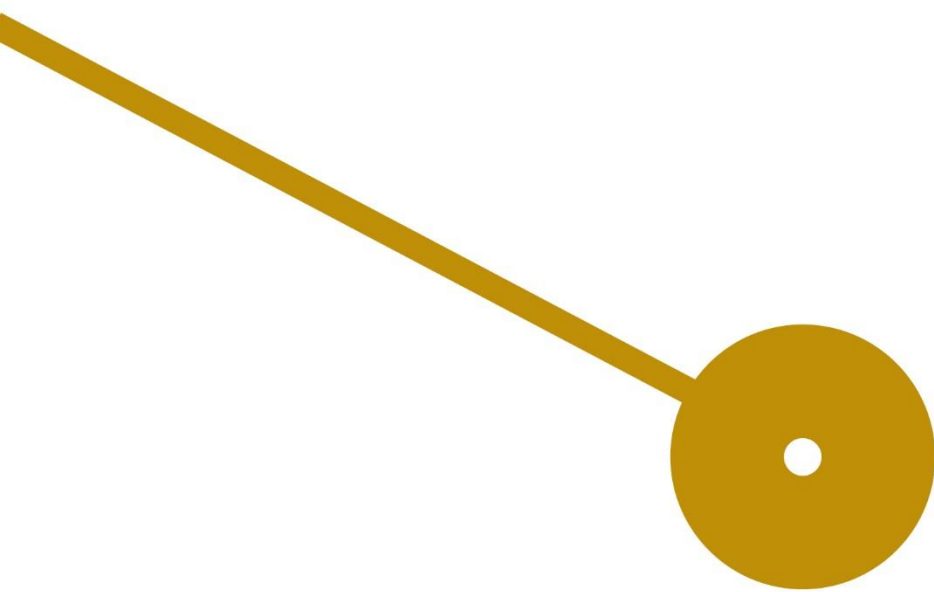




A música na poesia de Guerra  
Junqueiro  
Uma Interpretação de  
Interpretações  
Cliff Samuel Monteiro Pereira

11/2021



**M** MESTRADO  
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA  
Canto

# A música na poesia de Guerra Junqueiro Uma Interpretação de Interpretações Cliff Samuel Monteiro Pereira

Projecto apresentado à Escola Superior de Música e Artes do  
Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre  
em Música – Interpretação Artística, especialização Canto

Professor Orientador  
Professor Doutor António Salgado

Dedico este trabalho aos meus pais e amigos por todo o apoio ao longo destes anos de formação académica.

## **Agradecimentos**

O meu especial agradecimento ao Professor Doutor António Salgado pela orientação, apoio e toda a disponibilidade nesta etapa final do meu percurso académico.

Aos professores e amigos que me apoiaram na construção deste trabalho, nomeadamente o professor Francisco Melo pelo grande apoio na consulta de documentação sobre o género canção em Portugal, a professora de português e amiga Flamínia Luís pelo apoio na análise dos poemas de Junqueiro, ao professor e amigo compositor Diogo Novo Carvalho pelo apoio na análise das obras musicais apresentadas neste trabalho, ao colega Luís Alves pela ajuda com a transposição e escrita digital das partituras, ao professor Telmo Marques pela elaboração do arranjo da partitura “O Cavador” de Luís Cília e ao exímio pianista Ángel González por todo o apoio e dedicação na realização do recital.

A todos os professores, colegas e amigos que ao longo dos últimos anos me orientaram, estiveram envolvidos na minha formação e que muito contribuíram com os seus conhecimentos no meu percurso académico, um enorme bem-haja. Muito obrigado a todos!

## **Resumo**

Este trabalho consiste no estudo e análise interpretativa de canções elaboradas por importantes compositores que utilizaram como texto base das suas canções versos do poeta Guerra Junqueiro. O foco será entre peças de diferentes compositores que compuseram para um mesmo poema de Guerra Junqueiro.

Numa primeira parte deste documento é abordada a temática do género canção em Portugal e o seu desenvolvimento ao longo do séc. XIX e início do séc. XX e o expressar de emoções neste género musical. É abordada também a relação da música com a poesia e a sua construção para a transmissão das emoções presentes no texto e na música. Seguidamente, numa segunda parte, são apresentados os compositores envolvidos nas obras seleccionadas bem como o poeta Guerra Junqueiro, com breves biografias. Na terceira parte deste documento apresentam-se os poemas de Guerra Junqueiro, as canções estudadas e feita a sua análise e comparação performativa e teórica. No total são apresentados cinco poemas de Guerra Junqueiro e catorze composições musicais dos vários compositores. A análise performativa e o estudo musical comparado serão feitos, como se disse, entre peças de diferentes compositores que compuseram para um mesmo poema de Guerra Junqueiro e serão realizados com o objectivo final de fundamentar a interpretação performativa das diferentes interpretações dos poemas realizadas pelos diversos compositores seleccionados para o efeito, visando uma apresentação final dessas obras em recital.

## **Palavras-chave**

Canto; Interpretação; Emoções; Género Canção; Guerra Junqueiro;

**Abstract**

This work consists of the study and interpretative analysis of songs elaborated by important composers who used as the basic text of their verse songs by the poet Guerra Junqueiro. The focus will be between pieces by different composers who composed for the same poem by Guerra Junqueiro.

The first part of this document addresses the theme of the song genre in Portugal and its development throughout the 19th and early 20th centuries, and the expressing of emotions in this musical genre. The relationship between music and poetry and its construction for the transmission of emotions present in the text and music is also addressed. Then, in a second part, the composers involved in the selected works as well as the poet Guerra Junqueiro are presented, with brief biographies. The third part of this document presents the poems of Guerra Junqueiro, the songs studied and their analysis and performative and theoretical comparison is made. In total, five poems by Guerra Junqueiro and fourteen musical compositions by various composers are presented. The performative analysis and the comparative musical study will be made, as it was said, between pieces of different composers who composed for the same poem of Guerra Junqueiro and will be carried out with the final objective of supporting the performative interpretation of the different interpretations of the poems made by the various composers selected for this purpose, aiming at a final presentation of these works in recital.

**Keywords**

Performance; musical feelings; Portuguese song, Canção; Guerra Junqueiro;

ESMAE  
ESCOLA  
SUPERIOR  
DE MÚSICA  
E ARTES  
DO ESPETÁCULO  
POLITÉCNICO  
DO PORTO

**P.PORTO**

# Índice

<b>1. INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
1.1. CONTEXTUALIZAÇÃO E OBJECTIVOS.....	10
<b>2. ENQUADRAMENTO TEÓRICO.....</b>	<b>12</b>
2.1. A TEMÁTICA DO GÉNERO CANÇÃO EM PORTUGAL .....	12
2.2. O EXPRESSAR DAS EMOÇÕES NA MÚSICA.....	16
2.3. A MÚSICA E O TEXTO.....	19
<b>3. ANÁLISE COMPARATIVA E INTERPRETATIVA DAS VERSÕES DOS DIFERENTES COMPOSITORES SOBRE POESIA DE GUERRA JUNQUEIRO .....</b>	<b>33</b>
3.1. INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA .....	33
3.2. METODOLOGIA UTILIZADA.....	33
3.3. POEMA: “MORENA” - A MUSA EM FÉRIAS (1879).....	34
3.4. POEMA: “CANÇÃO PERDIDA” – OS SIMPLES (1892) .....	41
3.5. POEMA: “A MOLEIRINHA” – OS SIMPLES (1892) .....	52
3.6. POEMA: “REGRESSO AO LAR” – OS SIMPLES (1892) .....	57
3.7. POEMA: “O CAVADOR” – OS SIMPLES (1892).....	64
<b>4. CONCLUSÕES .....</b>	<b>70</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>72</b>
REFERÊNCIAS WEBGRÁFICAS .....	74
<b>APÊNDICE A .....</b>	<b>76</b>
<b>ANEXOS (PARTITURAS ORIGINAIS).....</b>	<b>84</b>

ESMAE  
ESCOLA  
SUPERIOR  
DE MÚSICA  
E ARTES  
DO ESPETÁCULO  
POLITÉCNICO  
DO PORTO



## 1. INTRODUÇÃO

### 1.1. CONTEXTUALIZAÇÃO E OBJECTIVOS

Ao ingressar o ano lectivo houve a necessidade de delinear e encontrar uma trajectória do meu percurso académico ao longo do mestrado em interpretação artística ao nível performativo com o professor de instrumento, neste caso com o professor António Salgado. Neste *brainstorming* definimos o repertório mais adequado para o meu trabalho técnico ao nível do canto assim como o projecto artístico final. Consequentemente surgiu a sugestão por parte do professor António Salgado de efectuar um trabalho de pesquisa sobre compositores portugueses que tenham direccionado algumas das suas obras para canto com recurso a poemas de um determinado poeta português.

Após um período de pesquisa considerei que um poeta com uma obra riquíssima e vasta ao qual vários compositores de diferentes estilos e épocas utilizaram na sua obra como fonte poética e de inspiração, seria o poeta Guerra Junqueiro (1850-1923). O objetivo consistiria em fazer um levantamento, listagem e análise musical comparativa de diversas canções de vários compositores que versassem sobre um mesmo poema de Guerra Junqueiro. Estas canções serão, elas já, consideradas como diferentes abordagens interpretativas de um mesmo poema.

Desta forma, este estudo performativo irá explorar interpretativamente, para cada poema escolhido de Guerra Junqueiro, as diferentes composições de diversos compositores, procurando compreender a singularidade de cada uma dessas canções como uma forma exclusiva de captar musicalmente as emoções e as sensações estéticas transmitidas nesse determinado poema. Cada canção será então compreendida como uma interpretação musical desse mesmo poema. E o intérprete procurará fazer para cada versão musical do poema uma interpretação performativa, mostrando para cada poema a singularidade da sua relação como a canção/canções a

que deu origem. Este estudo permitirá ao cantor e intérprete melhorar a sua performance e transmitir aos ouvintes com maior eficácia o conteúdo expressivo e emocional presente em cada canção/poema.

Primeiramente, as peças serão seleccionadas entre o conjunto das peças existentes do universo de compositores que compuseram sobre a poesia de Junqueiro. A análise performativa e o estudo musical comparado serão feitos, como se disse, entre peças de diferentes compositores que compuseram para um mesmo poema de Guerra Junqueiro e serão realizados com o objectivo final de fundamentar a minha interpretação das diferentes interpretações realizadas pelos diversos compositores seleccionados, visando uma apresentação final em recital, das obras escolhidas.

## **2. ENQUADRAMENTO TEÓRICO**

Este trabalho escrito, como já foi referido anteriormente, incide no estudo teórico e análise interpretativa de canções elaboradas por importantes compositores que utilizaram como texto base das suas canções versos de Guerra Junqueiro. O foco será entre peças de diferentes compositores que compuseram para um mesmo poema de Guerra Junqueiro. Seguidamente neste capítulo será aprofundado e dado a conhecer um pouco do poeta Guerra Junqueiro, a sua poesia e apresentados os compositores envolvidos nas obras seleccionadas.

### **2.1. A TEMÁTICA DO GÉNERO CANÇÃO EM PORTUGAL**

Ao nos debruçarmos sobre a história da produção musical portuguesa para canto e piano verificamos o tardio desenvolvimento deste género musical entre nós, que só em finais do século XIX e princípios do século XX surgem na produção dos compositores portugueses títulos que devemos incluir neste género. Como refere o autor Paulo Esteireiro (2008), ao longo dos primeiros cinquenta anos do século XX, todos os principais compositores dedicaram-se, em maior ou menor quantidade, à composição de canções para canto e piano em língua portuguesa, abandonando a composição de óperas em italiano e quase por completo o próprio género ópera. Nomes de compositores como Viana da Mota, Luís de Freitas Branco, Cláudio Carneiro, Frederico de Freitas, Fernando Lopes-Graça, Jorge Croner de Vasconcelos, Joly Braga Santos, entre outros, são alguns dos casos que exemplificam a preferência pelo género canção.

As explicações para esta mudança musical são escassas e vão de encontro com algumas hipóteses relacionadas com as mudanças do centro musical europeu de Itália para a Alemanha e França, a crescente exigência do meio intelectual Português aos artistas para que criassem uma arte nacionalista. Factores de ordem histórica geral, principalmente na primeira metade do século XIX, relatam um conjunto de condições históricas menos propícias ao decurso de uma vida cultural activa que levaram a um atraso e distanciamento em relação à Europa mais central, nomeadamente as invasões francesas, a instauração do regime Liberal em declínio do antigo regime mostra um país com um atraso ao nível mental, social e económico.

Nas primeiras décadas do século XIX a nossa *modinha* setecentista dominava e cativava Portugal e aos estrangeiros que nos visitavam. Como referiu William Stafford num excerto do seu livro “*A History of Music*” (1830), e que posteriormente foram traduzidas e publicadas por Teófilo Braga, as qualidades das *modinhas* são enaltecidas:

*“O povo português possui um grande número de canções lindíssimas e de grande antiguidade. Estas canções nacionais são os Lunduns e as Modinhas. Em nada se parecem com as de outras nações; a modulação é absolutamente original.”*

Assim coube aos intelectuais portugueses desta altura «ressuscitar» a pátria em várias áreas, nomeadamente na área musical. Surge então um período prolífero na produção de obras de cariz nacionalista entre o ano de 1880 até sensivelmente o fim da II Guerra Mundial. No final do Século XIX, Portugal demarcava-se por ter a população mais analfabeta da Europa Ocidental, assim é neste período que surge grande transformação. O Ultimato Inglês de 1890 veio impulsionar as questões nacionalistas. A ideia do atraso da nação no contexto musical levou também a que compositores portugueses procurassem enquadrar-se e seguirem moldes musicais que eram executados nos principais centros europeus da época com o aproximar da música portuguesa às correntes mais modernas exercidas na Alemanha ou em França e nos seus géneros, levando vários compositores portugueses a eleger estes destinos como os seus destinos de formação.

Tomemos como exemplo o caso de Augusto Machado (1845 - 1924) que estudou em Paris e quando regressou a Portugal demonstrou nas suas composições a influência da ópera francesa e também Alfredo Keil (1850-1907), compositor de origem alemã que manteve um certo contacto com estrangeiro e queria criar um ópera nacional portuguesa (teria que obedecer a determinados critérios como os temas serem retirados da literatura portuguesa, tendo Almeida Garrett no topo e como se observou na sua última ópera a inclusão de melodias populares), a sua última, *Serrana* (1899), foi dedicada ao compositor francês Jules Massenet. Outro exemplo é o caso de Viana da Mota (1868-1948), no domínio da música instrumental e vocal, que parte para a Alemanha e na sua obra denotam-se as características do romantismo alemão. O nacionalismo é um dos grandes paradigmas no final no século XIX na Europa e Portugal também não foi uma excepção. Durante os anos 80 do século XIX nasceu a moda das comemorações, festejos, como o Centenário de Camões (1880) que impulsionou a busca de símbolos que representassem o verdadeiro Portugal.

Entra então no vocabulário dos compositores nacionais da época o conceito de “*Lied* nacional”. O vocábulo alemão *Lied*, em português Canção, remete-nos directamente para a música vocal alemã. O Género *Lied* alemão é muito antigo e sofreu várias alterações estilísticas e composicionais desde a sua origem nos cantos monofónicos de *Minnesinger* e *Meistersinger*, passando pelos cantos polifónicos dos séculos XV e XVI até às canções criadas por Schubert, Schumann ou Wolf em que o *Lied* atinge por essa altura o seu apogeu e é respeitado mesmo fora da Alemanha. É neste último que os compositores portugueses vão absorver as suas características e estilos composicionais. Como referido por Paulo Esteireiro (2008), é em Schubert o ponto de partida do género, como exemplifica o germanófilo Bernardo Moreira de Sá:

*“Lied (...) é um canto em que o texto predomina sobre a música meramente melódica. Na sua forma superior, tal como se acha efectuada por Schubert, Schumann, Hugo Wolf, Franz e Brahms, é o género em que a música mais se cinge à letra.”*

Ou ainda, anos mais tarde como afirma o compositor Lopes-Graça, num pequeno texto que elaborou sobre o compositor alemão:

*“Uma das mais importantes contribuições de Schubert para a evolução do Lied, aquela que quase por si só justifica o título de criador do género que frequentemente se confere ao autor de Winterreise, consiste, sem dúvida, na importância por ele dada ao instrumento acompanhador: o Piano.”*

O vocábulo *Lied* aplicado a obras musicais portuguesas foi uma presença constante ao longo de três gerações. Inicialmente com Viana da Mota (1868-1948) que durante a sua estadia na Alemanha fez digressões com cantores de *Lied* alemães e compôs obras em que o próprio vocábulo alemão faz parte do título, como é o caso de *Drei Lieder* op. 3, *Wiegenlied* op.4. Outros compositores que se podem incluir nesta primeira geração são Francisco de Lacerda (1869-1934), Gustavo Romanoff Salvini (1825-1894) ou Tomás Borba (1867-1950). Posteriormente surge a segunda geração, com Rui Coelho (1892-1986) que reclamou para si a criação do *Lied* português com as obras *Canções de Saudade e Amor* e seguidamente a colectânea *Novos Lieder*. Outros compositores que se debruçaram sobre o género neste período foram Luís de Freitas Branco (1890-1955), Cláudio Carneiro (1895-1963) ou Óscar da Silva (1870-1958). A terceira geração de compositores, que já compõe este género de canção portuguesa antes da sua ida para o estrangeiro, tem como principal personagem Fernando Lopes-Graça (1906-1994) que compôs um número impressionante de 249 canções. Podem também ser incluídos neste período os compositores Frederico de Freitas (1902-1980),

Croner de Vasconcelos (1910-1974). As gerações que se procederam, o género *Lied* entra em declínio existindo ainda alguns compositores interessados neste género, como o caso de Fernando Corrêa de Oliveira (1921-2004) ou de Joly Braga Santos (1924-1988).

Paulo Esteireiro (2008) refere que as exigências patrióticas do meio intelectual português, bem como a aproximação da música portuguesa às correntes musicais mais actuais teve consequências importantes na cultura musical Portuguesa:

- Reforma institucional, com a criação de várias sociedades de concertos com o propósito de difundir a música alemã e francesa em oposição aos tradicionais teatros de ópera;
- Reforma do tipo de agrupamentos musicais, com a criação de orquestras sinfónicas, pequenos grupos de câmara e duos de canto e piano, em oposição às tradicionais orquestras de teatro e ao cantor de ópera;
- Reforma dos géneros musicais cultivados, com a composição musical em géneros de concerto tais como quartetos de cordas, sonatas, *Lieder*, sinfonias, entre outros, em oposição ao teatro musicado e à ópera.
- Reforma do estatuto de músico, com uma maior importância atribuída à formação intelectual do músico, em particular no domínio da literatura portuguesa, em oposição à tradicional formação em ópera e do cantor lírico.
- Segmentação do público dos concertos, com a partidarização entre o público defensor da música italiana e os defensores da música alemã.
- Valores e literatura musical, com a inserção do critério «nacionalista» como elemento positivo no processo de avaliação e crítica das obras musicais bem como do aumento do número de obras teóricas sobre música escritas por autores portugueses e de espaço dedicado à arte musical nacional na imprensa.

Como já referido as influências alemãs e francesas na canção portuguesa foram relevantes neste período em vários compositores. O contacto com o *Lied*, principalmente o Schubertiano alemão ou a *Mélodie* francesa, em conjunto com o

projecto de criação de uma «música portuguesa» impulsionou os compositores nacionais a seguir certos moldes tratados nestes géneros nacionais, nomeadamente:

- A escolha de poetas nacionais consagrados;
- Seccionamento musical a acompanhar a forma do poema:
  - Forma musical baseada na divisão estrófica do poema e com pouca ligação à sua progressão poética;
  - Forma musical baseada na progressão poética do poema, mas não na divisão estrófica;
  - Forma musical baseada na progressão poética e na divisão estrófica do poema;
- Acompanhamento com funções equivalentes e extremamente importante à da parte vocal na interpretação do poema;
- Declamação correcta do poema e da língua portuguesa com valorização dos tempos fortes e fracos das canções em sintonia com as sílabas gramaticais.

## **2.2. O EXPRESSAR DAS EMOÇÕES NA MÚSICA**

Podemos considerar já aceite e do senso comum a ideia de que existe alguma relação entre a música e as emoções humanas. É comum ouvir pessoas a utilizar termos emocionais para se referir às músicas que escutam nos mais variados contextos. Frases como “Esta música é muito triste”, “Esta música expressa melancolia”, “Esta passagem musical é muito alegre”, são frases proferidas de forma mais ou menos irreflectida por cada um de nós.

A estrutura musical integra diferentes características que originam diferentes configurações, dando origem a diferentes sons, ou seja, a mesma componente musical pode ser empregue de formas diferentes, proporcionando diversidade na expressão de emoções (Juslin e Laukka, 2003), pelo que a estrutura musical pode evocar emoções pelo desenvolvimento de uma dinâmica temporal de padrões acústicos com significado emocional (Coutinho e Cangelosi, 2012). A música é definida pelo ritmo, pela melodia, pela harmonia, pelo timbre, pela dinâmica, pela forma ou pela palavra proferida, sugerindo, metaforicamente, que a música fala com o corpo, a linguagem da fisiologia

(In Schneck e Berger, 2006). Assim, de acordo com Juslin e Laukka (2003), as emoções correlacionadas com características musicais são a alegria, a agressividade, o medo, a tristeza e a ternura.

Segundo Fubini (2008), a Música é a arte que está acima de todas as outras e evidencia a importância dos afectos na música: é a estética essencial da música que a distingue da linguagem verbal.

A relação entre a música e os afectos são objecto de reflexão e estudos desde a Grécia Antiga, por diversas gerações de filósofos como Platão, Aristóteles, Cícero, Espinosa, Pascal, Descartes, Hume, Locke, entre muitos outros. Para Aristóteles as emoções são aqueles sentimentos que nos mudam de uma forma capaz de afectar o raciocínio e que são acompanhados de prazer ou dor (Fubini 2008). O filósofo faz uma interligação entre as emoções e a razão e refere que as emoções transformam o raciocínio.

De acordo com Hegel (1770-1831), a arte desperta a alma e tudo o que no espírito há, de mais nobre, sublime e verdadeiro. Para o filósofo, a arte expressa sentimentos da forma mais pura e intensa. Para Schopenhauer (1788-1860), a música é uma forma de compensação para as amarguras e os sofrimentos da vida. De todas as artes, Schopenhauer exalta a música tendo um carácter universalizante que ultrapassa toda a individualidade existente (Ribeiro 2012).

António Damásio distingue três tipos de emoções no seu livro “O Erro de Descartes” (2015). Refere que existem as emoções primárias, que surgem durante a infância, sendo úteis para uma reacção rápida. Reflectem directamente as mudanças dos estados de espírito. Refere a existência das emoções secundárias/sociais/adultas, que surgem mais tarde com o crescimento do indivíduo e dependem de uma aprendizagem das interacções sociais. Temos aqui como exemplos a vergonha, o ciúme, a culpa e o orgulho. E por fim refere que existem as emoções de fundo, que são causadas, por exemplo, por um esforço físico intenso, pelo repisar sobre uma decisão difícil de tomar ou pela ansiedade em relação a um acontecimento agradável/desagradável que nos espera. Temos, como exemplos, o bem-estar, o mal-estar, a calma ou a tensão.

Sandra Lopes (2009) ilustra a relação entre a emoção e a música, com base nos estudos dos musicoterapeutas Gabrielsson e Juslin, através da tabela que seguidamente se transcreve:

Emoção	Conteúdos Musicais
<p><b>Felicidade /Alegria</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Tempo e Ritmo: rápido, andamento fluente, vivo, saltitante;</li> <li>- Melodia: notas agudas e volume de som alto, melodias ascendentes;</li> <li>- Tonalidade e Harmonia: tonalidade em modo maior, harmonia simples, clara e estruturada;</li> <li>- Timbre, Textura e Estilo: textura e timbre brilhante e animado, com muito <i>staccato</i>;</li> <li>- Intensidade: poucas alterações na intensidade e notas em registo médio;</li> <li>- Frase e Estrutura: clara, previsível, notas rápidas curtas;</li> <li>- Comunicação Não-Verbal: sorrir, movimentos livres do corpo, bater os pés, bater palmas, postura vertical sem tensão aparente, cintilar os olhos;</li> <li>- Outros aspectos: muita comunicação de níveis altos de energia, satisfazendo a expectativa cultural de se sentir feliz.</li> </ul>
<p><b>Tristeza</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Tempo e Ritmo: pulsação lenta, ritmos “suaves”;</li> <li>- Melodia: fluindo lentamente, melodias hesitantes;</li> <li>- Tonalidade e Harmonia: tonalidade em modo menor, pequenos intervalos, algumas dissonâncias;</li> <li>- Timbre, Textura e Estilo: notas sustentadas, longas, ligadas, sons individuais, não sobrepostos, timbre com sons graves, notas com bemol, vibratos lentos.</li> <li>- Intensidade: predominantemente piano, poucas mudanças entre o <i>pp</i> e o <i>mf</i>.</li> <li>- Frase e Estrutura: frases descendentes, com descidas de tons ou meios-tons;</li> <li>- Comunicação Não-Verbal: pouco movimento, expressão monótona e decaída, respiração lenta, olhos contraídos, cabeça para baixo.</li> <li>- Outros aspectos: sentiram que não se estavam bem, geralmente com um olhar triste e com introspecção</li> </ul>

<b>Raiva</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>- Tempo e Ritmo: andamento muito rápido, ritmo desigual, mudanças súbitas em padrões rítmicos com acentuações;</li><li>- Melodia: sons graves, imprevisível ou mesmo ausência de melodia, clusters;</li><li>- Tonalidade e Harmonia: tonalidade em modo menor, atonalidade;</li><li>- Timbre, Textura e Estilo: sons fragmentados, estridentes, timbres severos;</li><li>- Intensidade: fortíssimo, sons distorcidos e fortes;</li><li>- Frase e Estrutura: algumas repetições, ausência de forma e de estrutura;</li><li>- Comunicação Não Verbal: movimentos corporais agressivos;</li><li>- Outros aspectos: muitos interpretam um nível forte de energia com a forma a abrir um gesto musical;</li></ul>
<b>Medo</b>	<ul style="list-style-type: none"><li>- Tempo e Ritmo: andamento rápido, com compassos e os tempos incertos;</li><li>- Melodia: sons graves;</li><li>- Tonalidade e Harmonia: tonalidade em modo menor, falta de um fio condutor da tonalidade; harmonias tensas e dissonantes, acordes “fortes”, com notas graves e longas, <i>clusters</i>;</li><li>- Timbre, Textura e Estilo: fragmentado, texturas pesadas;</li><li>- Intensidade: notas com súbitas intensidades construindo alto clímax;</li><li>- Frase e Estrutura: pausas que transmitem desassossego, insegurança, geral falta de organização, nenhum padrão de forma;</li><li>- Comunicação Não-Verbal: movimentos saltitantes, sentiram o corpo pesado;</li><li>- Outros aspectos: estereótipos culturais como a sensação de confusão, tremuras, caos, hesitação e desconexão, medo em ler o rosto dos músicos.</li></ul>

### 2.3. A MÚSICA E O TEXTO

Como no subcapítulo anterior se abordou a relação entre a música e as emoções, aqui o foco está na outra parte da música que é o conteúdo da palavra, dos versos e

poemas que integram a componente musical. Para algumas sociedades primitivas e civilizações passadas, a música era a linguagem de revelação divina: para Platão e outros filósofos, representava a linguagem das paixões e das emoções, o que reflecte na concepção renascentista da música como linguagem e discurso dos afectos humanos. A música, além de seu significado próprio, expresso nas suas formas, comunica determinados sentidos que, de alguma maneira (intencional ou não), reportam-se ao mundo extramusical dos conceitos, personalidades, acções ou estados emocionais. A performance desses papéis tem o seu início numa leitura ou interpretação, acção criadora do ouvinte/intérprete, ambos “executantes” da partitura-texto.

Como refere Maria Cristina Aguiar (2004), o cantor é levado a aprender vários idiomas, no intuito de obter uma melhor e mais perfeita articulação e emissão dos vocábulos inseridos na música que está a proferir e a interpretar. Para além disso, sempre se põe a questão de se perceber o que se está a dizer, uma vez que, se há um texto escolhido pelo compositor, o seu sentido e a mensagem contida deverá ser decodificada pelo intérprete e, em condições ideais, pelo ouvinte também. Põe-se aqui, no entanto, uma questão: o que será mais relevante, o texto ou a música? Far-se-á uma melodia para musicar um discurso, ou, por outro lado, será a música que o vai sugerir?

A música e a linguagem aparecem ligadas por grandes laços de afinidade entre si. Ambas têm características da espécie humana, diferenciando-se dos sons e dos ruídos produzidos pelos animais, bem como do seu modo de comunicar; são capazes de gerar um sem número de sequências novas e originais, uma vastidão de frases ou de melodias distintas. O musicólogo Schenker e o linguista Chomsky fizeram as suas investigações relativamente à estrutura da música e da linguagem. Estudos recentes revelaram que música e linguagem partilham comportamentos e características formais, dividindo-se em três categorias: a fonologia, que diz respeito ao modo como um mundo infinito de sons pode ser organizado num número restrito de categorias de sons, que constituem a base da comunicação; a sintaxe, que nos permite saber se a frase é possível ou não na nossa linguagem, como soam os seus componentes e como se ligam as palavras entre si; a semântica, que nos diz se a frase tem sentido e qual é esse sentido. Quando ouvimos uma frase e a tomamos como errada, poderá ser porque esta não tem um significado evidente. Temos uma forma de ouvir condicionada a determinadas regras de construção gramatical. Este será um ponto a ter em conta relativamente à moderna concepção de intuição sintáctica, nomeadamente no que diz

respeito ao campo da música contemporânea. As considerações semânticas concordam geralmente com as intuições sintáticas e têm o seu paralelo na música.

Os compositores podem escrever com a mesma sintaxe mas com estilo diferente. A sintaxe tem regras, o estilo não. Com a sua abordagem única e particular, é próprio do compositor que se identifica pela audição da sua obra. Apesar destas diferenças entre música e linguagem, a busca de uma sintaxe musical permanece válida, uma vez que as regras da gramática musical deverão ter o mesmo carácter generativo das regras da sintaxe linguística. O nosso sentido de sintaxe musical depende da afinidade entre os sons. Ouvir música é um processo cognitivo, em que todos os dados se relacionam com a estrutura em si. Nas nossas actividades cognitivas, agrupamos sons, tempos fortes e harmonias e ouvimo-los como um todo. Este fenómeno é essencial para perceber a música e remete-nos para uma comparação com a linguagem, onde se agrupam palavras em frases, elaborando um discurso coerente.

Há músicas que se encontram ligadas à palavra, ao texto, o que torna a sua percepção mais acessível. É o caso do género canção, *Lied* alemão, da ópera ou da música programática.

Por vezes o tema (musical) principal aparece revestido e transformado de muitas maneiras. Não será apenas uma questão de variação de carácter, mas, também, uma estratégia relativamente ao texto, uma técnica da narração com cariz dramático. Quanto mais clara for a narração, quanto mais os acontecimentos se basearem no seu próprio significado, se houver semelhança e repetição de determinados fragmentos musicais, mais o ouvinte se apercebe da estratégia do texto.

As vogais representam o som e as consoantes o ruído. O ruído é uma parte muito importante da linguagem e também da música. As consoantes dão uma riqueza tímbrica muito grande ao som e o seu ruído intrínseco não pode ser imitado por qualquer outro instrumento. Durante séculos, os poetas não foram capazes de extrair a riqueza subjacente a esta fonte de expressão patente na nossa linguagem. Apenas os poetas futuristas nas suas *free words* foram capazes de lhe reconhecer o valor e utilizar, na poesia, o ruído das consoantes. Procurando o uso de onomatopéias de ruídos, revelaram a enorme importância deste elemento para a linguagem, que esteve quase sempre subjugado ao valor das vogais. Este recurso contribui para multiplicar os elementos expressivos e emotivos.

A articulação da música e da palavra sempre foi objecto de grande reflexão, não apenas por músicos, mas também por linguistas e poetas. Richard Strauss condensa toda esta problemática numa pequena frase: “*A luta entre a palavra e a música é o problema presente...*” Na sua definição tradicional, canção é uma forma de síntese. É a arte que reúne música e poesia, entoação e discurso, como meios de expressão e que se reveste de um carácter de criação divina. A música de uma canção é, antes de mais, uma composição que não abandona a sua riqueza ou particularidade enquanto música em si mesma (sem palavras). No entanto, o texto da canção conduz, de facto, a uma responsabilização no sentido de aproximar a expressividade musical ao dramatismo e à afectividade patentes no poema

Há quem defenda que a poesia, para o compositor, não passa de mais um elemento de trabalho, daí que algumas grandes canções tenham textos fracos: o poema, uma vez tratado musicalmente, perde a sua identidade e passa a ser simplesmente parte de uma canção, daí que não haja a necessidade de escrever grandes textos para canções, ou de recorrer a textos de autores consagrados.

A mensagem musical é algo que o compositor e o intérprete pretendem sugerir ao ouvinte e é absorvida enquanto experiência estética. A mensagem pode ser apreendida como uma nova vivência ou como uma interpretação. Neste caso, o receptor está perante um universo de rendição às suas memórias e à sua imaginação construtiva. Estamos, assim, perante uma experiência estética que está condicionada quer aos esquemas do compositor, quer aos do ouvinte, sem esquecer o papel do intérprete

A natureza da mensagem musical, bem como o modo da sua transmissão, têm sido alvo de numerosos escritos e discussões. Neste panorama surgem as divergências dos que defendem a música pura e dos que defendem a música descritiva.

Os compositores ou intérpretes que desejam oferecer uma vivência de puro sentimento, colocam-se de forma receptiva ao que o material musical lhes oferece no momento, de forma espontânea. O importante não é a forma ou o “musicalmente correcto”, mas sim o sentimento ou a beleza intrínsecos ao próprio som.

O facto é que ouvir e compreender a música é algo de subjectivo e pessoal, cujo resultado é condicionado por alguns factores, tais como aptidão e informação musical, coeficiente de inteligência e temperamento.

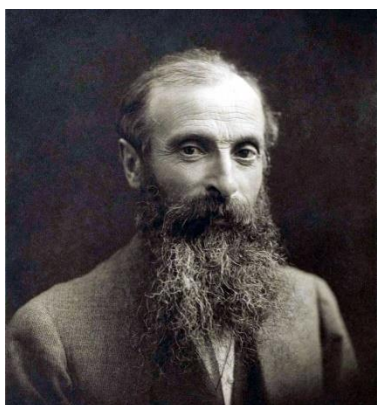
No acto da criação o compositor pode compor uma peça com a qual procure evocar este ou aquele cenário ou que venha a fazer sentir no ouvinte um sentimento de

profunda melancolia. No entanto, quando o compositor se torna intérprete, o seu comportamento transfigura-se. Deixa de ser o criador passando a ser actor. Já não é o próprio; é alguém que o representa e que apenas tem em comum a aparência física. Sente a peça de modo único e é assim que a interpreta, quer esteja de acordo, ou não, com a ideia do compositor.

Música e poesia são duas artes da comunicação que vivem do som, da articulação, da expressão... Com valor em si mesmas, e não necessitando uma da outra para poder subsistir, os seus caminhos cruzam-se no universo fascinante da canção. O texto, outrora recitado, recebe uma nova roupagem e é articulado com sons definidos musicalmente. Por outro lado, a música recebe mais um componente, cuja articulação de vogais e consoantes vai contribuir para o enriquecimento do resultado final.

São diversas as posições acerca do assunto. Não obstante, torna-se benéfico fazer uma análise da relação existente entre música e poesia, pois se por um lado se captam as semelhanças fundamentais entre ambos, por outro, destacam-se as diferenças.

### 2.3.1. GUERRA JUNQUEIRO



**Abílio Manuel Guerra Junqueiro** nasceu em Ligares, freguesia de Freixo de Espada à Cinta a 17 de Setembro de 1850. Foi alto funcionário administrativo, político, deputado, jornalista, escritor e poeta português. Fez os seus estudos preparatórios no Liceu de Bragança e frequentou o curso de Teologia da Universidade de Coimbra durante dois anos. Compreendendo que não tinha vocação para a vida religiosa, transferiu-se para o curso de Direito daquela universidade, concluindo-o em 1873. Ainda durante o curso de Direito, começou a manifestar notável talento poético, sendo considerado um dos nomes mais promissores da nova geração de poetas portugueses da época. Em 1868, publicou o opúsculo *O Aristarco Português* e a obra *Baptismo de Amor*. Sendo antimonárquico, manifestou as suas ideias republicanas em 1873, publicando o poemeto *À Hespanha Livre*, em que celebrou a proclamação da república espanhola. Em 1874, publicou *A Morte de D. João*, obra que obteve um enorme sucesso, recebendo apreciações críticas de escritores de grande renome como Camilo Castelo Branco e Joaquim Pedro de Oliveira Martins. Em Coimbra, começou a sua carreira literária promissora como redactor do jornal literário *A Folha*. Aqui cria relações

de amizade com alguns dos melhores escritores e poetas do seu tempo, grupo geralmente conhecido por Geração de 70. Transferindo-se posteriormente para Lisboa, foi colaborador de jornais políticos e artísticos, como o jornal *A Lanterna Mágica*. Entrou para o funcionalismo público e tornou-se secretário-geral do governador civil dos distritos de Angra do Heroísmo e de Viana do Castelo. Em 1878, foi eleito deputado pelo círculo de Macedo de Cavaleiros, nunca deixando de se dedicar, entretanto, à literatura. Publicou, em 1879, a obra *A musa em Férias*, que reúne grande parte das suas poesias. Faleceu em Lisboa a 7 de Julho de 1923.

Guerra Junqueiro teve um papel extremamente importante no cenário cultural de Portugal. Foi classificado o "Victor Hugo português" devido à sua importância e foi considerado, por muitos, o maior poeta social português do século XIX. Recebeu o reconhecimento de escritores contemporâneos importantes, como Eça de Queirós, que o considerou "o grande poeta da Península", como Sampaio Bruno, que viu nele o maior poeta da contemporaneidade, e como Teixeira de Pascoaes, que o classificou "um poeta genial" "Se Antero é um escultor, Junqueiro é um músico Supremo". Fernando Pessoa também manifestou a sua admiração por Guerra Junqueiro, classificando *Pátria* uma obra "superior aos Lusíadas". Da mesma forma, Miguel de Unamuno, escritor espanhol, também o considerou "um dos maiores poetas do mundo".

A sua obra poética aborda temas sociais que reflectem o panorama da sociedade portuguesa dos finais do século XIX e do início do século XX. O anticlericalismo e o ataque à burguesia corrupta são temas marcantes da obra de Guerra Junqueiro, que apresenta um profundo descontentamento com a decadência de Portugal e com postura do rei Dom Carlos e de toda a dinastia Bragança face ao destino do país. Considerava que Portugal estava entregue a uma monarquia que indiferente ao desenvolvimento do país, e desprovida de moral, porquanto entregue aos interesses ingleses. Junqueiro considerava, portanto, que o país havia entrado numa decadência moral e que só poderia se reerguer quando conseguisse redefinir a sua própria identidade, através da revolução moral.

Guerra Junqueiro foi militante do Partido Progressista durante o período monárquico e colaborou activamente com a República após a sua instauração, em 1910. Obteve reconhecimento dos seus serviços em prol do ideal Republicano, sendo nomeado Ministro Plenipotenciário da República Portuguesa na Suíça, função que ocupou até 1914.

Manifestou a sua oposição à monarquia em poemas como *Finis Patriae*, *Canção do Ódio* e *Pátria*, instigando nos seus leitores um sentimento de descrédito em relação ao sistema de governo em vigor. Uma das maiores críticas de Junqueiro à monarquia deveu-se à cedência do rei Dom Carlos ao Ultimato Inglês, que resultou, em 1890, no fim do projecto colonial português do Mapa Cor-de-Rosa. Este projecto visava os territórios da costa de Angola à costa Moçambicana.

Guerra Junqueiro marcou, inegavelmente, o cenário da cultura e da literatura portuguesas e configura o retrato da sua época. O eco dos mundos românticos, neo-iluminista, evolucionista e *fin-de-siècle* encontram nele registo e propagação. Dizer-se que foi a voz do seu tempo, não é retórica; que o seu fogo verbal e doçura lírica acenderam a inspiração de muitas gerações, não é arbitrário. Há um demónio e um anjo, uma brisa e um ciclone dentro deste nome.

Foi reverenciado por vários escritores de renome e continua a ser considerado uma figura de extrema importância no panorama português. Além de grande escritor, foi uma personagem politicamente activa na instauração da república portuguesa. Obteve reconhecimento não só a nível nacional, mas também internacional, tendo ultrapassado fronteiras e influenciado pensadores de todo o mundo.

### **2.3.1.1. POESIA E MÚSICA DE JUNQUEIRO**

Segundo Henrique Manuel S. Pereira (2009), a música é uma boa técnica, ou pelo menos um bom indício para conduzirmos uma reflexão sobre a sociologia da leitura, a sociologia do gosto e o destino recepional da poesia de Guerra Junqueiro. Há música na poesia de Junqueiro, sendo essa uma das características mais relevantes e determinantes da sua majestosa linguagem, entre sarcástica, épica, lírica e religiosa.

As palavras, como a música, são susceptíveis de modulações várias. Junqueiro sabia-o, descobrindo-lhes imprevistos segredos. Mais do que o tema, importava-lhe a forma de o recriar. Riqueza de rimas, alternância vocálica, versos modulantes e cadências confirmadoras, uso ostensivo de metáforas, expressivas imagens visuais e sonoras, pausas que são eloquentes, silêncios, encadeamentos, estruturas reiterativas, sinestésias e processos onomatopaicos, todo um vasto leque de matrizes, de aspectos técnico-compositivos, retórico-estilísticos, ideo-temáticos, entrelaçados numa harmoniosa melopeia sem censuras, concorre para uma comunicação directa com o seu leitor ou ouvinte, inscrevendo-se com facilidade na memória.

Segundo o poeta Nuno Júdice, a relação entre poesia e música é natural: o poema faz ouvir a música das palavras e, antes ainda de um sentido, o que passa, em primeiro lugar, do texto para o leitor é essa vibração fónica que recupera um ritmo próprio da estrutura frásica que o verso, na sua composição métrica ou não, organiza a partir desse recorte musical de que a sílaba é o elemento mínimo. Este é, então, o primeiro significado essencial da linguagem poética, dando a associação entre a música, que obriga a uma percepção acústica do texto, e um sentido que decorre dessa sensorialidade auditiva, sobrepondo-se por vezes ao próprio tema textual.

Sabe-se que o destino de uma obra nem sempre é igual; e Junqueiro, depois de uma fase de algumas décadas em que gozou do privilégio de um reconhecimento quase unânime, foi relegado para um esquecimento injusto por parte da atenção crítica que a sua poesia merece, não apenas como testemunho dessa época de transformação social e ideológica da nossa sociedade mas, sobretudo, como artista da palavra. Privilegiou-se o conteúdo, que sem dúvida envelheceu nalguns aspectos, mas a poesia é mais do que isso, e é sem dúvida no leque amplo de tratamento da imagem poética, na força dramática da sua expressão e nessa mestria da sonoridade verbal que o poeta é um caso excepcional da nossa literatura.

O diálogo que a música estabelece com a sua obra poética é, por estas razões, fecundo na diversidade das suas formas. Junqueiro vem da escola romântica, mas não se reduz a essa estética; e é possível encontrar nele um momento de cuidada decoração lexical, correspondendo à influência parnasiana, e também um eco da imagem simbolista que só por instantes se demora no luxo barroco de sinestésias e aliteraões para, nos últimos poemas, ir ao encontro de uma comunicação que reencontra as raízes camponesas e rurais do seu imaginário. É por isso variada a oferta que o músico recebe ao longo dos seus livros; e essa variedade reflecte-se no espectro amplo com que a sua poesia foi tratada, desde a música erudita até formas mais populares de canção.

O que está sempre presente, sem excepção, é essa capacidade de fazer emergir o canto de dentro da linguagem, e de pôr em relevo, uma vez mais, a estreita ligação entre a nossa língua e a música. Mas o que também há que destacar destas muitas adaptações musicais da sua poesia é a própria poesia, e o modo como ela se faz ouvir.

### 2.3.2. COMPOSITORES JUNQUEIRINOS

Muitos foram os autores musicais, com diferentes estilos, épocas e gerações que encontraram na obra poética de Guerra Junqueiro fonte de inspiração. Desde Gustavo Romanoff Salvini (1825-1894) a Fernando Valente (1952-) foram no total 23 os autores que musicaram poemas de Junqueiro, num total de 34 composições musicais. O género canção predomina, mas há também outros géneros como a música sinfónica - Fantasia para orquestra de Luís Freitas Branco com o tema *Depois de uma leitura*, música de Câmara – *A Moleirinha* para quinteto de sopros, de Berta Alves de Sousa ou ainda o poema sinfónico do tema *Babilónia*, do compositor David de Sousa.

A lista de poesias de Junqueiro que foram musicadas engloba nove livros ou opúsculos – *A Morte de D. João* (1874), *A Musa em Férias* (1879), *A Lágrima* (1888), *A Marcha do Ódio* (1890), *Finis Patriae* (1891), *Os Simples* (1892), *Oração ao Pão* (1902), *Oração à Luz* (1904), *Poesias Dispersas* (1920), onde o livro *Os Simples* (1892) é o que apresenta predilecção pelos compositores pela quantidade de poemas daqui musicados. Henrique Manuel S. Pereira (2009) afirma que “há, com efeito, música na poesia de Guerra Junqueiro, sendo essa uma das características mais relevantes e determinantes da sua majestosa linguagem, entre sarcástica, épica, lírica e religiosa.”

Seguidamente são apresentados e seleccionados alguns desses compositores e obras, especialmente os que se debruçaram no género canção para canto e piano, dos quais serão apresentadas com pormenor algumas das suas composições mais adiante no Capítulo 3 deste documento:

- **António Duarte da Costa Reis (1883 - ?)**

Recebeu as primeiras lições musicais de João António de Barros. Posteriormente ingressa no Conservatório Nacional para estudar composição e Piano. Posteriormente dá aulas ao Curso Superior de Piano. Ao nível de composições de obras para canto e piano a partir de livros de poemas de Guerra Junqueiro, compôs a canção *Morena* do livro *A Musa em Férias*.

- **António de Lima Fragoso (1897–1918)**

Compositor e pianista dotado de enorme talento para a música. Entre 1907 e 1914, vai para o Porto para concluir o Curso Geral dos Liceus e frequentar os dois primeiros anos do curso Superior de Comércio. Na cidade nortenha, tem lições particulares de piano com Ernesto Maia. Aos 16 anos publicou a sua primeira

composição "*Toadas da minha aldeia*", a que a crítica musical deu os maiores aplausos. Desta colectânea de canções consta o tema *Canção Perdida* com texto a partir do livro de Junqueiro, *Os Simples*. Matricula-se aos 17 anos no Conservatório Nacional nas classes de Tomás Borba (Harmonía), Marco Garin (Piano) e Luís de Freitas Branco (Acompanhamento e Leitura de Partituras). A sua obra, composta na quase totalidade entre 1915-1918, engloba composições para piano e canto e para música de câmara.

- **António R. Viana (1868 –1952)**

Foi advogado, jornalista e compositor. Os seus estudos musicais foram orientados por Ciríaco de Cardoso e Manuel Benjamim. Licenciou-se em Direito pela Universidade de Coimbra, e pertenceu a vários grupos musicais ligados à academia coimbrã como bandolinista. No 4º ano da licenciatura musicou uma opereta, a valsa *Serenata*, que teve um sucesso imenso sucesso. Escreveu obras para canto e piano, das quais se destacam as quatro séries da colectânea *Canções Portuguesas*. A partir do livro de Junqueiro *Os Simples* compôs a canção *Regresso ao Lar* e também *O Cavador*.

- **J. A. Barrozo Neto (1881–1941)**

Nasceu no Rio de Janeiro, no Brasil e foi compositor, pianista, maestro e professor. Foi um aluno distinto do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, sucessor do Imperial Conservatório de Música, tendo sido laureado com vários prémios. tomou-se num dos professores mais conceituados do Brasil. Como pianista realizou uma notável carreira artística e foi director artístico da Sociedade de Cultura Musical do Rio de Janeiro e fundador do Coral Carlos Gomes e do Coral Barrozo Neto. Realizou concertos em Bruxelas, Paris, Roma e Turim. Como compositor deixou extensa produção de peças para piano e ao nível de obras para canto e piano compôs a canção *Regresso ao Lar* do livro *Os Simples*.

- **G. Fernández Gil (1918–1967)**

Foi pianista, professor, musicógrafo e compositor. Estudou no Conservatório de Música do Porto com Berta Alves de Sousa (Piano) e Cláudio Carneiro (Contraponto e Fuga) onde se diplomou com distinção. Foi professor particular de piano e, para além da actividade pedagógica, publicou alguns trabalhos e realizou várias conferências no âmbito das Ciências Musicais. Da sua produção enquanto compositor, com estéticas claramente românticas, constam obras para piano, guitarra clássica, coro, orquestra de

cordas, bailado e para canto e piano donde se destaca a canção *Morena* do livro de poemas *A Musa em Férias* de Junqueiro.

- **Gustavo Romanoff Salvini (1825–1894)**

Tenor polaco oriundo de famílias abastadas, devido a perseguições políticas fugiu do seu país, passou por Cracóvia, Dresden, Viena e em 1847 foi para Itália onde aprimorou a sua técnica de cantor em Florença. Fez uma carreira artística em teatros italianos e franceses e chegou ao Porto em 1859 contratado para integrar a Companhia lírica do Teatro Real de São João. Em 1866 é um dos membros do corpo docente da Academia de Música do Palácio de Cristal e na década de 70 faz-se anunciar nos principais periódicos do Porto como professor particular de piano e canto. Foi presença assídua, como pianista e cantor, nos vários concertos e eventos musicais levados a cabo na cidade do Porto. Porém, durante o 2º Acto da ópera “*I Puritani*” de Bellini, perdeu subitamente a voz e não voltou mais a cantar. Como compositor a sua obra mais destacada para canto é *Romanceiro Musical*, publicado em Paris em 1866 e reeditado 18 anos mais tarde pela casa Corazzi, de Lisboa, com o título *Cancioneiro Musical Português*, do qual faz parte o tema *A Rosa Morena*, do livro de poemas *A Musa em Férias* de Junqueiro. Para além desta obra, compôs ainda um *Método de Canto teórico-prático para uso de portugueses* que permanece inédito e com *Compêndio elementar de canto e solfejo* para as escolas primárias e secundárias. Salvini queria fundar o “*Kunstlied*” (canção de câmara erudita) português e queria uma reforma para a música em Portugal. Procurou apoio, sem sucesso, junto a escritores como Teófilo Braga e Ramalho Ortigão e até junto ao Rei D. Carlos.

- **Herminio do Nascimento (1890–1972)**

Compositor, professor, pedagogo e musicólogo realizou a sua formação musical no Conservatório Nacional de Lisboa. Foi professor de História da Música na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e de Canto Coral no Liceu Pedro Nunes. Participou em diversas comissões ministeriais de reforma do ensino artístico. Em 1936, foi nomeado Director geral do Canto Coral da *Mocidade Portuguesa*, tendo estabelecido o primeiro cancionário e dirigindo massas corais nas principais celebrações do Estado Novo. Na área da direcção coral salienta-se a regência do Orfeão Académico de Lisboa com o qual realiza uma tournée ao Brasil em 1925. Escreveu artigos sobre temáticas musicais no jornal *O Século*, bem como em várias revistas e publicações. Da sua faceta de compositor destacam-se a escrita da ópera *Soror Mariana*, música de cena para

vários autos de Gil Vicente, cantatas e obras corais a *capella*. De realçar a canção para canto e piano *A Moleirinha* do livro *Os Simples*.

- **F. Lopes Graça (1906–1994)**

Personagem indubitavelmente dominante da vida musical portuguesa durante o período do Estado Novo. Realizou os seus estudos musicais no Conservatório Nacional onde foi discípulo de Adriano Merea e Vianna da Mota em piano, Tomás Borba em composição e Luís de Freitas Branco em Ciências Musicais. Concluído o curso Superior de Composição em 1931. Viajou para Paris em 1937 e frequentou o curso de musicologia na Sorbonne e estuda composição e orquestração com Charles Koechlin. Regressa a Lisboa em 1939 retomando a sua actividade como cronista, musicólogo e professor. Ensinou piano, contraponto e harmonia na Academia de Amadores de Música e é galardoado por quatro vezes com o prémio de Composição do Círculo de Cultura Musical e cria a Sociedade de Concertos Sonata. Compõe as célebres *Canções Heróicas*, canções de intervenção que Lopes-Graça continuou a compor até 1974, e inclusive em anos posteriores. Em finais da década de 50 conhece Michel Giacometti com quem percorre o país num projecto pioneiro de recolha de música tradicional portuguesa.

Autor de extensa e variada produção musical onde se destaca a abundante produção para voz solista ou coro, um leque apreciável de música sinfónica, de música de câmara e de música para piano. Os anos transcorridos desde 1974 até ao seu falecimento foram para Lopes-Graça criativamente muito férteis. São prova disso as duas sonatas para piano e um quarteto, o impressionante *Requiem* para as vítimas do fascismo em Portugal (1979) e as *Sete predicções* de “*Os Lusíadas*” (1980), o bailado *Danças*, uma sinfonia para orquestra de formação clássica, numerosas canções, composições instrumentais mais breves e peças de circunstância. Da sua última produção para voz e piano, destacam-se os *Dez Novos Sonetos de Camões*, *Aquela nuvem e outras*, sobre poemas infantis de Eugénio de Andrade, e canções sobre textos de Fernando Pessoa e de José Saramago. Do poeta Guerra Junqueiro compôs várias canções nomeadamente *À Mocidade das Escolas* e *Falam Casebres de Pescadores*, canções para coro e piano com poemas do livro *Finis Patrie* e o tema *Canção Perdida* do livro *Os Simples*, para voz solista e piano.

- **Tomás V. Borba (1867–1950)**

A sua carreira inicia-se em Angra do Heroísmo, onde fez parte enquanto seminarista da Escola do Coro da Sé Catedral de Angra do Heroísmo. No plano artístico foi aluno de Guilherme Augusto da Costa Martins, músico, organista, violinista e professor de piano e posteriormente fixa-se em Lisboa para ingressar no Real Conservatório Nacional. Paralelamente frequenta o Curso Superior de Letras tendo Teófilo Braga como um dos seus professores. Foi Prior e professor de Harmonia e o primeiro docente de História da Música no Conservatório. Entre os seus discípulos contam-se António Fragoso, Luís e Pedro de Freitas Branco, Eduardo Libório, Ivo Cruz e F. Lopes-Graça. Leccionou as disciplinas de Solfejo e Canto Coral na Escola Normal Primária e no Liceu Dona Maria Pia. Dirigiu o Orfeão do Liceu da Lapa e desempenhou o cargo de director artístico da Academia dos Amadores de Música. Foi co-autor de um Dicionário de Música, ainda hoje obra de referência. É autor de uma vasta obra musical vocal repartida por diversos géneros que englobam desde a música sacra até à música coral e para canto e piano. Com base em poemas de Guerra Junqueiro foi autor de diversas canções para canto e piano, nomeadamente *A Moleirinha* e *Retorno ao Lar* do livro *Os Simples*, a canção *Natal* do livro *Poesias Dispersas* e o coro a *capella Ao luar* também do livro *Poesias Dispersas*.

- **A. Tomás de Lima (1887–1950)**

Compositor, violinista, pianista e maestro. Desde muito cedo se dedicou ao estudo da música. Revelou-se um aluno brilhante a ponto de, com apenas 14 anos de idade, ter dirigido o coro da Sé Patriarcal de Lisboa, de que fazia parte, na execução de obras da sua autoria, iniciando a sua carreira de concertista quando ainda frequentava o Conservatório Nacional de Lisboa. Convidado por Viana da Mota, em 1919, integrou o corpo docente do Conservatório Nacional, leccionando nas classes de Violino, Direcção de Orquestra, Composição e Música de Câmara. Como intérprete teve grande visibilidade em Portugal e no Brasil, onde foi em digressões actuando como solista. Compôs obras para piano, piano e canto, violino, orquestra, conjuntos de câmara, para além da ópera *Moabita*. Com base em poemas de Junqueiro compôs para canto e piano o tema *Canção Perdida* do livro *Os Simples*.

- **J. Viana da Mota (1868–1948)**

Pianista, pedagogo e compositor. Concluiu os seus estudos musicais no Conservatório Nacional com 14 anos de idade. Foi discípulo de Franz Liszt em Weimar (1885) e de Hans von Bülow em Frankfurt (1887). Realizou uma brilhante carreira de pianista, dando mais de mil recitais por todo o mundo. Era um intérprete distinto de Bach, Beethoven e Liszt. Com o início da primeira Guerra Mundial vê-se obrigado a abandonar a sua residência em Berlim e é convidado para leccionar no Conservatório de Genebra, sucedendo a Bernhard Stavenhagen. No ano seguinte fixa-se em Lisboa onde é nomeado Director do Conservatório Nacional. Exerceu também o cargo de director musical da Orquestra Sinfónica de Lisboa. Colaborou na revista *A Arte Musical* (1898-1915) e na revista *Lusitânia* (1924-1927). Como compositor deixou uma obra vasta e diversificada de forte cunho nacionalista, sobretudo obras para piano solo, dos mais variados géneros, como é o caso da sua famosa sinfonia *À Pátria*. Para canto e piano compôs *A Canção Perdida* poema do livro *Os Simples* de Guerra Junqueiro.

- **Luís Cília (1943 - )**

Luis Cília nasceu em Angola e veio para Portugal em 1959, para prosseguir os seus estudos. Em 1962 conheceu o poeta Daniel Filipe que o incentivou a musicar poesia. Datam desse ano as suas primeiras experiências nesse campo "Meu país", " O menino negro não entrou na roda" mais tarde incluídos no seu primeiro disco gravado em França, para a editora *Chant du Monde*. Em 1964 partiu para Paris, onde viveu até 1974 em exílio. Entre 1964 e 1974 realizou recitais em quase todos os países da Europa. Foi um cantor de intervenção que no exílio em França denunciou a Guerra Colonial e a falta de liberdade em Portugal. Uma das suas músicas mais conhecidas desse período, *Avante Camarada*, tornou-se uma espécie de segundo hino do Partido Comunista Português.

Depois do seu regresso a Portugal continuou a gravar discos, como compositor e intérprete e a realizar recitais. Como intérprete, gravou dezoito discos, alguns dos quais dedicados exclusivamente a poetas tais como Eugénio de Andrade, Jorge de Sena ou David Mourão Ferreira. Compôs para voz e guitarra o tema *O Cavador* do livro *Os Simples* de Guerra Junqueiro.

**NOTA:** Para um maior detalhe ao nível da biografia dos diversos compositores Junqueirianos anteriormente referidos, consultar o **Apêndice A** no final deste documento.

### **3. ANÁLISE COMPARATIVA E INTERPRETATIVA DAS VERSÕES DOS DIFERENTES COMPOSITORES SOBRE POESIA DE GUERRA JUNQUEIRO**

#### **3.1. INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA**

O objectivo primordial deste trabalho escrito incide na análise comparativa e interpretativa das várias obras compostas pelos diversos compositores para um mesmo poema de Junqueiro. No total serão estudados e interpretados cinco poemas distintos e apresentada a diferente visão musical desses poemas pelos diferentes compositores envolvidos. Esta análise teórica aqui apresentada complementar-se-á com um recital final em que as canções analisadas neste capítulo serão apresentadas e interpretadas.

#### **3.2. METODOLOGIA UTILIZADA**

A metodologia utilizada para a prossecução deste trabalho seguiu as seguintes etapas:

- Pesquisa, análise e selecção do reportório musical:
  - Investigação e recolha das peças existentes para piano e canto;
  - Levantamento bibliográfico sobre o poeta e os compositores envolvidos nas obras seleccionadas;
  - Levantamento teórico sobre o género canção em Portugal com apoio do professor Francisco Melo;
- Processo de estudo das peças:
  - Transcrição das peças para formato digital, uma vez que algumas se encontravam manuscritas e de difícil leitura sendo que também foi necessário fazer um ajuste de tonalidade para o meu registo;
  - Análise musical e interpretativa das peças estudadas;
  - Análise poética dos poemas e comparação com as partituras dos distintos compositores;
  - Contextualização histórica e musical;
- Preparação para a performance musical:
  - Aulas de Canto/Técnica Vocal com o professor António Salgado;
  - Ensaios com o pianista Ángel González e supervisão do professor António Salgado;
- Recital final

### 3.3. POEMA: “MORENA” - A MUSA EM FÉRIAS (1879)

*“Não negues, confessa  
Que tens certa pena  
Que as mais raparigas  
Te chamem morena.*

*Pois eu não gostava,  
Parece-me a mim,  
De ver o teu rosto  
Da cor do jasmim.*

*Eu não... mas enfim  
É fraca a razão,  
Pois pouco te importa  
Que eu goste ou que não.*

*Mas olha as violetas  
Que, sendo umas pretas,  
O cheiro que têm!  
Vê lá que seria,  
Se Deus as fizesse  
Morenas também!*

*Tu és a mais rara  
De todas as rosas;  
E as coisas mais raras  
São mais preciosas.*

*Há rosas dobradas  
E há-as singelas;  
Mas são todas elas  
Azuis, amarelas,  
De cor de açucenas,  
De muita outra cor;  
Mas rosas morenas,  
Só tu, linda flor.*

*E olha que foram  
Morenas e bem  
As moças mais lindas  
De Jerusalém.  
E a Virgem Maria  
Não sei... mas seria  
Morena também.*

*Moreno era Cristo.  
Vê lá depois disto  
Se ainda tens pena  
Que as mais raparigas  
Te chamem morena!”*

### 3.3.1. ANÁLISE DO POEMA E TEMÁTICA ABORDADA

“Morena” faz parte integrante do conjunto de poemas da colectânea “*Musa em Férias*”, publicado em 1879. Ao nível da mensagem transmitida no poema, numa época em que os padrões de beleza poderiam desencadear na “Morena” um sentimento de inferioridade, o “eu lírico”, desprovido de qualquer preconceito, louva a beleza da mulher que o encanta. Assim como Camões, na cantiga “*Endechas a Bárbara, Escrava*” canta a beleza inigualável de uma mulher negra, descrita como a mais bela das mulheres e possuidora de um rosto único, espelho da alma, que o encanta e pelo qual se sente irremediavelmente perdido de amores, também aqui esta mulher de pele morena é vista como “a mais rara/ De todas as rosas” e possuidora igualmente, de um rosto singular, como Bárbara “*Mas rosas morenas, / Só tu, linda flor*” e, comparada na sua singularidade à Virgem Maria e a Jesus Cristo.

Ao nível da estrutura formal é uma cantiga composta por oito estrofes, quatro quadras (a primeira constitui o mote), uma sextilha, uma sétima e uma oitava (glosa). A rima é cruzada e interpolada. Todos os versos são pentassílabos ou de redondilha menor, típicos da poesia popular portuguesa desde os seus primórdios e usados por Camões no poema supracitado («*Aquela cativa / que me tem cativo*»).

### 3.3.2. COMPOSITOR: DUARTE DA COSTA REIS

#### 3.3.2.1. ASPECTOS COMPOSICIONAIS E ESTRUTURA MUSICAL DA CANÇÃO

The image shows a musical score for the song "Morena" by Duarte da Costa Reis. The score is written for voice (CANTO) and piano (PIANO). The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 8/8. The tempo is marked "Vivo Allegretto". The lyrics are: "Não negues confes.sa que tens certa pe.na que as mais raras te chamem ma." The score consists of two systems of staves. The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The second system shows the vocal line with lyrics and piano accompaniment.

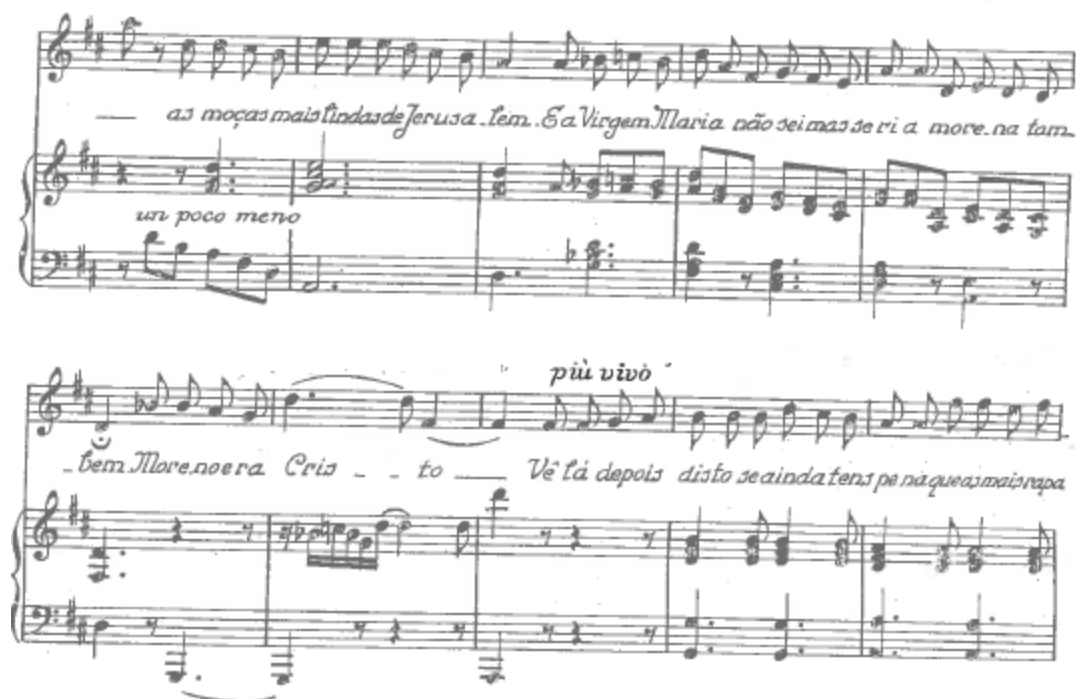
Esta canção encontra-se em Ré Maior, com indicação de *Vivo Allegretto*, dando um andamento ligeiro com carácter de dança. Ao nível de estrutura verifica-se uma estrutura com introdução, ABA, e interlúdios solísticos. Toda a canção tem um

movimento ondulante em que a parte A é construída maioritariamente por terceiras; a parte B predominam os graus conjuntos e os interlúdios solistas também por graus conjuntos. Verifica-se também que sempre que existe uma referência religiosa acontece algo de diferente harmonicamente, isto é, no compasso 23:



Verifica-se que de Ré Maior na frase "Vê lá que seria se Deus as fizesse morenas também" muda para Fá# Maior e um ralentando pouco a pouco, retornando posteriormente à tonalidade base de Ré Maior.

E no trecho a partir do compasso 56:



Verifica-se que de Ré Maior na frase "E a Virgem Maria" temos um acorde menor com o surgir do Sib retornando posteriormente à tonalidade principal de Ré Maior. E repete-se novamente a mesma situação logo a seguir na frase "Moreno era Cristo".

É uma canção muito ondulante e rápida devido ao ritmo ser construído maioritariamente por colcheias na voz. Uma grande dificuldade vocal desta canção é o seu âmbito de duas oitavas (15ª). O acompanhamento também marca a ligeireza da canção com o ritmo Semínima/Colcheia. Aliás o próprio compasso 6/8 ajuda nesse sentido de canção com carácter de dança. O que ajuda à interpretação são algumas indicações de mudanças de andamento (*rallentando*, *vivo*, *poco vivo*, *poco meno*, etc) entre as diversas secções, estando muito de acordo e em consonância com as frases proferidas do poema. É necessário definir muito bem as respirações e a articulação com o pianista de modo a garantir um bom sincronismo entre o canto e o piano e uma boa integração do cantor com o poema de forma a evidenciar as diferentes secções.

Não será apresentado este tema no meu recital final por questões de tessitura.

### 3.3.3. COMPOSITOR: FERNÁNDEZ GIL

#### 3.3.3.1. ASPECTOS COMPOSICIONAIS E ESTRUTURA MUSICAL DA CANÇÃO

The image shows a handwritten musical score for voice and piano. The score is written on five staves. The top staff is labeled 'Voz' and contains the vocal line with lyrics: 'ne-gues con-fes-sa, Não ne-gues con-fes-sa, Não ne-gues Con-'. The second staff is labeled 'Piano' and contains the piano accompaniment. The score includes dynamic markings such as *sf* and *p*, and articulation marks like accents and slurs. The key signature is one flat (F major or D minor). The time signature is 6/8.

Esta canção tem como armação de clave Sol menor mas a sua tonalidade é difícil de definir pois apresenta diversas variações ao longo das diferentes secções, passando pela relação Maior/ menor, Ré menor e terminando em Sol Maior. Apresenta

uma estrutura com forma seccionada: Introdução (c. 1-3), secção A (c. 4-13), secção B (c.14-21), secção C (22-34), secção A' (c. 34-42), secção B' (c. 43-50), secção D (c. 51-67) e coda (c. 68-74). Ao nível do andamento inicial não tem qualquer referência, o que sugere alguma interpretação livre mas com uma indicação de mudança para *Moderato* (início da secção C, no c. 22).

É uma canção que apresenta uma elevada densidade harmónica e assim bastante complexa tanto ao nível composicional como ao nível interpretativo. Denota-se também a constante mudança de compassos ao longo de toda a canção o qual oferece uma liberdade frásica, ajustada aos versos. Na voz maioritariamente verificam-se como figuras rítmicas colcheias, com uma forma muito ondulante e articulação entre movimentos por graus conjuntos e intervalos de 3<sup>a</sup>. O Piano vai acompanhando harmonicamente e melodicamente a voz obrigando a uma relação harmónica bastante rígida entre o pianista e o cantor. Esta canção tem um âmbito de 11<sup>a</sup> (Ré4 a Sol5)

Verifica-se também poucas referências de dinâmicas (*pp*, *p*, *sfz*) mas as várias mudanças de compasso e andamento ao longo da peça originam a mudança de carácter para estar de encontro com o verso e reforçar o sentido da palavra.

### 3.3.4. COMPOSITOR: G. ROMANOFF SALVINI

#### 3.3.4.1. ASPECTOS COMPOSICIONAIS E ESTRUTURA MUSICAL DA CANÇÃO

The image shows a musical score for a song. It consists of two systems of music. The first system is labeled 'Canto.' and 'Piano.' and shows the vocal line and piano accompaniment for the first two lines of the lyrics. The second system shows the vocal line and piano accompaniment for the next two lines of the lyrics. The music is in G major and 2/4 time. The lyrics are: 'Não ne - gues! Con - fes - sa Que tens cer - ta pe - na Que as mais ra - pa - ri - gas Te chamem Mo - re - na.'

Esta canção apresenta como tonalidade principal Mi Maior e uma estrutura composicional bastante estável e regular ao longo de toda a obra musical. Não apresenta indicação do andamento inicial contudo verifica-se um carácter bastante

ligeiro que se pode comprovar com a forma da sua estrutura do tipo ABAB e também pela utilização de ritmo em galope na secção A e variação entre colcheia e semínimas na secção B.

Ao nível da melodia verifica-se que a secção A apresenta um registo mais grave e a secção B um registo mais agudo. A secção A apresenta mais saltos intervalares e a secção B mais graus conjuntos. O âmbito desta canção é de 9ª Maior (Mi3 – Fá#4). A harmonia desta canção apresenta a secção A a iniciar-se em Mi Maior (I grau) e término desta secção à dominante a Si Maior (V grau). Seguidamente a existe uma tonicização a Dó# (suspensão) e no final desta secção retorna à tonalidade principal de Mi Maior. Este esquema repete-se duas vezes. O piano vai acompanhando harmonicamente e melodicamente a voz. Ao nível de dinâmicas encontram-se referidos na partitura a indicação de crescendos, diminuendos e algumas acentuações bem como algumas indicações de andamento (*rall.*, *rit.*, *apress.*) o que guia o cantor ao nível da sua expressividade com o que está a ser proferido em cada verso e a intenção do compositor.

### 3.3.5. ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE AS DIFERENTES COMPOSIÇÕES E ASPECTOS RELEVANTES

Seguidamente apresenta-se de forma sintetizada uma tabela em que se pode identificar para as diferentes versões da canção “Morena”, salientando os vários aspectos de cada um dos compositores apresentados:

Compositor:	D. Costa Reis	G. Fernández Gil	R. Salvini
<b>Tonalidade</b>	Ré Maior	Sol menor	Mi Maior
<b>Andamento</b>	Vivo Allegretto	Sem indicação	Sem indicação
<b>Estrutura</b>	ABA estrófico	Seccionado ABCA'B'D	ABAB
<b>Melodia</b>	Ondulante	Ondulante	Saltos intervalares
<b>Compasso</b>	6/8	Variável (6/8, 9/8,12/8)	2/4
<b>Ritmo vocal predominante</b>			

<b>Percurso tonal</b>	RéM – Fá#M	Sol m - RéM	Mi M – Si M – MI M
<b>Dinâmicas/ Intensidade do som</b>	Sem indicações de dinâmica  <i>Rall. e Vivo</i>	Mudanças de andamento  <i>p, pp, sfz</i>	Apenas indicação de <i>crescendos</i> e <i>diminuendos</i>  <i>rall., rit., tratt, apres.</i>
<b>Técnica composicional</b>	Com desenvolvimento	Com desenvolvimento	Repetição
<b>Versos do Poema</b>	Na totalidade	Na totalidade	Utilização parcial

Nas várias versões estudadas verifico pela sua estrutura que apresentam um carácter ligeiro ou de dança. De realçar que o compositor Duarte da Costa Reis e Fernández Gil utilizaram na íntegra todas as estrofes do poema original de Junqueiro, mas Romanoff Salvini apenas utilizou algumas das estrofes deste poema. Este compositor fez também algumas alterações em alguns versos, nomeadamente terminando a canção repetindo “*Só tu, Só tu, só tu o meu amor*” em vez do verso original “*Só tu, linda flor*”.

A versão de Duarte da Costa Reis é a canção que, no meu ponto de vista, apresenta maior dificuldade ao nível interpretativo e de execução derivado em grande parte ao seu âmbito muito grande, isto é, alcança duas oitavas (15ª) o que dificulta imenso a sua interpretação para o registo de Tenor. As restantes versões utilizam um registo médio com saltos intervalares não muito grandes e com uma linha melódica bastante simples e intuitiva que é acompanhada pelo piano e permite dar o suporte necessário. Para facilitar a minha interpretação ajustei a tonalidade da canção de Fernández Gil para Fá menor, em vez do original Sol menor.

### 3.4. POEMA: “CANÇÃO PERDIDA” – OS SIMPLES (1892)

*Hálitos de lilás, de violeta, e d'opala,  
Roxas macerações de dor e d'agonia,  
O campo anoitecendo e adormecendo, exala...*

*Triste, canta uma voz na síncope do dia:*

*Alguém de mim se não lembra  
Nas terras d'além do mar  
Ó Morte, dava-te a vida,  
Se tu lha fosses levar!...*

*Ó Morte, dava-te a vida,  
Se tu lha fosses levar!...*

*Com o beijo do Sol na face cadavérica,  
Beijo que a morte esvai em palidez algente,  
Eis a Lua a boiar sonâmbula e quimérica...*

*Doce, canta uma voz melancolicamente:*

*O meu amor escondi-o  
Numa cova ao pé do mar...  
Morre o amor, vive a saudade...  
Morre o Sol, olha o luar!...*

*Morre o amor, vive a saudade...  
Morre o Sol, olha o luar!...*

*Latescente a neblina opálica flutua,  
Diluindo, evaporando os montes de granito  
Em colossos de sonho, extasiados de Lua...*

*Flébil, chora uma voz no letargo infinito:*

*Quem dá ais, ó rouxinol,  
Lá para as bandas do mar?...  
É o meu amor na cova  
Leva as noites a chorar!...*

*É o meu amor na cova  
Leva as noites a chorar!...*

*A Lua enorme, a Lua argêntea, a Lua calma,  
Imponderabilizou a natureza inteira,  
Descondensou-a em fluido e embebeceu-a em alma...*

*Triste expira uma voz na canção derradeira:*

*Ó meu amor, dorme, dorme  
Na areia fina do mar,  
Que em antes da estrela d'alva  
Contigo me irei deitar!...*

*Que em antes da estrela d'alva  
Contigo me irei deitar!...*

### 3.4.1. ANÁLISE DO POEMA E TEMÁTICA ABORDADA

O poema “*Canção Perdida*” constitui parte integrante da obra “*Os Simples*”, de 1892. Ao nível da sua mensagem o poema evidencia a saudade e a angústia do “eu lírico” que se confunde com o final de um dia (declínio do próprio sujeito poético) e se prolonga pela chegada gradual da noite (morte do sujeito poético). De realçar a riqueza vocabular e a metonímia presente na 1ª quadra (“*Hálitos de lilás, de violeta, e d’opala ...*”), num apelo aos sentidos do olfacto e da visão, assim como a personificação dos elementos bucólicos (“*O campo anoitecendo e adormecendo*”), a enriquecer a descrição de uma beleza extrema. O jogo de contrastes entre o dia e a noite, o sol e a lua, marcam a desilusão do sujeito poético dominado pela dor da ausência do objecto amado. Ainda de referir, a nota de dramatismo presente na invocação da Morte, a marcar um desejo de despreendimento e renúncia da vida, por parte de alguém que deseja ir “deitar-se” e adormecer para sempre junto do seu amor, “*antes da estrela d’alva*”.

Ao nível da estrutura formal o poema é composto por dezasseis estrofes, oscilando entre tercetos, monósticos, quadras e dísticos. A rima é cruzada e interpolada com alguns versos soltos. Os versos são alexandrinos.

### 3.4.2. COMPOSITOR: VIANA DA MOTA

#### 3.4.2.1. ASPECTOS COMPOSICIONAIS E ESTRUTURA MUSICAL DA CANÇÃO

The image displays a musical score for the song "Canção Perdida" by Viana da Mota. It consists of two systems of music. The first system is labeled "Canto." (Vocal) and "Piano." (Piano). The tempo is marked "Andante." The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The piano part begins with a dynamic marking of *p* (piano). The vocal line starts with the syllable "Al" and continues with a melodic line. The second system continues the vocal line with the lyrics: "-guem de mim se não lem - bra nas tór - ras d'a - lem do mar. Oh". The piano accompaniment continues with a steady rhythmic pattern. The score is written on a grand staff with a vocal line above and piano accompaniment below.

Esta canção tem a tonalidade principal de F $\sharp$  menor e compasso simples 2/4. Contudo o compositor faz um jogo tonal na construção da linha melódica ao longo da peça e assim distinguir as várias secções e executa diversas modulações para tonalidades próximas e às suas relativas Maiores e menores que conferem um veículo narrativo do poema. Apresenta uma estrutura que obedece ao esquema AABC.

O Piano assume o papel de suporte harmónico cabendo-lhe na segunda estrofe substituir o canto na narrativa poética. A súbita inflexão do poema a partir do compasso 40 “É o meu amor que na cova / Leva as noites a chorar!” é reforçado por uma progressão cromática em sentido descendente na parte de piano, bem como um recurso ao registo grave do piano:

The image displays a musical score for a song. It consists of two systems of staves. The first system shows the vocal line and piano accompaniment for the lyrics "E' o meu a - mor que na co - - va leva as noi - tes a cho - rar!". The piano part features a descending chromatic progression in the bass register. The second system shows the vocal line and piano accompaniment for the lyrics "E' o. meu a - mor que na co - va leva as noi - tes a cho - rar!". The piano part includes dynamic markings such as *pp*, *sempre più p*, and *estirio*, and a tempo marking of *Co. All.*

A tranquilidade da estrofe final “Ó meu amor dorme, dorme / Na areia fina do mar, / Que em antes da estrela d'alva / Contigo m'irei deitar!” é retratada por uma sequência de modulações que conferem ao texto um lirismo intenso, sublinhado por um tempo mais alargado, por uma métrica binária composta (compasso 6/4) - a fazer lembrar uma *canção* de embalar e pela indicação na partitura de *docíssimo / una corda*:

Oh meua - mor, dor - me, dor - me, na a rei - a fi - na do mar. que em  
an - tes da estrela d'al - - va com - ti - gome irei dei - tar! Que em an - tes da estrela

Existem ao longo da partitura indicações tanto ao nível do andamento como de intensidade que auxiliam ao intérprete nas diversas secções a sua expressividade e a intenção do compositor na interpretação do poema. É uma canção muito rica tanto ao nível harmónico como melódico que permitem evidenciar vários momentos interpretativos distintos na interpretação do poema de Junqueiro até atingir um final *dolcissimo*, num tempo mais largo, de intenso lirismo.

### 3.4.3. COMPOSITOR: ANTÓNIO FRAGOSO

#### 3.4.3.1. ASPECTOS COMPOSICIONAIS E ESTRUTURA MUSICAL DA CANÇÃO

1ª e 2ª VOZ. Andante doloroso. Triste canta uma voz na syncope do dia. *pp*  
(eu) Al - guem de mim se não O meu a - mor dor - me,  
PIANO. *pp*  
lem - bra Nas ter - ras d'al - em do mar. O mor - te da - va - te a vi - da  
dor - me N'a - rei - a fi - na do mar, Que em an - tes da es - tre - la d'al - - va *crescendo muito*

A tonalidade escolhida por este compositor para esta canção foi Si menor para criar uma melodia singela que retrata um ambiente soturno e triste ao poema. Esta melodia encontra-se dobrada na voz mais grave do piano e sustentada na mão direita por uma harmonia simples, natural e popular. A composição é construída com um esquema ternário ABA em que o compositor utilizou apenas três estrofes do poema. A secção A encontra-se em compasso composto 6/8 e a secção B está escrita com compasso simples 3/4. Ao longo desta canção existem várias indicações de intensidade e de variações de andamento, sendo a secção B indicada como *Un pouco mais depressa* em relação à secção A que apresenta um *Andante doloroso*. Estas variações são uma base de apoio ao intérprete na execução e apresentação do poema. De assinalar que, o último verso da última estrofe foi alterado para “*Eu lá te irei acordar!*” em vez do original do poema de Junqueiro “*Contigo me irei deitar!*”.

A pergunta presente no verso “*Quem dá ais, ó rouxinol / Lá para as bandas do mar?*” no início da secção B, é apresentada no modo maior da tonalidade homónima de Si menor, com a particularidade de incluir uma segunda voz de tessitura mais grave:

*Un pouco mais depressa.*

Quem dá ais ó rou-xi-nol, Lá pa-ra as ban-das do mar?

### 3.4.4. COMPOSITOR: TOMÁS DE LIMA

#### 3.4.4.1. ASPECTOS COMPOSICIONAIS E ESTRUTURA MUSICAL DA CANÇÃO

Moderadamente embalador M.M.  $\text{♩} = 52$

Canto  
Al-guem de mim se não lem-bra Nas ter-ras d'a-lém mar...  
Mor-te, da-va-te a vi-da Se tu lh'a fos-ses le-var! Ó Mor-te da-va-te a

Piano  
*pp docemente*

Esta canção é apresentada na tonalidade Fá# menor e mantém o compasso simples 2/4 em toda a composição. Ao nível da sua estrutura este compositor escolheu a estrutura ABCA em que executa algumas tonicizações que alteram a tonalidade principal apresentada nas suas várias secções, como podemos notar logo na parte inicial da obra: Como refere Ana Maria Liberal (2012) verifica-se que Fá# menor é, na realidade, uma “falsa tonalidade”. A progressão harmónica que sustenta a melodia do verso inicial da primeira estrofe é toda ela construída em Lá maior, apesar do acorde inicial ser o acorde de Fá# menor. Assim, em vez de funcionar como acorde de tónica, Fá# menor funciona como o 6.º grau da relativa maior:

Moderadamente embalador M.M.  $\text{♩} = 52$

*pp*

Al - guem de mim se não lem - bra Nas ter - ras d'a - lém mar..

*pp docemente*

vi V6 IV64 V6 vi V I

Na linha melódica desse mesmo verso, verificamos que toda ela é pensada e construída em Lá Maior. O modo menor, na harmonia e na melodia, surge apenas para reforçar o sentido fúnebre dos versos “Ó Morte, dava-te a vida / Morre o amor, vive a saudade”.

Este compositor apresenta ao longo da canção várias indicações de intensidade e de andamento que vão de encontro com a sua intenção ao nível expressivo de carácter *Moderadamente embalador* inicialmente, seguidamente *animando* e *Mais Movido* culminando no *Movimento inicial*. Esta canção apresenta parcialmente três das estrofes do poema de Junqueiro e não o poema na sua totalidade.

### 3.4.5. COMPOSITOR : FERNANDO LOPES-GRAÇA

#### 3.4.5.1. ASPECTOS COMPOSICIONAIS E ESTRUTURA MUSICAL DA CANÇÃO

Esta canção está construída com secções distintas pelo compositor. Apresenta sempre em cada secção uma parte inicial recitada e seguidamente uma parte musicada. O compositor cumpre na íntegra todo o poema de Junqueiro na sua canção e conserva a sua organização estrófica original alternando o texto recitado e sem acompanhamento, com o texto cantado e acompanhado pelo piano. A recitação permite salientar um carácter narrativo e expressivo de quem conta uma história que posteriormente na parte musicada cria o ambiente desejado pelo compositor na apresentação do poema.

Musicalmente não podemos definir uma tonalidade principal, visto ser uma canção em que o compositor utiliza uma linguagem musical muito próxima da

atonalidade, como forma de obter determinados efeitos expressivos sugeridos pelo texto poético.

Na melodia que dá suporte aos diferentes ambientes musicais criados pelo piano nos versos cantados entre as várias partes, o compositor utiliza intervalos de 2.<sup>a</sup> M e 2.<sup>a</sup> m, e 3.<sup>a</sup> m, para “pintar” um ambiente triste e austero. Austeridade que é reforçada pelos intervalos de 6.<sup>a</sup> m e de 7.<sup>a</sup> m nos versos “Ó Morte dava-te a vida” “Morre o amor, vive a saudade”:



A sobriedade rítmica da primeira e da segunda estrofes é construída fundamentalmente à base de uma escrita pianística que assenta em semínimas e colcheias, respectivamente. Mas uma espécie de trilo em semicolcheias na voz intermédia do piano cria um ambiente algo tenso e desassossegado na terceira estrofe:





Na última estrofe o compositor apresenta-nos, após a agitação e a tensão das estrofes anteriores, o atingir do sossego, da paz quando inicia esta última parte de “Ó meu amor, dorme, dorme, / Na areia fina do mar”. Ao nível musical verifica-se aqui a utilização de um ostinato rítmico e melódico nas duas vozes intermédias do piano ao qual se contrapõe uma linha melódica sóbria, embora agreste, na voz mais aguda que dialoga com o canto:



### 3.4.6. ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE AS DIFERENTES COMPOSIÇÕES

Seguidamente apresenta-se de forma sintetizada uma tabela em que se pode identificar para as diferentes versões da canção “*Canção Perdida*”, salientando os vários aspectos de cada um dos quatro compositores apresentados:

Compositor:	Viana da Mota	Tomás de Lima	A. Fragoso	Lopes-Graça
<b>Tonalidade</b>	Fá# menor	Fá# menor	Si menor	Variável e próxima da Atonalidade
<b>Andamento</b>	Andante	Moderadamente embalador	Andante doloroso	Triste (♩=66)
<b>Estrutura</b>	AABC	ABCA	ABA	Recitado/Cantado
<b>Melodia</b>	Crescente/decrecente	Crescente/decrecente	Linear	Linear/crescente e decrescente
<b>Compasso</b>	2/4	2/4	6/8 – 3/4	3/4 - 2/4
<b>Ritmo vocal predominante</b>				
<b>Percurso tonal</b>	Fá#M – Dó#M – Sol#M - FáM	Fá# M – Lá M	Si m – Si M – Si m	Variável

<b>Dinâmicas/ Intensidade do som</b>	Cresc., dim, estinto, marc., <i>dolcissimo</i> una corda.  <i>p, f, dim, ppp</i>	<i>Cresc., dim, Docemente, animando, movido,</i>  <i>pp, p, f, sfz</i>	Apenas indicação de <i>crecendo</i> e <i>diminuendos</i>  rall., rit., tratt, apres.	<i>Dolce, poco piu sonoro, dim, cresc. ritt.</i>  <i>p, mf,</i>
<b>Técnica composicional</b>	Com desenv.	Com desenv.	Repetição	Com desenv.
<b>Versos do Poema</b>	Utilização parcial	Utilização parcial	Utilização parcial	Na totalidade

Nas quatro versões apresentadas verifica-se uma grande variação e diversidade da estrutura das canções. Apenas se verifica que Viana da Mota e Tomás de Lima escolheram ambos as mesmas estrofes do poema de Junqueiro, as quatro que Lopes-Graça posteriormente utiliza em música. Realça-se também que no último verso da última estrofe do poema foi alterado, na versão de António Frago para “*Eu lá te irei acordar!*” em vez do original do poema “*Contigo me irei deitar!*”

Como refere Ana Maria Liberal (2012), no seu artigo “*Quatro leituras musicais do poema “Canção perdida” de Guerra Junqueiro*”, O primeiro compositor a revestir de música o poema “*Canção Perdida*” de Junqueiro foi José Viana da Mota, em 1895, época em que estava radicado em Berlim. A obra está integrada na colectânea *Canções Portuguesas op. 10*, que começou a tomar forma em 1893. Em carta escrita a Fernando Lopes-Graça, datada de 3 de Novembro de 1933, o compositor desvenda o motivo que o levou a escrever a colectânea: “*Creio que antes de 1893, nada se tinha feito em Portugal neste sentido. Havia algumas peças para canto com letra portuguesa de Júlio Neuparth e talvez também de Augusto Machado, mas que não procuravam dar cor local*”. Está subjacente neste texto a intenção de criar uma música nacional sob a forma de canção com versos de poetas portugueses, reinterpretando a música popular, a música do povo, através de uma intervenção estética culta; uma espécie de “*música culta de carácter nacional*”, como refere Elvira Archer (1998).

A *Canção Perdida* foi estreada a 6 de Novembro desse mesmo ano, no Porto, na Sala do Orpheon Portuense, pela soprano Berta Lehman Camelo, no terceiro de uma série de sete concertos que o compositor ali deu com Moreira de Sá. Nesses sete

concertos foram interpretadas, em primeira audição nacional, várias obras de referência da literatura musical, incluindo outras composições do próprio Viana da Mota.

Em 16 de Maio de 1916 estreia a versão de António Fragoso, na Academia dos Amadores de Música, com a participação do compositor e de colegas seus do Conservatório. Nele foi estreada toda a colectânea *Toadas da minha aldeia*, que inclui as canções “Cantigas da nossa terra” (Vicente Arnoso), “Morena” (Júlio Dinis), “Cantares” (Marcelino de Mesquita), “Canção Perdida” (Guerra Junqueiro) e “Cantiga do Campo” (Gomes Leal).

Sensivelmente na mesma década, o violinista António Tomás de Lima dava forma à sua versão musical do poema de Guerra Junqueiro. O manuscrito da peça, que se encontra na Biblioteca Nacional, juntamente com todo o espólio musical do compositor, não está datado. No entanto, um programa de concerto existente no referido espólio dá a informação de que a Canção Perdida foi estreada a 9 de Janeiro de 1918, no Salão Nobre do Teatro de São Carlos, por Mademoiselle Pires Marinho.

Fernando Lopes-Graça é o autor da quarta e última versão do poema de Guerra Junqueiro, que é também a mais recente. A Canção Perdida é a terceira peça do Caderno I da colectânea *Cantos Exumados*. É desconhecida a data de composição dos dois cadernos que compõem a colectânea; sabe-se, no entanto, que foram revistos e recuperados pelo compositor em 1989.

Ao nível da estrutura formal, Viana da Mota e Tomás de Lima coincidiram, na escolha da tonalidade, Fá # menor e do compasso, 2/4, para dar cor às palavras do poeta Junqueiro. Contudo a versão mais desafiante e que permite uma interpretação mais austera e variada ao nível interpretativo é a versão de Lopes-Graça, com a alternância entre poema recitado e poema cantado dá uma elevada teatralidade ao poema e permite ao intérprete utilizar um maior jogo de sentimentos e expressividade durante a sua performance.

Para a minha interpretação destas canções mantive na íntegra a canção de Viana da Mota, Tomás de Lima e Lopes-graça, contudo para a versão da canção de António Fragoso subi a tonalidade do original Si menor para Ré menor, para sustentar melhor o registo grave.

### 3.5. POEMA: “A MOLEIRINHA” – Os SIMPLES (1892)

*Pela estrada plana, toc, toc, toc,  
Guia o jumentinho uma velhinha errante.  
Como vão ligeiros, ambos a reboque,  
Antes que anoiteça, toc, toc, toc,  
A velhinha atrás, o jumentinho adiante!...*

*Toc, toc, a velha vai para o moinho,  
Tem oitenta anos, bem bonito rol!...  
E contudo alegre como um passarinho,  
Toque, toque, e fresca como o branco linho,  
De manhã nas relvas a corar ao sol.*

*Vai sem cabeçada, em liberdade franca,  
O jerico ruço d'uma linda cor;  
Nunca foi ferrado, nunca usou retranca,  
Tange-o, toc, toc, a moleirinha branca  
Com o galho verde d'uma giesta em flor.*

*Vendo esta velhita, encarquilhada e benta,  
Toc, toc, toc, que recordação!  
Minha avó ceguinha se me representa...  
Tinha eu seis anos, tinha ela oitenta,  
Quem me fez o berço fez-lhe o seu caixão!..*

*Toc, toc, toc lindo burriquito,  
Para as minhas filhas quem m'o dera a mim!  
Nada mais gracioso, nada mais bonito!  
Quando a virgem pura foi para o Egipto,  
Com certeza ia num burrico assim.*

*Toc, toc, é tarde, moleirinha santa!  
Nascem as estrelas, vivas, em cardume...  
toc, toc, toc, e quando o galo canta,  
Logo a moleirinha, toc, se levanta,  
P'ra vestir os netos, p'ra acender o lume...*

*Toc, toc, toc, como se espaneja,  
Lindo o jumentinho pela estrada chã!  
Tão ingénuo e humilde, dá-me, salvo seja,  
Dá-me até vontade de o levar à igreja,  
Baptizar-lhe a alma, p'ra a fazer cristã!*

*Toc, toc, toc, e a moleirinha antiga,  
Toda, toda branca, vai numa frescata...  
Foi enfarinhada, sorridente amiga,  
Pela mó da azenha com farinha triga,  
Pelos anjos loiros com luar de prata!...*

*Toc, toc, como o burriquito avança!  
Que prazer d'outrora para os olhos meus!  
Minha avó contou-me, quando fui criança,  
Que era assim tal qual a jumentinha mansa  
Que adorou nas palhas o menino Deus...*

*Toc, toc, é noite... ouvem-se ao longe os sinos,  
Moleirinha branca, branca de luar!...  
Toc, toc, e os astros abrem diamantinos,  
Como estremunhados querubins divinos,  
Os olhitos meigos para a ver passar...*

*Toc, toc, e vendo sideral tesoiro,  
Entre os milhões d'astros o luar sem véu,  
O burrico pensa: Quanto milho loiro!  
Quem será que mói estas farinhas d'oiro  
Com a mó de jaspe que anda além no Céu!*

### 3.5.1. ANÁLISE DO POEMA E TEMÁTICA ABORDADA

“A *Moleirinha*” pertence ao conjunto de poemas do livro da colectânea “Os *Simples*”, publicado em 1888.

A mensagem deste belíssimo poema, dos mais populares do autor (integrava o livro de leitura da 4ª classe no Estado Novo), remete para uma figura simbólica, extraída de um contexto rural, pobre e simples. É um poema marcadamente de cariz pessoal, onde subjectividade do “eu lírico” se impõe na descrição daquilo que vê. A visão da moleirinha e do seu jumentinho (de realçar o uso do diminutivo a extravasar a sensibilidade extrema do sujeito poético) traz ao eu poético uma recordação de infância, das histórias que ouvia da boca da sua avó. Atente-se, também, na analogia feita entre a moleirinha e um acontecimento da História Universal – a fuga de Nossa Senhora, S. José e Jesus para o Egipto. O recurso recorrente à onomatopeia, presente logo no 1º verso, remete para o fiel companheiro da velhinha, o burro, indispensável à sua actividade, o mesmo que transportou Maria na sua fuga.

Ao nível da estrutura formal este poema é poema constituído por cinco estrofes, quintilhas, com rima cruzada e interpolada e versos hendecassílabos.

### 3.5.2. COMPOSITOR : TOMÁS BORBA

#### 3.5.2.1. ASPECTOS COMPOSICIONAIS E ESTRUTURA MUSICAL DA CANÇÃO

The image shows a musical score for a song. It is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is marked 'Moderado.' The score is divided into two systems. The first system shows the vocal line (CANTO) and the piano accompaniment (PIANO). The vocal line starts with a rest, followed by the lyrics '1. Pela es-tra-da pla-na toc, toc,'. The piano accompaniment consists of a simple harmonic pattern. The second system continues the vocal line with the lyrics 'toc, Gui-a o ju-men-ti-nhou-ma ve-lhi-nha er-ran-te. Co-mo vão li-'. The piano accompaniment continues with the same harmonic pattern. The score is written in a clear, legible font.

Esta canção encontra-se na tonalidade de Ré Maior e uma estrutura composicional bastante estável e definida. Verifica-se a indicação na partitura de um andamento *Moderado* e uma estrutura repetitiva em que cada verso do poema repete sempre a mesma melodia, pode-se dizer que apresenta uma estrutura AA. Ao nível de elementos musicais a melodia é bastante simples, constituída por graus conjuntos, um movimento ondulante com um âmbito de 9ª. Apresenta ao longo de toda a canção um padrão rítmico repetitivo constituído por quatro colcheias e duas semínimas.

Ao nível da harmonia verifica-se que não existe modulação e se mantém a tonalidade de Ré M. durante a peça. Verifica-se a presença de um ostinato harmónico do acompanhamento (na mão esquerda) e o acorde alterado na frase “*Como vão ligeiros ambos a reboque*”:

The image shows a close-up of a musical score for the phrase 'gei-ros am-bos a re-bo-que'. It is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The score is divided into two systems. The first system shows the vocal line (CANTO) and the piano accompaniment (PIANO). The vocal line starts with a rest, followed by the lyrics 'gei-ros am-bos a re-bo-que'. The piano accompaniment consists of a simple harmonic pattern. The second system continues the vocal line with the lyrics 'gei-ros am-bos a re-bo-que'. The piano accompaniment continues with the same harmonic pattern. The score is written in a clear, legible font.

Está também presente no acompanhamento do piano (mão esquerda) a utilização de cromatismo, que desta forma potencia a expressividade do texto.

Verifica-se que o andamento se mantém constante ao longo de toda a canção e ao nível de dinâmica apenas surge uma indicação *p* cabendo ao intérprete saber dar a sua expressividade ao poema, com alguma liberdade, ao longo das várias repetições que serão executadas.

### 3.5.3. COMPOSITOR: HERMÍNIO DO NASCIMENTO

#### 3.5.3.1. ASPECTOS COMPOSICIONAIS E ESTRUTURA MUSICAL DA CANÇÃO

Tempo de marcha vagarosa.

The image shows a musical score for a piece titled 'Tempo de marcha vagarosa.' It consists of two systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The first system has the lyrics 'Pe - la es - tra - da pla - nay too, toe, toe,' and the second system has 'Guia o ju - men - ti - nho u - ma ve - lhi - nha er - ran - te'. The score includes dynamic markings such as *mf* and *p*, and a tempo instruction 'Tempo de marcha vagarosa.'

Esta canção encontra-se na tonalidade Sib Maior com a indicação de andamento de *Tempo de marcha vagarosa*, ou seja bastante lento e calmo. Ao nível da sua estrutura apresenta duas secções do tipo AB. A primeira secção A encontra-se na tonalidade Sib M e a segunda secção B (a partir do compasso 21) inicia na relativa menor, ou seja Sol m e termina esta secção em Fá M, ou seja vai ao V grau.

Nesta canção são apresentadas indicações de dinâmica (*mf*, *p*, *f*), crescendos e diminuendos o que permite ao intérprete apresentar vários contrastes dinâmicos nos versos e assim conferir uma maior expressividade e certa teatralidade ao poema. A melodia é simples com intervalos de 2ª e 3ª e o âmbito de 8ª e ao nível do ritmo apresenta colcheias e semínimas, com a utilização na sua maioria do padrão quatro colcheias seguido de semínimas.

### 3.5.4. ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE AS DIFERENTES COMPOSIÇÕES

Seguidamente apresenta-se de forma sintetizada uma tabela em que se pode identificar para as diferentes versões da canção “A Moleirinha”, salientando os vários aspectos de cada um dos dois compositores apresentados:

<b>Compositor:</b>	<b>Tomás Borba</b>	<b>Hermínio do Nascimento</b>
<b>Tonalidade</b>	Ré Maior	Sib Maior
<b>Andamento</b>	Moderato	Tempo de Marcha vagarosa
<b>Estrutura</b>	AA	AB
<b>Melodia</b>	Simples, ondulante	Simples, intervalar
<b>Compasso</b>	2/2	2/4
<b>Ritmo vocal predominante</b>		
<b>Percurso tonal</b>	Ré M sem modulação	Sib M – Sol m – Fá M
<b>Dinâmicas/ Intensidade do som</b>	Sem indicações, <i>p</i>	<i>Cresc., dim,</i> <i>Mf, p, f, rit.</i>
<b>Técnica composicional</b>	Repetição	Com desenvolvimento
<b>Versos do Poema</b>	Na totalidade	Na totalidade

De salientar que nas duas versões apresentadas verifica-se uma grande simplicidade nas melodias e repetição para as várias estrofes do poema de Junqueiro. Verifica-se um maior desenvolvimento no que diz respeito à utilização dos graus harmónicos na canção de Hermínio do Nascimento assim como referências na partitura a maiores contrastes dinâmicos para conferir uma maior teatralidade e expressividade ao cantor na apresentação dos versos do poeta. Cabe ao cantor a criatividade de

salientar os aspectos mais relevantes e expressivos em cada estrofe durante a sua interpretação.

A versão da canção de Tomás Borba foi uma canção bastante popular e um êxito de rádio nos finais da década de 40 e inícios da década de 50 do século XX, cantada pela cantora Maria de Lourdes Resende. Sendo o poema tão conhecido integrou o livro da antiga 4ª Classe do ensino primário durante o período do Estado Novo.

Para a minha interpretação destas canções mantive na íntegra a canção de Hermínio do Nascimento, contudo para na versão Tomás Borba subi a tonalidade do original Ré Maior para Fá maior, para sustentar melhor o registo grave e dar um maior brilho vocal à minha interpretação.

### **3.6. POEMA: “REGRESSO AO LAR” – OS SIMPLES (1892)**

*Ai, há quantos anos que eu parti chorando  
Deste meu saudoso, carinhoso lar!...  
Foi há vinte?...há trinta? Nem eu sei já quando!...  
Minha velha ama, que me estás fitando,  
Canta-me cantigas para me eu lembrar!...*

*Dei a volta ao mundo, dei a volta à Vida...  
Só achei enganoso, decepções, pesar...  
Oh! a ingénua alma tão desiludida!...  
Minha velha ama, com a voz dorida,  
Canta-me cantigas de me adormentar!...*

*Trago d'amargura o coração desfeito...  
Vê que fundas mágoas no embaciado olhar!  
Nunca eu saíra do meu ninho estreito!...  
Minha velha ama que me deste o peito,  
Canta-me cantigas para me embalar!...*

*Pôs-me Deus outrora no frouxel do ninho  
Pedrarias d'astros, gemas de luar...  
Tudo me roubaram, vê, pelo caminho!...  
Minha velha ama, sou um pobrezinho...  
Canta-me cantigas de fazer chorar!*

*Como antigamente, no regaço amado,  
(Venho morto, morto!...) deixa-me deitar!  
Ai, o teu menino como está mudado!  
Minha velha ama, como está mudado!  
Canta-lhe cantigas de dormir, sonhar!...*

*Cante-me cantigas, manso, muito manso...  
Tristes, muito tristes, como à noite o mar...  
Canta-me cantigas para ver se alcanço  
Que a minh'alma durma, tenha paz, descanso,  
Quando a Morte, em breve, ma vier buscar!...*

### 3.6.1. ANÁLISE DO POEMA E TEMÁTICA ABORDADA

“Regresso ao lar” pertence ao conjunto de poemas do livro da colectânea “Os Simples”, de 1892. Na sua mensagem está presente todo um saudosismo da infância e dele transborda uma tristeza comovente. O “eu lírico” relembra um passado onde tudo era perfeito, onde era permitido sonhar, “onde tudo era possível era só querer”, como diria, anos mais tarde, Ruy Belo. Ao longo de todo o poema deparámo-nos com a dicotomia passado / presente, partida / regresso que pode sugerir todos os que enfrentam a emigração, todos os que partiram e regressaram anos mais tarde, várias decepções depois, obstáculos e amarguras de quem está longe de casa, ansiando pelo aconchego, aqui simbolizado pela “velha ama”. O estado de espírito de profunda tristeza e cansaço levam o sujeito poético a ansiar pela morte, para, finalmente, descansar e acabar com a dor profunda.

Relativamente à sua estrutura formal o poema é composto por seis quintilha, com rima cruzada e interpolada, sendo a medida dos versos hendecassílabos.

### 3.6.2. COMPOSITOR: TOMÁS BORBA

#### 3.6.2.1. ASPECTOS COMPOSICIONAIS E ESTRUTURA MUSICAL DA CANÇÃO

Andantino

Voz

Piano

6

Voz

Pno.

Ai, há quan-tos a - nos que eu par - ti cho - ran - do, Des - te meu sau -  
Tra - go da - mar - gu - ra' o co - ra - ção des - fei - to... Vê que fun - das  
Co - mo' an - ti - ga - men - te, no re - ga - ço' a - ma - do, (Ve - nho mor - to,

Esta canção encontra-se na tonalidade de Lá Maior com indicação de andamento *Andantino*, isto é, como uma canção de embalar e apresenta uma melodia muito simples. Ao nível da sua estrutura encontra-se com duas secções AB com repetição para os diversos versos. Ao nível da harmonia estas secções não apresentam grandes transformações tonais, ou seja, a secção A inicia na tonalidade principal de Lá M, seguidamente a secção B (c. 17) inicia-se em Mi M e regressa novamente a Lá M (isto é, I – V – I).

O acompanhamento do piano tem uma forma fixa e de notar a nota de pedal Lá e posteriormente Mi quando muda de harmonia. A melodia apresenta-se com graus conjuntos, com movimento ondulante (canção de embalar) e um âmbito de 8ª. Ao nível do ritmo a melodia encontra-se sempre com a utilização de colcheias sem variação rítmica. Ao nível a expressividade o intérprete pode seguir apenas algumas indicações de intensidade (*p*) e indicação de *ritardando*.

### 3.6.3. COMPOSITOR: BARROZO NETO

#### 3.6.3.1. ASPECTOS COMPOSICIONAIS E ESTRUTURA MUSICAL DA CANÇÃO

The musical score is presented in two systems. The first system shows the vocal line (CANTO) and the piano accompaniment (PIANO). The vocal line is marked *LENTO* and *p*. The piano accompaniment is marked *LENTO* and *pp e sempre muito ligado*. The lyrics are: "1ª Est. - Aí, há quan-tos an-nos, que eu par-ti cho - 2ª Est. - Dei a vol-ta ao mun-do, dei a vol-ta á -". The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is marked *pp*. The lyrics are: ".ran-do Des-te meu saú-do so, ca-ri-nho-so vi-da Só a-chei en-ga-nos, de-ce-pções, pe-".

Esta canção tem como sistema sonoro Sib Maior e apresenta a indicação inicial na partitura de andamento *Lento*, em que se verifica um carácter dramático e expressivo ao longo da peça. Ao nível da sua estrutura encontra-se definida com duas secções AB com várias repetições. Como elementos musicais, a melodia da secção A apresenta mais saltos intervalares e a secção B mais graus conjuntos, onde podemos destacar os movimentos cromáticos ascendentes que dão um carácter de expressividade “*Foi há vinte há trinta? Nem eu sei já quando!*” / “*Oh! A ingénua alma tão desiludida!*” / “*Nunca eu saíra do meu ninho estreito*”

Foi há vin . te há trin . ta ? nem eu sei já quan . do !  
Oh ! a in . ge . nua al . ma tão de . sil . lu . di . da .

Nun . ca eu sa . hi . ra do meu ni . nho es . trei . to !

Ao nível rítmico verifica-se a utilização do padrão colcheias e semínimas (oito colcheias / quatro semínimas ou quatro colcheias / duas semínimas). Relativamente à harmonia destacam-se alguns pontos muito interessantes nesta canção, nomeadamente a relação que existe entre o modo Maior / menor no 1º sistema (c. 1-4) e 2º sistema (c. 5-8) que se repete esta relação mais adiante noutras secções similares.

Apesar da utilização de alguns cromatismos, harmonicamente a peça anda sempre à volta do mesmo - Sib M depois na repetição termina no V grau (dá para ver mais uma vez a relação M (c. 25) / m (c. 26)). De notar quando refere na partitura *Mais Lento* (c. 48) está mais presente no acompanhamento (mão esquerda) a nota pedal Fá (relativa ao V grau da tonalidade principal), isto transmite a ideia de suspensão “*canta-me cantigas manso muito manso, tristes muito tristes como à noite o mar*”:

*MAIS LENTO*  
*p*  
Can - ta - me can - ti - gas, man - so, mui - to man - so,  
*p*  
*pp*  
tris - tes, mui - to tris - tes co - mo á noi - te o mar.....

Esta nota pedal Fá resolve para Sib (que se mantém até ao final) quando alcança posteriormente a indicação de *Mais Lento* (no compasso 60) “*Que a minha alma durma, tenha paz, descanso, Quando a morte em breve me vier buscar!*”:

*MAIS LENTO*  
Que a mi - nh'al - ma dur - ma, te - nha paz, des - can - ço,  
*mf*  
*p*  
*rit.* *Allegretto*  
Quan - do a mor - te em bre - ve, me vi - er bus - car!  
*p* *pp*

Verifica-se que ao longo desta canção existem indicações de intensidade desde o *pp* até *mf*, assim como indicações de mudanças de andamento o que ajuda a uma interpretação bastante expressiva, muito sentimental e com grande relação com o poema.

### 3.6.4. COMPOSITOR: ANTÓNIO VIANA

#### 3.6.4.1. ASPECTOS COMPOSICIONAIS E ESTRUTURA MUSICAL DA CANÇÃO

The image shows a musical score for a song. The top system is labeled 'CANTO' and 'PIANO'. The tempo is marked 'Moderato'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 6/8. The lyrics are: 'Ai, ha quantos an-nos que euparti cho-ran-do D'es-te meu sau-do - so, ca - ri - nho - so lar!... Foi ha vin-te?. ha trinta?'. The score consists of two systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment.

Esta canção apresenta como tonalidade principal Ré menor e o andamento está indicado como *Moderato* o que pela análise da sua estrutura rítmica nos remete para um carácter de canção de embalar com música muito simples. Ao nível da sua estrutura é do tipo AB em que cada verso do poema repete estas duas secções. Melodicamente verifica-se um movimento por graus conjuntos, com um carácter ondulante de canção de embalar e utilização de um padrão rítmico que se repete ao longo da canção (colcheia com ponto, três semicolcheias, semínima, colcheia).

A harmonia é relativamente constante mantendo a tonalidade principal de Ré m, onde o piano acompanha harmonicamente e melodicamente a parte vocal. Não existe indicações de intensidade ou expressividade, cabendo ao intérprete ter a liberdade de em cada verso saber expressar o seu sentimento.

### 3.6.5. ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE AS DIFERENTES COMPOSIÇÕES

Seguidamente apresenta-se de forma sintetizada uma tabela em que se pode identificar para as diferentes versões da canção “*Regresso ao Lar*”, salientando os vários aspectos de cada um dos três compositores apresentados:

Compositor:	Tomás Borba	Barroso Neto	António Viana
<b>Tonalidade</b>	Lá Maior	Sib Maior	Ré menor
<b>Andamento</b>	Andantino	Lento	Moderato
<b>Estrutura</b>	AB	AB (com repetições)	AB
<b>Melodia</b>	Muito Simples, ondulante	Intervalar, ascendente/ descendente	Muito Simples, ondulante
<b>Compasso</b>	3/4	2/4	6/8
<b>Ritmo vocal predominante</b>			
<b>Percurso tonal</b>	Lá M – Mi M – Lá M	Sib M – relativa	Ré m sempre
<b>Dinâmicas/ Intensidade do som</b>	Intensidade baixa, <i>p</i>	<i>Lento, calmando, allegretto, Cresc., pp, p, f, mf, rit.</i>	<i>Sem indicações</i>
<b>Técnica composicional</b>	Repetição	Repetição	Repetição
<b>Versos do Poema</b>	Na totalidade	Utilização parcial	Na totalidade

Verifica-se nas três as versões analisadas bastante simplicidade nas canções, contudo a versão de Tomás Borba e de António Viana têm um cariz de canção de embalar mais popular enquanto que a canção de Barroso Neto é mais rica e apresenta

um carácter mais dramático e expressivo devido à existência de uma maior variação harmónica ao longo da canção, aos movimentos cromáticos e às variações de dinâmicas e de intensidade apresentadas na partitura, que permitem ao cantor uma maior teatralidade na apresentação dos versos deste poema de Junqueiro.

Para a minha interpretação destas canções mantive na íntegra a tonalidade da canção original de Barroso Neto, contudo para na versão de Tomás Borba subi a tonalidade do original Lá Maior para Dó Maior e na composição de António Viana alterei a tonalidade original de Ré menor para Fá menor de forma a apresentar um registo mais confortável e dar um maior brilho vocal à minha interpretação destas versões.

### **3.7. POEMA: “O CAVADOR” – OS SIMPLES (1892)**

*“Dezembro, noite, canta o galo...  
Rouco na treva canta o galo...  
– Oh, dor! oh, dor! –  
Aldeão não durmas!... Vai chamá-lo,  
Miséria negra, vai chamá-lo!...  
– Oh, dor! oh, dor! –  
Bate-lhe à porta, é teu vassalo,  
Que traga a enxada, é teu vassalo,  
Miséria negra, o cavador!*

*O vento ulula... Tremem ninhos...  
Na noite aziaga tremem ninhos...  
– Oh, dor! oh, dor! –  
A neve cai, fria d'arminhos...  
Na escuridão, fria d'arminhos...  
– Oh, dor! oh, dor! –  
Passa maldito nos caminhos,  
D'enxada ao ombro nos caminhos,  
Fantasma negro, o cavador!*

*Vem roxa a estrela d'alvorada...  
Vem morta a estrela d'alvorada –  
– Oh, dor! oh, dor! –  
Montanhas nuas sob a geada!...  
Hirtas, de bronze, sob a geada!...  
– Oh, dor! oh, dor! –  
Torvo, inclinado sobre a enxada,  
Rasga as montanhas com a enxada,  
Fantasma negro, o cavador!*

*Cavou, cavou desde que é dia...  
Cavou, cavou... Bateu meio-dia...  
– Oh, dor! oh, dor! –  
De pé na encosta erma e bravia,  
Triste na encosta erma e bravia,  
– Oh, dor! oh, dor! –  
Largando a enxada, «Ave-Maria!...»  
Reza em silêncio... «Ave-Maria!...»  
Fantasma negro, o cavador!*

*Cavou, cavou na serra agreste,  
D'alva à noitinha, em serra agreste...  
– Oh, dor! oh, dor! –  
E um caldo em prémio tu lhe deste,  
Meu Deus!... seis filhos tu lhe deste...  
– Oh, dor! oh, dor! –  
Batem trindades... “Pai Celeste!...  
Bendito sejas, Pai Celeste!...”  
Reza, fantasma, o cavador!*

*Cavou cem montes... que é do trigo?  
Gerou seis bocas... que é do trigo?  
– Oh, dor! oh, dor! –  
Bateu a Fome ao seu postigo...  
Bateu a Morte ao seu postigo...  
– Oh, dor! oh, dor! –  
«Que a paz de Deus seja comigo!...  
Que a paz de Deus seja comigo!...»  
Disse, expirando, o cavador!”*

### 3.7.1. ANÁLISE DO POEMA E TEMÁTICA ABORDADA

“O Cavador” pertence ao conjunto de poemas do livro da colectânea “Os Simples”, de 1891. A mensagem do poema denota a sensibilidade do sujeito poético; crítico social, em prol da dignidade humana, ergue a voz para sair em defesa dos que nada possuem, dos “simples” e desafortunados e ao comover-se, comove-nos (“Oh dor!”). Apresenta-nos um quadro rural, onde um homem, bom e crente, atravessa a vida num mundo de fome, pobreza extrema e injustiças, sem um lamento, sem nunca se questionar, numa atitude de simplicidade que também encontramos noutros poemas, como “A Moleirinha”. Estas figuras são tipos sociais, os humildes e excluídos que trabalham de sol a sol, com fome, e acreditam, serenamente, em Deus.

O poema ao nível da sua estrutura formal é composto por seis nonas, de rima emparelhada e interpolada. Os versos são octossílabos e tetrassílabos no verso que se repete.

### 3.7.2. COMPOSITOR: ANTÓNIO VIANA

#### 3.7.2.1. ASPECTOS COMPOSICIONAIS E ESTRUTURA MUSICAL DA CANÇÃO

The image shows a musical score for a song. The top part is the vocal line, labeled 'CANTO', in a treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Lento triste'. The piano accompaniment is labeled 'PIANO' and is in a grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are written below the vocal line: 'De- zem-bro, noi-te, can-ta o gá-lo... Rou-co na tre-va can-ta o'. The piano part includes a dynamic marking 'mf'.

Esta canção apresenta como sistema sonoro a tonalidade de Ré menor e indicação de andamento *Lento triste*, com um carácter solene. Ao nível da sua estrutura apresenta duas secções AB que se vão repetir para cada verso do poema e no fim apresenta-se uma coda final. Na secção A existe a repetição da melodia e na secção B assemelha-se a um quasi recitativo, com um carácter dramático e ondulante. É interessante o findar desta secção com a exploração do registo grave em “*Miséria Negra*” “*Fantasma Negro*” “*Disse expirando o Cavador*”:

The image shows a musical score for a song. The top part is the vocal line, labeled 'CANTO', in a treble clef with a key signature of one flat and a 7/8 time signature. The tempo is marked 'rall.' and 'molto rall.'. The piano accompaniment is labeled 'PIANO' and is in a grand staff (treble and bass clefs). The lyrics are written below the vocal line: 'Mi-se-ria ne-gra, o Ca-va-dor!'. The piano part includes dynamic markings 'rall.' and 'molto rall.' and a 'D.C.' (Da Capo) instruction.

Ritmicamente verifica-se na secção A a repetição do padrão rítmico semínima – colcheia e na secção B a utilização de semicolcheias evidenciando o carácter mais recitativo e dramático. Ao nível da harmonia a tonalidade é mantida ao longo de toda a canção e o piano acompanha melodicamente e harmonicamente a voz. Não existem indicações ao nível de intensidade, apenas para o piano se encontra uma indicação de *mf* o que permite atribuir alguma liberdade ao cantor e desta forma gerir ao longo da repetição dos versos o dramatismo e a sua intensidade.

### 3.7.3. COMPOSITOR: LUÍS CÍLIA

#### 3.7.3.1. ASPECTOS COMPOSICIONAIS E ESTRUTURA MUSICAL DA CANÇÃO

Para esta canção não foi possível ter contacto com a partitura original do compositor, apenas a um registo áudio efectuado pelo mesmo. Desta forma tentou-se a partir da gravação tirar algumas conclusões e construir uma possível partitura que será o aproximado do original.

Moderato ♩ = 60

Luís Cília

Assobio (ou melisma "ooh")

De-zem-bro,  
Ca-vou, ca-

6 **A**



noi - te... can-ta o galo... Rou-co na tre - va... can-ta o ga - lo... Al-deão não  
vou... des - de que é dia... Ca-vou, ca- vou... Ba - teu meio - di - a... De pé na en

Esta canção apresenta-se na tonalidade de Ré menor e um andamento *Moderato*, com um carácter de música ligeira popular e de intervenção política.

Verifica-se que apresenta uma estrutura ABAB (verso – Refrão – verso - Refrão) e a melodia encontra-se escrita maioritariamente por graus conjuntos e um padrão rítmico de três colcheias, semínima com ponto. Quando refere “*Oh dor, Oh dor*” apresenta um ritmo mais longo. A harmonia é constante em toda a canção, sempre na mesma tonalidade de Ré menor e com um acompanhamento fixo (arpejado). Não se denotam grandes variações de intensidade ou articulação, o que denota o seu cariz mais ligeiro/popular.

### 3.7.4. ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE AS DIFERENTES COMPOSIÇÕES

Seguidamente apresenta-se de forma sintetizada uma tabela em que se pode identificar para as diferentes versões da canção “*O Cavador*”, salientando os vários aspectos de cada um dos dois compositores apresentados:

<b>Compositor:</b>	<b>António Viana</b>	<b>Luís Cília *</b>
<b>Tonalidade</b>	Ré menor	Ré menor
<b>Andamento</b>	Lento triste	Moderato
<b>Estrutura</b>	AB	ABAB
<b>Melodia</b>	Ondulante	Simples, ascendente, descendente
<b>Compasso</b>	2/4 - 9/8	6/8
<b>Ritmo vocal predominante</b>		
<b>Percurso tonal</b>	Sempre Ré m	Sempre Ré m
<b>Dinâmicas/ Intensidade do som</b>	<i>mf, rall, rall molt</i>	-

<b>Técnica composicional</b>	Repetição	Repetição
<b>Versos do Poema</b>	Na totalidade	Na totalidade

\* **Nota:** A partitura apresentada e a respectiva análise foram criadas a partir de uma gravação áudio existente e disponível em que a canção é interpretada pelo compositor. Desta forma é uma análise mais subjectiva pois não se teve contacto com a partitura original. No entanto, uma partitura foi criada através de um arranjo do professor, compositor, Telmo Marques, a partir do áudio original atrás referido.

De salientar que nas duas versões apresentadas verifica-se uma grande simplicidade nas melodias e repetição das mesmas para as várias estrofes apresentadas no poema de Junqueiro. Verifica-se um maior desenvolvimento no que diz respeito à utilização dos graus harmónicos na canção de António Viana assim como referências na partitura e contrastes dinâmicos para conferir uma maior teatralidade e expressividade ao cantor na apresentação dos versos do poeta. É muito interessante a exploração do registo grave no verso “*Miséria Negra*” “*Fantasma Negro*” “*Disse expirando o cavador*” que dão um certo dramatismo e carácter triste à canção. A canção de Luís Cília tem um carácter mais popular e revela o carácter interventivo e revolucionário típico em alguns compositores do período da década de 60 / 70 do século XX, nomeadamente Zeca Afonso.

Verifica-se também que ambas as músicas se encontram na mesma tonalidade, Ré menor. Para a minha interpretação destas canções mantive a tonalidade original da canção de Luís Cília, contudo para na versão de António Viana tive a necessidade de subir a tonalidade para Sol menor pois era um registo muito grave, que considero muito expressivo e adequado face ao estilo composicional criado pelo compositor, contudo para um registo de tenor existiu a necessidade de subir para garantir o brilho e expressividade necessária nesta canção face ao meu registo vocal.

## 4. CONCLUSÕES

O foco deste meu trabalho foi a realização de um levantamento sobre uma colectânea de compositores de diferentes estilos e épocas que tenham elaborado canções com poemas de Guerra Junqueiro e que, ao mesmo tempo, versassem sobre um mesmo poema de Junqueiro com o intuito de comparação e interpretação das diversas versões para um mesmo poema. Foi efectuado um levantamento que incidiu sobre o levantamento e estudo elaborado em 2009 por Henrique Manuel Pereira em *A Música de Junqueiro*, onde é efectuado e apresentadas diversas canções com poemas de Guerra Junqueiro para cantor solista, canções para coro, Bossa Nova, Jazz, electroacústica entre outros géneros e, após selecção, este documento retractou a análise e interpretação de cinco poemas de Guerra Junqueiro que levaram às diversas composições musicais. Coube-me efectuar o estudo interpretativo ao nível analítico, estrutural, interpretativo e de emoções de cada poema e de cada canção apresentada. A pesquisa de informações sobre o poeta, e os diversos compositores foi também um alicerce muito importante para obter e contruir todo este trabalho assim como o estudo das emoções e a sua relação na música.

Verifiquei que me deparei com algumas dificuldades ao nível de obter informações sobre o género Canção em Portugal, um tema não muito divulgado comparativamente com outros géneros ao nível do canto lírico ao nível europeu, mas que colmatei com alguns artigos e livros bastante importantes e completos que referi neste documento ao longo da sua apresentação e também nas referências bibliográficas.

Outro grande desafio foi a leitura musical das partituras dos compositores, pois algumas se apresentavam como manuscritas e outras rasuradas com dificuldade de leitura. Desta forma todas as partituras abordadas neste trabalho foram criadas e editadas em formato digital de forma a facilitar a sua leitura tanto para o cantor como para o pianista e permitiram assim também efectuar uma transposição de tonalidade para facilitar a minha interpretação na tessitura de Tenor.

Na sua globalidade verifica-se que nas obras musicais apresentadas neste trabalho, para além de algumas indicações sugeridas pelos compositores, cabe também aos intérpretes realçar e saber identificar muitos dos momentos expressivos e

intencionalidades apresentadas tanto ao nível do poema como a nível musical em cada canção para realçar tanto a palavra como a emoção pretendida na interpretação em cada poema. Verifica-se uma enorme pluralidade nas canções apresentadas para um mesmo poema que retrata que cada compositor tem o seu estilo, forma e o seu cunho muito pessoal na construção de cada canção, mas ao mesmo tempo encontramos algumas similaridades entre versões que vão obviamente de encontro com a palavra proferida e sentida por Guerra Junqueiro. O cantor tem assim este enorme desafio de dar voz e som à intencionalidade e emoção tanto do poeta, como do compositor na sua interpretação.

Sinto que a realização deste trabalho ajudou no meu desafio de conhecer um pouco mais o género Canção em Portugal e ultrapassar alguns dos mitos e dificuldades do que é cantar este género musical em português – a canção de câmara portuguesa – e que, a meu ver, merece muito ser divulgado e explorado tanto pelos compositores como pelos interpretes nacionais.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aguiar, Maria Cristina (2004). «*Música e Poesia: A relação complexa entre duas artes da comunicação*» in Forum Media, n.º 6, Dezembro de 2004.

Archer, Elvira (1998). "A obra de canto e piano de José Viana da Mota", *José Viana da Mota, 50 anos depois da sua morte 1948-1998*, Lisboa: Instituto Português de Museus, p. 44.

*Biblioteca Municipal Florbela Espanca*, Espólio Fernández Gil, Álbum bibliográfico, cx. 1.

Branco, João de Freitas (1987). *Viana da Mota: uma contribuição para o estudo da sua personalidade e da sua obra*, 2ª ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

Câmara, José Bettencourt (1998). *O essencial sobre A Música Portuguesa para Canto e Piano*. INCM - Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Carvalho, Mário Vieira de Carvalho, *O essencial sobre Fernando Lopes-Graça*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988.

Dacaciano, Bertino (1927). "O cantor Salvini" in "O Tripeiro", 3ª série, 2º ano, nº 45, pp 325-326.

Damásio, A. (2008). *O Sentimento de Si: O Corpo, a Emoção e a Neurobiologia da Consciência*. Mem Martins: Publicações Europa-América.

Esteireiro, Paulo (2008). *Músicos Interpretam Camões. Canções sobre poemas de Camões na Primeira Metade do Século XX*. INCM - Imprensa Nacional Casa da Moeda.

*Enciclopédia da Música Brasileira*, São Paulo, Art Editora, Publifolha, 2000, pp 37-38.

*Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, 1945, vol. 26 p834.

Figueirinhas, Mário (1996). *Dicionário de música*, 2ª ed., Porto, vol. I, pp 213-214.

Figueirinhas, Mário (1999). *Dicionário de música*, 2ª ed., Porto, vol. II, pp 286.

Fubini, Enrico. (2008). *Estética da Música*. Lisboa: Edições 70.

*Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, Lisboa – Rio de Janeiro, Ed. Enciclopédia [1942], vol. 7, pp 908-909.

Liberal, Ana Maria (2012). *Quatro leituras musicais do poema “Canção Perdida de Guerra Junqueiro - Atas*, Congresso Internacional “A Língua Portuguesa em Música”.

Mário Figueirinhas (1996). *Dicionário de música*, vol. I, pp 541-542.

Nery, Rui Vieira, Castro, Paulo Ferreira de (1999). *História da Música*, 2ª Ed, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda.

Pereira, Henrique Manuel. S. (2008). *Guerra Junqueiro, Revisitar e Descobrir Guerra Junqueiro*. Universidade Católica Portuguesa do Porto

Pereira, Henrique Manuel. S. (2009). *A Música de Junqueiro*. Universidade Católica Portuguesa do Porto

Pinto, Alfredo (1930). *Música Moderna Portuguesa e os seus representantes*, Lisboa, Imprensa da Livraria Ferim, pp 130-135.

Pombo, Fátima (2001). *Traços de Música*. UA Editora – Aveiro.

Vieira, Ernesto (1990). *Dicionário Bibliográfico de Músicos Portugueses*, Lisboa, Tipografia Matos, Moreira e Pinheiro, vol. II pp269-270.

## REFERÊNCIAS WEBGRÁFICAS

Academia de Música Brasileira – Barrozo Neto, acedido em 9 de Junho de 2021 em: <http://www.abmusica.org.br/academico/>

AVA Musical Editions – Romanoff Salvini, acedido em 12 de Julho de 2021 em: <https://www.editions-ava.com/pt/gustavo-romanoff-salvini>

Camões – Instituto da Cooperação e da Língua Portuguesa, acedido em 5 de Julho de 2021, em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/seculo-xix/guerra-junqueiro.html>

Caseirão, Bruno (2020), *O Essencial sobre Viana da Mota*, acedido em 12 de Julho de 2021 em: [https://impresanacional.pt/wp-content/uploads/2020/11/Essencial\\_Viana-Mota.pdf](https://impresanacional.pt/wp-content/uploads/2020/11/Essencial_Viana-Mota.pdf)

Cília, Luís – Website do compositor, acedido em 8 de Junho de 2021 em: <http://www.luiscilia.com/>

Cília, Luís – registo áudio de O Cavador, acedido em 9 de Junho de 2021 em: <https://youtu.be/dFlaSlnc8xw>

Dias, Magali (2016). *Música e Emoção – O Ser Musical*, acedido em 5 de Julho de 2021 em: <http://clam2016.com/musica-e-emocao/>

Fragoso, António – Website do compositor, acedido em 12 de Julho de 2021 em: <http://www.antoniofragoso.com/web2/biografia/>

Meloteca – Plataforma digital dedicada à Música, acedida em 8 de Junho de 2021 em: <https://www.meloteca.com>

Resende, Maria de Lurdes – registo áudio de *A Meleirinha*, acedido em 9 de Junho de 2021 em: [https://youtu.be/n83wrG\\_OkQw](https://youtu.be/n83wrG_OkQw)

Wikipédia – *António Fragoso*, acedido em 9 de Junho de 2021 em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Ant%C3%B3nio\\_Fragoso](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ant%C3%B3nio_Fragoso)

Wikipédia – *Guerra Junqueiro*, acedido em 8 de Junho de 2021 em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Guerra\\_Junqueiro](https://pt.wikipedia.org/wiki/Guerra_Junqueiro)

Wikipédia – *Viana da Mota*, acedido em 8 de Junho de 2021 em:  
[https://pt.wikipedia.org/wiki/Vianna\\_da\\_Motta](https://pt.wikipedia.org/wiki/Vianna_da_Motta)

Wikipédia – *Tomás de Lima*, acedido em 8 de Junho de 2021 em:  
[https://pt.wikipedia.org/wiki/Ant%C3%B3nio\\_Tom%C3%A1s\\_de\\_Lima](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ant%C3%B3nio_Tom%C3%A1s_de_Lima)

Wikipédia – *Tomás Borba*, acedido em 8 de Junho de 2021 em:  
[https://pt.wikipedia.org/wiki/Tom%C3%A1s\\_Vaz\\_de\\_Borba](https://pt.wikipedia.org/wiki/Tom%C3%A1s_Vaz_de_Borba)

## APÊNDICE A

Bibliografias com maior detalhe dos compositores Junqueirinos abordados neste trabalho de pesquisa:

### **ANTÓNIO DUARTE DA COSTA REIS (SINTRA, 7/11/1883 - ?)**

Recebeu as primeiras lições musicais de João António de Barros. Posteriormente ingressa no Conservatório Nacional para estudar composição e Piano. Depois de se ter diplomando é proposto por Alexandre Rey-Colaço e Francisco Baía para leccionar interinamente a disciplina de Piano naquele estabelecimento de ensino. Em 1942 é nomeado definitivamente, passando também a dar aulas ao Curso Superior de Piano. Compôs essencialmente para piano, sendo também autor de um *Trio para violino, violoncelo e piano*, de obras para o teatro e obras para canto e piano.

### **ANTÓNIO DE LIMA FRAGOSO (CANTANHEDE, 17/06/1897 – POCARIÇA, 13/10/1918)**

Compositor e pianista, era dotado de enorme talento para a música. Iniciou os seus estudos musicais com o tio, António dos Santos Tovin. Entre 1907 e 1914, vai para o Porto para concluir o Curso Geral dos Liceus e frequentar os dois primeiros anos do curso Superior de Comércio. Na cidade nortenha, tem lições particulares de piano com Ernesto Maia. Aos 16 anos publicou e deu a primeira audição da sua primeira composição "*Toadas da minha aldeia*", a que a crítica musical deu os maiores aplausos. Matricula-se aos 17 anos no Conservatório Nacional nas classes de Tomás Borba (Harmonia), Marco Garin (Piano) e Luís de Freitas Branco (Acompanhamento e Leitura de Partituras). Em 3 de Julho de 1918, concluiu o curso de piano com a classificação máxima. Em 1916, revela os seus dotes como compositor num concerto realizado na Academia dos Amadores de Música totalmente preenchido com obras suas. Aos 29 anos, prestes a terminar o Conservatório, falece prematuramente vítima de gripe pneumónica.

A sua obra, composta na quase totalidade entre 1915-1918, engloba composições para piano e canto e para música de câmara. Deixou mais de cem composições musicais, de reconhecido valor, já nesse tempo apreciadas nos centros musicais da Europa.

**ANTÓNIO RODRIGUES VIANNA (PORTO, 24/11/1868 – LISBOA 3/02/1952)**

Foi advogado, jornalista e compositor. Os seus estudos musicais foram orientados por Ciríaco de Cardoso e Manuel Benjamim. Licenciado em Direito pela Universidade de Coimbra, desde os primeiros anos de faculdade que pertenceu a vários grupos musicais ligados à academia coimbrã como bandolinista. No 4º ano da licenciatura musicou uma opereta, a valsa *Serenata*, teve um sucesso imenso à época com 26 edições em Portugal e no estrangeiro. Escreveu também obras para canto e piano, das quais se destacam as quatro séries da colectânea *Canções Portuguesas*. Pertenceu aos quadros dos jornais *O Século* e *Liberal*. Escreveu artigos de crítica musical no *República*.

**JOAQUIM ANTÓNIO BARROZO NETTO (RIO DE JANEIRO 30/01/1881 – 01/09/1941)**

Compositor, pianista, maestro e professor, teve como primeiro mestre de piano Frederico Mallio. Foi um aluno distinto do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, sucessor do Imperial Conservatório de Música, tendo sido laureado com vários prémios. Estudou Teoria e Solfejo com Henrique Braga e Inácio Francisco de Araújo Porto Alegre, respectivamente, respectivamente, Acústica e Harmonia com Frederico Nascimento, Contraponto, Fuga Composição e Órgão com Alberto Nepomuceno e Piano com Alfredo Bevilacqua. Em 1906 substituiu Paulo Chambelland como professor de Piano no Instituto, convertendo-se num dos professores mais conceituados do Brasil. Como pianista realizou uma notável carreira artística. Ficou célebre o trio que formou com o violinista Humberto Milano e com o violoncelista Alfredo Gomes, responsável pela divulgação da música de câmara brasileira no país e no estrangeiro. Foi director artístico da Sociedade de Cultura Musical do Rio de Janeiro e fundador do Coral Carlos Gomes e do Coral Barroso Neto. Realizou concertos em Bruxelas, Paris, Roma e Turim. Como compositor deixou extensa produção de peças para piano. Destacam-se as *Variações sobre um tema original*, *Minha Terra*, *Movimento Perpétuo*, *Corrupio*, *Valsa Lenta*, *Serenata Diabólica*, *Galhofeira*, *Rapsódia guerreira*, *Feux Follets*, *Danse des fantoches* e *Romance sem palavras*. No terreno das canções produziu *Cantiga*, *A um coração*, *Olhos Tristes*, *Canção da Felicidade*, *Dorme*, *Regresso ao Lar*, *Adeus* e *Balada*, entre outras. As obras de maior envergadura são o *Concerto para piano* e a ópera *A Rainha da noite* e a *Suíte Vozes da Floresta*.

**GASPAR FERNÁNDEZ GIL (MATOSINHOS, 11/02/1918 – LISBOA, 1967)**

Foi pianista, professor, musicógrafo e compositor. Estudou no Conservatório de Música do Porto com Berta Alves de Sousa (Piano) e Cláudio Carneiro (Contraponto e

Fuga) onde se diplomou com distinção. Foi professor particular de piano em Matosinhos, a sua cidade natal, onde também desenvolveu uma grande divulgação da arte musical. Para além da actividade pedagógica, publicou alguns trabalhos e realizou várias conferências no âmbito das Ciências Musicais. Da sua produção enquanto compositor, com estéticas claramente românticas, constam obras para piano, canto e piano, guitarra clássica, coro, orquestra de cordas e o bailado *Hermengarda*. Algumas destas composições foram publicadas na Grã-Bretanha, Itália, Brasil e França.

### **GUSTAVO ROMANOFF SALVINI (PRAUSS, POLÓNIA 25/03/1825 – PORTO, 3/02/1894)**

Tenor polaco oriundo de famílias abastadas estuda canto em Breslau. Devido a perseguições políticas fugiu do seu país no início de 1846. Passou por Cracóvia, Dresden, Viena e em 1847 foi para Itália onde aprimorou a sua técnica de cantor em Florença. Em Novembro de 1848 foi contratado para cantar como primeiro tenor no Teatro Regio di Parma. Fez uma carreira artística em teatros italianos e franceses e chegou ao Porto em 1859 contratado para integrar a Companhia Lírica do Teatro Real de São João onde se estreia na ópera “*Beatrice di Tenda*” de Bellini. Em 1866 é um dos membros do corpo docente da Academia de Música do Palácio de Cristal e na década de 70 faz-se anunciar nos principais periódicos do Porto como professor particular de piano e canto. Foi presença assídua, como pianista e cantor, nos vários concertos e eventos musicais levados a cabo na cidade do Porto. Porém, durante o 2º Acto da ópera “*I Puritani*” de Bellini, perdeu subitamente a voz e não voltou mais a cantar.

Como compositor a sua obra mais destacada é *Romanceiro Musical*, publicado em Paris em 1866 e reeditado 18 anos mais tarde pela casa Corazzi, de Lisboa, com o título *Cancioneiro Musical Português*. A peça *A Rosa Morena* faz parte desta colectânea, que mais não é do que uma primeira tentativa de recolha e posterior harmonização de repertório tradicional português. Cabe notar que o músico polaco tinha no canto lírico a sua principal actividade profissional, sendo a composição um papel secundário. Para além desta obra, compôs ainda peças para canto e piano, bem com um *Método de Canto teórico-prático para uso de portugueses* que permanece inédito e com *Compêndio elementar de canto e solfejo* para as escolas primárias e secundárias.

### **HERMINIO DO NASCIMENTO (TORRES VEDRAS, 04/01/1890 – LISBOA, 14/10/1972)**

Compositor, professor, pedagogo e musicólogo realizou a sua formação musical no Conservatório Nacional de Lisboa. Obtém do governo português uma bolsa de estudo para se aperfeiçoar no estrangeiro, da qual não usufrui por entretanto ter sido

nomeado professor de Harmonia no estabelecimento de ensino onde estudou. Com Vianna da Mota a Director, desempenhou o cargo de subdirector entre 1924 e 1938 e leccionou a disciplina de Classe Conjunto. Foi também professor de História da Música na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e de Canto Coral no Liceu Pedro Nunes. Participou em diversas comissões ministeriais de reforma do ensino artístico. Em 1936, foi nomeado Director geral do Canto Coral da *Mocidade Portuguesa*, tendo estabelecido o primeiro cancionero e dirigindo massas corais nas principais celebrações do Estado Novo. Na área da direcção coral salienta-se a regência do Orfeão Académico de Lisboa com o qual realiza uma tournée ao Brasil em 1925. Escreveu artigos sobre temáticas musicais no jornal *O Século*, bem como em várias revistas e publicações. Da sua faceta de compositor destacam-se a escrita da ópera *Sóror Mariana*, com libreto de Júlio Dantas; música de cena para vários autos de Gil Vicente; a cantata *Em louvor da Montanha*, para vozes e solistas, coro e orquestra; e obras corais a *capella* e para canto e piano. A partir dos anos 50 e até ao fim da sua vida, dedicou-se à investigação e divulgação da *Etnografia Musical da Lunda*, integrado nos projectos culturais da Companhia de Diamantes de Angola, que incluíam recolha de registos sonoros, realização de filmes e edição de antologias. Proferiu sobre esse tema em diversas conferências em Lisboa. O seu espólio musical e pessoal encontra-se depositado na Área de Música da Biblioteca Nacional de Portugal.

### **FERNANDO LOPES GRAÇA (TOMAR, 17/12/1906 – CASCAIS, 27/11/1994)**

Personagem indubitavelmente dominante da vida musical portuguesa durante o período do Estado Novo. Realizou os seus estudos musicais no Conservatório Nacional onde foi discípulo de Adriano Merea e Vianna da Mota em piano, Tomás Borba em composição e Luís de Freitas Branco em Ciências Musicais. Concluído o curso Superior de Composição em 1931, candidata-se a um lugar de professor no Conservatório que não chega a ocupar porque, por motivos políticos é preso e a sua nomeação não é homologada. Na sequência deste incidente muda-se para Coimbra onde lecciona na Academia de Música, toma contacto com o círculo intelectual da revista *Presença* e escreve na revista *Seara Nova*. Depois de lhe ter sido negada uma bolsa de estudo para se aperfeiçoar no estrangeiro, e de ser novamente detido, decide viajar para Paris em 1937 a expensas suas. Ali frequenta o curso de musicologia na Sorbonne e estuda composição e orquestração com Charles Koechlin. Regressa a Lisboa em 1939 retomando a sua actividade como cronista, musicólogo e professor. Ensinou piano, contraponto e harmonia na Academia de Amadores de Música e entre 1940 e 1952 é galardoado por quatro vezes com o prémio de Composição do Círculo de Cultura

Musical e cria a Sociedade de Concertos Sonata. Após a Segunda Guerra Mundial, grande parte da actividade de Lopes-Graça foi determinada pela sua participação no Movimento de Unidade Democrática, assim como no PCP, do qual se tornou militante na década de 40. É de 1945, por exemplo, o seu plano para a organização estatal da música, inédito até à sua publicação em 1989, um bom indício das esperanças postas na mudança política que foram partilhadas por muitos nesta época. É também deste ano o início da composição das célebres *Canções Heróicas*, canções de intervenção que Lopes-Graça, apesar da proibição que pesava sobre a sua execução pública, continuou a compor até 1974, e inclusive em anos posteriores. Em finais da década de 50 conhece Michel Giacometti com quem percorre o país num projecto pioneiro de recolha de música tradicional portuguesa. Autor de extensa e variada produção musical onde se destaca a abundante produção para voz solista ou coro, um leque apreciável de música sinfónica, de música de câmara e de música para piano.

O fim do Estado Novo traduziu-se no reconhecimento oficial da importância de Lopes-Graça para a cultura portuguesa através de diversas homenagens e encomendas estatais. No que diz respeito à divulgação da sua obra, devemos referir a reedição, ao longo das décadas de 70 e de 80, dos seus livros numa colecção da Editorial Caminho e a gravação em disco de um considerável número de obras da sua autoria, editadas pela etiqueta discográfica Portugal Som, então dependente da Secretaria de Estado da Cultura. Os anos transcorridos desde 1974 até ao seu falecimento foram para Lopes-Graça criativamente muito férteis. São prova disso as duas sonatas para piano e um quarteto, o impressionante *Requiem* para as vítimas do fascismo em Portugal (1979) e as *Sete predicções* de “Os Lusíadas” (1980), o bailado *Dançares*, uma sinfonia para orquestra de formação clássica, numerosas canções, composições instrumentais mais breves e peças de circunstância. Da sua última produção para voz e piano, destacam-se os *Dez Novos Sonetos de Camões*, *Aquela nuvem e outras*, sobre poemas infantis de Eugénio de Andrade, e canções sobre textos de Fernando Pessoa e de José Saramago.

### **TOMÁS VAZ DE BORBA (ANGRA DO HEROÍSMO, 23/11/1867 – LISBOA, 12/02/1950)**

A sua carreira inicia-se em Angra do Heroísmo, onde fez parte enquanto seminarista da Escola do Coro da Sé Catedral de Angra do Heroísmo. Fez os seus estudos literários, filosóficos e teológicos no Seminário Episcopal de Angra, que funcionava no Convento de São Francisco. No plano artístico foi aluno de Guilherme Augusto da Costa Martins, músico, organista, violinista e professor de piano. Tendo recebido a tonsura e as ordens menores em 1889, foi ordenado presbítero em 31 de

Agosto de 1890 pelo então bispo de Angra, D. Francisco Maria do Prado Lacerda, na capela do Paço Episcopal de Angra do Heroísmo Depois de ser ordenado, fixa-se em Lisboa para ingressar no Real Conservatório Nacional. Paralelamente frequenta o Curso Superior de Letras tendo Teófilo Braga como um dos seus professores. Foi Prior da freguesia dos Mártires e Comissário da Ordem de Nossa Senhora do Carmo. Entre 1901 e 1937 foi professor de Harmonia e o primeiro docente de História da Música no Conservatório. Entre os seus discípulos contam-se António Fragoso, Luís e Pedro de Freitas Branco, Eduardo Libório, Ivo Cruz e F. Lopes-Graça. Leccionou as disciplinas de Solfejo e Canto Coral na Escola Normal Primária e no Liceu Dona Maria Pia. Dirigiu o Orfeão do Liceu da Lapa e desempenhou o cargo de director artístico da Academia dos Amadores de Música. Após a Implantação da República, em 1910, foi nomeado Vogal do Conselho Superior de Instrução Pública. É autor de uma vasta obra musical repartida por diversos géneros que englobam desde a música sacra até à música coral e para canto e piano. Foi co-autor de um Dicionário de Música, ainda hoje obra de referência.

### **ANTÓNIO TOMÁS DE LIMA (LISBOA, 11/04/1887 – 03/09/1950)**

Compositor, violinista, pianista e maestro. Desde muito cedo se dedicou ao estudo da música. Revelou-se um aluno brilhante a ponto de, com apenas 14 anos de idade, ter dirigido o coro da Sé Patriarcal de Lisboa, de que fazia parte, na execução de obras da sua autoria, iniciando a sua carreira de concertista quando ainda frequentava o Conservatório Nacional de Lisboa. Diplomou-se nesta instituição, à qual permaneceu ligado como professor de violino, composição e direcção de orquestra. Convidado por Viana da Mota, em 1919, integrou o corpo docente do Conservatório Nacional, leccionando nas classes de Violino e Direcção de Orquestra. Mais tarde passou a leccionar Composição e Música de Câmara. Como intérprete teve grande visibilidade em Portugal e no Brasil, onde foi em digressões nos anos de 1921 e 1929, actuando como solista. A 14 de Fevereiro de 1930, foi agraciado com o grau de *Cavaleiro da Ordem Militar de Sant'Iago da Espada*.

Uma das suas iniciativas mais destacadas foi a série de concertos históricos de sonatas para violino e piano que, em 1928, levou a cabo com a pianista Campos Coelho. Durante dois anos, entre 1914 e 1916 foi concertino da Orquestra de David de Sousa, fundação que também dirigiu no Palácio Foz em Lisboa. Compôs obras para piano, piano e canto, violino, orquestra, conjuntos de câmara, para além da ópera *Moabita*.

### **JOSÉ VIANNA DA MOTTA (SÃO TOMÉ, 22/04/1868 – LISBOA 01/06/1948)**

Pianista, pedagogo e compositor. Concluiu os seus estudos musicais no Conservatório Nacional com 14 anos de idade, nas classes de Joaquim Francisco de Azevedo Madeira e de Francisco Freitas Gazul. Por iniciativa do seu pai, foi levado à corte em 1874 tendo com isso obtido o patrocínio dos seus estudos pelo rei D. Fernando II e da sua esposa, a Condessa de Edla. Até 1882, apresentou-se várias vezes não só em recitais privados mas também em recitais públicos, nomeadamente no Salão da Trindade. Durante esse período, compôs dezenas de obras, sobretudo para piano solo, dos mais variados géneros

Em 1882, apoiado financeiramente pela família real, parte para Berlim onde se matricula no Conservatório Scharwenka, uma escola recém-criada pelo pianista Franz Xaver Scharwenka. Recebeu lições de piano do fundador da escola e estudou composição com Philipp Scharwenka. Foi discípulo de Franz Liszt em Weimar (1885) e de Hans von Bülow em Frankfurt (1887). Realizou uma brilhante carreira de pianista, dando mais de mil recitais por todo o mundo. Era um intérprete distinto de Bach, Beethoven e Liszt. Com o início da primeira Guerra Mundial vê-se obrigado a abandonar a sua residência em Berlim e entre 1915 e 1917 é convidado para leccionar no Conservatório de Genebra, sucedendo a Bernhard Stavenhagen. No ano seguinte fixa-se em Lisboa onde é nomeado Director do Conservatório Nacional, cargo que ocupa até 1938. No primeiro ano do exercício dessa função, e com a colaboração de Luís de Freitas Branco, procedeu à reforma do ensino da música aí praticado, modernizando os programas e métodos pedagógicos. Exerceu também o cargo de director musical da Orquestra Sinfónica de Lisboa entre 1918 e 1920. Colaborou na revista *A Arte Musical* (1898-1915) e na revista *Lusitânia* (1924-1927). Exerceu notável actividade enquanto pedagogo, sendo responsável pela criação em Portugal de uma escola de interpretação pianística da craveira de Sequeira Costa, Helena Moreira de Sá e Costa, Maria Cristina Lino Pimentel, entre outros. Como compositor deixou uma obra vasta e diversificada de forte cunho nacionalista, como é o caso da sua famosa sinfonia *À Pátria*. Na Alemanha foi-lhe concedido o título de "*Hofpianist*" (pianista da Corte) por Carlos Eduardo de Saxe-Coburgo-Gota. Foi Grande-Oficial da Ordem Militar de *Sant'Iago da Espada* (28 de Junho de 1920), Grande-Oficial da *Ordem Militar de Cristo* (19 de Abril de 1930) e *Grã-Cruz da Ordem Militar de Sant'Iago da Espada* (2 de Junho de 1938).

### **LUÍS CÍLIA (ANGOLA, 1943 - )**

Luis Cília nasceu no Huambo, em Angola, em 1943. Veio para Portugal em 1959, para prosseguir os seus estudos. Em 1962 conheceu o poeta Daniel Filipe que o incentivou a musicar poesia. Datam desse ano as suas primeiras experiências nesse campo "*Meu país*", "*O menino negro não entrou na roda*" e mais tarde incluídos no seu primeiro disco gravado em França, para a editora *Chant du Monde*. Em Abril de 1964 partiu para Paris, onde viveu até 1974. Em França estudou guitarra clássica com António Membrado e composição com Michel Puig. Entre 1964 e 1974 realizou recitais em quase todos os países da Europa. Foi um cantor de intervenção que no exílio em França denunciou a Guerra Colonial e a falta de liberdade em Portugal. Uma das suas músicas mais conhecidas desse período, *Avante Camarada*, tornou-se uma espécie de segundo hino do Partido Comunista Português.

Depois do seu regresso a Portugal continuou a gravar discos, como compositor e intérprete e a realizar recitais. Como intérprete, gravou dezoito discos, alguns dos quais dedicados exclusivamente a poetas tais como Eugénio de Andrade ("*O Peso da Sombra*"), Jorge de Sena ("*Sinais de Sena*") ou David Mourão Ferreira ("*Penumbra*"). Nos últimos anos tem-se dedicado apenas à composição, nomeadamente para Teatro, Bailado e Cinema. A 9 de Junho de 1994, foi agraciado com o grau de Oficial da Ordem da Liberdade.

## ANEXOS (PARTITURAS ORIGINAIS)

Morena – A. Duarte da Costa Reis

**MORENA**

*Letra de*  
*Guerra Junqueiro*

*Música de*  
*A. Duarte da Costa Reis*

CANTO

*Vivo*

PIANO

*Allegretto*

*Não negues confes.sa que tens certa pe.na que as mais rapa ri gas te chamem mo.*

*.re na. Poiseu não gos.ta.va pa.re.ce-me a mim de ver o teu rosto da côr do jaz.*

2

*rall.* *a tempo*

*mim.* Eu não mas em fim, é fraca a razão pois pouco te importa que eu goste ou que

*rall.*

não. Mas olha as violetas que sendo umas pretas o cheiro que têm. Ah!

*rall. poco a poco*

Vê lá que seria se Deus as fizesse morenas também.

*rall. poco a poco*

Ah! Ah

*vivo* *vivo*

*Tu és a mais ra-ra de todas as rosas e as coisas mais*

*a tempo*

This system shows the beginning of the musical score. It features a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are written below the vocal line.

*ra-ras são mais preci-o-sas. Há rosas dobradas e há as sin-gelas. Mas são todas*

This system continues the musical score with the second system of lyrics. The notation and instrumentation remain consistent with the first system.

*e las azues e ama-re-las Ah! — Da côr de açu conas de muit'outra*

This system contains the third system of lyrics. The piano accompaniment includes some rests in the vocal line, indicated by a horizontal line. The lyrics are written below the vocal line.

*côr; Mas rosas more-nas Ah! —*

*meno*

This system contains the final system of lyrics on the page. The piano accompaniment includes rests in the vocal line, indicated by a horizontal line. The lyrics are written below the vocal line.

— só tu linda flor Ah! — É olha que foram morenas e Bem Ah!

— as moças mais lindas de Jerusa-lem. É a Virgem Maria não sei mas se ri a morena tam-  
*un poco meno*

*più vivò*  
— Bem Morena era Cris- - to — Vê lá depois disto se ainda tens pe ná que as mais rapa-

— rias te chamem More - na. Ah! — *a tempo*  
*rall. poco*

**A Rosa Morena – Gustavo Romanoff Salvini**

A D. Ismalia Bastos.

125

**A ROSA MORENA.**

**Canto.**

Não ne - gues! Con - fes - sa Que tens cer - ta

**Piano.**

pe - na Que as mais ra - pa - ri - gas Te chamem Mo - re - na.

Pois eu não gos - ta - va Pa - re - ce á mim De ver o te - u

*rall.* *a tempo*

ros - to Da côr do jas - min! Eu não! Mas em - fim É

fra-ca a ra - são Pois pou-co te im - por - ta Que eu gos - te, Sim ou

não. Tu

és a mais ra - ra De to - das as ro - sas Eas

cou - sas mais ra - ras São mais pre - ci - o - sas.

Ha ro - sas do - bra - das Ha ro - sas sin - ge - las Mas

são to - das el - las A - zues ou a - ma - rel - las Da

côr de as - su - ce - nas De mui - ta ou - tra côr. Mas

ro - sas mo - re - nas Só tu, só tu, só tu o meu a - mor.

Morena – Gaspar Fernández Gil

Version 'de  
Guerra Junqueiro

Morena  
(Canção)

G. Fernández Gil

Voz

Piano

Não

*sf* ne-gues con-fes-sa, Não ne-gues con-fes-sa, Não ne-gues Con-

-fes- - - sa Que tens certa pena Que as mais raparigas Te chamem mo-

- re-nal Que al mais ra-pa-ri-gal Te chamem mo-re-na

Sois eu não gos-tava ge-...-la-

a tempo

- re-ce mea mim De ver o teu ros-to da cor do jas-

3

*r. viv.* Eu não... mas en-fim é' fra-c'a ra

-ção Pois, pouco t'im-por-ta Pois pouco t'im-por-ta du'eu gos-t'eu que

*(Moderato)* Aii! Mas o-lh'as vi-o-le-tas Que sen-dou-mas

pre-tas O chei-ros que tem Vê lá que se-ri-a

Se Deus as fi-zesse No-he - nas tam-bém Tu és a mais

ra-ra, Tu, és a mais ra-ra Tu és a mais ra - ra De

(5)

todas as rosas E as coisas mais raras São mais preci- o- sas Eas

coisas mais raras, São mais preci- o- sas Há

rosas do-bradas E há-las bin- ge- las Mas são todas

rara u pouco atempo

Handwritten musical score for a song by Guerra Junqueiro. The score is written in blue ink on aged paper and consists of a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in Portuguese. The music features a mix of treble and bass clefs, various time signatures, and dynamic markings like 'p' and 'f'.

Lyrics:  
e-las a-zuis, a-mã-re-las Da cor — d'a-pu-  
-ce-na De mui-to-u-tra-cor Mas ho-las mo-re-nas, Mas robas mo-  
-re-na <sup>ten.</sup> Só tu linda flor. E o — lha que foram, Mo-

Handwritten musical score in blue ink on aged paper. The score is written on a system of three staves. The top staff is the vocal line, and the two lower staves are the piano accompaniment. The lyrics are in Portuguese and describe the death of the Virgin Mary. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Lyrics:  
- re - nas e bem As mo - ças mais lindas, De Je - su - sa - tem E a Vir - gem Ma -  
- ri - a, Ah! Não sei... mas pe - ri - a Mo - re - na tam - bém  
Mo - re - no - ra Cris - to - Mo - re - no - ra Cris - to

Handwritten musical score for a song by Guerra Junqueiro. The score is written in blue ink on aged paper and consists of two systems. Each system includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment with treble and bass staves. The lyrics are: "Vê lá depois dis-to Se a-in-da teus pena Duqas máo ra-pa-ri-gas Te chamem mo-jre na". The music features various notes, rests, and dynamic markings like "p" and "f".

Canção Perdida – J. Viana da Mota

2

A Ex.<sup>ma</sup> Sr.<sup>á</sup> D. Bertha Lehmann Camello.

# Canção perdida.

(Guerra Junqueiro.)

J. Viana da Motta.

**Canto.** *Andante.*

**Piano.** *p*

Al -

-guem de mim se não lem - bra nas ter - ras d'a - lem do mar. Oh

Mor - te, da - va - te a vi - - da, se tu lh'a fos - ses le - var! Oh

Mor - te, da - va - te a vi - - da, se tu lh'a fos - ses le - var.

musical score for the first system, featuring piano accompaniment with *poco marc.* markings.

musical score for the second system, including the vocal line with lyrics: *meu a - mor es-con - di - - o n'u - ma co - va ao pé do mar.*

musical score for the third system, including the vocal line with lyrics: *Mor-re o a - mor yi - - ve a san - da - de...* and piano markings *marc.* and *dim.*

musical score for the fourth system, including the vocal line with lyrics: *Mor - - re o sol, o - lha o lu - ar.* and a piano marking *p*

4

Quem dá ais oh rou - xi -

*molto p*

noí - - lá pa - ra as ban - das do mar?... E' o meu a - mor que na

co - - va leva as noi - tes a cho - rar! E' o meu a - mor que na co - va leva as

*pp*

*sempre più p*

*estinto*

noi - tes a cho - rar!

3

*pp*  
Oh mea - mor, dor - me, dor - me, na a - rei - a fi - na do mar. que em

*dolcissimo una corda*

*sempre p*  
an - tes da estrella d'al - - va com - ti - go me irei dei - tar! Que em an - tes da estrella

d'al - va, com - ti - go me i - rei dei - tar!

*ppp*

Canção Perdida – Tomás de Lima

26 A Lomelino Silva

# Canção perdida

Versos de GUERRA JUNQUEIRO      Musica de TOMÁS DE LIMA

Moderadamente embalador M.M. ♩ = 52

**Canto**  
Al - guem de mim se não lem - bra Nas ter - ras d'a - lém mar... O'

**Piano**  
*pp docemente*

*mf* Mor - te, da - va - te a vi - da *p* Se tu lh'a fos - ses le - var! *mf* Ó Mor - te da - va - te a

*f* vi - da, *mf* Se tu lh'a fos - ses le - var *dim.* *p* O meu a - mor es - con -

*f* di - - o N'u - ma co - va ao pé do mar... *cresc.* *f* Mor - re o a - mor, *p* vi - ve a sau -

1307

da - de Mor-reo sol, o-lha o lu - ar!... Mor-reo a-mor, vi-ve a sau-

da - de... Mor-reo sol o-lha o lu - ar! Quem dá ais, ó rou - xi-

nol Lá pa-ra as ban-das do mar... E' o meu a-mor que na

co - va Le - va as noi - tes a cho-rar!... E' o meu a-mor que na

1307

28

co - - va Le - va as poi - - tes a cho - rar!...

*ret.* *a tempo*

*ret.* *a tempo* *mf* *sf* *sf*

*p* No movimento inicial, e vagamente

O' meu a-mor, dor-me dor - me Na a-rei - a fi-na do mar, Que eu

*sf* *ret. muito e dim.* *pp*

an - tes da es - trel - la d'al - va com - ti - go me i - rei dei - tar! Que eu an - tes da es - trel - la

*mf* *p* *mf*

d'al - va com - ti - go me i - rei dei - tar!...

*f* *mf* *p* *ppp*

1307.

Canção Perdida – António Fragoso

12

3,50

A meu tio Dr. Antonio dos Santos Tovim.

CANÇÃO PERDIDA.

Versos de  
GUERRA JUNQUEIRO.

a uma e duas vozes

Musica de  
ANTÓNIO FRAGOSO.

*Andante doloroso.* *Triste canta uma voz na syncope do dia.* *pp*

1ª e 2ª VOZ.

PIANO. *pp*

Al-guem de mim se não  
Ó meu a-mor dor-me,

*crescendo muito*

lem - bra Nas ter - ras d'á-lem do mar. — Ó mor - te da - va - te a vi - da  
dor - me N'a - rei - a fi - na do mar, — Que em an - tes da es - tre - la d'al - va

*arrastado e piano*

Se tu lh'a fos-ses le - var. — Ó mor - te da - va - te a vi - da Se tu lh'a fos-ses le -  
Eu lá te i-rei a - cor - dar. — Que em an - tes da es - tre - la d'al - va Eu lá te i-rei a - cor

Ah! Ah!

*pp* *Boco. fechada.*

var. dar. *Bocca fechada.*

*San flauti* *v.c.14* *(p.)*

*Un pouco mais depressa.*

Quem dá ais ó rou-xi - nol, Lá pa-ra as ban-das do mar?

Quem dá ais ó rou-xi - nol, Lá pa-ra as ban-das do

*2x Tempo I.*

mar? É o meu a-mor que na co - va Le-va as noi-tes a cho-

*diminuindo* *D.C.*

*rar.* *Bocca fechada.*

*diminuindo* *pp* *Para acabar.* *ppp*

*D.C.* *modo de c*

Canção Perdida - F. Lopes-Graça

14

3. CANÇÃO PERDIDA

Guerra Junqueiro F. Lopes-Graça

Recitado

Hálitos de lótilo, de violeta e de opala,  
Rocas maceradas de dor e de agonia,  
O campo, anoitecendo, e adormecendo, exala...

Triste (♩=66) p dolce

Al-guém de mim se não lem-bra Nas ter-ras de além do

mar... O' Morte, dava-te a vi-da, Se tu lha fos-se le-

-var!... O' Morte, dava-te a vi-da, Se tu lha fos-se le-var!...

poco più sonoro poco cad. in tempo

poco più sonoro

*Recitado:*

Com o beijo do sol na face cadavérica,  
Beijos que a morte esvai em palidez alagante,  
Essa a luz a boiar sonâmbulo e quimérica...  
Dize, canta, uma voz melancólica - menti.

O meu amor escor... de... a Numa co... ra ao pé... do mar.....

Morre o a-mar, vê-se a sau - da - de... Morre o sol, olha o lu... ar!..

Morre o a-mar, vê-se a sau - da - de... Morre o sol, olha o lu... ar!..

Recitado

Letescente a neblina opaca flutua  
Deleitando, e a pirando os montes de granito  
Em colossos de sonho, extasiados de lua.  
Flebil, chora uma voz no letargo inibi. nito:  
cent.

*p*, *dolce* 3  
Quem do ar, o rouxi. mol, Lá passa as bandas da mar?...

3  
É o meu a. mor que na co. va Se. va as noites a cho. rar!...

*più p* 3  
É o meu a. mor que na co. va Se. va as noites a cho. rar!...

*più p*



Handwritten musical score for the first system. The vocal line is on a single staff with lyrics: "d'al. va Con - tin-ga-me-ú - rei dei - - tar! .....". The piano accompaniment is on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked "Al." (Allegretto). The first measure of the vocal line has a "dim." (diminuendo) marking. The piano accompaniment has a "dim." marking in the second measure. The first system ends with a double bar line.

Handwritten musical score for the second system. The vocal line continues with lyrics: ".....". The piano accompaniment continues. The key signature changes to two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked "ritard." (ritardando). The second system ends with a double bar line.

Five empty musical staves, each consisting of a single five-line staff.

**A Moleirinha – Tomás Borba**

Versos de  
**GUERRA JUNQUEIRO.**

Música de  
**TOMÁS BORBA.**

**Moderado.**

**CANTO.**

*p*

1. Pe-la es-tra-da pla-na toc, toc,

**PIANO.**

*p*

toc, Gui-a o ju-men-ti-nhou-ma ve-lhi-nha er-ran-te. Co-mo vão li-

*p*

-gei-ros am-bos a re-bo-que, An-tes que a noi-te-ça, toc, toc,

*p*

Copyright MCMVI-MCML by Valentim de Carvalho, L.<sup>da</sup>, Editores—Lisboa  
Todos os direitos de execução, reprodução e arranjos  
reservados para todos os países

REP. LEG.

toc, A velhinha atrás, o jumentinho diante

Para acabar

perdendo-se

2.

Toc, toc, a velha vai para o moinho,  
Tem oitenta anos, bem bonito rol...  
E contudo alegre como um passarinho,  
Toc, toc, e fresca como o branco linho,  
De manhã nas relvas a corar ao sol.

3.

Vai sem cabeçada em liberdade franca,  
O genico russo numa linda côr:  
Nunca foi ferrado, nunca usou retranca,  
Tange o toc, toc, a moleirinha branca  
Com o galho verde numa giesta em flor.

4.

Vendo esta velhinha encarnilhada e benta,  
Toc, toc, toc, que recordação!  
Minha avó ceguinha se me representa...  
Tinha eu seis anos, tinha ela oitenta,  
Quem me fez o berço fez-lhe o seu caixão!

5.

Toc, toc, toc, lindo burriquito,  
Para as minhas filhas quem mo dera a mim!  
Nada mais gracioso, nada mais bonito!  
Quando a Virgem pura foi para o Egipto!  
Com certeza ia num burrico assim.

6.

Toc, toc, é tarde, moleirinha santa,  
Nascem as estrelas, vivas, em cardume...  
Toc, toc, toc, e quando o galo canta,  
Logo a moleirinha, toc, se levanta,  
Pra vestir os netos, pra acender o lume...

7.

Toc, toc, toc, como se espaneja,  
Lindo o jumentinho pela estrada chá!  
Tão ingenuo e humilde, dá-me, salvo seja,  
Dá-me até vontade de o levar á igreja,  
Baptizar-lhe a alma pra a fazer cristã!

8.

Toc, toc, toc, e a moleirinha antiga,  
Toda, toda branca, vai numa frescata,  
Foi enfarinhada sorridente amigo,  
Pela mó da azenha com farinha trigo,  
Pelos anjos loiros com luar de prata!...

9.

Toc, toc, como o burriquito avança!  
Que prazer de outrora para os olhos meus!  
Minha avó contou-me: quando foi criança,  
Que era assim tal qual a jumentinha mansa.  
Que adorou nas palhas o menino Deus.

10.

Toc, toc, é noite... ouvem-se ao longe os sino!  
Moleirinha branca, branca de luar!  
Toc, toc, e os astros abrem diamantinos,  
Como estremunhados querubins divinos,  
Os olhitos meigos para a vêr passar!...

11.

Toc, toc, e vendo sideral tesoiro,  
Entre os milhões de astros o luar sem véu,  
O burrico pensa: Quanto milho loiro!  
Quem será que mói estas farinhas de ouro  
Com a mó de jaspe que anda além no céu?!



A Moleirinha – Hermínio do Nascimento

- 30 -

*Levius (Canto)*

# A MOLEIRINHA.

Versos de  
GUERRO JUNQUEIRO.

Tempo de marcha vagarosa.

Pe - la estra - da pla - na7 toc, toc, toc,  
*para*

Guia o ju - men - ti - nho u - ma ve - lhi - nha er - ran - te

Co - mo vão li - gel - ros, am - bos a re - bo - que

An - tes que anoi - te - ga, toc, toc, toc,

A ve - lhi - nha - traz, o ju - men - tinho a - de - an - te! *Fim.*

*rol de Heremias 81 do Nascimento*

*p*  
Toc, toc, a ve - lha vae para o mo - i - nho,

*pp*  
tem oi - tén - ta a - nos, bem bo - ni - to roll...

*p*  
E com-tudo a - le - gre como um pas - sa - ri - nho,

*f*  
Toc, toc, e fres - ca como o bran - co li - nho,

*p* *poco rit.*  
De ma - nhã nas rel - vas a có - rar ao Sol.

Vae sem cabeça em liberdade franca,  
O gerico russo duma linda côr;  
Nunca foi ferrado, nunca usou retranca,  
Tange-o, toc, toc, a moleirinha branca  
Com o galho verde duma giesta em flôr.

Regresso ao Lar – Tomás Borba

# Regresso ao lar

♯ ♯ ♯  
*Regresso ao lar*  
Letra de Guerra Junqueiro

Musica de Thomaz Borba

*Andantino*

VOZ

PIANO

li-ção quan- to an- nos que eu pas- sei che-  
ra-ço de a-mar qu- ra-ço co- ta-ção de  
Co- mo an- ti- ga men- te no- re- ga-ção

com- il- lre- to, meu san- dor- os, eu- vi- nho- in-  
fei- to, Ve- que- tem- das- ma- gues- no- em- ba- ed- do- o-  
ma- dor, (Ve- nho- mor- to, mor- to) de- sa- me- dei-

lar! To- ha- vin- to! ha- trin- ta! Rem- eu- sei- sa-  
has! Jun- ca- sa- da- hi- na- do- meu- in- nho- es-  
car! Au, p- teu- me- nu- mo- co- mo- ca- meu-

que-ri-do! ma-nha-o-cha a-mi, que-me-ra-ço-le  
do-do! me-nha-ve-cha a-mi, que-me-ra-ço-le

lan-do san-ta-me-san-ty-ros na-ra-me-ra-lem  
la-do san-ta-me-san-ty-ros na-ra-me-ra-lem

*riltard*

bran-tes De-a-quel-la-ao-man-to, do-ml-to  
lpa-me De-us-me-tes-aa-our-bou-xil-do  
nha-ria-me cur-la-gas, man-to, mu-to

*a tempo*

Vi-da-ge-a-cha-en-ge-nos-de-er-pra-do-pe-  
ni-nho-ge-dio-ri-as-ano-bros-ge-mus-de-  
man-so-rio-za-nu-to-bis-les-to-me-a-moi-le

dar. o. a. in. go. sus. al. ma. lap. sea. el. he.  
ar. Tu. de. me. rou. in. nam. mo. ps. lo. sa.  
mar. can. la. me. con. ti. gos. ju. ha. na. de. al.

di. do. me. nha. va. ba. a. ma. com. a. nos. do.  
mi. nha. mi. nha. sy. nha. a. ma. sou. um. pa. re.  
can. ço. que. a. mi. nha. alma. deu. ma, te. nha. par. de.

vi. do. can. ta. me. can. ti. ção. de. me. a. dor. me. as.  
ol. nha. can. ta. me. can. ti. ção. de. me. a. dor. me. as.  
can. ço. quan. do. os. mar. ços. em. bre. ve. de. se. ja. um. dia.

*Para acabar*

can. ço. can. ço. can. ço.

*pp*

opa. ção. do. se.

Regresso ao Lar – António Viana

5

## REGRESSO AO LAR

(DO LIVRO "OS SIMPLES")

Versos de GUERRA JUNQUEIRO.  
Musica de ANTONIO VIANNA.

*g. Vianna*  
Moderato.  $\text{♩} = 80$

CANTO

PIANO

Ai, ha quantos an-nos que eu parti cho-ran-do  
D'es-te meu sau-do - so, ca - ri-nho - so lar!... Foi ha vin-te? ha trinta?  
Nem eu sei já quando!.. Mi-nha ve-lha a - ma, que me estás fi - tan-do,  
Can-ta-me can-ti-gas pa - ra me eu lem-brar!...

D.C.  $\text{♩} = 80$



2

*cresc.*

lar! Foi ha vin . te ha trin - ta? nem eu sei já quan - do!  
sar. Oh! a in . ge . nua al . ma tão de . sil - lu . di . da.

*mf*

Mi . nha ve . lha a - ma, que me es . tás fi - tan - do  
Mi . nha ve . lha a - ma, com a vóz do - ri - da

*f*

Can - ta - me can - ti - gas pa - ra me eu lem - brar!  
Can - ta - me can - ti - gas de mea - dor - men - tar!

Mais movimentado 3

*f* *dim. - e - rall.*

**1º TEMPO**  
*p*

Tra - go de a - mar - gu - ra o co - ra - ção des - fei - to.....

*p*

Vê que fun - das ma - guas no emba - cia - do o - lhar!

*cresc.*

Nun - ca eu sa - hi - ra do meu ni - nhos - trei - to!

*cresc.*

1

6552

4

*mf*  
Mi - nha ve - lha a - ma, que me des - te o pei - to

*f*  
Can - ta - me can - ti - gas pa - ra me em - ba - lar!

*p*  
*MAIS LENTO*  
Can - ta - me can - ti - gas, man - so, mui - to man - so,

*pp*  
tris - tes, mui - to tris - tes co - mo á noi - te o mar.....

6552

*calmando até o fim* *rit.*  
Can - ta - ne can - ti - gas pa - ra vêr se al - can - ço,

*calmando* *rit.*

*MAIS LENTO*  
Que a mi - nh' al - ma dur - ma, te - nha paz, des - can - ço,

*mf*

*rit.* *Allegretto*  
Quan - do a mor - te em bre - ve, me vi - er bus - car!

*p* *rit.* *pp*

*dim. sempre* *rull.....*

6552

Tachygraphia e Steuographia.  
E. HEVILAQUA & C.

**O Cavador – António Viana**

26

**O CAVADOR**  
(DO LIVRO "OS SIMPLES")

de GUERRA JUNQUEIRO.  
Musica de ANTONIO VIANNA.

Lento triste

CANTO

De--

PIANO

*mf*

-zem-bro, noi-te, can-ta o gá-lo... Rou-co na tre-va can-ta o

-gá-lo Oh, dôr! Oh, dôr! Al-de-ão não dur-mas!. Vae cha-

-mal-o, Mi-se-ria ne-gra, vae cha-mal-o!... Oh, dôr! Oh, dôr!

The first system of the musical score consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a melodic phrase in a minor key, followed by the lyrics. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines in both hands.

Ba-te-lhe á porta, é teu vassá-lo, Que traga a enxada, é teu vassálo,

The second system continues the musical piece. The vocal line has a more rhythmic and melodic character. The piano accompaniment features a steady accompaniment pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand.

*rall.*..... *molto rall.* D.C.  
Mi-se-ria ne-gra, o Ca-va-dor!  
D.C.  
*rall.*..... *molto rall.*

The third system includes performance markings such as *rall.*, *molto rall.*, and *D.C.* (Da Capo). The vocal line shows a change in tempo and dynamics. The piano accompaniment also reflects these changes, with a more sparse and slower texture.

O Cavador- Luís Cília \*

\*Arranjo: Telmo Marques

## O Cavador

Moderato  $\text{♩} = 60$

Luís Cília

Assobio (ou melisma "ooh")

De-zem-bro,  
Ca-vou, ca-

6 **A**

noi - te\_\_ can-ta\_o galo... Rou-co na tre - va\_\_ can-ta\_o ga - lo... Al-deão não  
vou... des - de que é dia... Ca-vou, ca- vou... Ba - teu meio - di - a... De pé na en

11

dur - mas! Vai cha-má-lo, Mi-sé - ria ne - gra, vai cha-má - lo!...  
costa er-ma e bra - vi - a, Tris-te na en-cos - ta er-ma e bra - vi - a,

2 16

Oh, dor! Oh, dor! Oh, dor! Ba - te - lhe à por - ta, é teu vas  
Lar - gan-do a en - xa - da, "A - ve - Ma

21

sa-lo, Que tra-ga a en - xa - da, é teu vas - sa - lo, Fan-tas-ma ne - gro, o ca-va-ri - a",  
Re-za em si - lên - cio, "A - ve - Ma - ri - a"

26

dor! Vem ro-xa a estre - la d'al - vo - rada... Vem mor - ta a estre - la d'al - vo -  
Ca - voucem mon - tes... que é do trigo? Ge - rou seis bo - cas... que é do

31

ra - da... Mon-ta-nhas nuas sob a ge - a - da! Hir - tas, de bron - ze, sob a ge - tri - go?  
Ba - teu a Fo - me ao seu pos - ti - go... Ba - teu a Mor - te ao seu pos

36

a - da!... Oh, dor! Oh, dor! Oh, dor!  
ti - go...

41

Tor - vo in - cli - na - do so bre a enxa - da, Ras - ga as mon - ta - nhas com a en -  
"Que a paz de Deus se - ja co - mi - go!... Que a paz de Deus se - ja co -

45

xa - da, Fantasma ne - gro o ca - va - dor!  
mi - go!...

50 Assobio

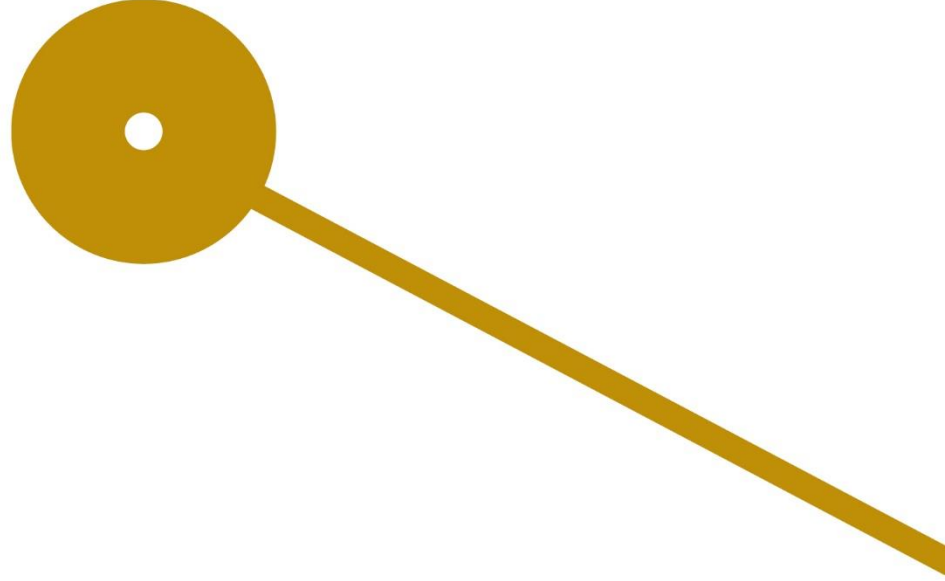
Assobio

*dim.*  
*pp*



ESCOLA  
SUPERIOR  
DE MÚSICA  
E ARTES  
DO ESPETÁCULO  
POLITÉCNICO  
DO PORTO

P.PORTO



**M**

MESTRADO  
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA  
Canto

A Música na Poesia de Guerra Junqueiro:  
Uma Interpretação de Interpretações  
Cliff Samuel Monteiro Pereira