

Luís de Freitas Branco

14 Prelúdios

Para Piano

10 Prelúdios a Viana da Mota

4 Prelúdios a Isabel Manso

Edição crítica/Critical edition/Edition critique

Ana Telles

DIREITOS RESERVADOS

ALL RIGHTS RESERVED

AVA MUSICAL EDITIONS

Com o apoio:/ With the support:/Avec le soutien:
Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical - CESEM



Título/Title/Titre

14 Prelúdios
Para Piano

Autor/Author/Auteur

Luís de Freitas Branco

Editor/Publisher/Editeur

AvA Musical Editions
Rua Nova do Loureiro, nº 14/16
1200-295 Lisboa
Tel./ Fax. 213 875 087 - Tm. 967 074 349
Email: admin@editions-ava.com

Cópia e Paginação/Copyist and Page layout/Transcription et mise en page

José Lourenço

Editado por/Edited by/Édité par

Ana Telles

Revisão do texto em Inglês/English language editing/Révision du texte en Anglais

Ivan Moody

Concepção da capa/Designer/Conception de la couverture

João Vasco

Realização da capa/Cover Design/Réalisation de la couverture

Nuno Fernandes

Supervisão técnica/Technical supervision/Supervision technique

José Lourenço
Nuno Fernandes

Impresso em Portugal/Printed in Portugal/Imprimé au Portugal

AvA Musical Editions
1ª Edição em Setembro de 2017

Ref. AvA: ava151366

ISMN: 979-0-55052-068-4

Depósito legal n° 395472/15

Todos os direitos reservados. A reprodução total ou parcial desta publicação, por qualquer meio, não autorizada por escrito pelo editor, AVA Musical Editions, info@editions-ava.com, é ilícita e passível de procedimento judicial nos termos da lei.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior written permission of AVA Musical Editions, info@editions-ava.com

Tous droits réservés. La reproduction totale ou partielle de cette publication par tout moyen, non autorisée par écrit par l'éditeur, AVA Musical Editions, info@editions-ava.com, est illégale et passible de poursuites en vertu de la loi.

NOTA HISTÓRICA E ANALÍTICA

Luís¹ de Freitas Branco nasceu em Lisboa a 12 de Outubro de 1890. A sua personalidade multifacetada e a actividade que desenvolveu em diversos domínios da vida cultural portuguesa fizeram dele uma das figuras mais relevantes no panorama intelectual e artístico português do séc. XX. Vários autores, como Fernando Lopes-Graça (1990, 2), consideraram-no “o introdutor reflectido e consciente daquilo que é costume designar-se por "modernismo musical" na nossa arte dos sons.” Outros, como Alexandre Delgado (1990, 11-13), compararam-no ao grupo de poetas, escritores e artistas plásticos que, por volta de 1915, participaram na produção da revista *Orpheo*. Tal como Fernando Pessoa, Mário de Sá Carneiro, Amadeo de Souza Cardoso, Almada Negreiros e Santa Rita Pintor nos seus respectivos domínios de eleição, Luís de Freitas Branco, pela sua atitude extremamente inovadora, realizou uma verdadeira revolução na música portuguesa. Na realidade, o seu estilo musical evoluiu continuamente até ao fim da sua vida, em 1955; em todas as suas etapas, a sua produção enriqueceu consideravelmente o panorama musical português.

A actividade multifacetada deste compositor desenvolveu-se em vários domínios. A sua acção pautou-se pela preocupação de instaurar uma tradição musical erudita num país em que, durante todo o séc. XIX e boa parte do séc. XX, as tentativas de compositores vários permaneceram isoladas, sem poder inscrever-se numa continuidade apoiada pelas instituições. Paulo Ferreira de Castro (1997, 157) fala de:

[...] uma descontinuidade na evolução musical, responsável pela ausência de uma verdadeira corrente estética nacional; e sabe-se que essa descontinuidade foi acompanhada, e de certo modo agudizada, pela debilidade das estruturas institucionais enquadrando o fenómeno musical em si (quer a nível de estabelecimentos de ensino, quer a nível da organização social e profissional da actividade musical: teatros, sociedades de concertos, orquestras, etc.).

Como professor de composição, Luís de Freitas Branco formou uma geração de discípulos cuja descendência artística compreende alguns dos nomes mais respeitados da comunidade musical portuguesa de hoje. Na sua qualidade de director-adjunto do Conservatório de Lisboa, entre 1919 e 1924, concebeu (em colaboração com José Viana da Mota) uma importante reforma pedagógica visando a criação de disciplinas de Ciências musicais (Acústica, História e Estética da Música), específicas (Instrumentação e Direcção de Orquestra) e ainda de enquadramento geral (Língua e Literatura portuguesa, Francês, Literaturas estrangeiras, História e Geografia). Paralelamente ao seu trabalho musical e pedagógico, Luís de Freitas Branco empenhou-se em favor do desenvolvimento da Musicologia portuguesa, através, nomeadamente, dos seus trabalhos relativos à polifonia portuguesa dos sécs. XVI e XVII; de igual modo, publicou estudos sobre a actividade musical do rei D. João IV, a História da Música (portuguesa e geral), o papel inovador de João Domingos Bomtempo na música portuguesa do séc. XIX, a vida e obra de Beethoven, o ensino universitário da Música, e ainda sobre as figuras de Chopin e Mozart, nas suas relações com Portugal. Como crítico musical e realizador de programas radiofónicos, contribuiu de maneira decisiva para a difusão da chamada música erudita e para a educação musical do grande público. Luís de Freitas Branco faleceu a 27 de Novembro de 1955, na sua casa da Rua do Século, em Lisboa.

¹ Neste ensaio, optámos por actualizar a grafia dos nomes próprios e apelidos das pessoas citadas.

A música de Luís de Freitas Branco tem sido frequentemente considerada ecléctica, termo que se aplica em particular ao conjunto da sua obra para piano, que incorporou influências variadas no decurso das diversas fases da sua vida criativa; no entanto, traços comuns revelam coerência e coesão para além da diversidade aparente nesse *corpus* de obras.

As obras contempladas na presente edição correspondem a dois conjuntos de Prelúdios que o autor concebeu como tal, os *Dez Prelúdios dedicados a José Viana da Mota* e os *Quatro Prelúdios dedicados a Isabel Manso*, e são representativas de fases muito distintas da produção pianística de Freitas Branco. Relegamos, desde já, para uma futura publicação, o *Prelúdio a António Arroio* (das *Três peças*), que será reeditado conjuntamente com as duas outras curtas obras para piano que acompanharam a sua edição original, em 1917. Se os *Dez Prelúdios dedicados a José Viana da Mota* se enquadram no período compreendido entre 1914 e 1918, anos que correspondem ao regresso definitivo de Freitas Branco a Portugal depois das estadias formativas em Berlim e em Paris, os *Quatro Prelúdios dedicados a Isabel Manso* foram compostos em 1938, numa época em que o compositor dizia estar a «fixar um novo estilo», segundo a entrada do seu *Diário* datada de 28 de Abril de 1937.

No primeiro caso, e alimentado pelas ideias assimiladas nas duas viagens referidas, Freitas Branco escrevia para piano já não enquanto intérprete em devir (como em obras anteriores a 1911), mas na sua qualidade de compositor ávido de uma reflexão estética ultrapassando o domínio puramente instrumental; essa reflexão redefini-lo-á como criador. O instrumento que havia praticado com afinco na sua infância e adolescência constituirá, ao longo dos anos seguintes, um terreno privilegiado de expressão e um meio através do qual Freitas Branco definirá uma linguagem que tem sido qualificada como “impressionista” mas que, na realidade, revela uma sólida lógica pessoal; não renegando totalmente uma certa filiação tonal, nas primeiras obras dessa fase, notamos uma aura de misticismo nacionalista e um desejo de liberdade formal. O piano ocupava então um lugar central no seu percurso criativo, e as obras desta fase são testemunho da evolução do seu pensamento estético, mais do que da assimilação de modelos externos. Neste processo, Freitas Branco contribuiu significativamente para o desenvolvimento do repertório pianístico português e alimentou os programas dos intérpretes com quem mantinha contacto.

Os *Dez prelúdios dedicados a José Viana da Mota*, escritos entre 1914 e 1918, como já vimos, testemunham da frutuosa colaboração profissional e artística que se desenvolveu entre o compositor e o grande pianista a quem são dedicados. Essa relação remonta pelo menos a 1909-1910. Efectivamente, Viana da Mota presidiu ao concurso da Sociedade de Música de Câmara que atribuiu o primeiro prémio à 1ª Sonata para Violino e Piano de Freitas Branco, em Junho de 1909²; já no ano seguinte, tiveram a ocasião de privar em Berlim, logo a partir do dia que se seguiu à chegada do jovem compositor à capital alemã, de acordo com a carta que este último dirigiu ao seu pai, a 23 de Fevereiro de 1910³. As relações entre ambos estreitaram-se a partir do regresso do notável pianista a Portugal, em Julho de 1917 (Branco, 1987,

² Júlio Neuparth foi, pela mesma ocasião, recompensado pelo seu *Quarteto de Cordas*.

³ Branco, L. de F. (23/02/1910). Carta ao Pai. Berlim (JMFB).

204), e particularmente nos dois anos seguintes, durante os quais obraram, em conjunto, numa importante reforma do Conservatório Nacional (Telles, 2008, 207-212).

Segundo João de Freitas Branco, os *Dez prelúdios dedicados a José Viana da Mota* foram estreados pelo dedicatário em 1918 (Branco, 1975, 26); no entanto, o programa de um “Concerto em benefício da caixa dos alunos pobres do Conservatório [de Lisboa]⁴”, realizado a 3 de Junho de 1923⁵ no Salão Nobre da referida instituição, refere a primeira execução pública, por Viana da Mota, de três prelúdios de Luís de Freitas Branco; essa informação é corroborada pela imprensa da época, nomeadamente os jornais *O Século* e *Diário de Notícias*. Diz o primeiro: “[...] o glorioso artista que superiormente dirige o nosso Conservatório de Música maravilhou os felizes ouvintes com a execução perfeita de “Três Prelúdios” de Luís de Freitas Branco [...]”; quanto ao crítico do *Diário de Notícias*, eis como se refere ao mesmo acontecimento:

[...] Mas o ponto culminante do entusiasmo foi atingido quando Viana da Mota, com a sua assombrosa e genial interpretação, executou a solo em primeira audição os prelúdios n.ºs 7, 8 e 9 de Luís de Freitas Branco. Depois de longamente aclamado, Viana da Mota executou ainda a polaca em mi de Liszt, uma dança portuguesa sua e a valsa em lá bemol de Chopin. [...]

Adicionalmente, temos indicação, na edição de 22 de Maio de 1922 da revista *Eco Musical*, de que o sexto *Prelúdio* já teria sido interpretado a 21 de Maio de 1921 por Ivo Cruz, numa “[...] matinée no Teatro Nacional um concerto de música portuguesa, da iniciativa de S.^a D. Elisa Batista de Sousa Pedroso [...]”.

Tais testemunhos levam-nos a duvidar de que uma eventual audição em 1918 tenha sido integral, contrariamente ao que era intenção do compositor, como podemos ler numa nota autógrafa, não datada, que se conserva no espólio NB/MHF e vale a pena transcrever na íntegra⁶:

10 Prelúdios para piano. Verão de 1918 em Sintra. Os 10 foram compostos para a execução consecutiva, por isso alternam os vagarosos com os rápidos.

1.º Espécie de nocturno.

2.º Rápido. Rítmico. Ternário.

3.º Lento, impressionista.

4.º Melódico, muito modal.

5.º Rápido, grande virtuosidade.

6.º Lento impressionista, extraordinariamente dissonante para a época. Com o 3.º, o que mais traduz o ambiente de Sintra.

7.º Com o 4.º, o mais vezes executado.

8.º Rápido, violento. Cavalgada das Valquírias modernas.

9.º Barcarola. Lento.

10.º Rápido. Moto perpétuo.

⁴A Agenda 1923 de Viana da Mota menciona um concerto no Conservatório, sem no entanto aludir aos três Prelúdios em questão.

⁵Dois dias depois, Freitas Branco publicava um curto ensaio biográfico sobre Viana da Mota na primeira página da revista *Eco musical*. Cf. (Branco, 1923, 1).

⁶Esta nota foi ulteriormente publicada (Delgado, 2007, 294).

Em qualquer caso, o facto é que Viana da Mota apreciava os prelúdios de Freitas Branco ao ponto de os incluir (em grupos de dois, apenas) em diversos recitais fora de Portugal: no “Theatro Lyrico, Empreza N. Viggiani” [Rio de Janeiro], a 14 de Maio de 1926, juntamente com obras de Luís Costa, Wagner et Liszt; na Salle Gaveau, em Paris, a 22 de Fevereiro de 1928 (sendo Luís de Freitas Branco o único compositor português, para além do próprio Viana da Mota, representado nesta ocasião)⁷; e aquando da “Exposition internationale, coloniale, maritime et d’art flamand” que teve lugar em Anvers (Bélgica), a 22 de Setembro de 1930, onde os *Prelúdios* n.ºs 7 e 8 concluíram uma parte do programa dedicada à música portuguesa; nesta ocasião, a imprensa local (*Neptune*) mencionou “[...] vários autores portugueses de elite, tais como Luís Costa, Freitas Branco, compositores e musicólogos universalmente reputados.”, referindo ainda que “O admirável artista interpretou [...] os *Prelúdios* 7 e 8 de Freitas Branco, cuja música absolutamente moderna faz lembrar Ravel e Debussy, e foi triunfalmente aclamada.”⁸

No que concerne à génese destes prelúdios, várias questões se levantam. Como já vimos, os 4.º e 5.º prelúdios desta série de *Dez prelúdios dedicados a José Viana da Mota* (segundo esboços dos quais se encontram fotocópias no espólio NB/MHF⁹) comportam as datas seguintes: 2 a 4 de Maio e 23 a 26 de maio de 1914, respectivamente. Este facto indica que *Luar*, do mesmo autor, foi composta entre os dois prelúdios em questão¹⁰. Por outro lado, a coerência da linguagem que o compositor evidencia nestes dez prelúdios (anunciada em *Luar, Três peças para piano* e *Duas danças*) é tal que podemos questionar se de facto a respectiva composição se prolongou entre os anos de 1914 e 1918 ou se, pelo contrário, se situou num período de tempo mais restrito. Dispomos de um outro elemento de reflexão que nos é fornecido por um artigo de Augusto Machado, datado de 5 de Junho de 1923, sobre a obra do seu antigo discípulo. Machado menciona, numa resenha das principais obras de Freitas Branco, não dez mas doze prelúdios para piano; no entanto, não refere nem *Luar*, nem as *Três peças para piano*, publicadas em 1917. A que se deverá esta imprecisão, por parte de alguém que era próximo do compositor? Por outro lado, seria interessante saber quantos destes prelúdios o editor João Sasseti previa enviar para impressão na casa C. G. Röder, em Leipzig, a 22 de Agosto 1921. Infelizmente, a carta a Luís de Freitas Branco em que o referido editor alude a este projecto, datada de 22 de Agosto de 1921, não o especifica. Não dispondo de elementos que nos permitam responder definitivamente a estas questões, preferimos agrupar os *Dez prelúdios dedicados a José Viana da Mota* de acordo com a tradição recente, fazendo-os figurar todos de seguida.

⁷ O programa desse concerto, que se conserva no arquivo JMFB, refere que o pianista terá interpretado «dois prelúdios op. 10» de Luís de Freitas Branco; curiosamente, esta numeração de *opus* contradiz o que Augusto Machado nos indica, na edição de 5 de Maio de 1923 da revista *Eco Musical*: «Op. 10 2.º Prelúdio para orquestra». Relativamente à mencionada execução em Paris, há também referência numa carta de Luís de Freitas Branco a Viana da Mota, datada de 27 de Fevereiro de 1928, em Lisboa – CM (BNP).

⁸ “[...] divers auteurs portugais d’élite, tels Luís Costa, Freitas Branco, compositeurs et musicologues universellement réputés. [...] L’admirable artiste interpréta [...] les *Préludes* 7 et 8 de Freitas Branco, dont la musique toute moderne rappelle Ravel et Debussy et se vit triomphalement acclamer.”

⁹ Depositado na Biblioteca Nacional de Lisboa.

¹⁰ Os referidos esboços assim o indicam sem equívoco.

Nesses *Prelúdios*, e particularmente ao nível da macroestrutura, encontramos esquemas formais derivados de modelos muito simples, anteriormente utilizados em obras para piano do mesmo autor (*A B A'*, por exemplo); não obstante, verifica-se a este nível um grau crescente de complexidade. Nesse contexto, é de assinalar um elemento de simetria presente na fórmula aparentemente simples do *Prelúdio* nº 1 (*A A'*), bem como elementos de ambiguidade ao nível da articulação das partes da forma nos *Prelúdios* nºs 3 e 4; esta tendência é levada ao extremo nos *Prelúdios* nºs 5 e 6, cujos esquemas formais incluem partes especificamente transitórias.

Os parâmetros harmónico e melódico são por vezes inextricáveis. O primeiro utiliza um vocabulário que compreende harmonias tradicionais encadeadas de maneira não convencional, acordes paralelos, diferentes modos (incluindo pentatónicos) tratados verticalmente, harmonias geradas pelas duas transposições da escala por tons inteiros, escalas defectivas criando ambiguidades entre estas últimas e o universo tonal, “ressonâncias” externas ao contexto harmónico cuja única função parece ser a de enriquecer o timbre da nota do baixo sobre a qual aparecem. Note-se ainda que o *Prelúdio* nº 7 recupera de certa maneira um procedimento já anteriormente observado (em *Luar*), que consiste na justaposição de dois universos, um confinado às teclas brancas do piano, o outro às teclas pretas. Quanto à construção puramente melódica, encontramos uma preferência pelos ornatos e *gruppettos* como elementos de base.

Ao nível da construção das frases, o compositor parece abordar a concepção das quadraturas de modo bastante mais livre do que em obras anteriores, seja escolhendo estruturas regulares (múltiplos de dois) seja irregulares de 3, 5, 6, 7, 9 compassos. As proporções entre diferentes partes da forma revelam uma vez mais um desejo de equilíbrio e, por vezes, de simetria.

Além disso, Freitas Branco:

1. Desenvolve motivos temáticos por transposições sucessivas nos *Prelúdios* nºs 1, 2, 8 e 10;
2. Sobrepõe os dois principais elementos temáticos, modificados, no final dos *Prelúdios* nºs 1, 2, 4 e 8;
3. Efectua uma progressão geral de quinta perfeita descendente entre a primeira e a última notas do baixo nos *Prelúdios* nºs 1 e 7;
4. Realiza uma intensificação do discurso musical através de uma subdivisão rítmica cada vez mais rápida, acompanhada de *crescendo* e de uma expansão em direcção aos registos extremos do teclado nos *Prelúdios* nºs 1 e 3;
5. Generaliza a existência de reexposições abreviadas (comuns em obras anteriores) em todos os *Prelúdios* excepto o nº 1.

As incursões do compositor no domínio da música para piano tornam-se esporádicas durante a sua maturidade, em virtude da sua concentração num grande projecto sinfónico compreendendo várias obras nesse género (o que não exclui a composição de obras destinadas à voz, tanto no que diz respeito a canções como no que toca a obras corais); no entanto, os exemplos que chegaram até nós sugeriram em momentos particularmente importantes da sua reflexão estética global e provam que o piano, embora menos praticado, mantinha um lugar importante no imaginário do compositor. Assim o demonstram os *Quatro prelúdios dedicados a Isabel Manso* (1938),

compostos mais de dez anos após a peça anteriormente escrita para o instrumento (a *Sonatina*, de 1923).

João de Freitas Branco afirma que os *Quatro prelúdios dedicados a Isabel Manso*¹¹ foram compostos e estreados em 1940 (Branco, 1975, 35). No entanto, vários são os elementos que nos permitem situá-los numa data anterior. Por um lado, dispomos de esboços de dois desses prelúdios (os n.ºs 2 e 4)¹², datados respectivamente de 14 de Setembro e 11 de Julho de 1938¹³. Por outro lado, subsiste uma cópia manuscrita não autógrafa, parcial (primeira página), destes quatro prelúdios¹⁴. Esta cópia, oferecida pelo compositor à dedicatária e ulteriormente devolvida por esta ao compositor ou, mais provavelmente, à sua família, comporta uma indicação manuscrita pela pianista que situa a primeira audição no Teatro Nacional [D. Maria II], em Lisboa, a 8 de Maio de 1939. Esta indicação é corroborada pela dedicatória autografada pelo autor que figura na margem esquerda da página, e que reza: “Foi uma admirável interpretação que o autor mais uma vez agradece à sua ilustre colega oferecendo este manuscrito como recordação da noite de 8 de Maio de 1939”¹⁵. Por outro lado, segundo o filho da intérprete, Dr. João Pedro Manso Xavier de Brito¹⁶, a sua mãe teria solicitado obras para piano a Luís de Freitas Branco, com o propósito de as incluir no seu próximo recital, que teria lugar em 1939¹⁷; o compositor teria imediatamente referido os *Quatro Prelúdios* que já havia composto e ainda aguardavam a sua primeira execução pública. Naturalmente, tal indicação leva-nos a crer que os prelúdios em questão foram completados bastante tempo antes do referido recital, provavelmente num só fôlego, no decurso do verão de 1938.

Os *Quatro prelúdios dedicados a Isabel Manso* sintetizam a visão de Freitas Branco relativamente às correntes estéticas mais modernas, nomeadamente um construtivismo de raiz atonal presente nos n.ºs 2 e 4; por outro lado, o compositor lança, no n.º 3, um olhar novo sobre práticas muito antigas, provavelmente estimulado pelas suas pesquisas musicológicas no domínio da música coral da renascença portuguesa.

¹¹ Isabel dos Santos Manso (Figueira da Foz, 1905 – Lisboa, 1989). Cedo se instalou com toda a família em Lisboa, começando desde logo os seus estudos musicais no Conservatório Nacional onde, para além da sua formação pianística (com Adélia Heinz e Viana da Mota), estudou violino, composição (com Tomás Borba), e Ciências Musicais (Acústica e História da Música, com Luís de Freitas Branco). Aos 26 anos, após concurso de provas públicas, foi nomeada professora de piano do Conservatório Nacional, sucedendo a Francisco Baía. Entretanto, durante algumas estadias em Paris, aprofundou a sua formação junto de Marguerite Long e Yvonne Lefébure. Posteriormente, em Lisboa, trabalhou ainda com Eleonora Amzel. Além de vários recitais como pianista, colaborou frequentemente com o seu irmão mais velho, o violinista Paulo Manso, que durante longos anos foi o solista da Orquestra Sinfónica da Emissora Nacional. Apresentou-se também em concertos acompanhada por esta orquestra dirigida pelos maestros Fernando Cabral e Frederico de Freitas. (Esta informação foi transmitida à autora por mensagem de correio electrónico, de João Pedro Manso Xavier de Brito, datada de 10/04/2008).

¹² Onde surgem sob a designação “Pequeno prelúdio”.

¹³ Arquivo NB/MHF (BNF).

¹⁴ Arquivo CSB.

¹⁵ Arquivo CSB.

¹⁶ Testemunho recolhido em Lisboa, 13/11/2007.

¹⁷ Cujo programa compreendia igualmente a *Chaconne* de Bach-Busoni e *Kreisleriana* de R. Schumann. (Esta informação foi transmitida à autora por mensagem de correio electrónico, de João Pedro Manso Xavier de Brito, datada de 10/04/2008).

Três destas peças, os prelúdios n^{os} 1, 2 e 4 (aliás consideravelmente diferentes umas das outras) não apresentam inovações significativas ao nível formal. De facto, a primeira utiliza um esquema do tipo $A A' A''$, onde A' e A'' podem ser encaradas como reexposições abreviadas de A ; o compositor utiliza processos de aumento progressivo dos valores em A' e de rarefacção gradual do conteúdo temático em A'' . A segunda peça segue um esquema comparável, ao qual se junta uma coda; aqui, A' representa um desenvolvimento de A , enquanto que A'' efectua uma rarefacção da textura do material de base e a coda introduz um novo elemento. Quanto ao quarto prelúdio desta série, podemos reduzi-lo à fórmula $A B A' B'$. No terceiro *Prelúdio*, os diferentes parâmetros musicais em que baseámos as nossas análises encontram-se profundamente intrincados; a mão esquerda do pianista remete-nos para uma estrutura de tipo *talea/color* reminiscente da prática isorrítmica.

Harmonicamente, o primeiro destes prelúdios evolui como uma espécie de deslizamento cromático descendente de intervalos harmónicos e, em seguida, de acordes na mão esquerda (parte A). A parte A' não se encontra harmonizada, enquanto que A'' apresenta uma harmonia sobre *ré* sustenido com notas agregadas antes de terminar sobre um acorde de *dó* sustenido maior, também com notas agregadas. Os 2^o e 4^o *Prelúdios* apresentam agregados sonoros cuja constituição é simétrica relativamente à divisão da oitava, utilizando nomeadamente *clusters* de três notas. No 3^o, as duas mãos sugerem universos harmónicos diferentes que se sobrepõem.

Do ponto de vista melódico, Freitas Branco demonstra a sua preferência pelos ornatos nos *Prelúdios* n^{os} 1, 3 e 4. Ritmicamente, os *Prelúdios* n^{os} 2 e 4 são movimentos perpétuos, enquanto que o 3^o apresenta um interessante desfase métrico na mão esquerda (cf. *talea/color*); o 1^o *Prelúdio* sobrepõe subdivisões binária e ternária do compasso, apresentando igualmente uma mudança de compasso, síncopas, exemplos de aumento dos valores iniciais e ritmos gregos (dácilo e anapeste) sobre diferentes figurações rítmicas, dando a impressão de várias velocidades ou *tempi* diferentes. Ao nível das proporções globais, nota-se mais uma vez que as relações são muito simples.

A nível estético, os *Quatro prelúdios dedicados a Isabel Manso* representam efectivamente «um novo estilo», tal como o compositor anunciara no seu diário no final de Abril de 1937, como já referimos. Nada na música para piano de Luís de Freitas Branco chegou tão perto de uma concepção atonal; por outro lado, encontramos nessas obras uma preocupação de equilíbrio e de simetria que resulta, sem dúvida, da adesão aos ideais clássicos latinos que o compositor preconizava, com insistência, desde há alguns anos. Dir-se-ia que Freitas Branco desenvolve, nesses *Prelúdios*, princípios neoclássicos que extravasam do quadro tonal ou politonal característico do movimento estilístico que adoptou essa designação, nomeadamente em França, no período entre guerras do século XX.

FONTES: DESCRIÇÃO E CARACTERIZAÇÃO

A presente edição baseia-se nas seguintes fontes:

- A. Branco, L. F. (1960). *15 Prelúdios para piano*. Lisboa: Sasseti, 41 pp.
Esta edição compreende os *Dez Prelúdios dedicados a José Viana da Mota* (p. 2-33), seguidos dos *Quatro Prelúdios dedicados a Isabel Manso* (p. 34-39) e do *Prelúdio a António Arroio (das Três Peças)* (p. 40-41). Exibe igualmente a primeira página do manuscrito autógrafo (actualmente não localizado) do Prelúdio nº 5, da série dedicada a Viana da Mota (cf. E).
- B. Branco, L. F. (s.d.). *Quatro Prelúdios* (A Isabel Manso), manuscrito não autógrafo. S. l., 1 p. (arquivo CSB).
Esta fonte apresenta os 13 primeiros compassos do primeiro dos *Quatro Prelúdios dedicados a Isabel Manso*, e exibe, na margem esquerda, comentários manuscritos autógrafos de Isabel Manso e de Luís de Freitas Branco.
- C. Branco, L. F. (1938). Pequeno Prelúdio. *Ocidente Revista Portuguesa* (dir. Manuel Múrias), 2, 112-A.
Esta fonte reproduz o manuscrito autógrafo do primeiro dos *Quatro Prelúdios dedicados a Isabel Manso* (actualmente não localizado).
- D. Branco, L. F. (s.d.). *Manuscritos – Esboços, Apontamentos – Prelúdios, Dança*, [32 pp.] (arquivo NB/MHF - BNL).
Trata-se de uma compilação de fotocópias de manuscritos autógrafos de Luís de Freitas Branco, efectuada por Nuno Barreiros. A primeira página, que serve de capa, tem anotações manuscritas de Nuno Barreiros sobre papel timbrado da “Radiodifusão Portuguesa EP”: “L. F. B. / Manuscritos = Esboços, Apontamentos / Prelúdios – Dança / (Fotocópias – 2ª colecção) / não revista / há alguns cortes (datas, e mesmo / final de compasso / [ilegível] / Falta 1 página / M. B. A. 1ª colecção foi revista ([rasurado] / completada nos cortes)”.
As folhas encontram-se incoerentemente numeradas ao centro, em baixo, entre parêntesis rectos, com os números 97 (4 folhas), 98 (2 folhas) e 100 (1 folha), num primeiro conjunto; num segundo conjunto encontra-se uma numeração semelhante, com os números 108 (1 folha), 109/110 (1 folha), 110 (2 folhas) e 111 (2 folhas). Estes esboços reportam-se aos Prelúdios n.ºs 4, 5 e 7 dos *Dez Prelúdios dedicados a José Viana da Mota*; aos Prelúdios n.ºs 2 e 4 dos *Quatro Prelúdios dedicados a Isabel Manso*; ao *Prelúdio a António Arroio (das Três Peças)*¹⁸; e ainda a duas outras peças para piano do mesmo autor, *Luar* (1914) e *Dança* nº 2 (1917).
Para maior clareza na referenciação desta fonte, subdividimo-la em diversas subcategorias, correspondentes a cada um dos *Prelúdios* em estudo.
- D1: 1 folha, numerada [100] por punho diferente do do autor, frente e verso; manuscrito autógrafo correspondente ao *Prelúdio a António Arroio (das Três Peças)*. Consiste em 39 compassos, sem rasuras nem cortes, parecendo ser uma cópia a limpo; no entanto, não inclui indicações dinâmicas, embora sejam visíveis algumas indicações de agógica. Exibe o

¹⁸ Que, como já dissemos, será objecto de uma publicação futura.

título “Prelúdio” e, na margem do 1º sistema, especifica a instrumentação (“Piano”).

- D2: 1 página, não numerada, no verso de uma folha numerada [97] por punho diferente do do autor; manuscrito autógrafo correspondente ao *Prelúdio n.º 4 dos Dez Prelúdios dedicados a José Viana da Mota*. Consiste nos 18 primeiros compassos da obra. Apresenta três datas, autógrafas, na margem direita dos pentagramas; numeração no cimo da página, centrada ([4]) e menção, também autógrafa (“Celle-ci”), sobre o 1º compasso. Apresenta duas rasuras; não contem quaisquer indicações de dinâmica ou agógica.
- D3a: três folhas numeradas [97], das quais duas são integralmente preenchidas com o *Prelúdio n.º 5 dos Dez Prelúdios dedicados a José Viana da Mota*, totalizando 64 compassos. A frente da 1ª folha apresenta três datas, autógrafas, na margem direita dos pentagramas e numeração no cimo da página, centrada ([2]); o verso da 1ª folha contém uma data autógrafa na margem direita, além de uma menção ilegível e indicações relativas à distribuição das notas pelas mãos (“m.g. / m.d.”) num dos compassos. A frente da 2ª folha contém igualmente uma data autógrafa na margem direita. O verso da 2ª folha inclui mais três datas autógrafas (incompletas), na margem direita dos pentagramas, e três menções em Francês: “Plus large”, “pressez subitement” e “1^{er} mouvement”.
- D3b: corresponde à frente numerada [97] da folha onde consta D2. Situa-se nos três últimos sistemas da página e corresponde a um esboço de partes do *Prelúdio n.º 5 dos Dez Prelúdios dedicados a José Viana da Mota*, totalizando 10 compassos.
- D4: duas folhas numeradas [111]. Corresponde ao *Prelúdio n.º 7 dos Dez Prelúdios dedicados a José Viana da Mota*, totalizando 28 compassos.
- D5a: duas folhas numeradas [98], comportando um total de 42 compassos e o título “Pequeno prelúdio”. Corresponde ao *Prelúdio n.º 2 dos Quatro Prelúdios dedicados a Isabel Manso*. A frente da 1ª folha inclui o título “Pequeno prelúdio” no cimo da página, centrado, e a menção autógrafa “Tudo uma oitava abaixo até ao sinal” sobre o 1º compasso do 1º sistema de dois pentagramas; a frente da 2ª folha apresenta 5 sistemas de dois pentagramas barrados; sobre o 3º, figura a menção riscada “Definitivo”, enquanto que sobre o último sistema, não barrado, se lê mais uma vez “Definitivo”. O verso da 2ª folha inclui dois sistemas que correspondem ao final do *Prelúdio*, seguidos, na margem direita, por uma data incompleta. Em baixo, figuram dois curtos esboços, de passagens da mesma obra.
- D5b: uma página numerada [108], comportando 2 compassos e o título “Pequeno prelúdio n.º 2”.
- D6: duas folhas numeradas [99], comportando um total de 48 compassos e o título “Pequeno prelúdio”. Inclui numeração de compassos, pelo punho do autor, sobre todos aqueles que não se encontram rasurados. A frente da 1ª folha inclui, sobre o 1º compasso do 1º sistema de dois pentagramas, a menção “Pôr a 4 (C)”. No verso da 2ª folha, após a barra dupla final, encontra-se uma data.

E. Branco, L. F. (1960). *Prélude. 15 Prelúdios para piano*. Lisboa: Sasseti [p. 1]. Trata-se da primeira página do manuscrito autógrafo do 5º *Prelúdio dedicado a Viana da Mota*; abrange VM5 – 1-15.

NOTA CRÍTICA

Abreviaturas:

c. – compasso

t. – tempo

ms. – manuscrito

m.d. – mão direita

m.e. – mão esquerda

– sustenido

♭ – bemol

♯ – bequadro

M – Maior

m – menor

P – Perfeito/a

D – diminuto/a

Cf. – confrontar

NB/MHF (BNP) – Arquivo Nuno Barreiros / Maria Helena de Freitas (Biblioteca Nacional de Portugal)

CM (BNP) – Coleção de Música (Biblioteca Nacional de Portugal)

As abreviaturas dos arquivos particulares consultados (JMFB e CSB) não são especificadas, por forma a manter a confidencialidade dos respectivos proprietários.

Os nomes de notas musicais figuram em itálicos. As alturas dos sons são designadas de acordo com o sistema francês¹⁹, utilizando um pequeno número elevado após o nome da nota.

Designa-se cada Prelúdio dos *Dez Prelúdios dedicados a José Viana da Mota* e dos *Quatro Prelúdios dedicados a Isabel Manso* pelas iniciais em maiúsculas dos destinatários (respectivamente VM e IM) seguido de um algarismo árabe reportando-se à respetiva ordem no conjunto em questão (p. ex. VM 1 corresponde ao 1º Prelúdio da série dedicada a Viana da Mota; IM 4 corresponde ao 4º Prelúdio da série dedicada a Isabel Manso).

Os compassos serão designados, após identificação do Prelúdio a que nos estamos a reportar, através de um hífen seguido do número respectivo; com um pequeno número elevado após este indicar-se-ão os tempos do compasso (p. ex. VM 3 - 45⁴ refere-se ao 4º tempo do compasso 45 do Prelúdio nº 3 dedicado a Viana da Mota).

¹⁹ Abromont. C. e Montalembert, E. (2001). *Guide de la Théorie de la Musique*. Paris: Fayard/Lemoine, 564.

CRITÉRIOS EDITORIAIS

1. Por questões que se prendem com o propósito de divulgação internacional da presente edição, as indicações de carácter, agógica, tempo e outras foram colocadas em italiano, de acordo com a terminologia musical tradicional, embora figurassem em português na fonte A; em italiano nas fontes B e C; em francês e italiano na fonte D.
2. No que concerne às alterações, e pelo facto de os *Prelúdios* se situarem no cruzamento de diferentes estilos e linguagens musicais, as fontes contêm numerosas alterações que, *stricto senso*, poderiam ser consideradas desnecessárias, embora apresentem importantes mais-valias para o intérprete, pois clarificam situações potencialmente dúbias; encontram-se ainda alterações que nos parecem totalmente desnecessárias. Num caso como noutro, optou-se por mantê-las, fazendo-as figurar entre parêntesis²⁰.
3. Entre parêntesis, incluímos igualmente acidentes de precaução presentes nas fontes (particularmente A). Foram adicionados, entre parêntesis rectos, outros acidentes de precaução, desde que uma versão diferente da mesma nota fosse utilizada no mesmo compasso ou no compasso imediatamente anterior.
4. Para maior clareza de leitura, substituíram-se as indicações verbais de dinâmica (*cresc.*, *dim.*) por sinais gráficos de igual significado, partindo do local onde surgia nas fontes determinada indicação verbal até à indicação dinâmica seguinte. Mantiveram-se, no entanto, as indicações verbais de dinâmica nos casos em que eram complementadas por advérbios de quantidade (p. ex. *cresc. molto*, *poco dim.*). Essas indicações de dinâmica foram preferencialmente colocadas entre os dois pentagramas do sistema e, ocasionalmente, sob o 2º pentagrama, quando a configuração da escrita musical reduzia significativamente o espaço útil entre pentagramas do mesmo sistema. As indicações de agógica foram colocadas sobre o 1º pentagrama de cada sistema.
5. Encontram-se escassas dedilhações, apenas na fonte A, que optámos por manter na presente edição.

²⁰ Em linha com as recomendações de Kurt Stone e Gardner Read. Cf. Stone, K. (1980). *Music notation in the Twentieth Century: A Practical Guidebook*. New York: Norton, 54-56; Read, G. (1979). *Music Notation: A Manual of Modern Practice* (2ª ed.). New York: Taplinger, 129-133.

COMENTÁRIO CRÍTICO

Dez Prelúdios dedicados a José Viana da Mota

VM1

Fonte: A (p. 2-3)

- 1) VM1 – 3²: Em A, a última colcheia da m.e. (*sol*³) corresponde provavelmente a um erro de cópia; corrigiu-se para *lá*³, de acordo com a figuração da m.e. nos compassos 1 a 5.
- 2) VM1 – 32³: Em A, o *fá*³ é natural. No entanto, por analogia com o compasso anterior, e tendo em conta a função do *fá* # como sensível no encadeamento para o compasso seguinte, a omissão do # em A parece um lapso; por essa razão, optou-se por colocá-lo.

VM2

Fonte: A (p. 4-6)

- 1) VM2 – 1¹, 5¹, 22¹, 23¹, 24¹, 26¹, 27¹, 28¹, 30¹, 32¹, 34¹, 36¹, 42¹, 44¹, 46¹, 48¹, 53¹, 54¹, 55¹, 56¹, 57¹, 58¹, 61¹, 63¹, 65¹: Para maior clareza de leitura, optou-se por escrever os acordes da m.e. no pentagrama, sem recurso a linhas suplementares (como em A), mas sim à indicação 8^{va} *bassa*.
- 2) VM2 – 44¹: Por uma questão de coerência relativamente ao elemento temático de base, com as suas características mudanças de registo, somos levados a crer que a ausência do sinal de *octava* superior sobre o acorde da m.d. (na fonte A) é um lapso. Optámos por inseri-lo entre parêntesis rectos.
- 3) VM2 – 69³: Em A, o *sol*⁴ da m.d. (2^a colcheia do 3^o tempo) não é precedido por nenhuma alteração, provavelmente por lapso. Optou-se por colocar um ♮ para desfazer o efeito do *sol*#⁴ que surge no 1^o tempo do mesmo compasso e na mesma linha do pentagrama.

VM3

Fonte: A (p. 7-9)

- 1) VM3 – 8²: Em A, não se encontra ♮ de precaução antes do *lá*³ da m.d.; no entanto, a lógica do paralelismo de acordes e as relações motivicas com os dois compassos anteriores apontam para que o *lá* seja natural, pelo que se colocou essa alteração entre parêntesis.
- 2) VM3 – 13²: Em A, o *ré*⁴ da m.d. (2^a colcheia do 2^o tempo) não é precedido por #, o que, dada a lógica do paralelismo e similitude dos acordes em sucessão, nos parece um lapso. Optou-se por colocar esse # antes da referida nota, bem como reforçar idêntica alteração, aplicada ao *ré*⁵ (que surgiu em VM3 – 13¹), entre parêntesis rectos.
- 3) VM3 – 19³⁻⁴: Em A, não se encontra a ligadura de expressão sobre as três últimas colcheias da m.e.; seguindo um critério de coerência a nível da articulação, colocámo-la na presente edição.
- 4) VM3 – 17³⁻⁴, 19³⁻⁴, 20³⁻⁴, 41³⁻⁴, 43³⁻⁴: Em A, as três últimas colcheias da m.e. surgem unidas; para maior clareza de leitura rítmica, optou-se por separar a

última colcheia do 3º tempo das duas colcheias do 4º tempo em cada um dos casos.

- 5) VM3 – 48¹: Em A, o $lá^4$ (3ª semicolcheia de sextina) na m.d. não é precedido por um #, provavelmente por lapso de cópia. Optou-se por colocar essa alteração.
- 6) VM3 – 50: Uma vez que neste compasso se retoma o material inicial (cf. VM3 – 1 e seguintes), e por analogia com a indicação expressa em situação análoga em VM3 – 32, na fonte A (“Tempo I”), optou-se por acrescentar essa menção (entre parêntesis rectos).

VM4

Fontes: A (p. 10-11), D2

- 1) A fonte D2 permite-nos conhecer, do ponto de vista cronológico, o desenrolar do processo composicional deste *Prelúdio*, na medida em que encontramos várias datas escritas pelo punho do autor²¹: 02/05/1914, após VM4 – 6; 03/05/1914, após VM4 – 12; 04/05/1914, após VM4 – 18.
- 2) VM4 – 3¹: A fonte D2 é omissa quanto a questões de dinâmica. Em A, não se encontra a indicação dinâmica p no início deste compasso; no entanto, por analogia com os dois compassos anteriores e aplicando a mesma lógica de construção frásica, optou-se por colocá-la entre parêntesis rectos.
- 3) VM4 – 10¹: O acidente de precaução \natural sobre o si^3 da m.e. encontra-se em A, mas não em D2. Optámos por reproduzi-lo.
- 4) VM4 – 13³: O si^2 da m.e. é precedido por um b de precaução em D2, mas não em A.
- 5) VM4 – 18²: O $dó^2$ da m.e. é precedido por um # em D2; apesar de tal alteração não se encontrar em A, optámos por incluí-la, uma vez tal se coaduna melhor com o campo harmónico da m.d. na primeira metade do compasso em questão (onde encontramos o $dó\#^3$ sobre o 1º tempo e o $dó\#^4$ sobre o 3º tempo).

VM5

Fontes: A (p. 12-15), D3a, D3b, E

- 1) A fonte D3a permite-nos conhecer, do ponto de vista cronológico, o desenrolar do processo composicional deste *Prelúdio*, na medida em que encontramos várias datas escritas pelo punho do autor²²: 16/05/1914, após VM5 – 4; 17/05/1914, após VM5 – 12; 18/05/1914, após VM5 – 16; 19/05/1914, após VM5 – 20; 23/05/1914, após VM5 – 45; 24/05/[1914], após VM5 – 49; 25/[05/1914], após VM5 – 53; 26/[05/1914], após VM5 – 58.
- 2) Em D3a e D3b, a distribuição das figuras das duas mãos nas secções correspondentes a VM5 – 1-4, VM5 – 55-58 e VM5 – 62-63 efectua-se através da utilização dos dois pentagramas do sistema, ambos com claves de *sol*. Em E e A, o autor optou pela utilização do pentagrama superior unicamente, sendo a distribuição das figuras pelas mãos indicada através da direcção das hastes das semicolcheias, na secção correspondente a VM5 – 1-4; nas duas outras secções semelhantes (correspondentes a VM5 – 55-58 e VM5

²¹ Os números de compassos que indicamos de seguida reportam-se à presente edição, para permitir uma fácil localização.

²² *Idem*.

- 62-63), A adopta a solução identificada em D3a e D3b. Para maior coerência e facilidade de leitura, optámos, nos três casos, pela utilização do pentagrama superior, com clave de sol, sendo a distribuição das mãos sugerida pela direcção das hastas das semicolcheias e pelas indicações “m.s.” (para m.e.) e “m.d.”, ambas entre parêntesis rectos.
- 3) VM5 – 1⁴: Em D3b, o *dó*⁵ da m.d. (última semicolcheia do 4º tempo) não é precedido por #, como em D3a, A e E, provavelmente por lapso.
 - 4) Em D3a e D3b, encontramos um compasso suplementar entre os VM5 – 4 e VM5 – 5 da presente edição, preenchido com *fá*^{#3} semibreve na m.d., com suspensão; esse compasso encontra-se ausente das fontes A e E, cuja versão mantivemos.
 - 5) *Idem* entre VM5 – 58 e VM5 – 59, neste caso apenas em D3a, pois D3b não contém estes compassos.
 - 6) VM5 14¹: Em D3a, a 2ª semicolcheia do 1º tempo (m.e.) corresponde ao *si*¹, e não ao *fá*^{#1}, como em A. Para maior coerência com o compasso anterior, optou-se por adoptar a solução de D3a.
 - 7) VM5 – 16: Em D3a, este compasso apresenta, no pentagrama superior, aquilo que parece ser uma 1ª versão da sequência de notas em arpejo ascendente e, no pentagrama inferior, com notas mais pequenas e sem indicação de figuração rítmica, a sequência de notas tal como surge em A. Haveria eventualmente a intenção de fazer acompanhar o arpejo ascendente da m.d. por outro semelhante na m.e.? Ou estamos perante uma 1ª versão do arpejo e o esboço da sua versão definitiva? Inclina-mo-nos para a 2ª opção.
 - 8) *Idem* em VM5 – 44.
 - 9) VM5 – 18¹⁻²: Em D3a, são patentes acordes sobre as 2ªs colcheias do 1º e do 2º tempos (m.d.), respectivamente: *dó*³, *sol*³, *lá*³, *dó*⁴ e *mi*³, *sol*³, *lá*³, *mi*⁴; as notas internas desses acordes foram rasuradas pelo compositor, mantendo-se apenas as oitavas *dó*³, *dó*⁴ e *mi*³, *mi*⁴. Essa alteração foi adoptada na fonte A, e mantida na presente edição.
 - 10) VM5 – 20¹⁻²: *Idem*. Os acordes são neste caso compostos por *mi*³, *si*³, *dó*^{#3}, *mi*⁴ e *sol*^{#3}, *si*³, *dó*^{#3}, *sol*^{#4}; encontrando-se em cada caso *si*³ e *dó*^{#3} rasurados, restam respectivamente as oitavas *mi*³, *mi*⁴ e *sol*^{#3}, *sol*^{#4}, como consta da fonte A que aqui reproduzimos.
 - 11) VM5 – 21-23: D3a revela, nos compassos correspondentes a estes, o processo de trabalho do autor. Esta fonte difere de A nomeadamente na sequenciação das notas dos arpejos da m.e. e na localização das quintinas de semicolcheias.
 - 12) VM5 – 24: Este compasso não existe em D3a.
 - 13) VM5 – 29: *Idem*. Os 3º e 4º tempos do compasso anterior apresentam material de transição diferente, em D3a.
 - 14) VM5 – 35³: Em A e D3a, falta a alteração *b* antes do *si*⁴ que figura na última semicolcheia da m.d. Trata-se de uma omissão que se explica pelo facto de, em D3a, o desenho rítmico anterior (correspondente a VM5 – 35²) ser de quatro semicolcheias (*lá*⁴, *dó*⁵, *mi*⁵, *lá*⁵) e não quintina de semicolcheias (*lá*⁴, *si*⁴, *dó*⁵, *mi*⁵, *lá*⁵), como em A. Assim, não tendo havido imediatamente antes um *si*⁴, não havia em D3a razão para colocar a alteração *b* no compasso seguinte, o que, provavelmente, terá induzido o próprio compositor em erro ao realizar a cópia autógrafa não inteiramente localizada que serviu de base a A²³. Introduzimos a referida alteração entre parêntesis rectos.

²³ A fonte E não abrange o c. em questão.

- 15) VM5 – 36²: D3a apresenta, na última semicolcheia do 2º tempo (m.e.) a nota *fá#⁴*, em vez do *mi⁴* que consta de A. Nessa versão, à m.d. é confiada uma sequência de quatro semicolcheias, e não uma quintina cuja última nota é precisamente o *fá#⁴*, como em A. Presumimos que, ao alterar a figuração da m.d. para a referida quintina, e para que as duas mãos não colidissem no *fá#⁴*, o autor tenha modificado a nota em causa na m.e. para *mi⁴* embora, do ponto de vista harmónico, o *fá#⁴* fosse provavelmente mais pertinente. Privilegiando o critério de exequibilidade técnica, optámos por manter a versão de A.
- 16) VM5 – 37: Na m.e., em D3a, a sequência das notas do arpejo é ligeirissimamente diferente. Mantivemos a versão de A.
- 17) VM5 – 40¹⁻⁴: Em D3a, o *dó b⁵* não figura em nenhum dos acordes da m.d.; optou-se pela versão mais completa de A.
- 18) VM5 – 42¹⁻⁴: Em D3a, o *lá⁴* do 1º acorde e o *ré b⁵* do 2º acorde da m.d. encontram-se omissos. Optou-se pela versão mais completa de A.
- 19) VM5 – 43²⁻⁴: Em D3a, vislumbra-se uma figura de acompanhamento em semínimas na m.e. (*fá#²*, *sol#²*, *sol#³*), que se encontra rasurada pelo compositor.
- 20) VM5 – 46¹: Em D3a, o acorde que se encontra sobre a 1ª colcheia do 1º tempo (m.d.) é *dó³*, *mi b³*, *fá³*, *dó⁴*, ao invés de *dó³*, *fá³*, *sol³*, *dó⁴*, como se verifica em A. Esta última versão é mais coerente com a composição intervalar do acorde que se encontra sobre a 1ª colcheia do 2º tempo (m.d.) do mesmo compasso, pelo que optámos por mantê-la.
- 21) VM5 – 46¹⁻²: Em D3a, são patentes acordes sobre as 2ªs colcheias do 1º e do 2º tempos (m.d.), respectivamente: *mi b³*, *si b³*, *dó⁴*, *mi b⁴* e *sol³*, *si b³*, *dó⁴*, *sol⁴*; as notas internas desses acordes não foram rasuradas pelo compositor, contrariamente ao que se passa nos compassos correspondentes aos c. 18 e 20 da presente edição. No entanto, essa alteração figura na fonte A, que seguimos numa óptica de coerência com os casos anteriormente explicitados; assim, optámos por manter apenas as oitavas *mi b³*, *mi b⁴* e *sol³*, *sol⁴*.
- 22) VM5 – 48¹⁻²: *Idem*. Dos acordes patentes em D3a nas 2ªs colcheias dos 1º e 2º tempos (m.d.) – *sol³*, *ré⁴*, *mi⁴*, *sol⁴* e *si³*, *ré⁴*, *mi⁴*, *si⁴*, optámos por manter apenas as oitavas, *sol³*, *sol⁴* e *si³*, *si⁴*, tal como consta da fonte A.
- 23) VM5 – 49 e VM5 – 51: Em D3a, estes compassos apresentam uma figuração rítmica de quintinas de semicolcheias na m.d., ao invés de sextinas nos 1º, 2º e 3º tempos e fusas no 4º tempo, como se verifica na fonte A. Optámos por esta última versão.
- 24) VM5 – 50²⁻³ e VM5 – 52²⁻³: É curioso notar que, nos 2ºs tempos dos compassos em análise, a fonte D3a indica a sequência de notas *mi b³*, *fá³*, *lá³*, *ré b⁴*, *mi b⁴*, repetida uma oitava acima nos 4ºs tempos dos mesmos compassos; ou seja, a composição intervalar do arpejo é, *grosso modo*, a mesma da dos 1ºs e 3ºs tempos (2ª M, 4ª d, 3ª M, 2ª M / 2ª M, 3ª M, 4ª d, 2ª M). Com a alteração introduzida na fonte A, onde os arpejos que se encontram sobre os 2ºs tempos dos compassos em análise, e se compõem de *mi b³*, *sol³*, *lá³*, *si⁴*, *mi b⁴* (transpostos uma oitava acima nos 4ºs tempos dos mesmos compassos), o autor não muda o campo harmónico, mas diversifica a respectiva percepção através da utilização de uma sequência de intervalos bastante diferente: 3ª M, 2ª M, 2ª M, 4ª P. Optou-se por esta solução.
- 25) VM5 – 53: Em D3a, o compasso correspondente a este exhibe uma figuração rítmica de semicolcheias nos quatro tempos, acompanhada da indicação

“Pressez subitement”; em A, essa figuração encontra-se sob a forma de sextinas de semicolcheias, com a indicação “ritenuto” sobre o 3º tempo, que mantivemos.

VM6

Fonte: A (p. 16-19)

- 1) VM6 – 11¹: Em A, a pausa de dois tempos que deveria figurar sobre o pentagrama inferior, no início do compasso, encontra-se ausente. Incluímo-la entre parêntesis rectos.
- 2) VM6 – 28: Em A, é visível apenas uma ligadura de expressão, sobre a pauta superior. Por analogia com VM6 – 24, VM6 – 25 e VM6 – 27, optámos por acrescentar uma ligadura de expressão sob a referida pauta.
- 3) VM6 – 24⁴: Em A, o *sol*³ não é precedido por \natural , provavelmente por lapso. Inserimos essa alteração entre parêntesis rectos.
- 4) VM6 – 36²: Em A, o *sol*⁵ da m.d. parece resultar de um lapso de cópia, atendendo à coerência do trabalho motivico e por analogia com VM6 – 34³. Foi substituído por *fá*⁵ (entre parêntesis rectos).
- 5) VM6 – 40: Em A, não figura neste compasso a 5ª grave *lá*¹, *mi*² (m.e.) que deveria prolongar, por meio de ligaduras de valor, o mesmo intervalo articulado no compasso anterior. Cremos tratar-se de um lapso, se considerarmos a analogia com VM6 – 35-36. Assim, optámos por colocar esse intervalo (entre parêntesis rectos) e as referidas ligaduras de valor na presente edição.

VM7

Fontes: A (p. 20-21), D4

- 1) D4 aparenta ser um esboço, apresentando diferenças fundamentais relativamente a A. Em primeiro lugar, a métrica é ternária composta (9/8) até ao c. 26, sendo binária daí até ao final (c. 46); por outro lado, a m.e. apresenta também diferenças ao nível dos baixos, verificando-se uma quase exclusividade do intervalo harmónico de 5ª P na m.e., neste registo, ao invés da utilização de 5ª P e 8ª P em A.
- 2) VM7 – 4-5: Em D4, o *fá*^{#2} da m.e. é prolongado do c. 4 ao seguinte por meio de ligadura de valor que, no entanto, não se encontra em A. Optámos por esta última solução.
- 3) VM7 – 16¹: Em A, a indicação dinâmica *f*, que surge no compasso anterior, é reiterada, de maneira aparentemente supérflua²⁴. Noutros casos em que se verificam reiterações de nuances dinâmicas (cf. VM8 – 3, 21, 24, 33, 52), à textura criada por uma das mãos no compasso anterior vem adicionar-se nesses momentos um elemento melódico-temático na outra mão; não é o caso aqui. Por essa razão, optou-se por não incluir a reiteração do *f* na presente edição.
- 4) VM7 – 23¹ e 25¹: Em A, VM7 – 23¹ apresenta a nuance dinâmica *mf* e VM7 – 25¹ a nuance *f*. Tal sucessão parece constituir um lapso, se considerarmos a pertinência de fazer acompanhar o movimento descendente global e a rarefacção da textura dos compassos 22 a 28 por um *diminuendo* contínuo, de

²⁴ Em D, não encontramos nenhuma indicação de dinâmica.

ff a *p*, estruturado por patamares correspondentes a unidades de dois compassos. Assim, optou-se por inverter essas indicações de dinâmica, colocando *f* em VM7 – 23¹ e *mf* em VM7 – 25¹ (ambas entre parêntesis rectos).

- 5) VM7 – 30³: Tanto em A como em D4, na última colcheia do compasso, o *sol*³ da m.e. surge sem qualquer alteração. No entanto, a lógica do paralelismo de acordes obriga a que seja natural; logo, optou-se por fazê-lo preceder por um ♮ (entre parêntesis rectos).
- 6) VM7 – 30²⁻³: Em A, as três últimas colcheias da m.d. surgem unidas; para maior clareza de leitura rítmica, optou-se por separar a última colcheia do 2º tempo das duas colcheias do 3º tempo.
- 7) VM7 – 32³: Em D4, a última colcheia do compasso, na m.e., encontra-se erroneamente autografada como semínima. Tal não se verifica em A: o acorde é precedido, nessa fonte, por uma pausa de colcheia; não se tratando de um erro, essa pausa dificulta a leitura do fraseio, uma vez que parece sugerir uma respiração que não tem qualquer razão de ser. Assim, retirámos a referida pausa e, para maior clareza de leitura, colocámos o acorde correspondente na pauta superior, em clave de *sol*.
- 8) VM7 – 40²⁻³: Em A, as três últimas colcheias surgem unidas; para maior clareza de leitura rítmica, optou-se por separar a última colcheia do 2º tempo das duas colcheias do 3º tempo.

VM8

Fonte: A (p. 22-25)

- 1) VM8 – 15¹⁻² e VM8 – 19¹⁻²: Em A, as quatro colcheias da m.d. encontram-se ligadas; para maior clareza de leitura rítmica, optou-se por separá-las duas a duas, isolando as que correspondem ao 1º tempo das que correspondem ao 2º.
- 2) VM8 – 18²⁻³: Em A, as três últimas colcheias surgem unidas; para maior clareza de leitura rítmica, optou-se por separar a última colcheia do 2º tempo das duas colcheias do 3º tempo.
- 3) VM8 – 28³: Por analogia com VM8 – 6³ e VM8 – 56³, e considerando a lógica interna do padrão descendente de sextinas de semicolcheias que se verifica desde o c. 25, cremos que as três últimas semicolcheias do compasso, patentes em A (*dó*² - *fá*^{#2} - *dó*²), resultam de um lapso; deveríamos encontrar, nesse local, a sequência: *si* \flat ¹ - *mi*² - *si* \flat ¹. Na impossibilidade de confrontar outras fontes do mesmo prelúdio, e ainda que a solução patente na fonte A não ponha em causa a coerência do compasso, do ponto de vista harmónico, optámos por corrigir.
- 4) VM8 – 42-44¹: Para maior clareza de leitura e em consonância com o critério adoptado nos compassos imediatamente anteriores VM8 – 39-41, optou-se por escrever os arpejos da m.e. no pentagrama, sem linhas suplementares, recorrendo à indicação *8^{va} bassa*, contrariamente ao que se verifica em A. *Idem* no que diz respeito aos compassos VM8 – 57-59:
- 5) VM8 – 54-55¹⁻²: Em A, não se encontram pausas na pauta inferior do sistema nestes dois compassos. *Idem* no que respeita à pauta superior em VM8 – 55³ e VM8 – 56. No entanto, por uma questão de coerência com idênticas passagens da mesma obra (cf. VM8 – 5, 23, 26-27), optou-se por incluí-las.
- 6) VM8 – 60-64: A fonte A é omissa quanto a dinâmica nesta passagem. No entanto, a sua função estrutural, bem como a indicação “*dim.*” anteriormente

colocada (em VM8 – 57¹), faz-nos supor que a passagem em questão deverá ser executada em *piano*. Assim, incluímos a indicação *p* entre parêntesis rectos sobre VM8 – 60¹.

VM9

Fonte: A (p. 26-28)

- 1) VM9 – 35¹: Em A, o *ré*³ da m.e. (2^a colcheia de tercina) não se encontra precedido por nenhuma alteração. No entanto, a relação motívica com o compasso anterior (e também com VM9 – 39¹) justifica a manutenção da alteração patente nesse compasso. Assim, optou-se por colocar um # antes da referida nota.
- 2) VM9 – 64¹: *Idem* no que respeita ao *fá*³ da m.e. (2^a colcheia de tercina).
- 3) VM9 – 65¹: *Idem* no que respeita ao *dó*³ da m.e. (2^a colcheia de tercina).
- 4) As indicações de agógica, em italiano, que se encontram associadas a VM9 – 39 e VM9 – 67 (“retenuto”) foram corrigidas para “ritenuto”.
- 5) VM9 – 69¹ e VM9 – 73²: As indicações de distribuição das mãos (“m.d./m.e.” e “m.d.”, respectivamente) encontram-se em A e foram mantidas.

VM10

Fonte: A (p. 29-33)

- 1) VM10 – 27¹: Em A, não se encontra nenhuma ligadura de expressão no 1^o tempo, sob a linha da m.d.. Optámos por adicioná-la, por uma questão de coerência a nível do fraseio, mas apenas sob as 2^a, 3^a e 4^a semicolcheias do tempo, por forma preservar o efeito diferenciador da distribuição de mãos proposta pelo autor, através da direcção das hastes das semicolcheias (1^a para baixo, e restantes para cima).
- 2) VM10 – 43⁴: Em A, o *ré*³ da m.e. não se encontra precedido por nenhuma alteração. No entanto, a analogia com VM10 – 41⁴ justifica que a nota seja natural. Assim, optou-se por fazê-la preceder por um \natural .
- 3) VM10 – 46¹: Em A, o *ré*^{#3} da m.e. não contém indicação de *stacatto* (.). No entanto, por analogia com VM10 – 61³, presumimos que se trata de um lapso e adicionámos essa indicação na presente edição.
- 4) VM10 – 54: Em A, a pauta inferior do sistema não contém pausa. Optou-se por colocá-la.
- 5) VM10 – 62-66: Em A, a m.d. encontra-se escrita na clave de *fá*. Para maior clareza e imediatismo na leitura, optou-se pela clave de *sol*.
- 6) VM10 – 73¹: Em A, o *sol*² da m.e. não contém indicação de *stacatto* (.). No entanto, por analogia com VM10 – 6¹, VM10 – 8¹ e VM10 – 75¹, presumimos que se trata de um lapso e adicionámos essa indicação na presente edição.

Quatro Prelúdios dedicados a Isabel Manso

IM1

Fontes: A (p. 34), B, C.

- 1) IM1 – 1: A indicação de carácter *dolce* surge apenas em C; optou-se por conservá-la.

- 2) IM1 – 1³⁻⁴ e IM1 – 2³⁻⁴: As três colcheias da m.d. encontram-se unidas sob um único traço horizontal em B e A; em C, a primeira delas é isolada do conjunto através da utilização de uma haste vertical. Em função do fraseio indicado e da métrica subentendida (3/2 e 2/2, e não 6/4 e 4/4), optámos pela primeira versão.
- 3) IM1 – 2⁶: O *fá*³ da m.d. (última colcheia do compasso) é precedido, em C, por um acidente desnecessário (x), uma vez que já surgiu no tempo anterior do mesmo compasso aplicado à mesma nota. Tal não sucede nem em B, nem em A. Mantivemos a alteração de precaução entre parêntesis.
- 4) IM1 – 3¹: C é a única fonte em que a nuance dinâmica *f* é especificada neste compasso. Adoptou-se esta indicação na presente edição.
- 5) IM1 – 5¹: Em B, o acorde é precedido por um sinal de arpejado, provavelmente acrescentado por punho diferente do do copista, talvez pelo próprio compositor. Em C e A, tal não acontece. Tratar-se-á de uma alteração pontual feita em função das especificidades da intérprete a quem pertenceu esta fonte (Isabel Manso)? Mantivemos o referido sinal entre parêntesis rectos.
- 6) IM1 – 6¹: *Idem*.
- 7) IM1 – 8¹: O sinal que sugere a execução simultânea, pela m.d., do *sol*^{#3} da pauta superior e do *fá*^{#2} da pauta inferior, encontra-se em B e A, mas não em C. Optou-se por mantê-lo.
- 8) IM1 – 8¹: D é a única fonte que indica a nuance dinâmica *p* neste local. Optou-se por mantê-la, entre parêntesis rectos.
- 9) IM1 – 8¹: A pausa de dois tempos que figura neste compasso é colocada, em todas as fontes, ao lado direito do baixo, *dó*^{#1}, da m.e. No entanto, e para evitar ambiguidades de leitura rítmica, optou-se por fazê-la figurar sob o acorde, uma vez que surge em simultâneo com este e se destina a completar a duração da voz que começa no 3º tempo do c., com o *sol*⁻¹ da m.e.
- 10) IM1 – 13: Este compasso encontra-se ausente de A, mas figura tanto em B como em C.
- 11) IM1 – 16¹: C é a única fonte que indica a nuance dinâmica *f* neste local (sobre o *ré*^{#2} da m.e.), relegando a indicação *p* para o *lá*³ da m.d. (IM1 – 15²). Dada a lógica das frases, esta solução pareceu-nos a mais completa e indicada, pelo que a mantivemos na presente edição.

IM2

Fontes: A (p. 35-36), D5a, D5b

- 1) IM2 – 1-20: Em D5a, estes compassos apresentam figuração rítmica à colcheia, em métrica quaternária (4/4), à qual se sobrepõe a indicação (ulterior?) “a 2/4” em IM2 – 1¹.
- 2) IM2 – 1-12: Em D5a, estes compassos encontram-se escritos uma oitava acima, em sistemas de dois pentagramas, ambos com a indicação de clave de *sol*; o símbolo *octava* abrange IM2 – 9-12 nessa fonte. No entanto, uma menção autógrafa colocada sobre IM2 – 1 reza: “Tudo uma oitava abaixo até ao sinal [que se encontra após IM2 – 12]”. Os dois únicos compassos de D5b encontram-se redigidos em sistemas de dois pentagramas, ambos com a indicação de clave de *fá*.
- 3) IM2 – 21-32: Em D5a, esta última secção da peça apresenta três versões. A primeira, barrada pelo compositor, comporta 6 compassos e parece incompleta; adopta figuração à colcheia e métrica quaternária (4/4). A

segunda, antes da qual figura a menção autógrafa riscada “Definitivo”, comporta 8 compassos, estando igualmente barrada pelo compositor; a métrica nela adoptada é binária, encontrando-se todo o material apresentado uma 2ª menor abaixo da primeira versão e da fonte A. A terceira versão, precedida também pela menção autógrafa “definitivo” comporta igualmente 8 compassos, encontrando-se na mesma transposição que a primeira versão e que a fonte A. Em D5b, a métrica é binária (2/4).

- 4) IM2 – 1²: O \natural antes do do^2 (m.e.) encontra-se ausente de D5a (onde a nota em questão figura como do^3), provavelmente por lapso; encontram-se várias ocorrências semelhantes, algumas das quais são corrigidas em A.
- 5) IM2 – 3²: Em A, o sol^2 da m.e. (1ª semicolcheia) não é precedido por nenhuma alteração, o que corresponde ao que se passa em D5a com o sol^3 da m.e. No entanto, a lógica intervalar adoptada implica que o sol deveria ser natural; por essa razão, optou-se por fazê-lo preceder por um \natural (entre parêntesis rectos).
- 6) IM2 – 3²: Em A, o mi^3 da m.d. (3ª semicolcheia) não é precedido por \flat ; no entanto, é-o em D5a, o que se coaduna melhor com lógica intervalar desenvolvida. Optou-se por esta última solução.
- 7) IM2 – 5²: O \natural antes do re^3 da m.e. (1ª semicolcheia) encontra-se ausente tanto em D5a como em A. Optou-se por colocá-lo (entre parêntesis rectos).
- 8) IM2 – 9¹–19¹: Após o mf de IM2 – 9¹, não encontramos nas fontes mais nenhuma indicação dinâmica até “*sempre ff*” (IM2 – 19¹); no entanto, esta última indicação pressupõe um ff antes. Propusemos situá-lo em IM2 – 15¹, no momento em que se atinge o auge da progressão ascendente que vem ocorrendo, por transposições sucessivas do mesmo motivo de dois compassos, desde IM2 – 9-10; inserimos, pois essa indicação, entre parêntesis rectos.
- 9) IM2 – 10²: O \natural antes do si^3 da m.e. (1ª semicolcheia) encontra-se ausente em D5a, mas figura em A. Optámos por mantê-lo.
- 10) IM2 – 10²: Em A, o sol^4 da m.d. (3ª semicolcheia) não é precedido por \natural ; *idem* para o sol^5 correspondente em D5b. Optou-se por inserir essa alteração (entre parêntesis rectos).
- 11) IM2 – 12²: As alterações de precaução (\flat e \natural , respectivamente) antes do do^5 e do $mi \flat^5$ da m.d. encontram-se em A, mas não em D5a. Optou-se por mantê-las.
- 12) IM2 – 14²: *Idem* no que diz respeito à alteração de precaução \flat antes do $si \flat^5$ da m.d.
- 13) IM2 – 15¹: Em A, encontramos na m.e. $sol^4 - lá^4 - si \flat^4$ (1ª semicolcheia) e si^4 (2ª semicolcheia); em D5a, no entanto, figuram na m.e. $si \flat^4 - do^5 - re \flat^5$ (1ª semicolcheia) e re^5 (2ª semicolcheia), o que, de acordo com a lógica descendente cromática que se verifica desde o compasso anterior, nos parece mais coerente. Optou-se por esta solução.
- 14) IM2 – 17²: Em D5a, não se encontra o necessário \natural antes do $fá^3$ da m.e., provavelmente por lapso. No entanto, essa alteração encontra-se em A e foi mantida na presente edição.
- 15) IM2 – 24-27: Em D5a, estes quatro compassos encontram-se “comprimidos” em apenas dois compassos
- 16) IM2 – 30-31: Estes compassos encontram-se ausentes de D5a, mas figuram em A.

- 17) IM2 – 32¹: Em A, o mi^5 da m.d. não é precedido por b ; no entanto, é-o em D5a. Optou-se por indicar a referida alteração entre parêntesis rectos.

IM3

Fonte: A (p. 36-37)

- 1) IM3 – 11²: O $lá^2$ da m.e. que figura em A parece-nos um lapso, dado que perturba a lógica repetitiva da *talea*; optou-se por substituí-lo por sol^2 (entre parêntesis rectos).

IM4

Fontes: A (p. 37-39), D6

- 1) IM4: A fonte D6 permite-nos datar este *Prelúdio*; foi terminado a 11/07/1938, segundo a indicação escrita pelo punho do autor após a barra dupla final.
- 2) IM4: A fonte D6 apresenta todo o *Prelúdio* em métrica quaternária (4/8), havendo uma indicação autógrafa antes de IM4 – 1 que refere “Pôr a 4 (C)”. Na fonte A, a figuração rítmica é à colcheia e a métrica quaternária está escrita em compassos de 4/4.
- 3) IM4 – 6¹: A alteração de precaução \natural figura antes do mi^3 da m.e. em D6, mas não em A. Optámos por mantê-la, entre parêntesis.
- 4) IM4 – 13²: Em A, o sol^2 da m.e. (3^a colcheia da tercina) não é precedido por $\#$; no entanto, é-o em D6, o que se coaduna melhor com a lógica intervalar empregue. Optou-se por colocar essa alteração.
- 5) IM4 – 15²: Em A, provavelmente por erro de cópia, o sol^3 surge na m.e. (3^a colcheia da tercina), ao invés do mi^3 que figura em D6. Optou-se por esta última solução, que se coaduna melhor com a lógica motívica.
- 6) IM4 – 21²: Em A, o acorde da m.e. encontra-se ortografado da seguinte maneira: $lá^3$, $mi\ b^4$, $lá^4$; o mesmo sucede em D6 (IM4 – 23²). No entanto, IM4 – 23² (fonte A), o mesmo acorde encontra-se escrito da seguinte maneira: $lá^3$, $ré^\#^4$, $lá^4$. Esta última solução é mais consentânea com o movimento intervalar, pelo que a conservámos.
- 7) IM4 – 25²: Em A, em vez do $si\ b^5$ da m.d., encontramos o $ré\ b^6$; tal não é o caso em D6; essa versão, que adoptámos, é coerente com a situação análoga que se encontra em IM4 – 23², por um lado, e mais consentânea com a lógica motívica, por outro.
- 8) IM4 – 26-32: Na fonte D6, várias notas são omissas neste conjunto de compassos:
 - a. IM4 – 26¹: o $ré^4$ está ausente do acorde da m.e.;
 - b. IM4 – 28¹⁻²: o $fá^5$ e o $fá^4$ da m.d. não constam;
 - c. IM4 – 29¹⁻²: *idem*;
 - d. IM4 – 32¹: o si^4 da m.d. está ausente.
- 9) IM4 – 30-31: As pausas de colcheia da pauta superior encontram-se omissas em A, provavelmente por lapso.

Ana Telles
Évora, Agosto de 2017