstein, o *Bolero* «conheceu [...] um triunfo extraordinário, para grande surpresa do compositor, [...] o *Bolero* continua a ser um

135 Ravel considerava que «uma vez encontrada a ideia, qualquer aluno do Conservatório deveria ser capaz, até essa modulação, de ser tão bem-sucedido como [ele]» (Jankélévitch 1956, 182).

sucesso internacional» (Orenstein 1989, 25). Dumesnil acrescentou que «não há praticamente nenhuma outra música que se tenha tornado tão rápida e amplamente popular como este *Bolero*» (Dumesnil 1946, 118).

O tema do *Bolero* terá sido influenciado pela obra *Thamar* de Balakirev, uma peça que Ravel tocou na sua juventude, a quatro mãos, com Ricardo Viñes (Marnat 1986, 631). (Ex. 1)

Foi composto entre julho e outubro de 1928 (Orenstein 1989, 24) e estreado, na versão com bailado, pela companhia de Ida Rubinstein, a 22 de novembro do mesmo ano,^[136] na Opéra de Paris, com direção de Walther Straram,^[137] cenário de Aleksandr Benois e coreografia de Bronislava Nijinska.^[138] O contrato que Ravel firmou com Ida Rubinstein concedia o exclusivo da versão de bailado por três anos e de um ano para a versão de concerto. Só em dezembro de 1929^[139] é que a obra ficou em domínio público (Cornejo 2018, 1233). Apesar desta condicionante, a versão de concerto do *Bolero* foi estreada por Toscanini, nos Estados Unidos, em 14 de novembro de 1929,^[140] à frente da New York Philharmonic Orchestra^[141] (Touzelet 1989, 463), no Carnegie Hall. Uma segunda audição nos Estados Unidos aconteceu

136 Ravel não esteve presente na estreia do *Bolero*. Encontrava-se em Espanha, onde realizou um recital na Embaixada de França em Madrid (*ABC* 23/11/1928); Ravel assistiu apenas à última apresentação no dia 4 de dezembro de 1928 (Cornejo 2016, 27).

137 Inicialmente estava previsto ser Ansermet a dirigir a estreia: «Ida Rubinstein pediu-me que dirigisse os espetáculos onde iria apresentar o *Bolero*, pelo que eu estava em sua casa quando Ravel veio tocar pela primeira vez ao piano esta obra, que tinha composto para ela. Infelizmente não pude dirigir esta estreia, devido a lamentáveis incidentes sindicais que me obrigaram a ser substituído, à última hora, por Straram» (Touzelet 1989, 417).

138 Coppola, que assistiu à estreia, considerou que «não foi um grande sucesso», devido a uma coreografia pouco interessante, sem movimento e sem ação (Coppola 1944, 104).

139 Em carta enviada a Corneil de Thoran, em 27 de março de 1930, Ravel esclarece que o «*Bolero*, com efeito, pôde ser apresentado na América e mesmo *in the World* a partir de 1 de dezembro de 1929, mas apenas em versão de concerto: só em 1931 é que poderá ser representado em versão cênica» (Cornejo 2018, 1233).

140 Apesar da estreia americana ter sido prometida a Koussevitzky, Toscanini, com a autorização de Ida Rubinstein, conseguiu antecipá-la (Cornejo 2018, 1345).

141 «Foi Toscanini quem fez a carreira do *Bolero*», Alexandre Tansman (film *Ravel*, RTBF, 1975). «Após a introdução do *Bolero* nos Estados Unidos, em 14 de novembro de 1929, por Toscanini, dirigindo a Philharmonic Symphony Society of New York e a execução, nas semanas seguintes, pela maioria das orquestras americanas, Ravel tornou-se quase um herói nacional americano, provocando uma profusão de reações, de excitação, de entusiasmo e de fascínio, sem precedentes nos anais das salas de concertos americanas» (Touzelet 1989, 463).

em 6 de dezembro de 1929, pela Boston Symphony Orchestra dirigida por Koussevitzky (Cornejo 2016, 28). A estreia francesa realizou-se em 11 de janeiro de 1930, pela Orchestre Lamoureux, dirigida por Maurice Ravel (Marnat 1986, 774), na Salle Gaveau (Cornejo 2016, 28).

Seria por intermédio da sua esposa que Freitas Branco teria conhecimento do *Bolero*. Estando ela em Paris, no momento em que a obra foi apresentada na versão com bailado, escreveu ao maestro português dando-lhe conta que o *Bolero* era «um extraordinário exercício de orquestração. A recepção foi triunfal» (Guitard 1962, 132). Em 13 de dezembro de 1929, foi publicada uma notícia, que não se veio a confirmar, a anunciar a estreia do *Bolero* no programa seguinte da temporada dos Novos Concertos Sinfónicos de Lisboa (*DL* 13/12/1929). Se tal se tivesse verificado, o *Bolero* seria estreado em Portugal, mesmo antes da estreia francesa. A primeira audição nacional do *Bolero* aconteceu efetivamente em 15 de fevereiro de 1930 (*DN* 15/2/1930),^[142] anunciada como a primeira execução da obra fora de Paris (*ibid.*, 12/2/1930), embora, como já foi referido, a estreia da versão de concerto tenha sido realizada por Toscanini em 14 de novembro de 1929. Segundo Ruy Coelho, «o público recebeu com um entusiasmo quase delirante» a estreia do *Bolero* (*ibid.*, 17/2/1930), o que levou a que a composição tivesse de ser repetida no mesmo concerto (Alfredo Pinto (Sacavém), *Música* 3/1930). O *Bolero* foi a primeira obra de Ravel que Freitas Branco dirigiu. Ao longo da carreira, apresentou o *Bolero* em vinte e sete ocasiões (em Portugal e em mais seis países), nomeadamente, em 1935, no primeiro concerto público da OSEN, e, em 1941, no concerto de reabertura do TSC.

Em 1958, num artigo publicado na *Arte Musical*, evocando Ravel pelo vigésimo aniversário da sua morte, Freitas Branco escreveu que o *Bolero*, apesar de ser a obra mais popular, «no mau sentido da palavra», não era a mais representativa do compositor.^[143] No *Bolero* «é essencial o tal “respeito cuidadoso” e perigosa qualquer tentativa de “interpretação” — e todos os que ignoraram ou desprezaram esta norma provocaram em Ravel um descontentamento que chegava à irritação» (Branco 1958, 50). Para Freitas Branco, o *Bolero* é uma obra que serviu:

142 No mesmo ano, a obra voltaria a ser apresentada em mais duas ocasiões nos concertos do Tivoli.

143 Coppola partilhava da mesma opinião: «o *Bolero* é [...] um desafio do mestre a si mesmo e, sobretudo, uma das suas obras menos importantes» (Coppola 1944, 215).

[...] para *fechar* com êxito garantido («*un petit peu facile...*»), tantas centenas de programas por esse mundo fora. Esta última visão e essa «peça de circunstância» não podem representar dignamente Ravel, quando muito uma pequena parte de Ravel, um detalhe que se funde no transcendente conjunto (*ibid.*, 51).

Um dos episódios mais significativos relativos à problemática da interpretação do *Bolero*, aconteceu em 4 de maio de 1930, na Ópera de Paris, num concerto em que Toscanini,¹⁴⁴ à frente da New York Philharmonic Orchestra, dirigiu esta obra (Orenstein 1989, 567-568). Recordou Coppola que o maestro italiano:

[...] não só tinha considerado oportuno dirigir o *Bolero* num tempo mais rápido do que o autor pretendia, como tinha também apressado o tempo no final, para obter um efeito de dinamismo ibérico que ele acreditava justificar-se pelo carácter da obra. Sabe-se que Ravel, que esteve presente nesse concerto, manifestou abertamente a sua desaprovação, e após o concerto teve uma discussão amigável com o maestro, que era, aliás, um admirador do mestre. Os dois grandes artistas ficaram, depois, ligados por uma estima mútua (Coppola 1944, 105).

Paul Bertrand, que assistiu ao concerto, destacou a duração excessivamente curta da interpretação de Toscanini:

Lembrando-me ainda da execução espantosa, mas bastante precipitada, dada em Paris, na primavera passada, pelo sr. Toscanini, tive a curiosidade de cronometrar a execução dirigida pelo sr. Furtwängler. Durou catorze minutos, enquanto a dirigida pelo sr. Toscanini apenas durara nove¹⁴⁵ (*Le Ménestrel* 21/11/1930).

Em carta enviada, em 6 de maio de 1930, à senhora Casella, Ravel descreveu o incómodo da situação vivida com o maestro italiano: «Fez-se um pequeno drama, algo picante, em torno do que aconteceu. As pessoas estavam consternadas por eu ter tido a audácia de dizer ao grande virtuoso que ele tinha dirigido a obra duas vezes mais rápido

144 Durante a sua carreira, Toscanini dirigiu apenas três obras de Ravel: o *Bolero*, *La valse* e a Suite n.º 2 de *Daphnis et Chloé* (Marsh 1973, 231-232).

145 A interpretação de Freitas Branco tem uma duração duas vezes superior à de Toscanini.

do que eu pretendia. Eu tinha vindo ao concerto só para lhe dizer isso... Mas claro que ele é um maravilhoso virtuoso, tão maravilhoso como a sua orquestra» (Cornejo 2018, 1237). Noutra carta dirigida a Ida Godebska, em 8 de maio de 1930, escreveu Ravel: «Se me viram na Ópera, foi porque eu sabia que Toscanini estava a fazer o *Bolero* num tempo ridículo e queria dizer-lhe isso mesmo, o que desgostou toda a gente, a começar pelo grande virtuoso» (*ibid.*). Na opinião de Orenstein, «Ravel, recusando-se responder ao gesto de Toscanini em direção ao seu camarote, causou um verdadeiro tumulto: durante a animada discussão que se seguiu nos bastidores, censurou o maestro por ter dirigido num tempo ridiculamente rápido» (Orenstein 1989, 568). Freitas Branco, que assistiu a este concerto, recordou o episódio:

Como esse incidente Toscanini-Ravel tem sido inúmeras vezes contado, mas nunca com exactidão e quase sempre deturpado, eu aproveito todas as ocasiões (e esta é particularmente favorável) para restabelecer a verdade dos factos, que presenciei a dois ou três metros dos dois interlocutores. [...] [Um] livro recentemente publicado por René Chalupt [...] veio recordar-me um detalhe que já me tinha esquecido. Chama-se o livro «*Ravel au miroir de ses lettres*» [...]. O incidente com Toscanini vem mencionado na página 243. O grande Maestro tinha dirigido o *Bolero* num dos sensacionais concertos que, com a sua orquestra de New York, viera dar a Paris. Execução fulgurante, em que a cada reexposição do tema correspondia uma alteração de movimento, consoante o carácter do instrumento ou instrumentos que sucessivamente vão entrando, numa gradação agógica paralela à progressão daquele fenomenal *crescendo*; interpretação colorida, muito interessante — mas não era o «*Bolero* de Ravel». E Chalupt narra que, depois do concerto, Ravel se absteve, a princípio, de ir felicitar o grande regente, mas que fui eu^[146] (e disto já não me lembrava) que insisti junto dele para que não se fizesse notar por uma abstenção insólita, que era uma desconsideração — e Ravel deixou-se convencer. Momentos depois, entrávamos no *foyer* onde o Maestro acolhia o autor do *Bolero* que, com a sua proverbial cortesia, o cumprimentava e lhe agradecia. Mas quanto mais Toscanini lhe perguntava se tinha gostado da execução mais ele se esquivava a responder directamente; até que, perante tanta

146 Escreveu Chalupt: «o maestro português Freitas Branco, que estava no público, insistiu junto [de Ravel] para que não fosse notado pela sua abstenção insólita e indelicada» (Chalupt e Gerar 1956, 243).

insistência, lhe confessou, com serena franqueza: «Não é nada assim que o sinto, mas... *merci tout de même*». A reacção de Toscanini, ainda afogueado e sob pressão, não se fez esperar: «Pois meu caro Mestre, é a única maneira de o tornar suportável».¹⁴⁷ Sem proferir uma palavra, Ravel inclinou-se e saiu...

Assim se passou a tão decantada cena, mas o que lhe dá toda a sua importância e o seu significado, e que é geralmente ignorado, é o que se seguiu, já na rua. Acompanhava Ravel um grupo de amigos: Marguerite Long, Paul Vacher, Madame Lyon, minha mulher e eu, entre outros. Então Ravel, tomando-me este braço, comentou: «Ele tem razão com certeza — é um homem que não se engana — e é muito possível que seja a única maneira de tornar suportável o «Bolero»... mas o que ele não sabe é que eu quero o «Bolero» *insuportável*.

Insuportável, obsceno, («métallurgique, métallurgique!» repetia ele constantemente); tanto assim ele o queria que, a primeira vez que lhe foi dado assistir a uma execução do «Bolero» — por certo satisfatória — quando uma senhora num balcão, não aguentando a insuportável obsessão, se pôs-se a gritar:

«Eh doido! Eh doido!» (*Au fou, Au fou!*), Ravel voltou-se para o irmão Eduardo sentado ao seu lado e segredou-lhe: «Estás a ouvir? *Aquela... percebeu!*» (Branco 1958, 50).¹⁴⁸

Ainda no mesmo texto, Freitas Branco destacou a importância do *Bolero* na sua ligação com o compositor:

147 Segundo Civetta, muitos compositores permitiram a Toscanini proceder a alterações nas suas obras: «Puccini deu a Toscanini total liberdade na interpretação e alterações de detalhes orquestrais e compositivos, dizendo ao maestro: “Você é um músico melhor do que eu, e eu aceito qualquer correção vinda de si”. Debussy deu permissão a Toscanini para alterar a orquestração de *La Mer*; Toscanini recordou: “Eu digo a Debussy que muitas coisas não são claras; e ele diz que está tudo bem em fazer alterações”» (Civetta 2012, 12).

148 Mais tarde, Ravel em carta enviada ao maestro italiano, em 9 de setembro de 1930, tentou desvalorizar o sucedido: «Soube recentemente que existe um “caso” Toscanini-Ravel. Provavelmente também não o sabe, embora me tenham assegurado que os jornais o mencionaram: parece que se eu não me levantei durante os aplausos na Opéra, terá sido para o castigar por não ter respeitado o tempo exato do *Bolero*. Sempre considereei que, se o autor não participa na execução da sua obra, deve furta-se às ovações que, aliás, só devem ser dirigidas ao intérprete ou à obra, ou a ambos. Infelizmente, estava mal, ou demasiado bem, colocado, para que a minha abstenção passasse despercebida. No entanto, não querendo que a minha atitude parecesse ambígua, virei-me na sua direção, para o aplaudir e agradecer. Mas, como sabemos, a maldade presta-se melhor do que a verdade às informações “sensacionais”» (Orenstein 1989, 272).

Outros motivos tenho ainda para reservar um lugar ao «Bolero» nesta série de evocações e de reminiscências: quanto mais não seja, o de ele me recordar o primeiro e o último dos meus encontros com Ravel. Foi no quadro histórico do Palácio de Fontainebleau, [...] que conheci pessoalmente o autor do «Bolero» a quem fui apresentado pelo grande Mestre Philipp, professor de piano de minha mulher no Conservatório de Paris [...]. Ao ouvir o meu nome, Ravel avançou de mão estendida e interrogou: «Não foi o maestro que dirigiu o “Bolero”, pela primeira vez, logo a seguir à estreia em Paris?» (Efectivamente a primeira audição em Lisboa, no Tivoli, tinha-se dado muito pouco depois da memorável 1ª execução em concerto, dirigida pelo autor na Salle Gaveau).¹⁴⁹

Perante a minha confirmação, surgiu, quase ansiosa, a pergunta:

— «*Quel mouvement?*»

Indiquei-lhe o andamento, marcando o compasso e trauteando o tema.

— «*C’est trop vite!*»

Já andava dominado pela preocupação, já desconfiava que lho levariam «depressa demais!» Mas se eu me tinha cingido rigorosamente à indicação metronómica da partitura! Fiz-lhe a objecção e então, dirigindo-se a René Dommange, director da casa Durand, editora do «Bolero», exclamou: «Eu não lhe disse? Aquele metrónomo está errado. Temos de corrigir isso, quanto antes!» (*ibid.*, 51).

No último encontro, o *Bolero* voltaria a ser tema de conversa pela importância que ocupava na obra do compositor:

Passados sete anos, durante os quais mantive com ele um contacto por assim dizer permanente, foi ainda o «Bolero» que assinalou a nossa última entrevista. [...] Enquanto esperávamos a hora da partida, foi sentar-se ao lado de minha mulher num banco da pequenina praça de Monfort — l’Amaury — e ouvi-os falar do Bolero:

— «Quem sabe — murmurava Ravel — se não será essa afinal a minha obra-prima (*chef d’œuvre*), num certo sentido? Porque entre todas as minhas obras é aquela em que realizei exactamente o que queria...» Houve um silêncio. — «Verdade seja — concluiu — que era um bocadinho fácil de conseguir, não era? (*C’était un petit peu facile à réussir, pas vrai?*)» Fácil de conseguir, o «Bolero!...» (*ibid.*).

149 Como já foi referido, esta informação não está correta. Toscanini tinha estreado o *Bolero* antes de Ravel nos Estados Unidos.

Numa outra entrevista, em 1962, Freitas Branco acrescentou: «Exigia, por exemplo, uma tal tensão por parte de todos os maestros que desejassem dirigir o *Bolero*, que a minha partitura pessoal partiu-se ao meio devido à força do meu punho quando este caía, finalmente liberto pelo brilho da secção final» (Guitard 1962, 132). Também Piero Coppola, em *Dix-Sept Ans de musique à Paris*, referiu a preocupação de Ravel relativamente à forma de interpretar o *Bolero*:

Maurice Ravel nunca escondeu que desejava, que exigia até, que os intérpretes do seu *Bolero* aceitassem *estritamente* a sua vontade, que era executar o *Bolero* no tempo indicado na partitura impressa, sem o variar por uma fracção de segundo que fosse, até ao fim, considerando que o «crescendo» se fazia sozinho graças à orquestração e que o efeito que ele mais desejava era precisamente essa insistência quase alucinante num tempo imutável [...] o *Bolero* de Ravel é a peça *mais fácil de dirigir*, uma vez que basta marcar o compasso a três tempos do princípio ao fim, como um autómato [...]. Que o *Bolero* é uma peça extremamente fácil de dirigir, ficou demonstrado pelo facto de que até Ravel, que não se sentia muito confortável no estrado, ter dirigido a sua obra sem pestanejar, obtendo no final o mesmo triunfo que teria obtido um ás da batuta (Coppola 1944, 105-107).

Em entrevista ao *De Telegraaf*, em 31 de março de 1931, o próprio Ravel falou sobre aquela que considerava ser a melhor forma de dirigir a obra:

— Como acha que deve ser dirigido o seu *Bolero*? E como responde aos maestros e aos críticos que não partilham a sua opinião?

— Devo dizer que o *Bolero* raramente é dirigido como eu penso que deveria ser. Mengelberg acelera e atrasa excessivamente. Toscanini dirige-o duas vezes mais rápido do que deveria ser e atrasa o tempo no final, o que não está indicado em lado nenhum. Não: o *Bolero* deve ser executado num tempo único do princípio ao fim, no estilo monótono e simples das melodias árabe-espanholas. Quando fiz saber a Toscanini que ele estava a tomar demasiadas liberdades, ele respondeu: «Se não a fizer à minha maneira, a peça não terá efeito.» Os virtuosos são incorrigíveis, imersos nos seus devaneios como se os compositores não existissem (Cornejo 2018, 1545).

Vuillermoz defendia que «no *Bolero*, basta executar estritamente e, atrevo-me a dizer, servilmente o que está escrito para obter um equilíbrio perfeito» (Vuillermoz 1939, 80). Etienne Baudo, oboísta que tocou

na estreia do *Bolero*, referiu que «Ravel pretendia que fosse muito lento» (Baudo 1987, 118).

Apesar da grande exigência que Ravel tinha para com os intérpretes da sua música, são vários os relatos que mostram que o compositor, como intérprete, não estava ao nível desses requisitos. A forma de dirigir de Ravel no concerto do dia 14 de janeiro de 1932, em que Freitas Branco regeu uma parte do programa, mereceu a seguinte apreciação de Vuillermoz no *Christian Science Monitor*, em 13 de fevereiro de 1932:

Uma vez mais, gostaria de protestar contra este hábito, cada vez mais comum, de querer a todo o custo apresentar ao público um compositor num papel que ele é incapaz de desempenhar. O sr. Ravel atua continuamente como pianista ou maestro, quando não consegue brilhar em nenhuma destas duas especialidades... A sua *Pavane* foi de uma lentidão indizível, o seu *Bolero* seco e mal ritmado. Quanto ao acompanhamento do concerto, faltou-lhe clareza e flexibilidade... (Touzelet 1989, 569-570).

Freitas Branco, sobre esta questão, acrescentou: «Quanto ao *Bolero* posso fazer-lhe uma confidência: quando ele estava no estrado, dirigia-o mais depressa no final do que no início. Mas, para os outros, era implacável. Ainda estou a ouvi-lo criticar Alfredo Casella» (Guitard 1962, 133).

Na partitura do *Bolero* existente na Bibliothèque nationale de France que pertenceu a Ravel, o tempo impresso ♩=76, foi riscado pelo compositor e substituído por ♩=66. Contudo, a edição atual da editora Durand indica ♩=72 (Touzelet 1989, 596).

As primeiras gravações do *Bolero* realizadas em 1930 têm as seguintes durações: versão de Ravel^[150] 15'50"; Coppola (com supervisão de Ravel)^[151] 15'40"; Mengelberg 14'35 e Koussevitsky 13'20".

150 No início da década de sessenta, Albert Wolff referiu que a gravação realizada por Ravel era defeituosa, tendo sido ele a dirigir. Apesar deste testemunho, esta versão continua a ser apresentada como sendo dirigida pelo compositor francês (Marnat 1986, 636).

151 «Ravel respondeu-me que tinha assumido o compromisso de dirigir ele próprio esta gravação com a Orquestra Lamoureux, mas acabou por encontrar uma forma de me satisfazer, com a condição de poder assistir à minha gravação» (Coppola 1944, 104). Acrescentou Coppola: «[Ravel] temia que o meu temperamento mediterrânico pudesse vir ao de cima e que eu me deixasse levar: ele não queria isso» (*ibid.*, 107). Durante a gravação, o compositor francês interveio para corrigir as liberdades tomadas pelo maestro italiano: «Convoquei a minha orquestra e Ravel sentou-se numa das cadeiras da grande Salle Pleyel. Tudo correu bem até à

Segundo Touzelet, a gravação mais longa é dirigida por Freitas Branco com 18'25" e a mais curta é a versão de Paul Paray com 13' (*ibid.*, 596). No entanto, uma versão mais curta que a de Paray foi registrada por Stokowski, à frente da All-American Youth Orchestra, com a duração de 12'04".

Existem duas gravações do *Bolero* dirigidas por Freitas Branco realizadas com orquestras francesas. A primeira, registrada em 28 de abril de 1953, com a Orchestre du Théâtre des Champs-Élysées, recebeu o Grand Prix du Disque da Académie Charles Cros. Em entrevista à Rádio Francesa, em 22 de março de 1954, Freitas Branco sublinhou que esta gravação do *Bolero* marcava uma data histórica da música gravada, ao ser «considerada como o padrão daquilo que Ravel queria» (INA PHD860449739). Ainda na mesma entrevista, descreveu a forma como transmitiu aos músicos da orquestra o modo como pretendia que a obra fosse interpretada:

Meus senhores, eu não estou aqui para fazer o *Bolero* do Maestro Freitas Branco, ou o *Bolero* de efeito nem de não efeito, nem disto nem daquilo, nem para os solistas, nem para o maestro, mas sim para o Ravel. Vamos fazer um *Bolero* para ele. Vamos fazer o *Bolero* de Ravel, para o Ravel. Ora é claro que o *Bolero*, embora não seja a obra mais representativa da arte do Ravel, [...] é, no entanto, uma das obras que mais discussões tem levantado e possivelmente por causa do incidente que todos conhecem (*ibid.*).

Depois de contar o episódio ocorrido entre Ravel e Toscanini, disse: «Meus senhores, nós estamos aqui hoje para fazer um *Bolero* insuportável,^[152] como o queria Ravel» (*ibid.*). Sobre este registo, Maurice Roy destacou que «de repente, o *Bolero* recuperou a riqueza das suas cores sumptuosas e o seu poder de enfeitiçar até ao incômodo» (Roy 1956, 174), acrescentando:

última parte onde, sem querer, apressei um pouco o tempo; Ravel deu um salto e veio puxar-me o casaco: "Não vá tão depressa", exclamou ele, e foi necessário recomeçar» (*ibid.*, 107).

152 Na opinião de Vuillermoz, «no *Bolero*, [Ravel] quis criar um efeito de obsessão» (Vuillermoz 1939, 88); «Há nesta peça um estudo extraordinariamente subtil da resistência dos nervos do ouvinte» (*ibid.*, 90).

[...] fiel aos conselhos recebidos do próprio Ravel, [Freitas Branco] impõe à sua orquestra ao longo da partitura um *tempo* muito mais moderado do que a maioria dos maestros têm o hábito de adotar e, além disso, recusa qualquer *accelerando*. O resultado é, [...] [o] acordo perfeito da arte e da técnica (*ibid.*, 174).

A segunda gravação foi realizada em 27 de fevereiro de 1958, com a Orchestre National de France, e tem a duração de 18'02", mantendo Freitas Branco a mesma coerência interpretativa do primeiro registo.

O *Bolero* é uma obra num único andamento. O acompanhamento consiste numa célula rítmica de dois compassos, tocada pela caixa e que se repete constantemente, à qual se juntam duas melodias de dezasseis compassos cada. Cada secção inclui dois compassos rítmicos e dezasseis compassos de melodia, sequencialmente tema A (antecedente) e contratema B (consequente), apresentados nove vezes cada um. No [18] verifica-se a única variação da melodia, havendo uma mudança tonal durante oito compassos para mi maior, regressando no final a tonalidade inicial de dó maior.

A obra foi escrita para grande orquestra (*3*3=3*3 — ssx, tsx — 4431 — tmp+4 — hp, cel — crd), sendo cada um dos temas apresentado por um instrumento solista, ou, com o desenrolar da obra, por diferentes combinações de instrumentos, criando, desta forma, um aumento da massa sonora desde o *pp* inicial até ao *ff* final.

A gravação que Ravel fez com a Orchestre Lamoureux era a sua preferida: «o que mais me agradou foi o *Bolero*, na Polydor, que eu próprio dirigi» (Cornejo 2018, 1569-1570). Em sua opinião, este registo «é totalmente satisfatório» (*ibid.*, 1545).^[153] O tempo foi o mesmo ao longo da gravação: ♩=63.^[154] (Ex. 2 e Ex. 3) Com a exceção de algumas imprecisões rítmicas, nomeadamente no solo de fagote (no [2]) e do trombone (no [10]), nota-se a intenção, ao longo de todo o registo, de manter um tempo constante e regular, quase mecânico. O mesmo não se pode dizer do registo de Coppola realizado no mesmo ano, que mesmo com a supervisão de Ravel, não conseguiu atingir a regularidade

153 Sordet, sobre os diferentes registos, concluiu que «das três edições, a dirigida pelo sr. Ravel é, não diremos a melhor, mas a menos má. A que o sr. Coppola assinou é muito medíocre, e a do sr. Mengelberg não é melhor» (Sordet 1939, 182-183).

154 Tempo do início: ♩=63; [8] (*mf*): ♩=63; [11] (*f*): ♩=63; [16] (*ff*): ♩=63; [18]: ♩=63.

rítmica que o compositor pretendia. Por um lado, os solos foram tocados com *rubato* e o tempo oscilava de acordo com o fraseado. (Ex. 4) Por outro lado, por vezes, o começo de uma nova secção, neste caso no [15] [*], assumia um tempo súbito mais rápido. (Ex. 5)



Min: 60.5 Max: 80.86 Avg: 64.82 Range: 20.86 Time: 26.10s

Bolero. Coppola. Orchestre Symphonique 1930. 8 c. antes [15] até 3 c. depois de [15]

Não existe nenhum registo do concerto em que Toscanini dirigiu o *Bolero*, em Paris, em 4 de maio de 1930, e que tanto desagradou Ravel. Analisando uma versão gravada pelo maestro italiano, em 1939, à frente da NBC Symphony Orchestra, é possível perceber algumas das questões que terão levado ao descontentamento do compositor francês. Em primeiro lugar, o tempo é mais rápido do que o indicado por Ravel.^[155] (Ex. 6) No contratema B, Toscanini acrescenta um cedendo todas as vezes que esta melodia aparece. (Ex. 7)



Min: 72.8 Max: 76.59 Avg: 75.26 Range: 4.59 Time: 21.90s

Bolero. Toscanini. NBC 1939. [11] até 11 c. depois de [11]

No final da obra, o maestro italiano dirige um grande *rallentando* para preparar a parte final. (Ex. 8)

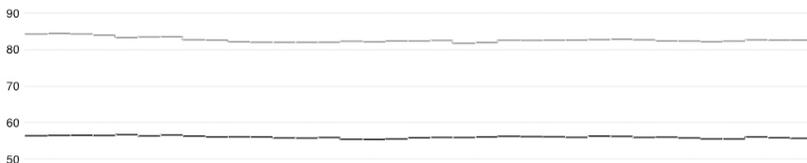
155 Tempo do início: ♩=72; [8] (*mf*): ♩=74; [11] (*f*): ♩=73; [16] (*ff*): ♩=73; [18]: ♩=76 no início e depois de um *rallentando* o tempo instala-se com ♩=70.



Min: 63.21 Max: 77.26 Avg: 70.16 Range: 14.26 Time: 30.40s

***Bolero*. Toscanini. NBC 1939. 18 até ao fim**

Freitas de Branco, como já foi referido, no seu registo de 1953 pretendeu fazer um *Bolero* insuportável, como era intenção do compositor. Para o conseguir, a opção por um tempo lento ($\bullet=54$)^[156] «reforça o carácter inexorável da obra» (Telles 2005, 248). (Ex. 9) Ao comparar com a versão de Stokowski (no início $\bullet=78$), constatamos que a escolha do tempo é determinante para a definição do carácter desta obra, tornando-a suportável ou insuportável para o ouvinte, dependendo dos casos. (Ex. 10)

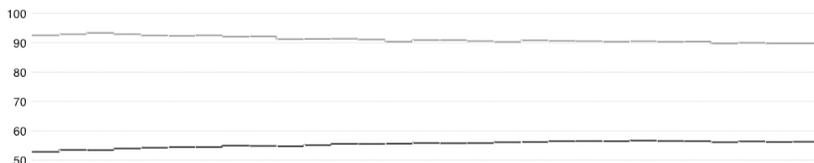


Min: 55.37 Max: 56.68 Avg: 56.02 Range: 1.68 Time: 38.50s

Min: 81.72 Max: 84.39 Avg: 82.65 Range: 3.39 Time: 24.50s

***Bolero*. Início até c. 13**

No 16, quando a dinâmica atinge o *ff*, o maestro português, ao prosseguir no mesmo andamento, mantém a tensão. Pelo contrário, Stokowski dirige num tempo ainda mais rápido ($\bullet=87$). (Ex. 11 e Ex. 12)



Min: 52.82 Max: 56.64 Avg: 55.39 Range: 4.64 Time: 32.20s

Min: 89.77 Max: 93.36 Avg: 91.24 Range: 4.36 Time: 18.30s

***Bolero*. 16 até 11 c. depois de 16**

156 Tempo do início: $\bullet=54$; 8 (*mf*): $\bullet=54$; 11 (*f*): $\bullet=54$; 16 (*ff*): $\bullet=54$; 18: $\bullet=54$.

Sobre a importância da escolha de um tempo lento, recordou Furtwängler o que Ravel lhe havia transmitido: «compreendi toda a justeza do comentário que me tinha feito Ravel e que inicialmente eu tinha tomado por um agradável paradoxo: “Tocada rapidamente, a peça parece longa, enquanto que tocada mais lentamente, parece curta”» (*Le Ménestrel* 21/11/1930). Telles sublinha:

O facto de que a interpretação de Freitas Branco segue rigorosamente esta intenção do compositor enquanto o próprio Ravel adota um tempo mais rápido, atesta a sua preocupação de aproximar a obra o mais possível das ideias do seu autor, tal como as tinha recebido da sua parte. Por outro lado, parece provar que, como afirma João Paes a propósito do método de trabalho do seu tio, Freitas Branco não procurava forçosamente um contacto direto com o compositor, ou mesmo diretivas da sua parte em execuções específicas desta ou daquela obra. Por outras palavras, o maestro português construía a sua interpretação respeitando escrupulosamente as intenções do compositor, é certo, mas de modo pessoal, segundo a sua própria leitura destas mesmas intenções, mantendo toda a sua liberdade criativa apesar dos laços profissionais e da relação de amizade que mantinha com Ravel (Telles 2005, 249).

Por outro lado, e ainda segundo a mesma autora:

A construção do conjunto da obra por Freitas Branco realiza-se em duas dimensões complementares: a da macroestrutura, admiravelmente organizada com novos planos sonoros cuidadosamente definidos a cada repetição da frase geradora, e fiel ao *crescendo* dramático que constitui a própria substância do *Bolero*, e a do pormenor, onde vemos operar o maestro-engenheiro cujo gosto pela precisão se assemelha ao do «compositor-ourives» (*ibid.*, 249).

A apresentação do tema na flauta, e depois no clarinete, «exibem um fraseio que lhes confere uma espécie de “tridimensionalidade” característica das interpretações de Freitas Branco» (*ibid.*, 250), particularidade, que João Paes e Vasco Barbosa encontravam em Freitas Branco na sua forma «de “desenhar” as frases e de lhes dar uma existência enquanto objetos sonoros no espaço musical» (*ibid.*). (Ex. 13) Além da preocupação em destacar os temas apresentados por diferentes instrumentos, existe o cuidado em realçar timbricamente a entrada

dos restantes, mesmo tendo eles uma função de acompanhamento, nomeadamente no 1: flauta 2, 2: harpa, 4: fagotes, segundos violinos e contrabaixos, 5: trompa, primeiros violinos e 12: tímpanos. No 5, nota-se a preocupação em encontrar uma fusão tímbrica entre flauta e trompete (com surdina). (Ex. 14) No 6 (o mesmo acontece no 14 e no 15), os acentos nas flautas são destacados, tal como Ravel indicou na partitura. (Ex. 15) No 7, o saxofone soprano surge numa cuidada dinâmica de *mp espressivo* com *vibrato*. (Ex. 16) No 8, a combinação tímbrica, tão particular, da trompa (*mf*), celesta (*p*) e flautins (*pp*) resulta num registo quase organístico. (Ex. 17) No 9, apesar da entrada de um grande número de madeiras com o tema, é mantida a dinâmica de *mf*, permitindo realçar com mais naturalidade os acentos dos trompetes e dos fagotes: «é tratado de forma singularmente sóbria sem que Freitas Branco procure reforçar o efeito de *crescendo* que lhe é inerente» (*ibid.*). (Ex. 18) No 11, apesar da presença de um maior número de instrumentos, existe um controlo da dinâmica de *f* e não *ff*, o que permite uma gradação regular do grande *crescendo* sonoro. Como constatou Telles, «se as nuances gerais de Freitas Branco seguem passo a passo a progressão dinâmica imaginada por Ravel, fazem-no de uma forma discreta, com uma economia de meios que encontraremos noutras interpretações deste maestro» (*ibid.*, 249). (Ex. 19) Do ponto de vista da articulação, no 14 nota-se o cuidado em diferenciar a articulação mais curta do trompete, relativamente ao *legato* das outras partes melódicas. (Ex. 20) Como referiu Telles, «cada elemento musical é apresentado como uma personagem bem definida e caracterizada em relação ao conjunto da obra; nenhum deles será negligenciado, qualquer que seja a sua função no todo» (*ibid.*, 251). (Ex. 21)

Alborada del gracioso



Ex. 1. *Alborada*: início até 1. Freitas Branco, Orchestre du Théâtre des Champs-Élysées (1953).

Ex. 2. *Alborada*: início até 2. Ansermet, Orchestre de la Suisse Romande (1961).

- Ex. 3. *Alborada*: 1 até 2. Freitas Branco, Orchestre du Théâtre des Champs-Élysées (1953).
- Ex. 4. *Alborada*: 1 até 2. Ansermet, Orchestre de la Suisse Romande (1961).
- Ex. 5. *Alborada*: 3 até 5. Freitas Branco, Orchestre du Théâtre des Champs-Élysées (1953).
- Ex. 6. *Alborada*: 3 até 5. Golschmann, Orchestre Lamoureux (1957).
- Ex. 7. *Alborada*: 9 até 3 c. antes 10. Freitas Branco, Orchestre du Théâtre des Champs-Élysées (1953).
- Ex. 8. *Alborada*: 9 até 3 c. antes 10. Dervaux, Orchestre Colonne (1962).
- Ex. 9. *Alborada*: 9 até 13. Freitas Branco, Orchestre du Théâtre des Champs-Élysées (1953).
- Ex. 10. *Alborada*: 13 até 16. Freitas Branco, Orchestre du Théâtre des Champs-Élysées (1953).
- Ex. 11. *Alborada*: 13 até 16. Straram, Orchestre des Concerts Straram (1931).
- Ex. 12. *Alborada*: 16 até 17. Freitas Branco, Orchestre du Théâtre des Champs-Élysées (1953).
- Ex. 13. *Alborada*: 16 até 17. Paray, Detroit Symphony Orchestra (1958).
- Ex. 14. *Alborada*: 23 até 24. Freitas Branco, Orchestre du Théâtre des Champs-Élysées (1953).
- Ex. 15. *Alborada*: 23 até 24. Wolff, Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire (1959).
- Ex. 16. *Alborada*: 27 até 29. Freitas Branco, Orchestre du Théâtre des Champs-Élysées (1953).
- Ex. 17. *Alborada*: 27 até 29. Monteux, San Francisco Symphony Orchestra (1950).
- Ex. 18. *Alborada*: 29 até 32. Freitas Branco, Orchestre du Théâtre des Champs-Élysées (1953).
- Ex. 19. *Alborada*: 29 até 32. Ansermet, Orchestre de la Suisse Romande (1961).
- Ex. 20. *Alborada*: 32 até ao fim. Freitas Branco, Orchestre du Théâtre des Champs-Élysées (1953).
- Ex. 21. *Alborada*: versão completa. Freitas Branco, Orchestre du Théâtre des Champs-Élysées (1953).

A *Alborada del gracioso* é um dos andamentos da obra *Miroirs* que Ravel escreveu para piano, em Paris, entre 1904 e 1905. Foi estreada pelo pianista Ricardo Viñes, em 6 de janeiro de 1906, num concerto organizado pela Société nationale de musique, no salão Érard. Os

Miroirs incluem: *Noctuelles*, *Oiseaux tristes*, *Une barque sur l'océan*, *Alborada del gracioso* e *La Vallée des cloches* (Tranchefort 1987, 602). Cada uma das peças foi dedicada aos membros do grupo Les Apaches,^[157] formado por músicos, escritores e artistas, do qual Ravel fazia parte (Orenstein 1991, 159). Respetivamente, os diferentes andamentos «são dedicados aos cinco apaches: Léon-Paul Fargue, Ricardo Viñes, Paul Sordes, Calvocoressi e Paul Delage» (Jourdan-Morhange 1945, 63). Em 1928, no *Esquisse biographique*, o compositor explicava que «os *Miroirs* formam uma coleção de peças para piano que marcam na minha evolução harmónica uma mudança considerável, que desconcertou os músicos até então mais familiarizados com o meu estilo» (Ravel 1938, 20).

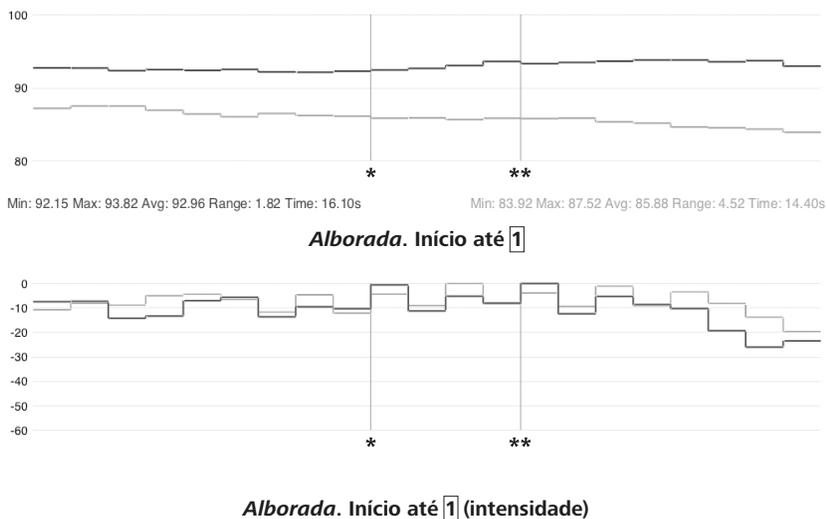
A versão para orquestra da *Alborada del gracioso* nasceu de uma encomenda de Diaghilev (Mawer 2000, 135), tendo sido orquestrada pelo compositor, em 1918, e estreada, em 17 de maio de 1919, no Cirque d'hiver, pela Orchestre Padeloup sob direção de Rhené-Baton (Cornejo 2018, 43). A versão com bailado seria estreada em Londres, no Alhambra Theatre, pelos Ballets Russes, em 18 de julho de 1919, sob direção de Ansermet, com coreografia de Léonide Massine, cenários e guarda-roupa de José Maria Sert, num programa designado «Les Jardins d'Aranjuez», do qual também fazia parte a *Pavane* de Fauré e o *Menuet pompeux* de Chabrier, este último numa orquestração de Ravel (Orenstein 1989, 533).

Esta obra acompanhou Freitas Branco ao longo da sua carreira tanto em Portugal como no estrangeiro. Dirigiu-a em trinta e duas ocasiões: a primeira, em março de 1931, nos Concertos do Tivoli e, a última, no derradeiro programa que apresentou, fora de Portugal, em novembro de 1961. Existem cinco gravações dirigidas pelo maestro português: à frente da Orchestre du Théâtre des Champs-Élysées, Orquestra Nacional de España, OSEN e Orchestre de la Suisse Romande, realizadas entre 1953 e 1961.

A *Alborada del gracioso* retrata uma personagem cómica da comédia espanhola imaginada por Lope de Vega ou Calderón (Tranchefort 1986, 619). Segundo Ravel, «o *Gracioso* da comédia espanhola é uma

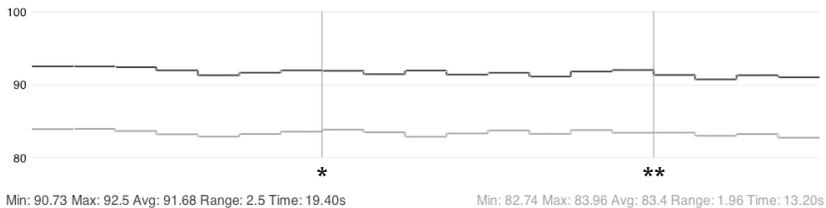
157 «Por volta de 1900, formou-se o núcleo de um grupo que reunia jovens apaixonados pelas artes, que tomaria depois o nome de Apaches, imaginado por Ricardo Viñes, um nome que se referia na época, curiosamente, ao que hoje chamaríamos “bandidos”. [...] Os Apaches foram ferverosos defensores do *Pelléas et Mélisande* de Debussy na sua tempestuosa infância, e assistiam fielmente a inúmeros recitais de música contemporânea» (Orenstein 1989, 17).

personagem bastante peculiar, e que não se encontra, que eu saiba, em nenhum outro teatro» (Cornejo 2018, 168). A história satiriza a figura de um homem (Gracioso) a tentar seduzir uma jovem rapariga — que recusa as suas pretensões — através de uma serenata patética e grotesca. Roland-Manuel é de opinião que a *Alborada del gracioso* «exalta a verve cômica de uma Espanha caricatural» (Roland-Manuel 1914, 16). Esta obra, para grande efetivo orquestral (*3*3 2*3 — 4231 — tmp+6 — 2hp — crd), em três partes (ABA'), inicia-se com uma introdução que descreve uma serenata ao amanhecer, sendo a guitarra invocada pelos *pizzicati* das cordas. O tempo inicial é *Assez vif* (♩=92) e nos primeiros onze compassos, dirigindo no tempo indicado por Ravel, Freitas Branco realçou o carácter rítmico e palpitante desta música, enfatizando os *ff* súbitos [*] [**] seguidos de diminuendo, tão característicos do ambiente sonoro espanhol. (Ex. 1) Confrontando com a leitura de Ansermet, que dirigiu num tempo mais lento e sem fazer o diminuendo indicado na partitura, é mais fácil perceber a justeza da leitura do maestro português. (Ex. 2)

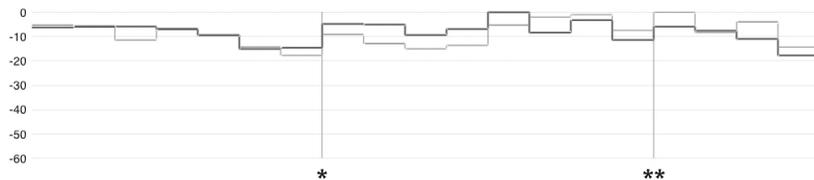


A parte A (1) apresenta o tema principal no oboé, seguido pelo corne inglês [*] e pelo clarinete [**]. Na versão do maestro português, o ambiente vibrante da dança está sempre presente, com um claro lançar da frase em cada instrumento solista e com um diminuendo no final

de cada solo, dando mais ênfase à entrada da frase seguinte. Na versão de Ansermet, as dinâmicas da linha melódica são menos contrastantes, sobretudo na entrada do clarinete [**]. (Ex. 3 e Ex. 4)

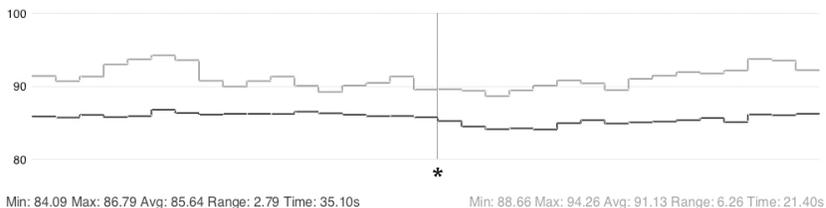


Alborada. 1 até 2



Alborada. 1 até 2 (Intensidade)

Depois de oito compassos de transição, surge uma dança desenfreada (3) tocada por toda a orquestra (repetida a partir de 4 [*]), onde a presença da percussão reforça a sonoridade espanhola com o seu grandioso colorido orquestral, mantendo a interpretação do maestro português a clareza rítmica anterior, sem precipitar o tempo, como acontece com a versão de Golschmann. (Ex. 5 e Ex. 6)



Alborada. 3 até 5

Na parte central (B), que se inicia no 9, surge o canto — com o solo de fagote a simbolizar o Gracioso (Mawer 2000, 136) — descrevendo

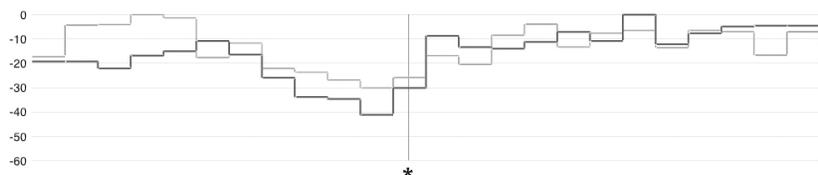
o amanhecer, num ambiente mais melancólico intercalado com a resposta misteriosa da orquestra. Esta secção plena de sensualidade descreve ainda como a jovem rapariga brinca com o seu suposto pretendente. Freitas Branco apresenta o recitativo do fagote destacando o *expressif* indicado na partitura, contrastando com *au Mouvt.* [*] num tempo mais rápido, como pretendido pelo compositor, mas na proporção equilibrada do ponto de vista da dinâmica (*pp*) e do tempo, sem nunca perder a acutilância viva e rítmica da música espanhola. Na interpretação do maestro português, como indica o quadro da intensidade, existe um cuidado especial na forma como é conduzido o fraseado do solo de fagote em direção ao ponto mais importante da frase no terceiro compasso depois de [9], bastante diferente da opção de Dervaux. (Ex. 7 e Ex. 8)



Min: 49.94 Max: 136.04 Avg: 95.75 Range: 87.04 Time: 22.40s

Min: 39.27 Max: 118.82 Avg: 82.11 Range: 79.82 Time: 19.30s

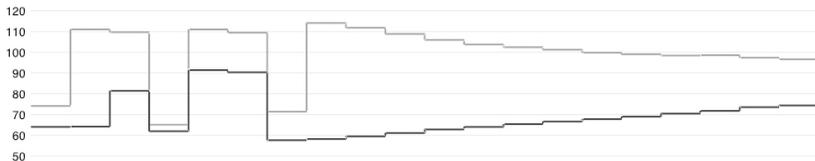
Alborada. 9 até 3 c. antes 10



Alborada. 9 até 3 c. antes 10 (intensidade)

A mesma coerência interpretativa é mantida até [13]. (Ex. 9) No [13], inicia-se a segunda parte de B (que se repete posteriormente entre [17] e [21]) de novo com uma estrutura contrastante entre rápido (*au Mouvt.*) e lento (*Plus lent*), enfatizando a interpretação do maestro português uma diferenciação de tempo e de intenção musical entre estes dois elementos, através de uma maior tranquilidade na parte lenta e o *agitato* na parte rápida. (Ex. 10 e Ex. 11) Na chegada ao primeiro ponto culminante desta secção, no [16] (repete-se no [21]), Freitas Branco,

contrariamente a Paray, realça o acento do segundo tempo, evidenciando o dramatismo desta passagem. (Ex. 12 e Ex. 13)

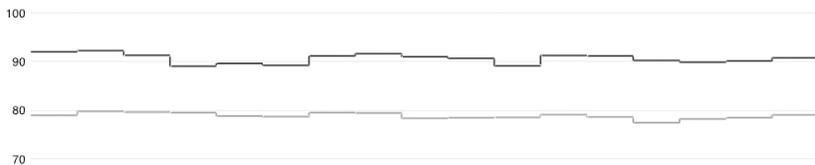


Min: 57.66 Max: 91.44 Avg: 68.8 Range: 34.44 Time: 19.80s

Min: 65.13 Max: 114.08 Avg: 99.49 Range: 49.08 Time: 12.90s

Alborada. 16 até 17

No 23 (parte A'), inicia-se a reexposição do tema inicial. O maestro português, para permitir uma maior clareza (nesta passagem as cordas têm a indicação de *col legno*) dirige num tempo mais lento, recuperando a pulsação rítmica inicial, sem qualquer precipitação, mantendo o carácter palpitante desta música. (Ex. 14 e Ex. 15)

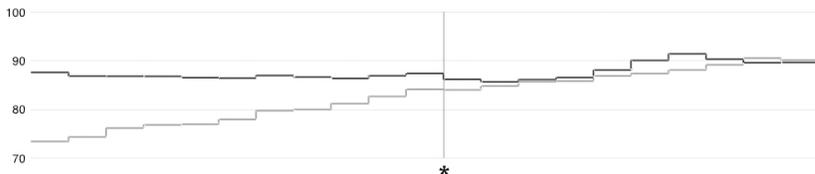


Min: 89.06 Max: 92.26 Avg: 90.62 Range: 3.26 Time: 11.70s

Min: 77.44 Max: 79.78 Avg: 78.87 Range: 2.78 Time: 12.30s

Alborada. 23 até 24

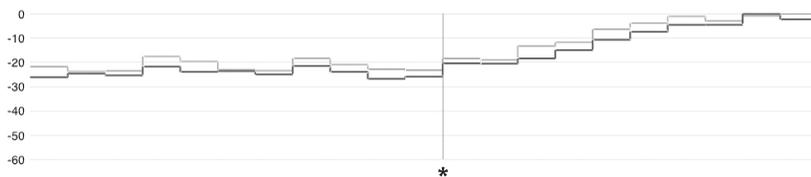
Entre 27 e 29, apesar de dirigirem dinâmicas muito próximas, Monteux, ao contrário de Freitas Branco, altera significativamente a intenção de Ravel, preparando a chegada ao ponto culminante da frase, no 29, com um grande acelerando, bastante exagerado a partir do 28 [*]. (Ex. 16 e Ex. 17)



Min: 85.66 Max: 91.43 Avg: 87.58 Range: 6.43 Time: 16.80s

Min: 73.44 Max: 90.57 Avg: 82.67 Range: 17.57 Time: 14.00s

Alborada. 27 até 29



***Alborada.* 27 até 29 (intensidade)**

A partir do 29, Freitas Branco, sempre num tempo extremamente vivo, destaca dois momentos nesta secção: o primeiro, cinco compassos depois de 29, destaca o solo do violoncelo, e o segundo, um compasso antes de 31 [*], fazendo uma pausa mais longa do que a indicada por Ravel, criando, desta forma, um impacto maior no ataque da orquestra no 31 [*], algo não destacado por Ansermet. (Ex. 18 e Ex. 19)



Min: 41.11 Max: 95.92 Avg: 78.88 Range: 54.92 Time: 26.60s

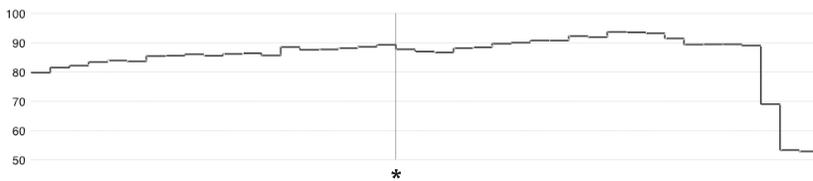
Min: 37.56 Max: 86.54 Avg: 71.59 Range: 49.54 Time: 28.00s

***Alborada.* 29 até 32**



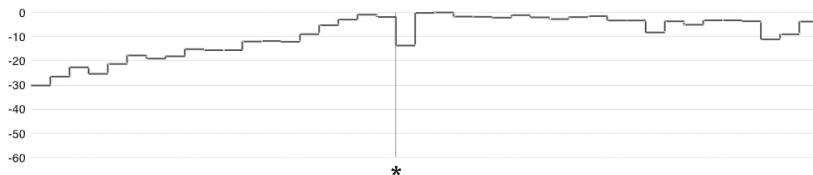
***Alborada.* 29 até 32 (intensidade)**

Na coda, Freitas Branco constrói o último crescendo até 34 [*] de uma forma progressiva e intensa, terminando a *Alborada* com um *ralentando* a partir do penúltimo compasso. (Ex. 20 e Ex. 21)



Min: 52.89 Max: 93.71 Avg: 85.7 Range: 41.71 Time: 28.40s

Alborada. PFB. Champs-Élysées 1953. 32 até ao fim



Alborada. PFB. Champs-Élysées. 1953. 32 até ao fim (Intensidade)

Ma mère l'Oye



- Ex. 1. *Ma mère l'Oye*, Prélude: início até [1]. Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1957).
- Ex. 2. *Ma mère l'Oye*, Prélude: início até [1]. Cluytens, Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire (1949).
- Ex. 3. *Ma mère l'Oye*, Prélude: [1] até [2]. Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1957).
- Ex. 4. *Ma mère l'Oye*, Prélude: [2] até 4 c. depois de [5]. Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1957).
- Ex. 5. *Ma mère l'Oye*, Prélude: [2] até 4 c. depois de [5]. Ingelbrecht, Orchestre du Théâtre des Champs-Élysées (1955).
- Ex. 6. *Ma mère l'Oye*, Prélude: 4 c. depois de [5] até [9]. Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1957).
- Ex. 7. *Ma mère l'Oye*, Danse du Rouet: [9] até [13]. Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1957).

- Ex. 8. *Ma mère l'Oye*, Danse du Rouet: 9 até 13. Cluytens, Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire (1949).
- Ex. 9. *Ma mère l'Oye*, Danse du Rouet: 13 até 16. Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1957).
- Ex. 10. *Ma mère l'Oye*, Danse du Rouet: 13 até 16. Cluytens, Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire (1949).
- Ex. 11. *Ma mère l'Oye*, Danse du Rouet: 16 até 19. Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1957).
- Ex. 12. *Ma mère l'Oye*, Danse du Rouet: 19 até 22. Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1957).
- Ex. 13. *Ma mère l'Oye*, Danse du Rouet: 22 até ao fim. Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1957).
- Ex. 14. *Ma mère l'Oye*, Danse du Rouet: 22 até ao fim. Inghelbrecht, Orchestre du Théâtre des Champs-Élysées (1955).
- Ex. 15. *Ma mère l'Oye*, Pavane: início até 4 c. antes 1. Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1957).
- Ex. 16. *Ma mère l'Oye*, Pavane: início até 4 c. antes 1. Kleiber, NBC Symphony Orchestra (1946).
- Ex. 17. *Ma mère l'Oye*, Pavane: 4 c. antes 1 até 1. Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1957).
- Ex. 18. *Ma mère l'Oye*, Pavane: 4 c. antes 1 até 1. Ansermet, Orchestre de la Suisse Romande (1951).
- Ex. 19. *Ma mère l'Oye*, Pavane: 4 últimos c. Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1957).
- Ex. 20. *Ma mère l'Oye*, Pavane: 4 últimos c. Golshmann, Orchestre Lamoureux (1957).
- Ex. 21. *Ma mère l'Oye*, Petit Poucet: início até 1. Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1957).
- Ex. 22. *Ma mère l'Oye*, Petit Poucet: início até 1. Munch, Boston Symphony Orchestra (1959).
- Ex. 23. *Ma mère l'Oye*, Petit Poucet: 5 c. antes 3 até 4. Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1957).
- Ex. 24. *Ma mère l'Oye*, Petit Poucet: 5 c. antes 3 até 4. Inghelbrecht, Orchestre du Théâtre des Champs-Élysées (1955).
- Ex. 25. *Ma mère l'Oye*, Petit Poucet: 5 até 6. Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1957).
- Ex. 26. *Ma mère l'Oye*. Petit Poucet: 5 até 6. Paray, Detroit Symphony Orchestra (1958).

- Ex. 27. *Ma mère l'Oye*. Petit Poucet: 8 até 9. Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1957).
- Ex. 28. *Ma mère l'Oye*. Petit Poucet: 8 até 9. Ansermet, Orchestre de la Suisse Romande (1951).
- Ex. 29. *Ma mère l'Oye*. Petit Poucet: 9 até ao fim. Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1957).
- Ex. 30. *Ma mère l'Oye*. Laideronnette: início até 8. Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1957).
- Ex. 31. *Ma mère l'Oye*. Laideronnette: 8 até 13. Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1957).
- Ex. 32. *Ma mère l'Oye*. Laideronnette: 13 até ao fim. Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1957).
- Ex. 33. *Ma mère l'Oye*. Les entretiens: início até 8 c. depois de 1. Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1957).
- Ex. 34. *Ma mère l'Oye*. Les entretiens: início até 8 c. depois de 1. Kleiber, NBC Symphony Orchestra (1946).
- Ex. 35. *Ma mère l'Oye*. Les entretiens: 2 até 12 c. depois de 2. Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1957).
- Ex. 36. *Ma mère l'Oye*. Les entretiens: 2 até 12 c. depois de 2. Paray, Detroit Symphony Orchestra (1958).
- Ex. 37. *Ma mère l'Oye*. Les entretiens: 3 até 4. Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1957).
- Ex. 38. *Ma mère l'Oye*. Les entretiens: 3 até 4. Inghelbrecht, Orchestre du Théâtre des Champs-Élysées (1955).
- Ex. 39. *Ma mère l'Oye*. Les entretiens: 5 até 2 c. antes 6. Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1957).
- Ex. 40. *Ma mère l'Oye*. Les entretiens: 1 c. antes 6 até 13 c. depois de 6. Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1957).
- Ex. 41. *Ma mère l'Oye*. Les entretiens: 1 c. antes 6 até 13 c. depois de 6. Paray, Detroit Symphony Orchestra (1958).
- Ex. 42. *Ma mère l'Oye*. Les entretiens: Últimos 13 c. Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1957).
- Ex. 43. *Ma mère l'Oye*. Les entretiens: últimos 13 c. Munch, Boston Symphony Orchestra (1959).
- Ex. 44. *Ma mère l'Oye*. Le jardin féérique: início até 1. Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1957).
- Ex. 45. *Ma mère l'Oye*. Le jardin féérique: início até 1. Kleiber, NBC Symphony Orchestra (1946).

- Ex. 46. *Ma mère l'Oye*. Le jardin féérique: 1 até 2. Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1957).
- Ex. 47. *Ma mère l'Oye*. Le jardin féérique: 1 até 2. Ansermet, Orchestre de la Suisse Romande (1951).
- Ex. 48. *Ma mère l'Oye*. Le jardin féérique: 2 até 5 c. depois de 4. Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1957).
- Ex. 49. *Ma mère l'Oye*. Le jardin féérique: 2 até 5 c. depois de 4. Cluytens, Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire (1949).
- Ex. 50. *Ma mère l'Oye*. Le jardin féérique: 4 até ao fim. Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1957).
- Ex. 51. *Ma mère l'Oye*. Le jardin féérique: 4 até fim. Munch, Boston Symphony Orchestra (1959).
- Ex. 52. *Ma mère l'Oye*: versão completa. Freitas Branco, Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional (1957).

Ma mère l'Oye, inspirada nos contos de fadas do século XVIII de Perrault e Mme d'Aulnoy, foi escrita por Ravel, para piano a quatro mãos, entre setembro de 1908 e abril de 1910, sendo dedicada a Mimi e Jean Godebski (Marnat 1986, 756). Para o compositor, «a intenção de evocar nestas peças a poesia da infância levou-me naturalmente a simplificar o meu estilo e a despojar a minha escrita» (Ravel 1938, 21). A obra foi estreada em Paris, na Salle Gaveau, em 20 de abril de 1910, pelos jovens pianistas Jeanne Leleu (onze anos), aluna de Marguerite Long, e Geneviève Durony (catorze anos), aluna de Marcel Chadeigne, integrada na programação do primeiro concerto da Société musicale indépendante (Marnat 1986, 757; Orenstein 1989, 509). Roland-Manuel considerou «*Ma mère l'Oye* [...] uma realização requintada e preciosa. Esta obra, onde se respira um ar de feliz abandono, de terna emoção e fina poesia, deve o seu encanto e o seu prestígio ao tom de soberana simplicidade do qual nunca se afasta» (Roland-Manuel 1938, 86-87). Para Vuillermoz:

As cinco encantadoras iluminuras ilustram contos de Perrault, da sra. D'Aulnoy e da sra. Leprince de Beaumont. Estes «hors-texte» tinham tanto relevo e cor que foi necessário recorrer à paleta orquestral para lhes dar todo o seu poder evocativo (Vuillermoz 1939, 37).

Em 1911, o compositor francês orquestrou *Ma mère l'Oye* para uma formação não demasiado alargada (*2*22*2 — 2000 — tmp+3 — hp,

cel — crd), escrevendo posteriormente um bailado, com argumento do próprio Ravel, dedicado a Jacques Rouché (diretor do Théâtre des Arts), que lhe tinha encomendado a obra (Orenstein 1989, 594). A estreia realizou-se em 28 de janeiro de 1912 (*Comædia* 27/1/1912), no Théâtre des Arts, sob direção de Gabriel Grovlez, com coreografia de Jeanne Hugard e cenário e guarda-roupa de Jacques Drésa. Esta nova versão é mais longa que a anterior, incluindo, nomeadamente um *Prélude*, *La danse du Rouet* e vários interlúdios (Orenstein 1989, 594). Na altura da estreia, em duas entrevistas à imprensa, Ravel deu a conhecer o processo relativo a esta produção:

Eu próprio escrevi o libreto de *Ma mère l'Oye*, cinco quadros e uma apoteose. A ideia deste bailado surgiu-me depois de ter feito tocar na S.M.I. por duas pequenas pianistas, uma suite de cinco peças a quatro mãos conhecidas pelo título *Ma mère l'Oye*. Estas cinco peças, inspiradas nos mais belos contos de fadas [...] quase formavam a partitura de um bailado e quando pensei escrever um para o sr. Jacques Rouché, só tive de acrescentar um prelúdio, uma música de cena e algumas danças. Oh! Sabe, trata-se de pura fantasia (*Comædia* 27/1/1912).

Assim, orquestrei, para uma pequena orquestra de 32 músicos, estas pequenas fantasias musicais. Acrescentei algumas danças, e o conjunto está ligado por um argumento, frágil sem dúvida, mas suficiente para que se compreendam as minhas intenções [...] Eu queria que tudo, tanto quanto possível, fosse dançado. A dança é uma arte admirável (*L'Intransigeant* 28/1/1912).

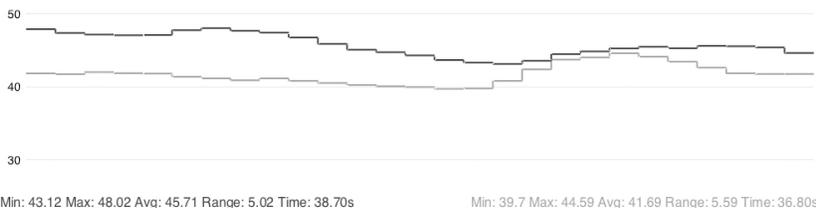
Depois da estreia, a Jacques Rouché, em carta enviada em 1 de fevereiro de 1912, Ravel explicou que «desde o princípio, a sua ideia de encenar *Ma mère l'Oye* seduziu-me. Há muito tempo que sonhava apresentar uma obra neste *Théâtre des Arts*, que é actualmente o único que em França nos traz algo de novo» (Cornejo 2018, 285). Em 27 de agosto de 1912 a obra foi estreada em Londres, nos Proms, sob direção de Henry J. Wood (*ibid.*, 39).

Freitas Branco dirigiu *Ma mère l'Oye* apenas em onze ocasiões e somente duas vezes fora de Portugal, e integrado em dois programas apenas com obras de Ravel: no Festival Ravel, em Liège, em 19 de janeiro de 1932, e em Espanha, em 20 de abril de 1941. As duas gravações disponíveis dirigidas pelo maestro português, foram realizadas em concertos monográficos de Ravel: no TSC, em 28 de dezembro de 1957

(precisamente vinte anos após a morte do compositor) e nos Jardins do Palácio de Queluz, em 18 de agosto de 1959.^[158] Na versão dirigida em 1957, Freitas Branco acrescentou à suite orquestral (*Pavane de la Belle au Bois dormant, Les entretiens de la Belle et de la Bête, Petit Poucet, Laideronnette, Impératrice des Pagodes e Le jardin féérique*) a parte inicial da versão de bailado: *Prélude e Danse du Rouet et Scène*.

Prélude

O *Prélude* não faz referência a qualquer indicação metronómica: Ravel escreveu apenas *Très lent*. Nos primeiros sete compassos, Freitas Branco dirige os dois motivos temáticos contrastantes nas madeiras e nas trompas, num tempo lento, mas sem nunca perder a fluidez e a direção da frase. Orenstein defende que «a arte de Ravel é caracterizada por uma melodia pura e omnipresente» (Orenstein 1989, 36), e é isso que se pode ouvir nesta versão. Nas interpretações do maestro português este traço está sempre presente através de um fraseado bem construído, mantendo a ideia de movimento que a frase obriga, característica que a interpretação de Cluytens não evidencia. (Ex. 1 e Ex. 2)



Ma mère l'Oye. Prélude. Início até 1

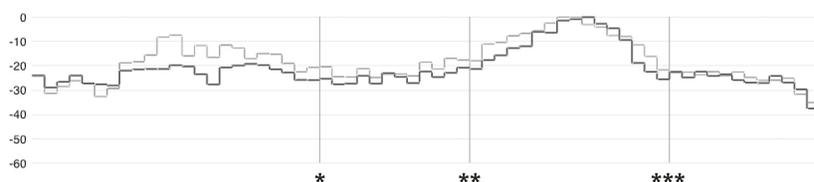
Entre 1 e 2, numa passagem extremamente descritiva, a interpretação do maestro português recria o chilrear dos pássaros na floresta. (Ex. 3) No 2, Freitas Branco antecipa o ambiente sonoro da *Pavane de la Belle au bois dormant*. No 3 [*], com o anunciar do tema do *Petit Poucet*, e ao contrário de Inghelbrecht, conserva um tempo calmo no início da frase, e posteriormente, no 4 [**], desenvolve o *Animez un peu* e o *Ralentissez*

158 Este concerto foi realizado ao ar livre e por essa razão a gravação não tem qualidade.

antes $\boxed{5}$ [***], de uma forma ajustada e proporcional à duração da longa frase. Analisando o quadro da intensidade, constata-se a preocupação na construção da paleta das dinâmicas, numa progressão natural, bem como o respeito pelas indicações de Ravel, nomeadamente no solo em *pp* na flauta e no oboé cinco compassos depois de $\boxed{2}$. (Ex. 4 e Ex. 5)



Ma mère l'Oye. Prélude. $\boxed{2}$ até 4 c. depois de $\boxed{5}$



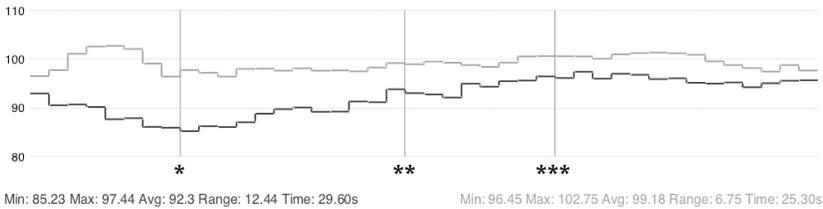
Ma mère l'Oye. Prélude. $\boxed{2}$ até 4 c. depois de $\boxed{5}$ (Intensidade)

A transição para o próximo andamento, inicia-se quatro compassos depois de $\boxed{5}$, com a repetição condensada dos vários elementos temáticos anteriormente apresentados, em simultâneo com um grande crescendo construído de forma muito natural pelo maestro português. (Ex. 6)

Danse du Rouet et Scène

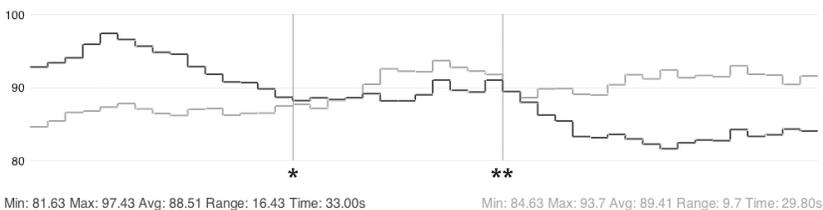
Em entrevista ao jornal dinamarquês *Berlingske Tidende*, em 30 de janeiro de 1926, Ravel afirmava: «eu gosto de contar aventuras em música» (Cornejo 2018, 1502). Os primeiros compassos de *Danse du Rouet* descrevem «um jardim de fadas [...] Uma velha mulher está sentada com a sua roda de fiar». A interpretação de Freitas Branco oferece de uma forma transparente as diferentes linhas que descrevem o movimento da roda de fiar. No $\boxed{10}$ [*], onde «a princesa Florine entra, saltando à corda», Freitas Branco instala um movimento de dança

constante e regular, conduzindo progressivamente a linha melódica até ao ponto culminante três compassos depois de **12** [***] Na mesma passagem, Cluytens dirigindo um pouco mais rápido, não consegue obter a mesma regularidade rítmica nas colcheias, apesar de manter um tempo mais constante no **10** [*], **11** [**] e **12** [***]. (Ex. 7 e Ex. 8)

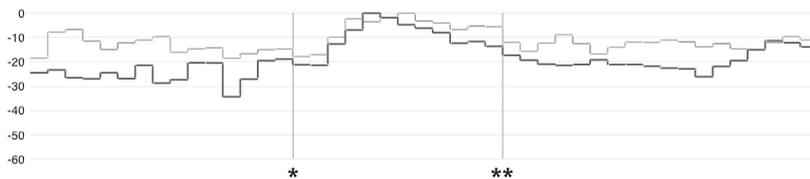


Ma mère l'Oye. Danse du Rouet. 9 até 13

No **13** o maestro português mantém a vivacidade do tempo precedente, sem ter necessidade (como acontece com Cluytens), de proceder a alterações na pulsação para caracterizar o novo elemento temático, obtendo a dinâmica *pp* indicada por Ravel. No **14** [*], o crescendo é muito bem desenhado na interpretação do maestro português, acalmando o tempo a partir do **15** [**] para enfatizar o *p expressif* do solo de clarinete. (Ex. 9 e Ex. 10)

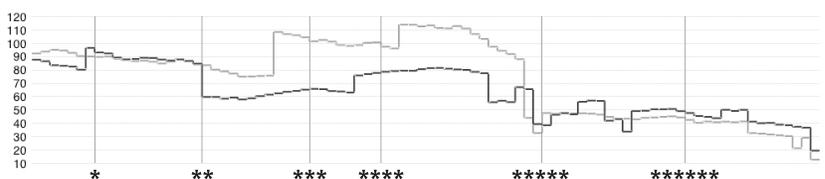


Ma mère l'Oye. Danse du Rouet. 13 até 16



Ma mère l'Oye. Danse du Rouet. 13 até 16 (intensidade)

No [16], «ela joga ao “jeu de volant” (badminton)», repetindo Ravel os mesmos motivos apresentados entre [10] e [13], aqui com a presença dos *glissandi* da harpa. (Ex. 11) O mesmo acontece no [19], onde surgem de novo os temas da figura [13], interpretados por Freitas Branco com a mesma clareza e vivacidade rítmica. (Ex. 12) A última parte da *Danse du Rouet* é extremamente descritiva, explorando Freitas Branco a particularidade de cada um dos momentos (a leitura de Inghelbrecht é um pouco mais precipitada): após o tema inicial ser retomado, no [22], no final do [23] [*] a descida dos *pizzicati* representa o momento em que «ela tropeça e vai bater contra a roda de fiar cuja roca a magoa»; no [24] [**] (*Un peu moins animé*), dirigindo Freitas Branco num tempo mais lento tal como indicado na partitura, evidencia o momento em que «a velha pede ajuda» e «os cavalheiros e as jovens senhoras vêm a correr» (o mesmo motivo repete-se no [25] [***]); no [26] [****], na frase descendente do oboé e das cordas, realça o instante em que «eles tentam em vão reanimar a princesa que fraqueja e vacila». A partir do [27] [*****], com a entrada do tam-tam e a reposição do motivo inicial do *Prélude*, primeiro no clarinete e nas trompas e depois, no [28] [*****], nos violinos e nas violas, principia a transição para a *Pavane*: «então, lembram-se da maldição das fadas. Duas aias vêm prepará-la para a sua noite secular, enquanto os senhores e as donzelas dançam uma Pavana lenta e melancólica». (Ex. 13 e Ex. 14)



Min: 19.53 Max: 96.57 Avg: 64.11 Range: 77.57 Time: 93.50s

Min: 12.77 Max: 113.96 Avg: 74.29 Range: 101.96 Time: 102.10s

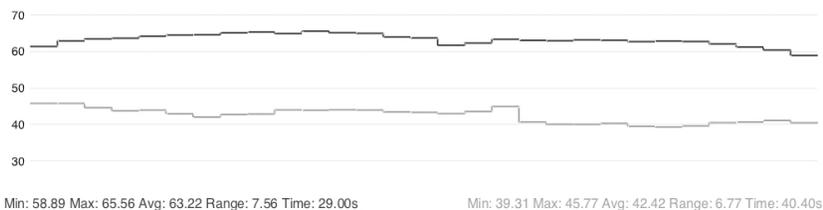
Ma mère l'Oye. Danse du Rouet. [22] até ao fim



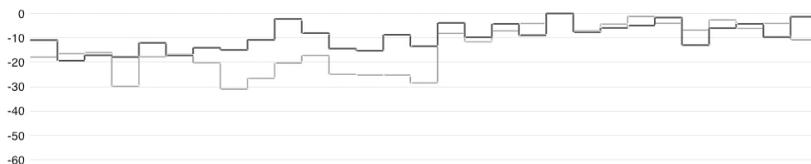
Ma mère l'Oye. Danse du Rouet. [22] até ao fim (intensidade)

Pavane de la Belle au bois dormant

Para Vuillermoz, «A Pavana da Bela Adormecida [...] é uma maravilha de elegância e de graça aristocráticas, com um toque de melancolia e mistério que nos transporta imediatamente ao reino das fadas» (Vuillermoz 1939, 37). Roland-Manuel considera que é uma música «de uma frescura de inspiração e de uma simplicidade de execução comovente» (Roland-Manuel 1914, 23). Trata-se de um andamento muito curto, uma dança lenta, com carácter muito delicado e doce, «com sons sedosos e deslizantes» (Vuillermoz 1939, 82) onde os instrumentos solistas estão em destaque. Freitas Branco dirige num tempo próximo do indicado por Ravel: *Lent* (♩=58). Esta opção confere uma fluidez e um fraseado adequado à melodia apresentada pela flauta, aqui acompanhada pelos *pizzicati* das cordas. (Ex. 15) Contrapondo com a versão de Kleiber, que optou por exagerar a indicação *Lent*, percebe-se mais facilmente como é determinante adotar um tempo apropriado à especificidade da frase. (Ex. 16)



***Ma mère l'Oye. Pavane. Início até 4 c. antes* 1**



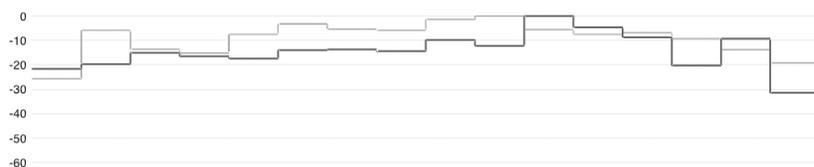
***Ma mère l'Oye. Pavane. Início até 4 c. antes* 1 (intensidade)**

O segundo tema é apresentado pelo clarinete. Nesta passagem, escreveu Ravel na partitura: «Florine adormece. É docemente colocada na cadeira da velha. Os senhores e as damas saúdam-na gravemente e retiram-se em bicos de pés». Freitas Branco mantém a sonoridade

expressiva do primeiro tema, acrescentando um *rallentando* no final da frase, com o objetivo de preparar a reexposição do tema inicial, conferindo, por conseguinte, uma maior tranquilidade e delicadeza à frase (Ansermet mantém o mesmo tempo no final da frase). Na direção do maestro português o controlo do volume sonoro enquadrado num fraseado claro, com um grande respeito pelo texto musical, é uma preocupação constante, como demonstra este excerto. (Ex. 17 e Ex. 18)



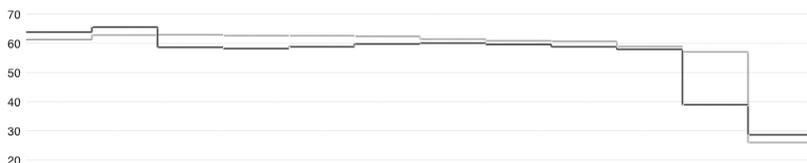
Ma mère l'Oye. Pavane. 4 c. antes 1 até 1



Ma mère l'Oye. Pavane. 4 c. antes 1 até 1 (intensidade)

Após a reexposição do primeiro tema no 1, o andamento termina com uma pequena coda de quatro compassos. Ravel escreveu no final: «A velha mulher endireitou-se. Retira o seu manto sórdido e surge com as roupas sumptuosas e os traços encantadores da fada Bénigne. Beija na testa a princesa adormecida». Para recriar este quadro, o maestro português antecipa o *rallentando* indicado no último compasso (opção diferente daquela que Golshmann tomou), revestindo-o de um carácter quase estático no final da frase, dando a ideia que a princesa adormeceu.^[159] (Ex. 19 e Ex. 20)

159 Na gravação realizada em 1959, Freitas Branco fez as mesmas opções interpretativas.



Min: 20.36 Max: 64.65 Avg: 52.88 Range: 44.65 Time: 20.40s

Min: 17.21 Max: 61.51 Avg: 55.96 Range: 44.51 Time: 14.20s

Ma mère l'Oye. Pavane. 4 últimos c.

Le Petit Poucet

No início do andamento, Ravel introduz a história do Petit Poucet: «Ele pensava encontrar facilmente o caminho através do pão que semeara por onde tinha passado; mas ficou surpreendido quando não conseguiu encontrar uma única migalha; os pássaros tinham comido tudo». (Ch. Perrault). As terceiras iniciais nos violinos em surdina, com as constantes mudanças de compasso, recriam as hesitações das crianças na floresta. Freitas Branco dirige no tempo indicado por Ravel (*Très modéré* ♩=66), explorando a ansiedade do momento. Munch optou por dirigir num tempo mais lento e sem o fraseado que a passagem requer. (Ex. 21 e Ex. 22)



Min: 63.05 Max: 67.3 Avg: 66.15 Range: 4.3 Time: 27.50s

Min: 48.4 Max: 50.69 Avg: 49.8 Range: 2.69 Time: 33.90s

Ma mère l'Oye. Petit Poucet. Início até 1



Ma mère l'Oye. Petit Poucet. Início até 1 (intensidade)

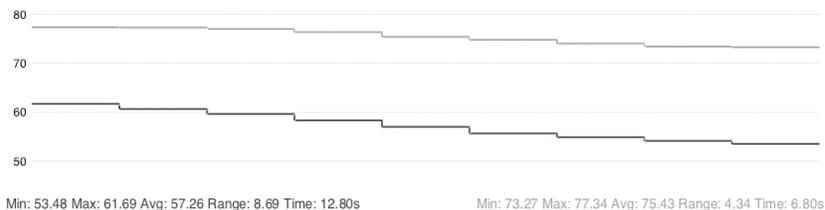
Ao perceberem-se de que estão perdidas, «as crianças atiram-se para os braços umas das outras a chorar». O maestro português destaca a indicação de *très expressif* no **3** [*] com uma cedência no tempo, acentuando, assim, a intenção dramática pretendida por Ravel. Inghelbrecht, ao manter o andamento, não atinge o dramatismo desejado. (Ex. 23 e Ex. 24)



Ma mère l'Oye. Petit Poucet. 5 c. antes **3 até **4****

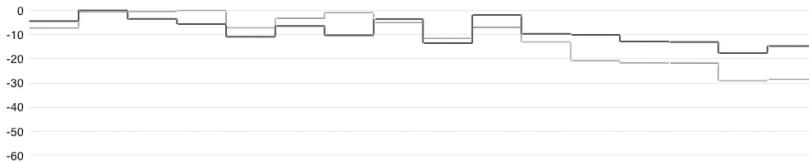
No **5**, «os pássaros passam e comem todo o pão». Com a intenção de tornar mais claros os *glissandi* dos violinos e o «canto dos cucos» das flautas, o maestro português opta por dirigir estes quatro compassos num tempo mais lento. Sobre as alterações realizadas por Freitas Branco, Telles defende que o propósito do maestro português é ir ao encontro das pretensões do compositor:

Vimos várias vezes que as interpretações ravelianas de Pedro de Freitas Branco se caracterizam por uma preocupação de precisão e um enorme respeito pela partitura. Contudo, é evidente que o seu conhecimento do texto musical vai muito além das indicações verbais que o compositor quis deixar; isto não significa que se afaste *levianamente* dessas indicações, mas antes que as interpreta no contexto muito mais profundo da lógica musical intrínseca de cada peça (Telles 2005, 257) (Ex. 25 e Ex. 26).



Ma mère l'Oye. Petit Poucet. **5 até **6****

No [8], «desesperado, um dos irmãos cai de joelhos, depois um segundo, dois outros e os dois últimos. Por sua vez, o Pequeno Polegar, que se tinha contido até então, ajoelha-se, soluçando». O efeito da queda, representado pela flauta e pelas violas, com um crescendo e diminuendo por compasso, a simbolizar cada uma das crianças a cair, é explorado de uma forma extremamente descritiva por Freitas Branco. (Ex. 27 e Ex. 28)



***Ma mère l'Oye. Petit Poucet.* [8] até [9] (intensidade)**

E, por fim, «eles levantam-se e afastam-se tristemente». A marcha termina com um último acorde de dó maior que acaba com a agonia, quase como se uma luz se acendesse. (Ex. 29)

Laideronnette, Impératrice des Pagodes

Com uma estrutura ABA, este andamento é inspirado no texto da Condessa d'Aulnoy:

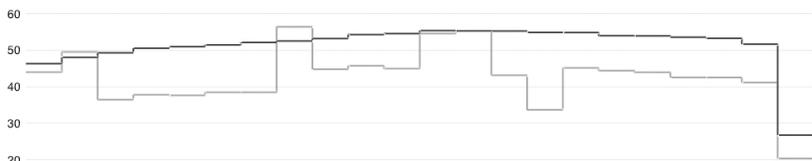
Ela despiu-se e entrou no banho. Imediatamente, pagodes e pagodinas começaram a cantar e a tocar instrumentos: alguns tinham teorbais feitas com uma casca de noz; outros velas feitas com uma casca de amêndoa; pois os instrumentos tinham de ser proporcionais ao seu tamanho (Sra. D'Aulnoy: *Serpentina Verde*)

Com a sonoridade de uma «chinoiserie turbulenta» (Roland-Manuel 1914, 23), na parte inicial (A), Ravel indica (*Mouv't de Marche* ♩=116). Freitas Branco recria o efeito cristalino de uma caixa de música; no [1], o tema no flautim descreve a entrada «de todos os lados [...] Pagodes e Pagodinas trazendo uma lanterna. Rostos pequenos,

reverências». No [7], o grande crescendo prepara a chegada de uma nova secção. Trata-se de um andamento com uma escrita e um tempo muito claro, no qual o maestro português preserva sempre a mesma pulsação, de uma forma quase mecânica. (Ex. 30) No [8], na parte B, «a dança é interrompida. Todos caem de joelhos. Depois, de barriga para baixo». Freitas Branco exagera o diminuendo para dar espaço ao aparecimento da Laideronnette no [9], simbolizada pelo clarinete e, mais tarde, também, com a presença da celesta. No [11], a flauta traduz a chegada da «serpente-verde». O maestro sublinha no tema da flauta a indicação *très expressif* para uma melhor caracterização da nova personagem. (Ex. 31) No [13] (parte A), é reexposto o material anterior, apresentando Freitas Branco igual coerência interpretativa. (Ex. 32)

Les entretiens de la Belle et de la Bête

O andamento começa pela apresentação das duas personagens desta pequena história: a Bela e o Monstro. A primeira parte, até ao [2], é dedicada à Bela. A interpretação de Freitas Branco destaca a simplicidade do *Mouv't de valse modéré* $\text{♩} = 50$ e o *pp expressif* do tema no clarinete, sem o exagero do *rubato* utilizado por Kleiber. (Ex. 33 e Ex. 34)

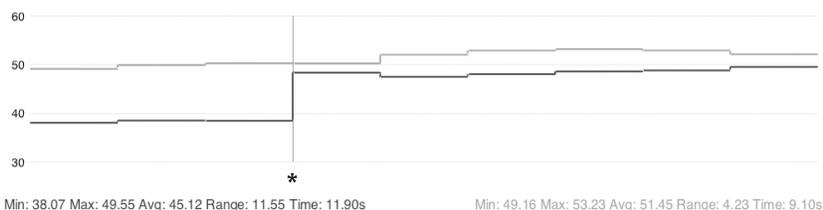


Min: 26.73 Max: 55.36 Avg: 51.44 Range: 29.36 Time: 30.14s

Min: 20.33 Max: 56.38 Avg: 42.75 Range: 36.38 Time: 31.30s

Ma mère l'Oye. Les entretiens. Início até 8 c. depois de [1]

O Monstro surge no [2], tocado pelo contrafagote, optando o maestro português por dirigir os primeiros quatro compassos deste novo tema, num tempo mais lento, com o objetivo de realçar mais intensamente a diferença entre as duas personagens. No quinto compasso depois de [2] [*], onde Ravel descreve que «os pretinhos (*les négrillons*), ao vê-la, tremem desesperadamente», retoma o tempo para ilustrar o medo sentido. Paray optou por manter o mesmo tempo. (Ex. 35 e Ex. 36)



Ma mère l'Oye. Les entretiens. 2 até 12 c. depois de 2

No 3 inicia-se o diálogo entre a Bela e o Monstro. Freitas Branco não alterou o tempo entre os dois elementos temáticos (contrariamente a Inghelbrecht) explorando o contraste das cores da orquestração, e extremando ao máximo as dinâmicas indicadas, conduzindo um grande crescendo e um acelerando, com carácter dramático, até quatro compassos antes de 4. (Ex. 37 e Ex. 38)



Ma mère l'Oye. Les entretiens. 3 até 4



Ma mère l'Oye. Les entretiens. 3 até 4 (Intensidade)

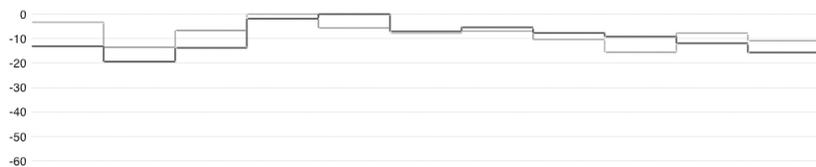
No 5, apesar de não indicado, Freitas Branco dirige *Animez peu à peu* e *Assez vif*, tal como no 3 onde surge a mesma frase, destacando a indicação de Ravel nesta passagem: «o Monstro cai em desespero». (Ex. 39)

A coda inicia-se com um *glissando* na harpa (um compasso antes 6), para ilustrar o momento em que «tocada por este grande amor, a Bela levanta-o e concede-lhe a sua mão». O tempo indicado é *1^{er} Mouvt*

(*Un peu plus lent*). Na partitura, Ravel escreveu: «ela agora vê a seus pés apenas um príncipe mais belo que o Amor, que lhe agradece por ter terminado com o seu encantamento». Freitas Branco retrata este episódio num tempo sereno, com a sonoridade expressiva do violino respeitando as dinâmicas indicadas (Paray optou por um andamento mais rápido e agitado). (Ex. 40 e Ex. 41)



Ma mère l'Oye. Les entretiens. 1 c. antes 6 até 13 c. depois de 6



Ma mère l'Oye. Les entretiens. 1 c. antes 6 até 13 c. depois de 6 (Intensidade)

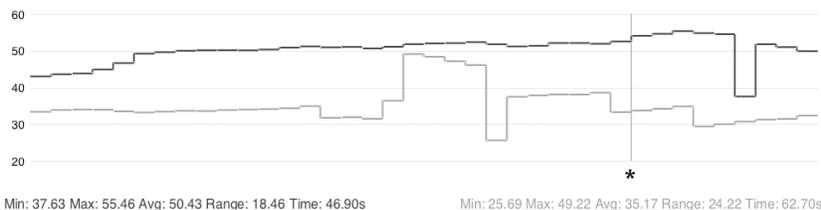
Nos últimos treze compassos, «o casal retira-se». Freitas Branco, contrariamente a Munch, mesmo respeitando a indicação de *Plus lent*, não deixa de dar movimento e direção à frase, sempre com o tempo de valsa presente. (Ex. 42 e Ex. 43)



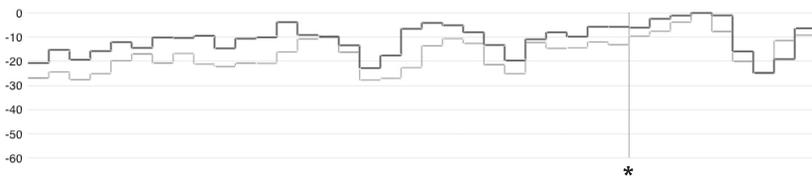
Ma mère l'Oye. Les entretiens. Últimos 13 c.

Le jardin féérique

Na opinião de Vuillermoz, «o *Jardin féérique* [...] é [...] onde podemos experimentar mais diretamente a verdadeira natureza de Ravel» (Vuillermoz 1939, 40). Para Roland-Manuel, neste andamento é «onde se exalta uma ternura vitoriosa» (Roland-Manuel 1914, 23). Jourdan-Morhange acrescentou que «*le jardin féérique* [...] é uma das mais belas “confissões” do mestre [...]. Esta sequência de imagens, pela sua sensibilidade direta, comove-nos; é raro ver Ravel partilhar as sensações das personagens» (Jourdan-Morhange 1945, 113). O ambiente nostálgico está presente ao longo de um andamento extremamente rico do ponto de vista orquestral. Apesar de não ter sido inspirado especificamente em nenhum conto, é possível admitir que *Le jardin féérique* retrate o acordar da Princesa, que tinha adormecido na *Pavane* inicial, depois de beijada pelo Príncipe. Este andamento principia com um coral lento nas cordas (*Lent et grave* ♩=56) e desenvolve-se num grande crescendo até à apoteose final, apenas interrompido na parte central. No primeiro compasso, «entra o Príncipe Encantado, guiado por um Amor». Freitas Branco, com a fluência que lhe é característica, «constrói» uma única frase de treze compassos, com um *cantabile* constante, desenhando as dinâmicas de uma forma equilibrada e sensível, apenas enfatizando o ponto da frase onde Ravel escreveu (três compassos antes de 1): «ele vê a Princesa adormecida» [*]. Kleiber ao escolher um tempo mais lento, pouco regular, dirigindo à colcheia, obtém uma sonoridade muito mais pesada. (Ex. 44 e Ex. 45)

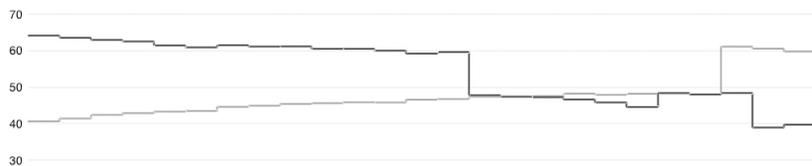


Ma mère l'Oye. Le jardin féérique. Início até 1



Ma mère l'Oye. Le jardin féérique. Início até 1 (Intensidade)

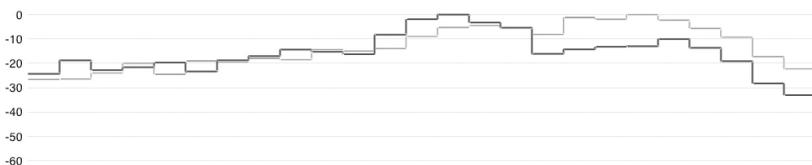
No 1 começa a preparar-se o primeiro ponto culminante do andamento, construído pelo maestro português de uma forma gradual e com um *rallentando* no final da frase. Ansermet alterou a dinâmica quatro compassos antes de 2 — com um crescendo em vez do diminuendo indicado — anulando a subtileza pretendida por Ravel. (Ex. 46 e Ex. 47)



Min: 38.93 Max: 64.1 Avg: 54.45 Range: 26.1 Time: 34.00s

Min: 40.61 Max: 61.08 Avg: 47.34 Range: 21.08 Time: 29.20s

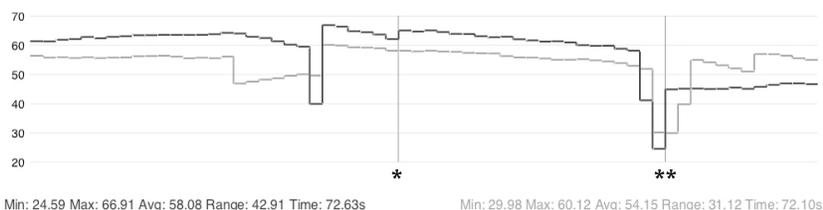
Ma mère l'Oye. Le jardin féérique. 1 até 2



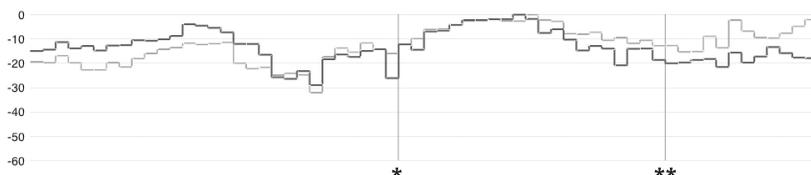
Ma mère l'Oye. Le jardin féérique. 1 até 2 (Intensidade)

Na parte central do andamento, no 2, «ela acorda quando o dia amanhece». Trata-se de um recitativo tocado pelo violino solo (dobrado pela celesta) num registo agudo, com o acompanhamento da harpa e das madeiras. Freitas Branco mantém o mesmo ambiente tranquilo, mas agora num tempo um pouco mais ligeiro. No 4 [***], Ravel indica *Retenu*, seguido, no compasso seguinte, de *au mouvement*. Escreveu Telles que, segundo o testemunho de Robert Siohan (maestro

e compositor que contactou com Ravel), provavelmente trata-se de um erro de impressão (Telles 2005, 257-258). Ravel fazia coincidir as letras de ensaio com o início de uma nova frase. Nesse sentido, o mais lógico seria que a indicação de tempo na partitura estivesse indicada um compasso à frente. Ao comparar com a versão de Cluytens, constata-se a justeza da opção do maestro português^[160] ao manter a lógica que Ravel utiliza noutras partes da obra, em que a letra de ensaio corresponde ao início de uma frase. Acresce a esta opção o respeito pela dinâmica indicada (*pp*), criando, assim, um momento de grande sensibilidade interpretativa. Também quatro compassos antes de [3] [*] Freitas Branco, dirigindo um tempo mais lento no final da frase do violino solo, realça o diminuendo indicado por Ravel, permitindo uma maior transparência na entrada do solo da viola. (Ex. 48 e Ex. 49)



Ma mère l'Oye. Le jardin féérique. [2] até 5 c. depois de [4]

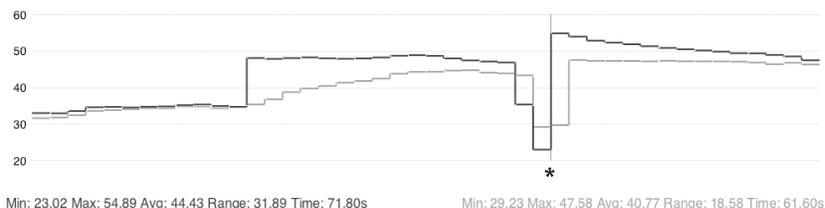


Ma mère l'Oye. Le jardin féérique. [2] até 5 c. depois de [4] (intensidade)

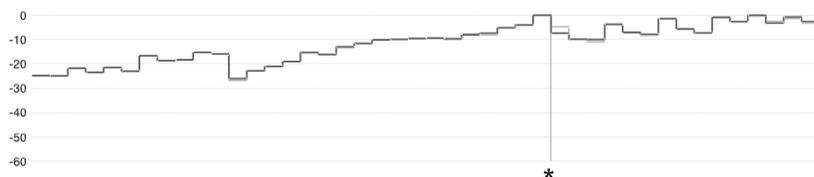
No [4] «todas as personagens dos Quadros anteriores voltam ao palco e reúnem-se à volta do Príncipe e da Princesa unidos pelo Amor». Inicia-se aqui o último crescendo da obra até à chegada ao clímax, no [5] [*], onde «a fada-Benigna aparece e abençoa o casal». Freitas Branco, ao invés de Munch, cinco compassos depois de [4], apoiado no *ostinato* da

160 Na versão de 1959, Freitas Branco optou pela mesma solução.

segunda trompa e da harpa, dirige um tempo mais rápido e constante, criando uma maior fluidez nesta passagem, cedendo no final para preparar a chegada ao momento culminante de toda a obra. (Ex. 50, Ex. 51 e Ex. 52)



Ma mère l'Oye. Le jardin féérique. 4 até ao fim



Ma mère l'Oye. Le jardin féérique. 4 até ao fim (Intensidade)

Rapsodie espagnole



Ex. 1. *Prélude*: início até c. 6. Freitas Branco, Orchestre de la Suisse Romande (1959).

Ex. 2. *Prélude*: início até c. 6. Paray, Detroit Symphony Orchestra (1954).

Ex. 3. *Prélude*: 2 até 3. Freitas Branco, Orchestre de la Suisse Romande (1959).

Ex. 4. *Prélude*: 2 c. antes 4 até 2 c. antes 5. Paray, Detroit Symphony Orchestra (1954).

Ex. 5. *Prélude*: 2 c. antes 4 até 2 c. antes 5. Freitas Branco, Orchestre de la Suisse Romande (1959).

- Ex. 6. *Prélude*: 2 c. antes $\boxed{5}$ até 2 c. depois de $\boxed{5}$. Paray, Detroit Symphony Orchestra (1954).
- Ex. 7. *Prélude*: 2 c. antes $\boxed{5}$ até 2 c. depois de $\boxed{5}$. Freitas Branco, Orchestre de la Suisse Romande (1959).
- Ex. 8. *Prélude*: $\boxed{7}$ até $\boxed{8}$. Freitas Branco, Orchestre de la Suisse Romande (1959).
- Ex. 9. *Prélude*: $\boxed{9}$ até ao fim. Freitas Branco, Orchestre de la Suisse Romande (1959).
- Ex. 10. *Prélude*: versão completa. Freitas Branco, Orchestre de la Suisse Romande (1959).
- Ex. 11. *Malagueña*: início até $\boxed{3}$. Freitas Branco, Orchestre de la Suisse Romande (1959).
- Ex. 12. *Malagueña*: início até $\boxed{3}$. Furtwängler, Wiener Philharmoniker (1951).
- Ex. 13. *Malagueña*: $\boxed{6}$ até $\boxed{7}$. Freitas Branco, Orchestre de la Suisse Romande (1959).
- Ex. 14. *Malagueña*: $\boxed{6}$ até $\boxed{7}$. Furtwängler, Wiener Philharmoniker (1951).
- Ex. 15. *Malagueña*: $\boxed{7}$ até $\boxed{8}$. Freitas Branco, Orchestre de la Suisse Romande (1959).
- Ex. 16. *Malagueña*: $\boxed{7}$ até $\boxed{8}$. Furtwängler, Wiener Philharmoniker (1951).
- Ex. 17. *Malagueña*: $\boxed{10}$ até $\boxed{12}$. Freitas Branco, Orchestre de la Suisse Romande (1959).
- Ex. 18. *Malagueña*: $\boxed{10}$ até $\boxed{12}$. Furtwängler, Wiener Philharmoniker (1951).
- Ex. 19. *Malagueña*: $\boxed{12}$ até $\boxed{13}$. Freitas Branco, Orchestre de la Suisse Romande (1959).
- Ex. 20. *Malagueña*: $\boxed{12}$ até $\boxed{13}$. Furtwängler, Wiener Philharmoniker (1951).
- Ex. 21. *Malagueña*: $\boxed{14}$ até ao fim. Freitas Branco, Orchestre de la Suisse Romande (1959).
- Ex. 22. *Malagueña*: versão completa. Freitas Branco, Orchestre de la Suisse Romande (1959).
- Ex. 23. *Habanera*: início até $\boxed{1}$. Freitas Branco, Orchestre de la Suisse Romande (1959).
- Ex. 24. *Habanera*: início até $\boxed{1}$. Inghelbrecht, Orchestre du Théâtre des Champs-Élysées (1955).
- Ex. 25. *Habanera*: 3 c. depois de $\boxed{1}$ até $\boxed{3}$. Freitas Branco, Orchestre de la Suisse Romande (1959).
- Ex. 26. *Habanera*: 3 c. depois de $\boxed{1}$ até $\boxed{3}$. Inghelbrecht, Orchestre du Théâtre des Champs-Élysées (1955).
- Ex. 27. *Habanera*: $\boxed{3}$ até 4 c. depois de $\boxed{3}$. Freitas Branco, Orchestre de la Suisse Romande (1959).

- Ex. 28. *Habanera*: $\boxed{3}$ até 4 c. depois de $\boxed{3}$. Inghelbrecht, Orchestre du Théâtre des Champs-Élysées (1955).
- Ex. 29. *Habanera*: $\boxed{7}$ até $\boxed{11}$. Freitas Branco, Orchestre de la Suisse Romande (1959).
- Ex. 30. *Habanera*: $\boxed{7}$ até $\boxed{11}$. Inghelbrecht, Orchestre du Théâtre des Champs-Élysées (1955).
- Ex. 31. *Habanera*: versão completa. Freitas Branco, Orchestre de la Suisse Romande (1959).
- Ex. 32. *Feria*: início até $\boxed{2}$. Freitas Branco, Orchestre de la Suisse Romande (1959).
- Ex. 33. *Feria*: início até $\boxed{2}$. Ansermet, Orchestre de la Suisse Romande (1958).
- Ex. 34. *Feria*: $\boxed{2}$ até $\boxed{4}$. Freitas Branco, Orchestre de la Suisse Romande (1959).
- Ex. 35. *Feria*: $\boxed{2}$ até $\boxed{4}$. Ansermet, Orchestre de la Suisse Romande (1958).
- Ex. 36. *Feria*: $\boxed{4}$ até 2 c. antes $\boxed{12}$. Freitas Branco, Orchestre de la Suisse Romande (1959).
- Ex. 37. *Feria*: $\boxed{4}$ até 2 c. antes $\boxed{12}$. Furtwängler, Wiener Philharmoniker (1951).
- Ex. 38. *Feria*: $\boxed{12}$ até $\boxed{13}$. Freitas Branco, Orchestre de la Suisse Romande (1959).
- Ex. 39. *Feria*: $\boxed{12}$ até $\boxed{13}$. Koussevitzky, Boston Symphony Orchestra (1948).
- Ex. 40. *Feria*: $\boxed{14}$ até $\boxed{16}$. Freitas Branco, Orchestre de la Suisse Romande (1959).
- Ex. 41. *Feria*: $\boxed{14}$ até $\boxed{16}$. Paray, Detroit Symphony Orchestra (1954).
- Ex. 42. *Feria*: $\boxed{18}$ até $\boxed{22}$. Freitas Branco, Orchestre de la Suisse Romande (1959).
- Ex. 43. *Feria*: $\boxed{18}$ até $\boxed{22}$. Inghelbrecht, Orchestre du Théâtre des Champs-Élysées (1955).
- Ex. 44. *Feria*: $\boxed{22}$ até $\boxed{27}$. Freitas Branco, Orchestre de la Suisse Romande (1959).
- Ex. 45. *Feria*: $\boxed{22}$ até $\boxed{27}$. Inghelbrecht, Orchestre du Théâtre des Champs-Élysées (1955).
- Ex. 46. *Feria*: $\boxed{27}$ até ao fim. Freitas Branco, Orchestre de la Suisse Romande (1959).
- Ex. 47. *Feria*: versão completa. Freitas Branco, Orchestre de la Suisse Romande (1959).
- Ex. 48. *Rapsodie Espagnole*: versão completa. Freitas Branco, Orchestre de la Suisse Romande (1959).

A *Rapsodie espagnole* foi a primeira grande obra orquestral escrita por Ravel (Jourdan-Morhange 1945, 64-65). Dedicada a Charles de Bériot (professor de piano de Ravel, desde 1891, no Conservatório de Paris), foi composta em 1907 (Tranchefort 1986, 619), numa versão para dois pianos e orquestrada em fevereiro de 1908 (Marnat 1986, 750). A estreia da versão orquestral realizou-se em 15 de março de 1908, no Théâtre du Châtelet, pela Orchestre Colonne sob a direção de Édouard Colonne (Cornejo 2018, 36). No primeiro ensaio com orquestra, a *Rapsodie* «causou tal surpresa pelo carácter inédito da sua paleta sonora e pela sua distribuição instrumental que os músicos da época se recusaram a tocar. Foi necessária toda a energia do Senhor Colonne para que o fizessem, apesar de tudo» (*ibid.*, 1471). No ano seguinte, em 21 de outubro de 1909, Henry J. Wood dirigiu a estreia britânica nos Proms (*ibid.*, 36). Com uma duração aproximada de quinze minutos, a obra envolve um efetivo bastante alargado (*4*3*3*4 — 4331 — tmp+6 - 2hp, cel — crd), nomeadamente no naipe das percussões.¹⁶¹ Ravel inspirou-se na dança e em Espanha,¹⁶² tendo considerado a *Rapsodie espagnole* apenas como um «estudo para orquestra» (Tranchefort 1986, 619). Na opinião de Marnat, trata-se da sua «primeira obra para orquestra pura» (Marnat 1986, 238), e segundo Monnard «podemos compará-la a uma manta de retalhos de clichés andaluzes» (Monnard 2012, VII). Para Roland-Manuel, «é na *Rapsodie espagnole* que ressoa pela primeira vez esta orquestra nervosa, felina, cuja transparência, nitidez e vigor são exemplares; cuja sonoridade, simultaneamente sedosa e seca, constitui a marca de Ravel. Nenhuma instrumentação tinha ainda obtido *tutti* mais categóricos, *piani* mais ligeiros» (Roland-Manuel 1938, 76). Já Vuillermoz, ressaltou que «o primeiro contacto de Ravel com a grande orquestra foi esta deslumbrante *Rapsodie espagnole*. [...] a partitura é demasiado perfeita para ser classificada como obra de juventude. [...] A *Rapsodie espagnole* surpreende-nos pela segurança e solidez da escrita» (Vuillermoz 1939, 80-81). Manuel de Falla, na *Revue Musicale*, em março de 1939, escreveu a seguinte apreciação:

161 «A percussão pareceu insolente: quatro tímpanos cromáticos, bombos, pratos, triângulo, caixa, tam-tam (gongo), xilofone, celesta» (Marnat 1986, 240).

162 «Ravel, que tinha agitado a multidão com uma certa *Habanera* [...] para fazer “algo de espanhol”, que seria lembrado mais além do que Rimsky-Korsakov» (Marnat 1986, 238).

A Rhapsodie [...] surpreendeu-me pelo seu carácter espanhol. Em perfeita sintonia com as minhas próprias intenções (e bem ao contrário de Rimski no seu “Capriccio”), este hispanismo não era obtido pela simples utilização de documentos populares, mas muito mais (se excetuarmos a *jota* da *Feria*) através de uma livre utilização dos ritmos e melodias modais e dos aspetos ornamentais da nossa lírica popular, elementos que não alteravam o estilo próprio do autor... (Jankélévitch 1956, 166).

Freitas Branco dirigiu a *Rapsodie espagnole* em vinte concertos. Apresentou-a pela primeira vez nos Concertos do Tivoli, em dezembro de 1930, tendo-a incluído na maioria dos programas que dirigiu no estrangeiro. Existe apenas uma gravação dirigida pelo maestro português, realizada em abril de 1959 com a Orchestre de la Suisse Romande, já no final da carreira.

Prélude à la nuit

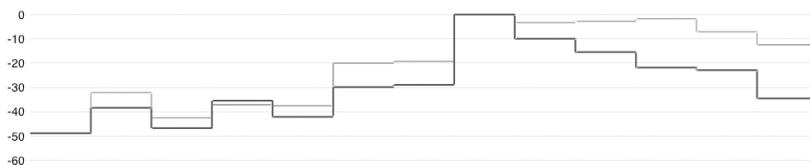
O *Prélude à la nuit* (*Très modéré*, ♩=66), «de uma poesia estranhamente febril» (Roland-Manuel 1914, 21), inicia-se com um motivo simples formado por quatro notas (fá, mi, ré, dó sustenido)^[163] que se vai repetir ao longo do andamento, primeiro nas cordas e depois nas madeiras, exprimindo «a lassidão de um final de dia quente» (Jankélévitch 1956, 44). Dadas as características deste *Prélude*, a escolha de um tempo apropriado é determinante para a caracterização do clima noturno misterioso e sensual pretendido pelo compositor. Freitas de Branco, ao escolher um tempo mais lento (♩=57) do que o indicado por Ravel (♩=66), assegura a tranquilidade que o início da obra requer. Por outro lado, ao destacar o diminuendo a partir do compasso quatro permite um retorno ao ambiente inicial do andamento. (Ex. 1) Ao comparar com a interpretação mais rápida dirigida por Paray (♩=74), à frente da Detroit Symphony Orchestra,^[164] constatamos como é determinante a escolha acertada do tempo para a criação da atmosfera calma da noite. (Ex. 2)

163 Marnat considera que Ravel, nesta sua primeira obra orquestral, «entrou [...] na história como mestre-orquestrador» (Marnat 1986, 240).

164 Os orquestras americanas, desde 1910, incluíam esta obra nos seus programas (Marnat 1986, 607).



Prélude. Início até c. 6



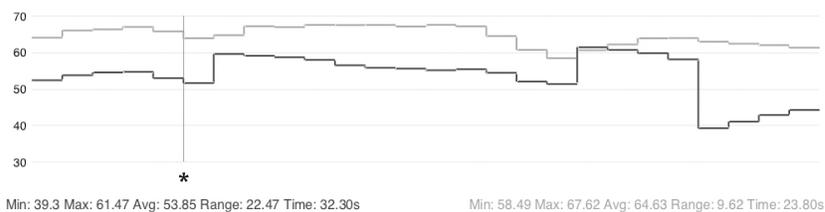
Prélude. Início até c. 6 (intensidade)

Esta capacidade de Freitas Branco em encontrar a pulsação adequada,^[165] e assim ir ao encontro da ideia do compositor, mantém-se quando o tema surge nas madeiras com uma sonoridade cristalina. (Ex. 3)

Este ambiente inicial hipnotizante é intercalado, no $\boxed{4}$, por uma pequena secção com um tema nas cordas *très express*. Paray optou pela apresentação desta frase sem grandes contrastes. (Ex. 4) A leitura de Freitas Branco destacou pequenos detalhes: exagerou ao máximo o diminuendo antes de $\boxed{4}$ [*], criando assim um maior contraste com a nova frase; as colcheias (um compasso depois de $\boxed{4}$) são tocadas com um pequeno *rubato* conferindo-lhe maior sensualidade e as duas frases, a primeira no $\boxed{4}$ e a segunda cinco compassos depois de $\boxed{4}$, são interpretadas tal como indicado na partitura: a primeira em *p* e a segunda em *mf*,^[166] construindo com maior clareza o ponto culminante desta passagem. (Ex. 5)

165 Braga Santos considerou que o maestro «tinha a intuição e a consciência precisas do andamento que devia adoptar, em relação não só à obra que estava conduzindo, como ao momento histórico que vivia, ao local em que se encontrava e às orquestras com as quais trabalhava» (Santos 1967, 62).

166 A dinâmica máxima deste andamento é *mf*.



Prélude. 2 c. antes 4 até 2 c. antes 5

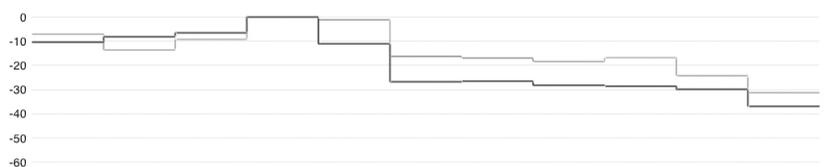


Prélude. 2 c. antes 4 até 2 c. antes 5 (Intensidade)

Pormenor importante no trabalho de um maestro é a forma como dirige um súbito *pp* (5), pois esta diferença dinâmica permite criar um momento de grande contraste. Paray não explora o contraste entre dinâmicas. (Ex. 6) Freitas Branco, aproveitando ao máximo o contraste dinâmico e fazendo uma pequena cesura antes do *pp* súbito, conseguiu destacar toda a sutileza que a passagem exige. Tal como defende Telles, «o seu olhar crítico em relação às obras que dirige é evidente em certos pormenores das suas interpretações» (Telles 2005, 257). (Ex. 7)



Prélude. 2 c. antes 5 até 2 c. depois de 5

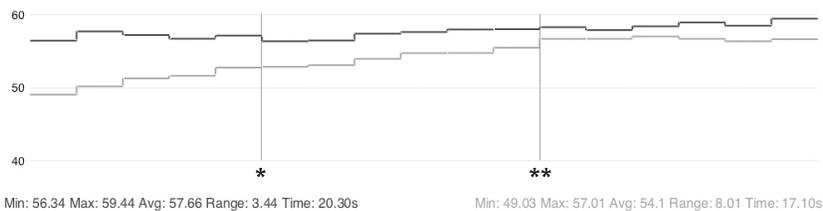


Prélude. 2 c. antes 5 até 2 c. depois de 5 (Intensidade)

Depois da cadência dos clarinetes, que surgem quase como um improviso, o maestro português, no **7**, retorna ao ambiente inicial da noite, agora com os solos de violino e violoncelo. (Ex. 8) No **9**, depois da cadência dos fagotes, reaparece mais uma vez o tema inicial que irá desaparecer no diminuendo final. (Ex. 9 e Ex. 10)

Malagueña

A *Malagueña* «é uma espécie de Scherzo que celebra uma dança ternária da Costa Brava» (Monnard 2012, VIII). «De uma cor totalmente ibérica, onde se insinua o mais fascinante dos cromatismos» (Roland-Manuel 1914, 21), a música é construída a partir do ritmo, mais do que da melodia, através de diferentes combinações instrumentais e com uma maior presença da percussão. Os arpejos, no compasso quatro depois de **2**, assemelham-se às guitarras da música espanhola. O tempo é *Assez vif* ($\text{♩}=176$), e, desde o início, Freitas Branco instala um ambiente vivo de dança palpitante ($\text{♩}=171 / \text{♩}=57$) destacando as notas acentuadas tão características desta música (por exemplo, os acentos e diminuendo nos clarinetes no **1** [*] e **2** [**]). A versão de Furtwängler, ao dirigir num tempo mais lento ($\text{♩}=162 / \text{♩}=54$), não transmite a mesma vivacidade. (Ex. 11 e Ex. 12)

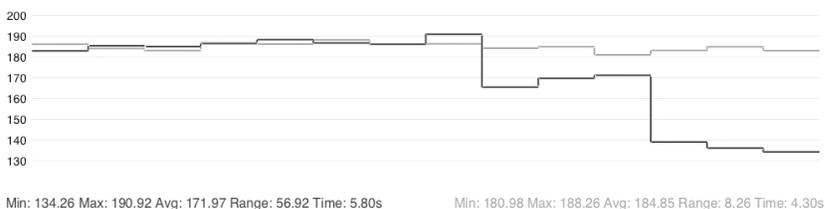


Malagueña*. Início até **3*



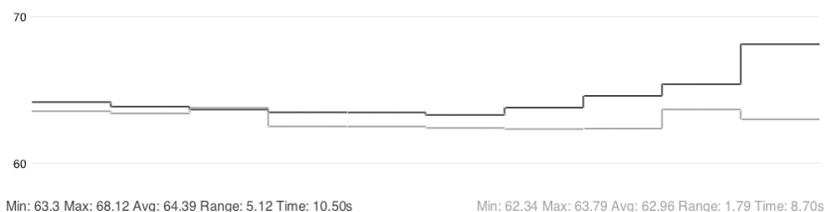
***Malagueña*. Início até **3** (intensidade)**

A *Malagueña* é construída pela combinação de frases curtas que se encadeiam ou alternam sucessivamente e que exigem uma diferenciação muito clara e imediata dos diferentes motivos. No [6], com a entrada do trompete, o universo espanhol torna-se ainda mais óbvio, sendo a nova sonoridade bem destacada na leitura do maestro português, sem nunca perder a elegância no final da frase, algo que não está presente na interpretação de Furtwängler. (Ex. 13 e Ex. 14)



***Malagueña.* [6] até [7]**

No [7], Freitas Branco enfatiza a sensualidade da melodia dos violinos através da forma sensível como fraseia os portamentos. (Ex. 15 e Ex. 16) No motivo rítmico dos metais, no [10], o maestro português evidencia o ambiente de dança a que a frase obriga, destacando o *Animez* antes de [12]. (Ex. 17 e Ex. 18)



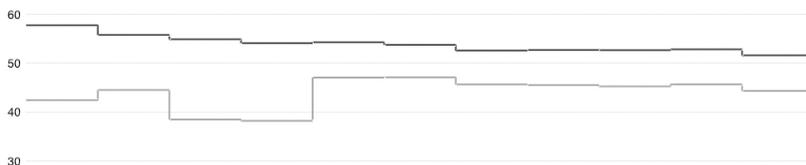
***Malagueña.* [10] até [12]**

No [12], no solo de corne inglês (*très libre de mesure*), com o acompanhamento em *glissandi* nas cordas e na harpa, Freitas Branco sublinha o carácter lamentoso deste motivo tão tipicamente espanhol. (Ex. 19 e Ex. 20) No final do andamento, após a linha cromática dos sopros, Freitas Branco termina esta dança *sans ralentir*, tal como Ravel indicou na partitura. (Ex. 21 e Ex. 22)

Habanera

Este andamento resulta de uma orquestração da primeira parte de *Sites auriculaires*, uma obra para dois pianos, escrita por Ravel em novembro de 1895 e estreada em 5 de março de 1898 por Marthe Dron e Ricardo Viñes na Société nationale de musique, antiga Salle Pleyel (Tranchefort 1987, 608). De acordo com o compositor, «esta obra cont  m as sementes de vários elementos que deveriam predominar nas minhas composi  es posteriores» (Ravel 1938, 20). Monnard acrescentou que a *Habanera* «consagra o fascínio do jovem Ravel por uma Espanha vulgarizada e idealmente pressentida através das histórias da sua mãe» (Monnard 2012, VIII). Orenstein sustenta que «as melodias populares espanholas que lhe foram cantadas pela mãe estão entre as primeiras memórias do compositor, e ele herdou dela o amor pelo País Basco, pelo seu povo e pelo folclore, bem como uma profunda simpatia pela música espanhola» (Orenstein 1989, 16).

Freitas Branco recordou um episódio, passado com Ravel, a respeito da escolha do tempo adequado para a *Habanera*: «Nos dias que antecederam o famoso festival em janeiro de 1932, quando eu estava a ensaiar com a orquestra a *Habanera* da *Rapsodie espagnole*, ele criticou-me por “estar a ir mais uma uma vez demasiado rápido”. Eu protestei: “Mas vai ficar demasiado lento!”. Ele respondeu: “Tem de ser *demasiado* lento”» (Guitard 1962, 132). A partitura indica *Assez lent et d’un rythme las* ($\text{♩}=40$). O tempo escolhido pelo maestro português é um pouco mais rápido ($\text{♩}=53$) que o assinalado pelo compositor, conferindo-lhe um registo calmo, mas, ao mesmo tempo, com o impulso da dança, algo que não acontece na interpreta  o de Inghelbrecht, que dirige num andamento mais lento ($\text{♩}=44$). Freitas Branco evidencia, ainda, os acentos e os diminuendos da frase. (Ex. 23 e Ex. 24)



Min: 51.59 Max: 57.76 Avg: 53.89 Range: 6.76 Time: 16.10s

Min: 38.21 Max: 47.1 Avg: 44.02 Range: 9.1 Time: 13.90s

Habanera. Início até 1

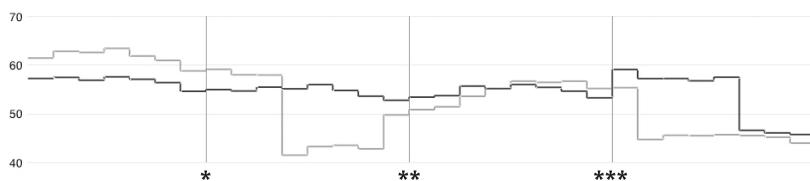


Habanera. Início até 1 (intensidade)

O primeiro tema que surge três compassos depois de 1 (irá repetir-se nas cordas no 5) é interpretado por Freitas Branco com o seu carácter extremamente sedutor e quase insinuante, através do *rubato* e do crescendo e diminuendo empregue dentro de cada compasso. (Ex. 25 e Ex. 26)

No 3, um novo tema nos violinos solo e na viola solo é apresentado carregado de sensualidade, com destaque para a pequena cesura antes do último acento (quatro compassos depois de 3). (Ex. 27 e Ex. 28)

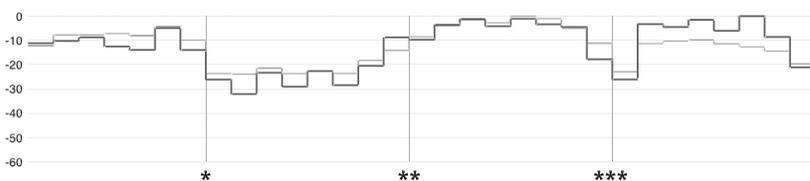
Um terceiro tema surge no 7 nas madeiras e na harpa; no 8 [*] na flauta, nos fagotes e no trompete; no 9 [**] nas cordas e no 10 [***] nas trompas. Freitas Branco, ao contrário de Inghelbrecht, consegue encontrar a proporção adequada do *Cédez à peine* dos finais de frase, dando destaque aos crescendos e diminuendos de cada uma das células do tema. (Ex. 29, Ex. 30 e Ex. 31)



Min: 45.78 Max: 59.14 Avg: 54.82 Range: 14.14 Time: 38.40s

Min: 41.54 Max: 63.48 Avg: 52.79 Range: 22.48 Time: 35.10s

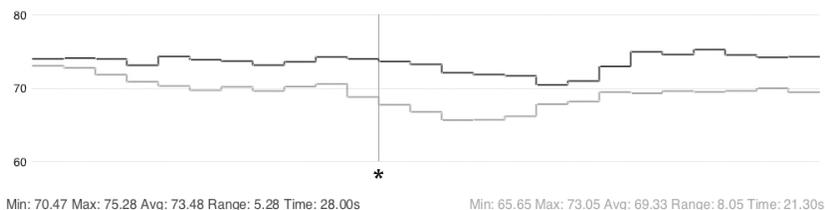
Habanera. 7 até 11



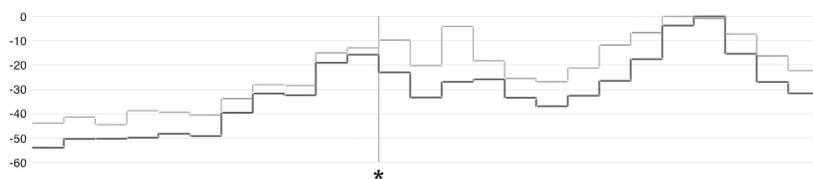
Habanera. 7 até 11 (Intensidade)

Feria

Escrita numa estrutura tripartida (ABA), a *Feria* (*Assez animé* ♩=76) é um andamento mais longo que os anteriores, cheio de contrastes rítmicos e dinâmicos. Roland-Manuel considerou esta obra «por vezes misteriosa e outras brutal, transbordante de alegria popular, frenética e sabendo ser, por um prodígio, violenta sem ênfase, colorida sem ser berrante e quase burlesca sem vulgaridade» (Roland-Manuel 1914, 21). O primeiro tema surge no flautim acompanhado pela harpa e pelo trémulo dos violinos. Para descrever o ambiente da feira, pretendido por Ravel, Freitas Branco, ao dirigir ♩=73, consegue retratar essa agitação. Ansermet, regendo num tempo mais lento, fica aquém da leveza pretendida nesta passagem. O segundo elemento que contribui para expressar o ambiente desejado está relacionado com o cuidado evidenciado pelo maestro português na utilização de uma articulação clara, viva e transparente. O terceiro elemento prende-se com as dinâmicas, que são muito contrastantes, nomeadamente nos diminuendos (por exemplo, [1] [*]). (Ex. 32 e Ex. 33)

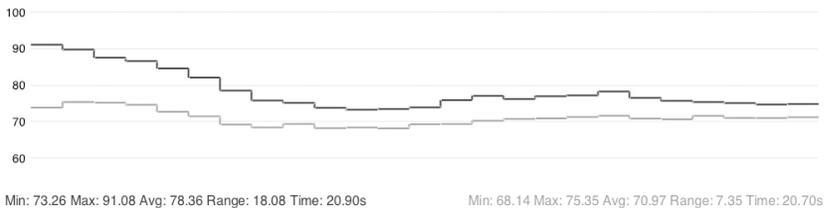


Feria. Início até [2]

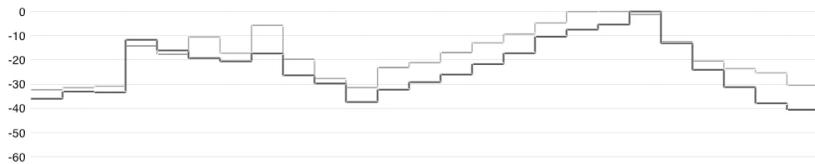


Feria. Início até [2] (Intensidade)

No [2], Freitas Branco mantém a vivacidade realçando sempre as diferentes dinâmicas, sobretudo tentando exagerar o mais possível a dinâmica de *pp*. (Ex. 34 e Ex. 35)



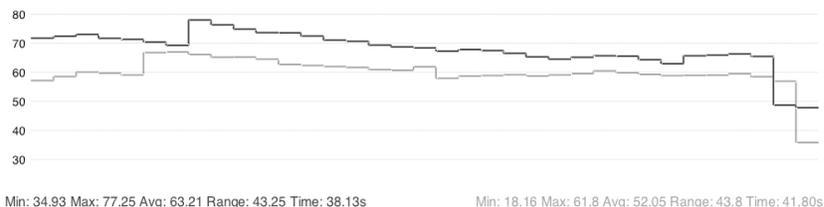
Feria. 2 até 4



Feria. 2 até 4 (intensidade)

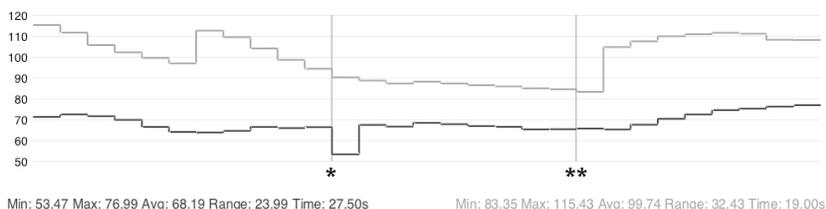
A partir do 4 sucedem-se quatro motivos temáticos que se encadeiam sucessivamente: o primeiro nos trompetes (com o acompanhamento do tambor basco), o segundo na flauta e depois no corne inglês, o terceiro nos clarinetes e fagotes e o quarto na flauta e depois no trompete, ao mesmo tempo que se intensifica o ritmo de dança com os crescendos até *ff*. Freitas Branco conserva a mesma vivacidade ao longo de toda a passagem, através da forma equilibrada como estabelece a ligação entre as diferentes linhas melódicas nos sopros, e pelo modo intenso como prepara a chegada dos pontos mais importantes da frase (a leitura de Furtwängler opta por um tempo mais lento e mais «pesado»). (Ex. 36 e Ex. 37)

Na parte B, no 12 (*Très modéré* ♩=80) surge no corne inglês uma das mais belas melodias da obra. O maestro português enfatiza o toque nostálgico da frase, mas num tempo (♩=63) que, ao contrário de Koussevitzky, nunca perde a fluidez da linha melódica. Esta forma de conduzir as frases é um traço comum nas interpretações de Freitas Branco. (Ex. 38 e Ex. 39)



Feria. 12 até 13

A passagem seguinte apresenta dois temas em alternância: o primeiro (no **15** [*]) carregado com os tons expressivos da música espanhola e o segundo (quatro compassos depois de **15** [**]) que retoma a primeira célula melódica apresentada no *Prélude*. Freitas Branco acentua as características de cada um dos temas, conseguindo regressar ao ambiente calmo da noite, algo que Paray, ao preferir um tempo mais rápido, não alcança. (Ex. 40 e Ex. 41)



Feria. 14 até 16

No **18** (parte A) são reexpostos os breves motivos melódicos apresentados na primeira parte, notando-se na interpretação de Freitas Branco, inversamente a Inghelbrecht, uma preocupação em mostrar os diferentes elementos em planos sonoros bem perceptíveis, permitindo uma compreensão clara das linhas melódicas: no **18** os trompetes, três compassos depois de **19** a trompa. (Ex. 42 e Ex. 43) No **22**, com o ressurgimento do ritmo da *Habanera*, contrapondo com a versão de Inghelbrecht, constatamos o cuidado do maestro português na procura de um constante equilíbrio entre os diferentes naipes, permitindo sempre a percepção das diferentes linhas melódicas. (Ex. 44 e Ex. 45) Na coda **27** (*Plus animé*), Freitas Branco conclui este andamento num ambiente alegre e festivo cheio de energia rítmica. (Ex. 46 e Ex. 47)

Como escreveu Telles, «as interpretações de Freitas Branco podem ser consideradas expressivas sem serem sentimentais, rigorosas sem serem estáticas, espetaculares sem serem superficiais, transparentes sem serem vazias, como são as próprias obras de Ravel» (Telles 2005, 259). (Ex. 48)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Dar a conhecer as instituições e as orquestras com as quais Freitas Branco se relacionou e as reações do público e da imprensa ao seu desempenho é o ponto de partida para este trabalho. Desde o início da carreira artística, destacando os momentos mais importantes e os projetos desenvolvidos por iniciativa do próprio Freitas Branco, ao retrato do período em que viveu em Paris e o começo da colaboração com Maurice Ravel, registando toda a carreira desenvolvida em Portugal e no estrangeiro.

Esta investigação procura compreender como se inscreve o maestro português no panorama nacional e internacional da direção de orquestra. Freitas Branco foi o primeiro chefe de orquestra moderno português, não só pelo repertório que interpretava, mas também pela forma como o dirigia, procurando manter-se constantemente atualizado. Um maestro comprometido com o seu tempo, que, ao longo de toda a carreira, pretendeu aproximar Portugal dos principais centros culturais através da introdução de um novo repertório orquestral. Este esforço de particular impacto só se relevaria na sua verdadeira dimensão mais tarde.

A programação dos Novos Concertos Sinfónicos de Lisboa iniciou a renovação que pretendia para o meio musical português. Algo de enriquecedor chegava, através da apresentação das diversas tendências da música contemporânea. Os Novos Concertos tornaram-se o centro da programação da capital portuguesa. Mas o nosso país ainda não estava preparado para assimilar as propostas de Freitas Branco e, por essa razão, ao fim de quatro anos, os concertos deixaram de se realizar. Ao assumir o lugar de maestro da OSEN manteve a mesma linha orientadora: continuaram a ouvir-se novas obras, tanto na EN como nas apresentações públicas, nos programas promovidos pelas sociedades de concertos, pela CML e pela JPM, nas universidades,

nos concertos realizados no Porto e noutros locais. No final da década de trinta, tentou retomar, nas apresentações públicas organizadas no Teatro da Trindade e radiodifundidas para todo o país, o espírito de renovação iniciado nos concertos do Tivoli. Entre outras propostas, através da apresentação de concertos temáticos com obras em estreia nacional. Apesar do público, mais uma vez, não responder positivamente a estes ensejos, Freitas Branco continuava a acreditar que a música moderna deveria ter o mesmo espaço que a clássica. Na década de cinquenta, o maestro português notava que a reação do público ao repertório contemporâneo era melhor que vinte anos antes, mas o processo muito lento. Considerava errado não se exigir um esforço de compreensão ao público, facilitando sempre a tarefa aos ouvintes. Freitas Branco tinha consciência de que nada fazia para aliciar o auditório, mas acreditava que com o tempo a receção iria melhorar.

Ao longo de trinta e cinco anos, a determinação do maestro contribuiu para a renovação do repertório orquestral em Portugal, através da apresentação de mais de duzentas e trinta obras que dirigiu em estreia nacional, de cento e vinte compositores, de dezassete países diferentes. A música francesa mereceu-lhe sempre destaque, embora R. Strauss e Stravinsky estivessem entre os nomes com mais obras apresentadas pela primeira vez por Freitas Branco. Relativamente à música portuguesa, os compositores de quem regeu mais obras, também, em estreia absoluta, foram Luís de Freitas Branco, Braga Santos e Cláudio Carneiro; empenho determinante para a construção, em Portugal, de um novo paradigma onde a música moderna passa a ter presença regular na programação dos concertos sinfónicos. Marca indelével que deixou e que deve servir, como referiu Helena Sá e Costa, logo após a sua morte, como exemplo para as gerações futuras.

Mesmo assim, Freitas Branco foi muitas vezes criticado pela pouca atenção que dava, nos seus programas, aos autores portugueses. Era seletivo no repertório que apresentava, mas quando reconhecia mérito a algum compositor, como no caso de Braga Santos, era o primeiro a criar condições para a sua divulgação, tanto em Portugal como no estrangeiro. O mesmo acontecia com os jovens intérpretes, quando lhes identificava qualidades. Um diretor de orquestra, através das opções programáticas, mesmo sujeito à crítica, pode ter um papel interventivo, e ao mesmo tempo formativo. Freitas Branco, com esta forma de atuação, deu outra dimensão ao papel relevante que um regente pode desempenhar.

No plano internacional, foi em Espanha e em França que mais se destacou, devido ao número de concertos que aí dirigiu, bem como pela regularidade com que se apresentou. Em Espanha, os programas deram a conhecer um novo repertório contemporâneo, em programas, na sua maioria, extremamente interessantes. O seu contributo foi notório, ainda, na apresentação de óperas, merecendo relevo, também, a qualidade das interpretações de música de compositores espanhóis, que tanto agradavam ao público e à crítica do país vizinho. Já em França, foi considerado um dos principais defensores da música contemporânea deste país, não só devido às obras que aí dirigia, mas sobretudo pela divulgação que fazia desse repertório internacionalmente.

Este livro pretende, ainda, esclarecer como se estabeleceu o diálogo estético entre compositor e intérprete e de que forma isso permitiu a Freitas Branco ter um lugar especial na interpretação da música de Ravel. O seu entusiasmo em conhecer e divulgar a música do seu tempo, obrigou-o a acompanhar a evolução da arte da direção de orquestra, pela necessidade de se adaptar às exigências de um novo repertório. Toscanini foi a sua grande referência, pelo modo como dignificou a figura do chefe de orquestra e pelos princípios que defendia. Para Freitas Branco, tal como para o maestro italiano, a tradição não existia. A base das suas interpretações estava na partitura.

O estudo prévio de uma obra implicava conhecer, compreender e, sobretudo, assimilar as intenções do autor e interpretá-las, tendo sempre por base a partitura. Este processo implicava, como aconteceu com a interpretação de muitas das obras de Ravel, informar-se sobre o que estava subentendido na escrita de uma obra e se o compositor teria procurado outras inspirações não musicais. Para isso, explorava o «argumento original», por exemplo, na literatura, estudando as origens da inspiração. A vasta cultura de Freitas Branco e o seu conhecimento humanista, que ia muito além de uma formação meramente musical, tiveram um contributo decisivo neste processo. Além da música, as viagens e a literatura mereceram o seu maior interesse. Procurava conhecer a cultura de cada povo, a sua história, as suas particularidades; os livros permitiam-lhe uma procura constante do saber. O domínio que tinha de diferentes idiomas, fruto de uma educação privilegiada, permitiam-lhe um mais fácil acesso às fontes. O maestro português é um exemplo da importância que todos os intérpretes devem dar a um saber que extravase o conhecimento meramente musical. No caso de Freitas Branco, a formação diversificada da juventude, a curiosidade

por outros estilos musicais, que não apenas o repertório orquestral clássico, e uma constante vontade de descobrir e conhecer tiveram uma importância acrescida na construção da sua personalidade.

Nas interpretações da música de Ravel pode-se concluir que o maestro português tinha como preocupação, respeitando as indicações do compositor, encontrar um tempo adequado e equilibrado que mantivesse a transparência da escrita do compositor francês. Dirigia as secções mais rápidas num tempo que não era precipitado e nunca ultrapassava o limite que impedia a compreensão clara da complexidade da escrita. Os tempos, embora rápidos e vivos, possibilitavam distinguir com nitidez a articulação das diferentes linhas melódicas, mantendo um tempo regular, sem oscilações e sempre vivo. Por outro lado, nas partes mais lentas, não deixava que o tempo perdesse fluidez e que o fraseado fosse apresentado sem a devida clareza.

O controlo das dinâmicas é outro ponto que se evidencia nas interpretações. Nota-se que há uma atenção especial no modo como os planos sonoros são traçados, seja na forma como os crescendos eram construídos progressivamente, como na preparação do clímax de uma frase, no controlo dos diminuendos, ou na forma de evidenciar os contrastes súbitos pretendidos por Ravel, bem como todos os pequenos detalhes, por vezes muito subtis, indicados pelo compositor, como, por exemplo, o efeito de *pp* súbito. Outro elemento diferenciador prende-se com a construção da paleta dinâmica, dirigindo os *pp* de forma a obter uma grande diferença quando atinge uma dinâmica de *ff*, criando, assim, mais possibilidades de contraste de intensidade entre as duas dinâmicas extremas.

O mesmo domínio está presente na diferenciação que obtém nos diversos planos sonoros. Por vezes, Freitas Branco procedia a pequenas alterações nas dinâmicas para conseguir essa maior clareza. Neste caso, ao afastar-se da partitura queria precisamente defender a obra e tornar mais presentes as ideias do compositor. Não procurava o efeito fácil. Ao alterar, em algumas situações, o texto musical, pretendia, nomeadamente, tornar os equilíbrios sonoros mais evidentes sem nunca trair o pensamento do compositor. Assim, conseguia realçar o que de mais importante estava na partitura, contribuindo para a limpidez e pureza das linhas melódicas.

Outra característica de Freitas Branco está associada à forma de sustentar a expressividade das frases mais longas. O resultado é conseguido

pelo modo como cada uma das notas é interpretada e sustentada, sem nunca perder a linha geral da frase.

A análise realizada permite-nos, também, constatar a maneira tão natural como Freitas Branco se identificava estilisticamente com as obras de Ravel de cariz espanhol, nomeadamente a *Alborada del gracioso* e a *Rapsodie espagnole*. As suas interpretações realçam a vivacidade do ritmo que este tipo de escrita obriga, enfatiza a sensualidade presente em muitas das passagens, bem como o carácter lamentoso e dramático que, por vezes, lhe está associado ou à expressividade que consegue atingir, por exemplo, nos portamentos das cordas. O modo como explora os contrastes da música de Ravel denota que, estilisticamente, é um tipo de escrita que lhe está próxima, possivelmente devido ao facto de partilharem as mesmas raízes ibéricas.

Outro elemento que merece destaque está relacionado com a forma como interpretava obras de cariz programático, como *Ma mère l'Oye* ou *Daphnis et Chloé*. A leitura do maestro português evidencia os elementos que permitem a compreensão da história que é contada, seja através da caracterização das personagens, da clara construção dos ambientes sonoros de cada parte da história, das cores orquestrais que obtém através da combinação tímbrica entre os diferentes naipes e instrumentos, ou pelo destaque que confere aos pequenos detalhes que ajudam a construir a narrativa, por vezes interpretados num tempo sensivelmente mais lento para, assim, não passarem despercebidos no conjunto da obra.

Noutras situações, conhecendo a intenção de Ravel relativamente a aspetos específicos das suas obras, Freitas Branco foi ainda mais além, sempre respeitando o texto musical, nomeadamente na opção por um tempo extremamente lento para tornar o *Bolero* «insuportável», ao adequar a interpretação à lógica de construção das diferentes secções da *Pavane pour une infante défunte*, ou pelo destaque dado ao *rubato*, pouco comum na escrita de Ravel, no início de *La valse*. Neste último caso, ressalta ainda a subtilidade na condução do *rubato*, encontrando as proporções certas e equilibradas. O charme e a distinção do maestro, associados à elegância da sua figura, como foi referido, eram particularidades evidentes da sua personalidade. Estes atributos encaixavam, sobremaneira, no estilo de Ravel; adequavam-se à música e permitiam destacar toda a delicadeza do seu pensamento. Curiosamente, não era apenas nas passagens lentas e em dinâmica de piano que este modo de dirigir sobressaía, também nos grandes *tuttis* orquestrais este

refinamento se mantinha, como se pode constatar na interpretação das *Valses nobles et sentimentales*.

Deve ser realçado, ainda, o facto de Freitas Branco seguir uma coerência interpretativa nos diferentes registos da mesma obra. Esta circunstância demonstra que existia, em todo o trabalho realizado, a procura de uma conceção interpretativa coerente, fundamentada, na seqüência de uma pesquisa aprofundada e refletida.

Indispensável para Freitas Branco era conseguir obter da orquestra os resultados que pretendia, numa comunicação constante. Como descreveram os músicos da OSEN (que mais tempo com ele trabalharam), o maestro titular tinha as qualidades de um líder inspirador, que conseguia que as suas ideias interpretativas vingassem dentro do grupo. A sua personalidade projetava-se na orquestra. Esta qualidade é, sem dúvida, uma grande mais-valia no trabalho de um maestro, pois possibilita congregar todos os intérpretes num mesmo objetivo, e, naturalmente, numa mesma interpretação. Freitas Branco considerava de grande importância a psicologia na atividade de um maestro. Cada orquestra tinha a sua personalidade. A forma como se deveria estabelecer a relação entre o maestro e os músicos era determinante para conseguir o máximo das suas capacidades. A escolha de um método de trabalho desadequado poderia destruir todo o esforço de um efetivo. Mas, para atingir a coesão do grupo, tinha presente que deveria ser dada atenção à individualidade de cada músico, pois o seu contributo era fundamental para o resultado final.

Freitas Branco reconhecia que o estudo da obra era apenas o início do caminho para a interpretação. Defendia que «o mais grave perigo é o do intérprete se convencer, uma vez dominadas as dificuldades técnicas, de que *dominou a obra*, sem olhar ao que há de sensibilidade aguda, de expressividade por debaixo ou por entre notas», acrescentando «que só uma justa inflexão, uma estreita simpatia com o sentimento (e não só com o pensamento) do autor permitem revelar» (Branco 1958, 49). Por essa razão, e comprovando a opinião de Telles (Telles 2005, 259), trabalhava também além das questões técnicas, sentindo as obras que dirigia, preocupando-se com o detalhe e o equilíbrio entre as diversas partes, sem nunca perder a linha geral e as proporções certas. Tornava-se, assim, o intérprete que conseguia ir ao encontro dos compositores, como revelam as gravações realizadas ao longo da carreira.

No caso de Ravel, durante o processo de criação, este procurava atingir a perfeição da escrita. Era algo que considerava inatingível, mas

entendia que deveria ser o objetivo do seu trabalho. Apesar de não ter sido o melhor intérprete da sua própria música, defendia a perfeição na execução. Exigia muito aos intérpretes, defendendo que deveriam estar ao serviço da obra musical. Não considerava indispensável que os intérpretes fossem os mais conceituados, preferindo aqueles que se caracterizavam pelo cuidado e rigor na leitura das obras, como acontecia com o maestro português.

Ravel era um compositor que Freitas Branco apreciava particularmente pela justeza da forma e a beleza da escrita. Foi a admiração pela obra que o aproximou do compositor francês e que posteriormente fez nascer a amizade entre os dois. Confirmando a análise de Telles (*ibid.*, 258), as duas personalidades defendiam os mesmos princípios, a mesma procura de uma interpretação que respeitasse a obra musical. Por essa razão, o maestro português terá sido um dos que melhor compreendeu a música de Ravel.

De um ponto de vista mais pessoal, Marie Antoinette Freitas Branco sublinhava que tinham em comum «aquele «quantum» de inteligência, de modéstia e de pureza. E talvez eu vos surpreenda acrescentando: de timidez — uma timidez contra a qual lutaram toda a vida, que nunca confessaram e que esconderam, um comendo, o outro dirigindo» (Branco 1964b, 233). Em sua opinião, a música de Ravel reunia todas as características para as quais o temperamento musical de Freitas Branco estava vocacionado:

E eis que Ravel respondia a todos estes imperativos; a Ibéria estava ali em síntese, o lirismo apaixonado, o contexto carinhoso e voluptuoso das frases musicais, o pudor e a emoção no pudor, o equilíbrio das proporções que parece miraculoso e é apenas a mais perfeita expressão da latinidade, todas estas peças de mosaico que compunham o genial criador eram comuns ao seu intérprete preferido (*ibid.*, 232-233).

Foi esta partilha de valores e o respeito perante a música que criaram tão profunda ligação e que permitiram a Freitas Branco tornar-se, não só num intérprete fiel e privilegiado da música de Maurice Ravel, como uma referência na divulgação da obra do compositor francês. Cumplicidade que terá sido um dos fatores que mais contribuiu para o reconhecimento internacional do maestro português, tornando-o, também por isso, um dos nomes mais destacados no panorama da direção musical portuguesa.

BIBLIOGRAFIA

- AAVV. 1940. *Pedro de Freitas Branco: maestro português: no 1º decénio da sua carreira*. Lisboa: Rádio Semanal (O Jornal do Comércio e das Colónias).
- AAVV. 1964a. «Testemunhos sobre Pedro de Freitas Branco.» *Arte Musical*, III série, vol. II, n.º 20-22 (julho/novembro 1963, março 1964): 293-378.
- AAVV. 1964b. *Arte Musical*, III série, vol. II, n.º 23 (julho).
- Almeida, Inês Thomas. 2019. «Proximidades: compositores portugueses e o Terceiro Reich (1940-1943).» *Iberomania*, 89, 19-32.
- Alonso, Luis. 1982. *40 años Orquesta Nacional*. Madrid: Dirección General de Música y Teatro.
- Asche, Oscar. 2015. *Oscar Asche His Life*. New Delhi: Gyan Books.
- Atalaya, José. 1964. «A carreira internacional de Pedro de Freitas Branco.» *Arte Musical*, III série, vol. II – n.º 20-21-22 (julho/novembro 1963, março 1964): 266-272.
- Baeck, Erik. 2009. *André Cluytens: Itinéraire d'un chef d'orchestre*. Wavre: Éditions Mardaga.
- Barraud, Henry. 1964. «Pedro de Freitas Branco.» *Arte Musical*, III série, vol. II – n.º 20-21-22 (julho/novembro 1963, março 1964): 247-249.
- Bastos, Patrícia Lopes. 2010. «Sociedade de Concertos de Lisboa.» In *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, editado por Salwa Castelo-Branco, vol. IV, 1229. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Baudo, Etienne. 1987. «Ravel au Pupitre.» *Le Monde de la musique*, n.º 103 (setembro): 118.
- Berlioz, Hector. [1855] 1988. *Le Chef d'orchestre: Théorie de son art*. Editado por Alain Artaud. Arles: Actes Sud.
- Bernard, Élisabeth. 1989. *Le Chef d'orchestre*. Paris: Editions La découverte.
- Bernstein, Leonard. 1959. *The Joy of Music*. London: Widenfeld and Nicolson.
- Berry, Wallace. 1989. *Musical Structure and Performance*. New Haven: Yale University Press.

- Botstein, Leon. 2001. «Conducting: History since 1820.» In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, editado por Stanley Sadie e John Tyrrell, vol. VI, 264-271. London: Macmillan Publishers Limited.
- Branco, João de Freitas. 1964a. «Dinamismo, sinceridade identificação dramática e mais atributos que pertenceram a uma individualidade inconfundível: Pedro de Freitas Branco.» *Arte Musical*, III série, vol. II, n.ºs 20-22 (julho/novembro 1963, março 1964): 260-265.
- _____. 1965. «A música espanhola e portuguesa: Acerca da música portuguesa contemporânea, de reticências que se lhe aplicam e de audições que muito lhe faltam.» In *Panorama da arte musical contemporânea*, editado por Claude Samuel, 426-483. Lisboa: Estúdios Cor.
- _____. 1975. *Luiz de Freitas Branco* (catálogo da exposição comemorativa do 20.º aniversário da morte do compositor). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- _____. 1982. «A música em Portugal nos anos 40.» *Os Anos 40 na arte portuguesa: A cultura nos anos 40*, vol. VI, 55-75. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- _____. 1987. *Viana da Mota: uma contribuição para o estudo da sua personalidade e da sua obra*. 2ª edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Branco, Luís de Freitas. 1963. «Músicos madeirenses.» In *Das Artes e Da História da Madeira*, vol. VI, n.º 33, 48-49.
- Branco, Marie Antoinette Lévêque de Freitas. 1964b. «Quelques souvenirs.» *Arte Musical*, III série, vol. II, n.ºs 20-22 (julho/novembro 1963, março 1964), 221-234.
- Branco, Pedro de Freitas, e Álvaro Cassuto. 1962. «Conversando sobre Debussy.» *Arte Musical*, III Série, vol. II, n.º 18 (novembro): 4-11.
- Branco, Pedro de Freitas. 1958. «Evocando Ravel (no 20.º aniversário da sua morte).» *Arte Musical*, III Série, n.º 2 (maio/junho): 48-52.
- Brito, Manuel Carlos de, e Luísa Cymbron. 1992. *História da música portuguesa*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Caeiro, Igrejas. 1964. «Perfil de um artista: Pedro de Freitas Branco entrevistado, há seis anos, por Igrejas Caeiro.» *Arte Musical*, III série, vol. II, n.ºs 20-22 (julho/novembro 1963, março 1964): 278-292.
- Canedo, Fernando de Castro da Silva. 1946. *A Descendência Portuguesa de El-Rei D. João II*, vol. III, 255-275. Lisboa: Edições Gama.
- Carvalho, Mário Vieira de. 1978. «Evocação de um chefe de orquestra.» In *Estes sons, esta linguagem*, 261-263. Lisboa: Estampa.
- _____. 1993. *Pensar é morrer, ou, O Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

- _____. 1999. *Razão e sentimento na comunicação musical*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- Caseirão, Bruno, e Hugo Silva. 2010. «Orquestra Sinfónica de Lisboa.» In *Enciclopédia da música portuguesa do século XX*, editado por Salwa Castelo-Branco, vol. III, 945-946. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Castro, Paulo Ferreira de. 1997. «Nacionalismo musical ou os equívocos da portugalidade.» In *Portugal e o mundo: o encontro de culturas na música*, editado por Salwa Castelo-Branco, 155-162. Lisboa: Dom Quixote.
- _____. 2015. «Tempo, modernidade e identidade na música portuguesa do século XX.» In *Olhares sobre a história da música em Portugal*, coordenado por Jorge Alexandre Costa, 213-242. Vila do Conde: Editora Verso da História.
- Cassuto, Álvaro. 1964a. «Conversas com Pedro de Freitas Branco.» *Arte Musical*, III série, vol. II, n.ºs 20-22 (julho/novembro 1963, março 1964): 273-277.
- _____. 1964b. «Discografia de Pedro de Freitas Branco.» *Arte Musical*, III série, vol. II, n.ºs 20-22 (julho/novembro 1963, março 1964): 379-387.
- Chalupt, René, e Marcelle Gerar (Eds). 1956. *Maurice Ravel au miroir de ses lettres*. Paris: Robert Laffont.
- Cid, Miguel Sobral (Coord.). 1996. *Memórias de um gesto: exposição comemorativa do centenário do nascimento de Pedro de Freitas Branco*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Civetta, Cesare. 2012. *The Real Toscanini: Musicians Reveal the Maestro*. Milwaukee: Amadeus Press.
- Clarke, Eric. 2002. «Listening to Performance.» In *Musical Performance: A Guide to Understanding*, editado por John Rink, 185-196. Cambridge: Cambridge University Press.
- Colaço, Branca de Gonta. 2005. *Memórias da Marquesa de Rio Maior: Bemposta-suberra*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira.
- Cone, Edward. 1968. *Musical Form and Musical Performance*. New York: W.W. Norton.
- Coppola, Piero. 1944. *Dix-sept Ans de Musique à Paris: 1922-1939*. Lausanne: F. Rouge.
- Clode, Luiz Peter. 1983. *Registo bio-bibliográfico de Madeirenses: séc. XIX e XX*. Funchal: Caixa Económica do Funchal.
- Cook, Nicholas. 1999. «Analysing Performance and Performing Analysis.» In *Rethinking Music*, editado por John Rink, 239-261. Oxford: Oxford University Press.
- _____. 2001. «Between Process and Product: Music and/as Performance.» *Music Theory Online: The Online Journal of the Society for Music Theory*, vol. VII (2), 1-15.
- _____. 2003. «Music as Performance.» In *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, editado por Martin Clayton, Trevor Herbert e Richard Middleton, 204-214. London: Routledge.

- _____. 2007. «Changing the Musical Object: Approaches to Performance Analysis.» In *Music's Intellectual History: Founders, Followers and Fads*, editado por Zdravko Blazekovic, 775-790. New York: RILM.
- _____. 2009. «Methods for Analysing Recordings.» In *The Cambridge Companion to Recorded Music*, editado por Nicholas Cook, Eric Clarke, Daniel Leech-Wilkinson and John Rink, 221-245. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____. 2013. *Beyond the Score: Music as Performance*. Oxford: Oxford University Press.
- Cornejo, Manuel.
- _____. 2016. «Éditorial. “Boléríte” aiguë.» *Cahiers Maurice Ravel*, 18, 9-30.
- _____. (Ed.). 2018. *Maurice Ravel. L'intégrale: correspondance (1895-1937), écrits et entretiens*. Paris: Le Passeur Editeur.
- _____. 2021. «Le fonds de manuscrits musicaux de Maurice Ravel des Archives du Palais de Monaco.» *Revue de musicologie* 107 (1), 77-79.
- Costa, Helena Sá e. 2001. *Memórias. Uma vida em concerto*. Porto: Casa da Música, Porto 2001 e Campo das Letras.
- Costa, Luís Moreira de Sá e. 1937. *Descendência dos 1.os Marqueses de Pombal*. Porto: Tipografia Costa Carregal.
- Cruz, Visconde do Porto da. 1915. *Notas e comentários para a história literária da Madeira*, vol. II, 1820-1910. Funchal: Câmara Municipal do Funchal.
- Cymbron, Luísa (Coord.). 2001. *Verdi em Portugal 1843-2001* (Catálogo da Exposição Comemorativa do Centenário da Morte do Compositor). Lisboa: Biblioteca Nacional de Lisboa.
- Delgado, Alexandre, Ana Telles, e Nuno Bettencourt Mendes. 2007. *Luís de Freitas Branco*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Dias, Marina Tavares. 2007. *D. Carlos: Lisboa, 1908*. Lisboa: Quimera Editores.
- Dumesnil, René. 1946. *La Musique en France entre les deux guerres, 1919-1939*. Paris: Éditions du Milieu du Monde.
- Dunsby, Jonathan. 1989. «Guest editorial: performance and analysis of music.» *Music Analysis*, 8, 5-20.
- _____. 2001. «Performance.» In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, editado por Stanley Sadie e John Tyrrell, vol. XIX, 2ª edição, 346-349. London: Macmillan Publishers Limited.
- Esteireiro, Paulo. 2010. «A música como pretexto de sociabilidade no período de 1880-1940», *Atas do Seminário República e Republicanos na Madeira (1880-1926)*, 25 a 29 de outubro. Funchal: Centro de Estudos de História do Atlântico.
- Ferreira, Manuel Pedro (Coord.). 2005. *Dez compositores portugueses: percursos da escrita musical do século XX*. Lisboa: Dom Quixote.
- Février, Jacques. 1939. «Les exigences de Ravel para Jacques Février.» *Revue internationale de Musique*, n.º 1 (abril): 893-894.

- Furtwängler, Wilhelm. 1953. *Entretiens sur la musique*. Tradução de J.- G. Prod'Homme e F.G. Paris: Éditions Albin Michel.
- _____. 2000. *Furtwängler on Music: Essays and Addresses*. Edição e tradução de Ronald Taylor. Aldershot: Scholar Press.
- Galkin, Elliot W. 1988. *A History of Orchestral Conducting: in Theory and Practice*. New York: Pendragon Press.
- Goldbeck, Fred. 1952. *Le Parfait chef d'orchestre: un essai sur l'art de diriger*. Paris: Presses Universitaires de France
- Guitard, Louis. 1962. «Entretien avec Pedro de Freitas Branco, par Louis Guitard.» *La Table Ronde*, n.º 168 (Janeiro): 130-136.
- Hill, Peter. 2002. «From Score to Sound.» In *Musical Performance: A Guide to Understanding*, editado por John Rink, 129-143. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hora, Tiago Manuel da. 2014. «Lista da atividade artística do Orpheon Portuense (1881-2008).» In *A Sociedade Orpheon Portuense (1881-2008) Tradição e Inovação*, CD, editado por Henrique Gomes de Araújo. Porto: Universidade Católica Editora - Porto.
- Howat, Roy. 1995. «What So We Perform?» In *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*, editado por John Rink, 3-20. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jankélévitch, Vladimir. 1956. *Ravel*. Paris: Éditions du Seuil.
- Johnson, Peter. 2002. «The Legacy of Recordings.» In *Musical Performance: A Guide to Understanding*, editado por John Rink, 197-212. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jourdan-Morhange, Hélène. 1945. *Ravel et nous: l'homme, l'ami, le musicien*. Genève: Éditions du milieu du monde.
- Klemperer, Otto. 1985. *Écrits et entretiens*. Entrevistas realizadas e editadas por Peter Heyworth. Paris: Hachette.
- Latartara, John, e Michael Gardiner. 2007. «Analysis, Performance, and Images of Musical Sound: Surfaces, Cyclical Relationships, and the Musical Work.» *Current Musicology*, n.º 84, 53-78.
- Latino, Adriana. 2010. «Pedro de Freitas Branco.» In *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*, editado por Salwa Castelo-Branco, vol. I, 165-166. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Lawson, Colin. 2002. «Performing Through History.» In *Musical Performance: A Guide to Understanding*, editado por John Rink, 3-16. Cambridge: Cambridge University Press.
- Le Calvé, Jacques. 1956. «Discographie critique.» In Vladimir Jankélévitch, *Ravel*, 188-191. Paris: Éditions du Seuil.

- Leça, Carlos de Pontes. 1972. «História dum festival: o Festival Gulbenkian de Música, de 1957 a 1970.» *Colóquio/Artes*, n.º 7, 1-12.
- Leiria, César. 1940. *Arquivo Musical Português*, ano 1939, vol. I. Lisboa: Sassetti.
- _____. 1941. *Arquivo Musical Português*, ano 1940, vol. II. Lisboa: Sassetti.
- _____. 1942. *Arquivo Musical Português*, ano 1941, vol. III. Lisboa: Sassetti.
- _____. 1943. *Arquivo Musical Português*, ano 1942, vol. IV. Lisboa: Sassetti.
- _____. 1944. *Arquivo Musical Português*, ano 1943, vol. V. Lisboa: Sassetti.
- _____. 1946. *Arquivo Musical Português*, ano 1944, vol. VI. Lisboa: Sassetti.
- _____. 1947. *Arquivo Musical Português*, ano 1945 e 1946, vol. VII. Lisboa: Sassetti.
- Liberal, Ana Maria, e Rui Pereira, e Sérgio Andrade. 2010. *Casas da música no Porto: Para a história da cidade*, vol. II. Porto: Fundação Casa da Música.
- Long, Marguerite. 1971. *Au piano avec Maurice Ravel*. Paris: Julliard.
- Lopes-Graça, Fernando. 1944. *A música portuguesa e os seus problemas*, vol. I. Porto: Edições Lopes da Silva.
- Lopes-Graça, Fernando, e Tomás Borba. 1958. *Dicionário de Música: ilustrado* (2 Vols), 554-556. Lisboa: Cosmos
- Lourenço, Maria Paula Marçal. 2007. *D. Pedro II*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Marnat, Marcel. 1986. *Maurice Ravel*. Paris: Fayard.
- Marsh, Robert Charles. 1973. *Toscanini and the Art of Orchestral Performance*. Westport: Greenwood Press.
- Mawer, Deborah (Ed.). 2000. *The Cambridge Companion to Ravel*. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____. 2006. *The Ballets of Maurice Ravel: Creation and Interpretation*. Aldershot: Ashgate.
- Mayer, Duarte de Lima, e João Monteiro Rodrigues. 2016. *Cinema Tivoli: Memórias da Avenida*. Lisboa: Building Ideas.
- Melo, Luís Francisco de Sousa, e Luís Carita. 1988. *100 anos do Teatro Municipal Baltazar Dias*. Funchal: Câmara Municipal.
- Meyer, Leonard. 1973. *Explaining Music*. Chicago: Chicago University Press.
- Monnard, Jean-François. 2008. *La Valse*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- _____. 2012. *Rapsodie espagnole*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Moreau, Mário. 1984. *Cantores de ópera portuguesas*, vol. 2. Lisboa: Bertrand.
- _____. 1994. *Coliseu dos Recreios: um século de história*. Lisboa: Quetzal Editores.
- _____. 1999. *O Teatro de S. Carlos: dois séculos de história* (2 vols). Lisboa: Hugin.
- Moreira, Pedro. 2012. «“Cantando espalharei por toda parte”: programação, produção musical e o “aportuguesamento” da “música ligeira” na Emissora Nacional de Radiodifusão (1934-1949).» Tese de doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa.

- Munch, Charles. [1954] 1988. «Je suis chef d'orchestre.» In *L'art du chef d'orchestre*, editado por Georges Liébert, 617-700. Paris: Hachette.
- Narmour, Eugene. 1988. «On the Relationship of Analytic Theory to Performance and Interpretation.» In *Explorations in Music, the Arts, and Ideas*, editado por Narmour E. e R. A. Solie, 317-340. Stuyvesant: Pendragon.
- Nery, Rui Vieira, e Paulo Ferreira de Castro. 1991. *Sínteses da cultura portuguesa: história da música*. Lisboa: Europália - Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Newlin, Dika. 1980. *Schoenberg Remembered: Diaries and Recollections (1938-1976)*. New York: Pendragon Press.
- Nichols, Roger. 2011. *Ravel*. New Haven: Yale University Press.
- Nin, Joaquín. 1938. «Comment est né le “Boléro” de Ravel.» *La Revue Musicale* 19, n.º 187 (dezembro): 211-213.
- Oliveira, Eduardo de. 1964. «Pedro de Freitas Branco.» In *Arte Musical*, III série, vol. II, n.º 20-22 (julho/novembro 1963, março 1964): 252-259.
- Orenstein, Arbie. 1989. *Maurice Ravel: lettres, écrits, entretiens*. Tradução de Dennis Collins. Paris: Flammarion.
- _____. 1991. *Ravel: Man and musician*. New York: Dover Publications.
- Paes, João. 1964. «Resenha cronológica da carreira de Pedro de Freitas Branco.» *Arte Musical*, III série, vol. II, n.º 20-22 (julho/novembro 1963, março 1964): 389-462.
- _____. 1998. «Recordações de 50 anos de música em Portugal.» In *Portugal nas artes, nas letras e nas ideias 45-95*, coordenado por Vítor Vladimiro Ferreira, 87-119. Lisboa: Centro Nacional de Cultura.
- Pâris, Alain. 1982. *Dictionnaire des interprètes et de l'interprétation musicale au XXe siècle*. Paris: Robert Laffont.
- Pereira, Esteves, e Guilherme Rodrigues. 1909. *Portugal: dicionário histórico, corográfico, heráldico, biográfico, bibliográfico, numismático e artístico*, vol. IV. Lisboa: João Romano Torres-Editor.
- Philip, Robert. 2001. «Performing Practice: The 20th Century.» In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, editado por Stanley Sadie e John Tyrrell, vol. XIX, 377-379. London: Macmillan Publishers Limited.
- Portugal, José Blanc de. 1963. «Pedro de Freitas Branco ou a sensibilidade e a inteligência», *Colóquio: Revista de Artes e Letras*, n.º 24 (julho): 4-5.
- Rapin, Jean-Jacques. 1989. «Introduction Générale.» In *Ernest Ansermet, Les Fondements de la musique dans la conscience humaine et autres écrits*, editado por Jean-Jacques Rapin, 7-76. Paris: Robert Laffont.
- Ravel, Maurice. 1938. «Une esquisse autobiographique de Maurice Ravel.» *La Revue Musicale* 19, n.º 187 (dezembro): 17-23.

- Reis-Santos, Luís. 1964. «Pedro de Freitas Branco (apontamentos para o seu perfil).» *Arte Musical*, III série, vol. II, n.ºs 20-22 (julho/novembro 1963, março 1964): 235-246.
- Ribeiro, M. Félix. 1978. *Os mais antigos cinemas de Lisboa, 1896-1939: a distribuição de filmes em Portugal, 1908-1939*, 139-141. Lisboa: Instituto Português de Cinema, Cinemateca Nacional.
- Ribeiro, Nelson. 2005. *A Emissora Nacional nos primeiros anos do Estado Novo: 1933-1945*. Lisboa: Quimera.
- Rink, John. 2002. «Analysis and (or?) performance.» In *Musical Performance: A Guide to Understanding*, editado por John Rink, 35-58. Cambridge: Cambridge University Press.
- Roland-Manuel. 1914. *Maurice Ravel et son œuvre*. Paris: A. Durand et fils.
- _____. 1938. *À la gloire de... Ravel*. Paris: Éditions de la Nouvelle Revue Critique.
- Roy, Maurice. 1956. «Les Disques.» *Revue des Deux Mondes* (março): 173-176.
- Santos, Joly Braga. 1963. «Pedro de Freitas Branco, uma grande figura mundial da direcção de orquestra.» *Brotéria*, vol. 77, n.º 4 (outubro): 350-351.
- _____. 1967. «Manuel de Falla e Pedro de Freitas Branco.» *Panorama – Revista Portuguesa de Arte e Turismo*, IV série, n.º 21 (janeiro): 59-63.
- Schmalfeldt, Janet. 1985. «On the Relation of Analysis to Performace: “Bagatelles” Op. 126, Nos. 2 and 5.» *Journal of Music Theory*, vol. XXIX, n.º 1 (Spring): 1-31.
- Schenker, Heinrich. 2000. *The Art of Performance*. Edição de Heribert Esser e tradução de Irene Shreier Scott. Oxford: Oxford University Press.
- Scherchen, Hermann. 1986. *La direction d’orchestre*. Versão francesa de Alain Artaud. Arles: Actes Sud.
- Shore, Bernard. 1938. *The Orchestra Speaks*. London: Longmans.
- Silva, Hugo. 2010a. «Orquestra Sinfónica Portuguesa.» In *Enciclopédia da música portuguesa do século XX*, editado por Salwa Castelo-Branco, vol. III, 947. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Silva, Manuel Deniz. 2005. «*La musique a besoin d’une dictature*: musique et politique dans les premières années de l’Etat Nouveau (1926-1945).
- _____. 2010b. «Círculo de Cultura Musical.» In *Enciclopédia da música portuguesa do século XX*, editado por Salwa Castelo-Branco, vol. I, 294-296. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Sordet, Dominique. 1939. «Ravel et l’édition phonographique.» In *Maurice Ravel par quelques-uns de ses familiers*, editado por Roger Wild, 177-186. Paris: Éditions du Tambourinaire.
- Stein, Erwin. 1962. *Form and Performance*. London: Faber and Faber.
- Stravinsky, Igor. 1936. *Autobiography*. New York: Simon and Schuster.

- Suso, Carmen Rodríguez. 2003. *Orquesta Sinfónica de Bilbao: ochenta años de música urbana*. Bilbao: Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa.
- Telles, Ana. 2005. «Pedro de Freitas Branco et Ravel: une analyse critique de quelques enregistrements.» *Ostinato Rigore*, n.º 24, 243-260.
- Trindade, Maria Helena (Coord.). 2001. *Tomás Alcaide: centenário do nascimento 1901-2001*. Lisboa: Instituto Português dos Museus.
- Touzelet, Jean. 1989. «Interprétations historiques (Rollographie, Discographie, Filmographie, Vidéografie), 1911-1988.» In Arbie Orenstein, *Maurice Ravel: lettres, écrits, entretiens*, 400-475. Tradução de Dennis Collins. Paris: Flammarion.
- Tranchefort, François-René (Ed.). 1986. *Guide de la musique symphonique*. Paris: Fayard.
- _____. 1987. *Guide de la musique de piano et de clavecin*. Paris: Fayard.
- Trigueiros, Luiz, e Cláudio Sat (Ed.). 2003. *Raúl Lino, 1879-1974*. Lisboa: Editorial Blau.
- Vuillermoz, Émile. 1939. «L'œuvre de Maurice Ravel.» In *Maurice Ravel par quelques-uns de ses familiers*, editado por Roger Wild, 1-95. Paris: Éditions du Tambourinaire.
- Wagner, Richard. [1869] 1988. «Sur la direction d'orchestre.» In *L'art du chef d'orchestre*, Georges Liébert, 99-282. Tradução de Odile Demange. Paris: Hachette.
- Walls, Peter. 2002. «Historical Performance and the Modern Performer.» In *Musical Performance: A Guide to Understanding*, editado por John Rink, 17-34. Cambridge: Cambridge University Press.
- Walter, Bruno. [1957] 1988. «De la pratique musicale.» In *L'art du chef d'orchestre*, editado por Georges Liébert, 403-586. Tradução de Odile Demange. Paris: Hachette.
- Weingartner, Felix. [1895] 1988. «Sur la direction d'orchestre.» In *L'art du chef d'orchestre*, editado por Georges Liébert, 283-402. Tradução de Odile Demange. Paris: Hachette.
- Woodley, Ronald. 2000. «Performing Ravel: Style and Practice in the Early Recordings.» In *The Cambridge Companion to Ravel*, editado por Deborah Mayer, 213-239. Cambridge: Cambridge University Press.

Publicações periódicas

Alemanha

Bonner Rundschau
Fränkisches Volksblatt
General – Anzeiger
Kölnische Volkszeitung
Westfund

Bélgica

Beaux-Arts
Echos
Gazette de Liège
Hebdo [Bélgica]
Het Volk
Jeunesses Musicales
Journal d'Anvers
Journal de Bruges
L'Echo d'Ostende
L'Étoile Belge
L'Indépendance Belge
L'Éclaireur du Littoral
L'Express
L'Œuvre
La Critique
La Lanterne
La Meuse
La Nation Belge
La Province
La Revue Belge
La Revue Musical Belge
La Wallonie
Le Carillon
Le Jour [Bélgica]
Le Littoral
Le Phare d'Ostende et de la côte
Le Soir
Nieuwe Apeldoornsche Courant
Revue Franco-Belge

Revue Mensuelle

Brasil

A Manhã

A Noite

A Notícia

Correio da Manhã [Rio de Janeiro]

Diário de Notícias [Rio de Janeiro]

Diário do Povo

Diário Trabalhista

Folha Carioca

Gazeta de Notícias

O Globo

O Jornal [Rio de Janeiro]

O Mundo

Vanguarda

Voz de Portugal

Espanha

ABC

Alerta

Arriba

Barcelona

Dígame

El Alcázar

El Correo de Andalucía

El Diario Montañés

El Liberal

El Noticiero Bilbaíno

El Pueblo

El Pueblo Vasco

Excelsius

Falange

Falange Española

Hierro

Hoja del Lunes

Hoja del Lunes de Bilbao

Informaciones

Jornada

La Gaceta del Norte
La Vanguardia Española
La Voz de España
Las Provincias
Levante
Madrid
Ritmo
Unidad
Ya

Estados Unidos da América

Musical Courier
The New York Herald
The New York Times

França

À Paris
Aux Écoutes
Bulletin de la Société internationale de musique
Candide
Carrefour
Comædia
Dépêche de Toulouse
Diapason
Dionysos
Études
Excelsior
Hâvre-Éclair
Images Musicales
Je suis partout
Journal de la Société des américanistes
Journal de Vichy
Journal des Débats
Journal des Jeunesses Musicales Françaises
L'Ami du Peuple
L'Écho de Paris
L'Éclaireur de Nice
L'Éclaireur du Soir
L'Espoir

L'Homme Libre
L'Intransigeant
L'Ouest-Éclair
La Dépêche du Midi
La France Éternelle
La Liberté
La Petite Gironde
La Revue Musicale
La Saison de Cannes
La Semaine à Paris
La Semaine Radiophonique
La Victoire
La vie Musicale à Paris
Le Courrier Musical
Le Figaro
Le guide du Concert
Le Journal
Le Journal de Paris
Le Matin
Le Ménestrel
Le Monde
Le Monde Musical
Le Petit Marseillais
Le Petit Niçois
Le Phare
Le Temps
Le Travail
Les Cahiers du Sud
Les Étoiles
Les Nouvelles Littéraires
Les Ondes
Mercure de France
Nouveaux Jours
Paris-Soir
Radio 45
Radio 47
Radio 48
Radio 51
Radio National

Radio Television 55

Radio Television 56

Sud-Ouest

Vendémiaire

Holanda

Algemeen Handelsblad

Amigoe di Curaçao

De Gooi- en Eemlander

De Telegraaf

De Tijd

De Volkskrant

De Waarheid

Den Haag

Haagsche Courant

Het Binnenhof

Het Dagblad

Het Parool

Het Vaderland

Het Vrije Volk

Kunst en Letteren

Leidsch Dagblad

Limburgs Dagblad

Maasshode

New Haagsche

Nieuwe Haagsche Courant

Nieuwe Leidsche Courant

Roterdo

Scheveningse Koerier

Trouw

Inglaterra

Aberdeen Evening Express

Bedfordshire Times

Belfast News-Letter

Birmingham Daily Post

Daily Dispatch

Daily Mail

Daily News

Daily Sketch
Daily Telegraph
Diss Express
Evening News
Liverpool Daily Post
London Calling
Musical Opinion
News Chronicle
Northern Daily Mail
Portsmouth Evening News
Radio Times
Rugby Advertiser
The Anglo-Portuguese News
The Belfast Newsletter
The Birmingham Mail
The Manchester Guardian
The Northern Echo
The Stage
The Times
Western Morning News
Yorkshire Observer

Itália

Corriere della Sera
Il Piccolo
Il Popolo d'Italia
Il Popolo di Roma
Il Tevere
La Repubblica
La Voce d'Italia
Roma
Stampa Sera

Mónaco

Journal de Monaco
Le Jour [Mónaco]
Le Patriot
Monte-Carlo Life
The Riviera News

Portugal

A Arte Musical (1899-1915)

A Capital

A Época

A Guarda

A Informação

A Voz

A Voz da Figueira

A Voz do Domingo

Animatógrafo

Arte Musical (a partir de 1932; 1932-1947; 1958-1965; 1967-1973)

Boletim da Emissora Nacional

CdoP: O Comércio do Porto

Correio do Minho

Correio do Vouga

Democracia do Sul

Diário de Coimbra

Diário do Norte

Diário Ilustrado

DL: Diário de Lisboa

DM: Diário da Manhã

DN, Artes e Letras: Diário de Notícias, Jornal das Artes e Letras

DN: Diário de Notícias

DNM: Diário de Notícias (Madeira)

DP: Diário Popular

Eco Musical

Flama

Gazeta das Caldas

Gazeta de Coimbra

Gazeta Musical

Gazeta Musical de Todas as Artes

Humanidade-Semanário da Sociedade Pró-Unificação Imperial

Ilustração

JM: Jornal da Madeira

JN: Jornal de Notícias

Jornal do Comércio

Litoral

Música

Notícias de Évora

Notícias de Guimarães
Novidades
O Comércio de Guimarães
O Dever
O Dia
O Figueirense
O Mensageiro
O Setubalense
PJ: O Primeiro de Janeiro
Raio X
Região de Leiria
República
Revista das Artes e da História da Madeira
RN: Radio Nacional
RS: Radio Semanal
SE: O Século
Seara Nova

Suíça

Gazette de Lausanne
Journal de Genève
La Suisse
La Tribune de Lausanne
Le Courrier

Fontes consultadas

Entrevistas (ENT)

Atalaya, José. 2005. Entrevista realizada a 14/12/2005, Fafe (residência do próprio), Braga.
 Barbosa, Menéres. 2005. Entrevista realizada a 9/2/2006, Avenida da República (residência do próprio), Lisboa.
 Barbosa, Vasco. 2005. Entrevista realizada a 11/10/2005, Odivelas (residência do próprio), Lisboa.
 Fernandes, Henrique. 2005. Entrevista realizada a 1/12/2005, Telheiras (residência do próprio), Lisboa.
 Maissa, Nella. 2005. Entrevista realizada a 7/12/2005, Avenida António Augusto de Aguiar (residência da própria), Lisboa.

Prado, Leonor de Sousa. 2005. Entrevista realizada a 7/12/2005, Campo de Ourique (residência da própria), Lisboa.

Programas Radiofónicos (PR)

- Barbosa, Vasco. 1988. *Depoimentos sobre Pedro de Freitas Branco*. RDP. Depoimento de Vasco Barbosa (Arquivo Sonoro da RDP - AHD 3186).
- Barros, Leonardo. 1993. *Comemorando Pedro de Freitas Branco; depoimentos de João de Freitas Branco; Leonardo Barros; Leonor de Sousa Prado; Adácio Pestana; Olga Cadaval; Henry Sczering; Nella Maissa e Henrique Fernandes*. RDP. Entrevista a Henrique Fernandes, por não identificado (Arquivo Sonoro da RDP - AHD 15117).
- Branco, Helena de Freitas. 1981. «*Música e Factos*» *evocação de Pedro de Freitas Branco*. RDP. Entrevista de Helena de Freitas Branco, por Armando Correia (Arquivo Sonoro da RDP - AHD 7159).
- _____. 1988. *Entrevistas com familiares de Pedro de Freitas Branco sobre a personalidade do maestro*. RDP. Entrevista de Helena de Freitas Branco, por Nuno Barreiros (Arquivo Sonoro da RDP - AHD 3190).
- Branco, João de Freitas. 1973. «*Momento 73*»/EN; *comemoração do 10º aniversário da morte de Pedro Freitas Branco*. RDP. Entrevista de João de Freitas Branco, por Maria Leonor Pereira Magro (Arquivo Sonoro da RDP - AHD 384).
- Branco, João Maria de. 1998. *O Café do Chiado*. RDP. Entrevista de João Maria de Freitas Branco, por Judite Lima (Arquivo Sonoro da RDP - AHD 4975).
- Branco, Pedro de Freitas. 1951. *Declaração de Pedro de Freitas Branco sobre a temporada da OSEN a realizar no Tivoli*. RDP (Arquivo Sonoro da RDP – AHD 7524).
- _____. 1955. *Concerto pela Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional dirigida por Pedro de Freitas Branco (maestro), Hino nacional inglês e palavras de Pedro de Freitas Branco*. RDP (Arquivo Sonoro da RDP – AHD 1022).
- _____. 1956. «*Les entretiens d’Henri Jaton.*» RTS. Entrevista de Pedro de Freitas Branco, por Henri Jaton. (Interview fait à Lausanne le 19.11.1956) (Arquivo Sonoro da Radio Télévision Suisse - A.7831).
- _____. 1957. *Entrevista com Pedro de Freitas Branco sobre Arturo Toscanini: o seu relacionamento com A. Toscanini; características do seu trabalho de direção de orquestras*. RDP. Entrevista a Pedro de Freitas Branco, por João Luís Seabra Câmara (Arquivo Sonoro da RDP - AHD 4161).
- _____. 1959. «*Salazar, uma vida ao serviço da nação*»; EN/*Homenagem a Oliveira Salazar no 31º Aniversário da sua entrada para o Governo; 70.º aniversário natalício*. 1959. RDP. Depoimento de Pedro de Freitas Branco (Arquivo Sonoro da RDP - AHD 1204).

- _____. 1961. *Jornal Sonoro/E.N./ Entrevista com Pedro Freitas Branco: concertos pela OSEN no Coliseu dos Recreios*. RDP. Entrevista a Pedro de Freitas Branco, por Maria Leonor Pereira Magro (Arquivo Sonoro da RDP - AHD 1665).
- Cadaval, Olga do. 1996. «*Ciclo Pedro Freitas Branco*»: *centenário do nascimento*. RDP. Entrevista de Olga do Cadaval, por Judite Lima (Arquivo Sonoro da RDP - AHD 15606).
- Cassuto, Álvaro. 1996. *Entrevista com Álvaro Cassuto sobre Pedro de Freitas Branco; sua relação de aluno e amigo; personalidade; métodos e técnicas de trabalho; sentido do ritmo; relação com o público; prémio PFB*. RDP. Entrevista a Álvaro Cassuto, por António Jorge Marques (Arquivo Sonoro da RDP - AHD 15607).
- Costa, Helena Sá e. 1988. *Depoimentos sobre Pedro de Freitas Branco*. RDP. Depoimento de Helena Sá e Costa (Arquivo Sonoro da RDP - AHD 3186).
- Costa, Jaime Celestino da. 1996. «*Ciclo Pedro Freitas Branco*»: *centenário do nascimento*. RDP. Entrevista de Jaime Celestino da Costa, por Judite Lima (Arquivo Sonoro da RDP - AHD 15606).
- Fernandes, Henrique. 1993. *Comemorando Pedro de Freitas Branco; depoimentos de João Freitas Branco; Leonardo Barros; Leonor de Sousa Prado; Adácio Pestana; Olga Cadaval; Henry Sczering; Nella Maissa e Henrique Fernandes*. RDP. Entrevista a Leonardo de Barros, por não identificado (Arquivo Sonoro da RDP - AHD 15117).
- _____. 1996. *Jornal das 8H ** Declaração de Henrique Fernandes a propósito do centenário do nascimento de Pedro de Freitas Branco (telef.)*. RDP. Entrevista a Henrique Luz Fernandes, por Francisco Sena Santos (Arquivo Sonoro da RDP - AHD 2438).
- _____. 2009. «*Memória*.» RDP. Entrevista de Henrique Fernandes, por Judite Lima (Arquivo Sonoro da RDP - AHD 333/AHD334).
- Formigal, Serra. 2000. *Depoimentos sobre Pedro de Freitas Branco de sua filha Isabel Rocchi e José M. Serra Formigal*. RDP. Entrevista a Serra Formigal, por Nuno Barreiros (Arquivo Sonoro da RDP - AHD 17139).
- Lafões, Lopo Bragança. 1996. «*Pedro de Freitas Branco*»: *centenário do nascimento*. 1996. RDP. Entrevista de Lopo Bragança Lafões, por Judite Lima (Arquivo Sonoro da RDP - AHD 15615).
- Maissa, Nella. 1987. *Depoimento de Nella Maissa sobre Pedro de Freitas Branco (o seu relacionamento com o músico)*. RDP (Arquivo Sonoro da RDP - AHD 14410).
- _____. 1996. *Entrevista com Nella Maissa sobre Pedro de Freitas Branco*. RDP. Entrevista a Nella Maissa, por António Jorge Marques (Arquivo Sonoro da RDP - AHD 15607).
- Paes, Sidónio. 1988. *Entrevistas com familiares de Pedro de Freitas Branco sobre a personalidade do maestro*. 1988. RDP. Entrevista de Sidónio Paes, por Nuno Barreiros (Arquivo Sonoro da RDP - AHD 3190).

- Pereira, Silva. 1976. *Entrevista com os Maestros Joly Braga Santos e Silva Pereira sobre o Maestro Pedro de Freitas Branco*. RDP. Entrevista a Silva Pereira, por não identificado (Arquivo Sonoro da RDP - AHD 5787).
- _____. 1988. *Depoimento do Maestro Silva Pereira sobre Pedro de Freitas Branco*. RDP (Arquivo Sonoro da RDP - AHD 14522).
- Pestana, Adácio. 1993. *Comemorando Pedro de Freitas Branco; depoimentos sobre: obra de João Freitas Branco; Leonardo Barros; Leonor de Sousa Prado; Adácio Pestana; Olga Cadaval; Henry Sczering; Nella Maissa e Henrique Fernandes*. RDP. Entrevista a Adácio Pestana, por não identificado (Arquivo Sonoro da RDP - AHD 15117).
- Prado, Leonor de Sousa. 1996. «Ciclo Pedro Freitas Branco»: centenário do nascimento. RDP. Entrevista de Leonor de Sousa Prado, por Nuno Barreiros (Arquivo Sonoro da RDP - AHD 15616).
- Ribeiro, António Lopes. 1990. «Ciclo Luís Freitas Branco»: entrevistas com António Lopes Ribeiro. RDP. Entrevista de António Lopes Ribeiro, por Nuno Barreiros (Arquivo Sonoro da RDP - AHD 14766).
- Rocchi, Isabel. 1988. *Entrevistas com familiares de Pedro de Freitas Branco sobre a personalidade do maestro*. RDP. Entrevista de Isabel Rocchi, por Nuno Barreiros (Arquivo Sonoro da RDP - AHD 3190).
- _____. 2000. *Depoimentos sobre Pedro de Freitas Branco de sua filha Isabel Rocchi e José M. Serra Formigal*. RDP. Entrevista a Isabel Rocchi, por Nuno Barreiros (Arquivo Sonoro da RDP - AHD 17139).
- Santos, Joly Braga. 1976. *Entrevista com os Maestros Joly Braga Santos e Silva Pereira sobre o Maestro Pedro de Freitas Branco*. RDP. Entrevista a Joly Braga Santos, por não identificado (Arquivo Sonoro da RDP - AHD 5787).
- _____. 1988. *Entrevista de Nuno Barreiros com Joly Braga Santos sobre o maestro Pedro de Freitas Branco a propósito do 25.º aniversário da sua morte*. RDP. Entrevista a Joly Braga Santos, por Nuno Barreiros (Arquivo Sonoro da RDP - AHD 3191).
- Silva, Oliveira e. 1998. *O Café do Chiado*. RDP. Entrevista de António Oliveira e Silva, por Judite Lima (Arquivo Sonoro da RDP - AHD 4975).
- Sousa, Filipe de. 1996. *Entrevista com Filipe de Sousa sobre Pedro de Freitas Branco; personalidade e dinamismo que deixou no meio musical*. RDP. Entrevista a Dr. Filipe de Sousa, por António Jorge Marques (Arquivo Sonoro da RDP - AHD 15607).

Programas Televisivos (PT)

- Barbosa, Vasco. 1975. Programa Televisivo «Impacto.» RTP. Entrevista a José Atalaya e a Vasco Barbosa, por não identificado (Arquivo da RTP - 75150005/008).

Arquivos

- ANTT–AOS: Arquivo Nacional Torre do Tombo - Arquivo Oliveira Salazar
 ARM–LJM: Arquivo Regional da Madeira – Liceu Jaime Moniz
 Arquivo Geral do Exército - Livro de Recenseamento
 BNP: Biblioteca Nacional de Portugal
 EBSPM-LR: Escola Básica e Secundária Passos Manuel – Livro de Registos
 IST-CG/DA-NG/2/3: Instituto Superior Técnico/Núcleo de Arquivo, Lisboa,
 Portugal (Instituto Superior Técnico - Livro n.º 2: Registo de faltas e apro-
 veitamento. 1914-1936. 1000 p.)
 MM: Museu da Música – Centro de Documentação
 OL-LACO: Orchestre Lamoureux – Livro de Atas do Comité da Orquestra
 PT FCG: MUS: Portugal. Fundação Calouste Gulbenkian. Serviço de Música.
 Subsídios Diversos. Actas e Informações. Festas do Milenário e do Bicentenário
 de Aveiro

Correspondência (CRT)

- 18/6/1902. Cascais. Carta de Miss O'Connor para Maria da Costa de Macedo. EFB.
 4/8/1905. Reguengos. Carta de Luís de Freitas Branco para o tio João de Freitas
 Branco. Em (Branco 1975, 25-26).
 22/3/1913. Funchal. Carta de Maria Cândida Freitas Branco para Freitas Branco.
 EFB.
 22/10/1925. Londres. Carta do Marquês do Lavradio para Freitas Branco. EFB.
 28/10/1925. Londres. Carta de F. Q. de Sampayo para Freitas Branco. EFB.
 3/7/1929. Paris. Carta de Freitas Branco para Viana da Mota. BNP, Espólio Viana
 da Mota, correspondência, cx 18, doc. 570.
 22/6/1931. Paris. Carta de Freitas Branco para Luís de Freitas Branco. EJMFB.
 23/8/1931. Paris. Carta de Freitas Branco para Luís de Freitas Branco. EJMFB.
 12/10/1931. Paris. Carta de Freitas Branco para Luís de Freitas Branco. EJMFB.
 18/11/1931. Paris. Carta de Félix Brunetière para Freitas Branco. EFB.
 27/11/1931. Bilbau. Carta de Freitas Branco para Luís de Freitas Branco. EFB.
 27/1/1932. Paris. Carta Félix Brunetière para Freitas Branco. EFB.
 20/8/1932. Paris. Carta de Freitas Branco para Luís de Freitas Branco. EJMFB.
 7/9/1932. Paris. Carta de Freitas Branco para Luís de Freitas Branco. EJMFB.
 19/10/1932. Paris. Carta de Freitas Branco para Luís de Freitas Branco. EJMFB.
 29/11/1932. Paris. Carta de Freitas Branco para Luís de Freitas Branco. EJMFB.
 15/12/1938. Lisboa. Carta de António Ferro para Freitas Branco. EFB.
 26/12/1938. Monte-Carlo. Carta de Freitas Branco para António Ferro. EFB.

- CRT 25/1/1940. Paris. Carta do Syndicat des Artistes Musiciens de Paris para Freitas Branco. EFE.
- 6/9/1947. Edimburgo. Carta de Luís de Freitas Branco para Pedro do Prado. MM-Espólio Pedro do Prado Envelope VIII DT.I. 25/VI/99 1941 13 a 15.
- 28/4/1951. Lisboa. Carta de Lopes-Graça para Freitas Branco. EFB.
- 30/5/1951. Lisboa. Carta de Freitas Branco para Lopes-Graça. EFB.
- 20/6/1958. Lisboa: Carta de Freitas Branco para Louis Saguer. BNF: fr/ark:/12148/cb39686252j.
- 11/1/1960. Genebra. Carta de Samuel Baud-Bovy para Freitas Branco. EFB.
- 5/10/1960. Genebra. Carta da Ville de Genève para Freitas Branco. EFB

Documentos (DOC)

- 24/2/1931. Contrato celebrado entre Freitas Branco e Walter Giesecking. EFB.
- 12/6/1931. Certidão de casamento de Freitas Branco com Marie Antoinette Lévêque. EFB.
- 22/6/1934. Contrato celebrado entre Freitas Branco e a Emissora Nacional. EFB
- 17/11/1953. Contrato celebrado entre Freitas Branco e o Théâtre du Capitole. EFB
- 4/4/1955. Contrato do Emetteur National Suisse de Sottens com Freitas Branco. EFB.
- 20/10/1959. Contrato celebrado entre Freitas Branco e o Grand-Théâtre Municipal de Bordeaux. EFB

Manuscritos (MS)

- 5/1907. *Andorinhas*. Composição de Freitas Branco. EFB.
- 26/5/1916. *Fado do Despertar*. Poema para ser cantado com a música do *Acorda, minha Thereza*. EFB.

Programas de concertos (PROG)

Os programas dos concertos são apresentados no texto com a indicação da data.

Telegramas (TEL)

- 24/10/1925. Londres. Telegrama de F. Q. de Sampayo para Freitas Branco. EFB.
- 6/10/1929. Sevilha. Telegrama de Freitas Branco para Luís de Freitas Branco. EFB.

Traduções (TRAD)

TRAD 1. Branco, Pedro de Freitas. Tradução. *O Sr. Bravo e o Sr. Cravo*, do original *Box and Cox* de J. Maddison Morton. EFB.



«O trabalho de investigação empreendido por Cesário Costa em torno da figura de Pedro de Freitas Branco (1896-1963) [...] representa um contributo inédito e valioso para o conhecimento desta figura ímpar. [...] Merece a atenção de todos os estudiosos, preenchendo uma manifesta lacuna e conferindo o merecido relevo a uma das figuras que melhor projectaram a cultura portuguesa do século XX no plano internacional, e cuja actuação no panorama musical português do seu tempo lançou em parte as bases da nossa contemporaneidade.»

Paulo Ferreira de Castro