

A influência da música
tradicional portuguesa na
fantasia para violino e piano
Canções do Meu País de
Augusto Marques Pinto (1838-
1888)

António João dos Santos Fernandes e
Malta Gomes

10/2022



ESMAE

**ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO**

POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO



MESTRADO
MÚSICA – INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
INSTRUMENTO – VIOLINO

A influência da música tradicional portuguesa na fantasia para violino e piano *Canções do Meu País* de Augusto Marques Pinto (1838- 1888)

António João dos Santos Fernandes e Malta
Gomes

Dissertação apresentada à Escola Superior de Música e Artes
do Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Música – Interpretação Artística, especialização,
Cordas, *Violino*.

Professor Orientador
Professora Ana Maria Liberal

ESMAE

**ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO**

POLITÉCNICO
DO PORTO

P. PORTO

10/2022

Dedico este trabalho à minha família, pelo apoio imensurável.

Agradecimentos

Aos meus pais, Ângela Fernandes e João Malta Gomes, pela entrega, amor e estabilidade que sempre me proporcionaram.

À minha irmã, Ana Carolina Malta Gomes, por sempre estimular o meu processo artístico-criativo e por toda a ajuda na revisão literária.

Aos meus avós, especialmente ao meu avô paterno, Gualter Gomes. A ele lhe devo o meu amor pela música, com especial incidência na música tradicional. Com certeza estará muito orgulhoso pela concretização deste trabalho.

À Ana Carolina Cepeda, pela presença, pelo constante suporte na minha vida pessoal e artística, e pela correção linguística deste trabalho. À família Cepeda, pelo apoio.

Aos meus amigos, o “Belo Núcleo”, por todas as vivências que me proporcionaram e pela amizade constante.

À Professora Ana Maria Liberal, pela orientação desta tese de mestrado, por me guiar desde a escolha do tema e pela disponibilidade que sempre demonstrou.

A todos os colegas, docentes e funcionários da ESMAE que, de forma voluntária ou involuntária, me ajudaram a concretizar esta dissertação.

A todos os visados, o meu eterno agradecimento.

Resumo

O presente trabalho tem como objetivo estudar a influência da música tradicional portuguesa na fantasia para violino e piano *Canções do Meu País* do compositor português Augusto Marques Pinto (1838-1888).

Para tal, foi efetuado um estudo biográfico e uma abordagem à produção musical do compositor de forma a contextualizar a sua vida e obra no panorama musical português da segunda metade do século XIX.

Tratando-se de uma obra inédita, é apresentada, a seguir, uma proposta de edição. A influência da música tradicional portuguesa é estudada e comprovada na análise musical da fantasia *Canções do Meu País* com recurso aos cancioneiros.

Palavras-chave

Augusto Marques Pinto; *Canções do Meu País*; violino; música tradicional portuguesa; séc. XIX.

Abstract

The present work aims to study the influence of Portuguese traditional music in the fantasy for violin and piano *Canções do Meu País* by the Portuguese composer Augusto Marques Pinto (1838-1888).

For that purpose, a biographical study and an approach to the composer's musical production were carried out in order to contextualize his life and work in the Portuguese musical scene of the second half of the 19th century.

As this is an unpublished work, a publishing proposal is presented below. The influence of traditional Portuguese music is studied and proven in the musical analysis of the fantasy *Canções do Meu País* using song collection.

Keywords

Augusto Marques Pinto; *Canções do Meu País*; violin; portuguese traditional music; 19th century.

Índice

Introdução.....	1
Estado da arte	3
1. Augusto Marques Pinto (1838-1888)	7
1.1 Biografia	7
1.2 A obra de Marques Pinto	15
2. A fantasia para violino e piano <i>Canções do Meu País</i>	18
2.1 Música tradicional portuguesa na segunda metade do séc. XIX.....	18
2.2 A importância dos cancioneiros.....	25
2.3 Proposta de edição das <i>Canções do Meu País</i>	34
2.4 A presença dos cancioneiros nas <i>Canções do Meu País</i>	38
2.5 Análise musical das <i>Canções do meu país</i>	58
Conclusão.....	74
Bibliografia	76
Anexos	80

Índice de Figuras

Figura 1 - Augusto Marques Pinto	7
Figura 2 - Augusto Marques Pinto desenhado por Sebastião Sanhudo, <i>O sorvete</i> – N.º160 – 4.º ano - 1881	13
Figura 3 - <i>Chansons de mon pays – 2.me Fantasia sur des thèmes populaires portugais pour le violon avec accompagnement de piano</i> da autoria do copista José Maria de Seabra.....	35
Figura 4 - <i>Canções do Meu Paiz</i> - Copista desconhecido	36
Figura 5 - <i>Chansons de mon pays – 2.me Fantasia sur des thèmes populaires portugais pour le violon avec accompagnement de piano</i> - Parte de Violino - Copista desconhecido	37

Índice de Exemplos Musicais

Exemplo 1 – <i>Ó meu bem</i> – Fonte I (DRCN)	40
Exemplo 2 – <i>Recitativo (Ó meu bem)</i> – Fonte II (DRCN)	40
Exemplo 3 – <i>Ó meu bem</i> – Fonte III (UCP-Porto)	40
Exemplo 4 – <i>Oh Meu Bem (Cantiga)</i> – <i>Cancioneiro de Musicas Populares</i> de César das Neves e Gualdino de Campos, Vol. III pág.51	41
Exemplo 5 – <i>Oh Meu Bem (Dança)</i> – <i>Cancioneiro de Musicas Populares</i> de César das Neves e Gualdino de Campos, Vol. III pág.134.....	41
Exemplo 6 – <i>Salvia</i> – Fonte I (DRCN)	43
Exemplo 7 – <i>Salvia</i> – Fonte II (DRCN)	43
Exemplo 8 – <i>Ó meu bem</i> – Fonte III (UCP-Porto)	43
Exemplo 9 – <i>A Salvia (Canção)</i> – <i>Cancioneiro de Musicas Populares</i> de César das Neves e Gualdino de Campos, Vol. II pág.38	44
Exemplo 10 – <i>Salvia – Antiga canção portuguesa - Methodo de Violino – Resumo coordenado para tornar amêno e proveitoso o estudo d’este instrumento-</i> Augusto Marques Pinto, pág. 10.	45
Exemplo 11 – <i>A Vivandeira</i> – Fonte I (DRCN)	46
Exemplo 12 – <i>Allegro Molto (A Vivandeira)</i> – Fonte II (DRCN).....	47
Exemplo 13 – <i>Allegro Molto (A Vivandeira)</i> – Fonte III (UCP-Porto).....	47
Exemplo 14 – <i>A Vivandeira – Velhas Canções e Romances Populares Portugêses</i> (1913) de Pedro Fernandes Thomaz, pág. 134.....	48
Exemplo 15 – <i>A Vivandeira (Canção Marcial)</i> – <i>Cancioneiro de Musicas Populares</i> de César das Neves e Gualdino de Campos, Vol. I pág.162	48

Exemplo 16 – <i>O Fado</i> – Fonte I (DRCN)	50
Exemplo 17 – <i>O Fado</i> – Fonte II (DRCN).....	50
Exemplo 18 – <i>O Fado</i> – Fonte III (UCP-Porto).....	50
Exemplo 19 – <i>O Fado Atroador de Coimbra – Album de musicas nacionaes portuguezaz</i> (1857), pág. 2 nº8.....	51
Exemplo 20 – <i>O Fado – Musicas e Canções Populares Coligidas da Tradição</i> (1872), pág. 75	52
Exemplo 21 – <i>Fado das Salas – Cancioneiro de Musicas Populares</i> de César das Neves e Gualdino de Campos, Vol. I pág.30	53
Exemplo 22 – <i>Fado Choradinho – Cancioneiro de Musicas Populares</i> de César das Neves e Gualdino de Campos, Vol. I pág.217	53
Exemplo 23 – <i>Fado Campestre – Cancioneiro de Musicas Populares</i> de César das Neves e Gualdino de Campos, Vol. II pág.96.....	54
Exemplo 24 – <i>Fado Amphiguri – Cancioneiro de Musicas Populares</i> de César das Neves e Gualdino de Campos, Vol. II pág.277	54
Exemplo 25 – <i>O Lagarto</i> – Fonte I (DRCN).....	55
Exemplo 26 – <i>O Lagarto</i> – Fonte II (DRCN)	56
Exemplo 27 – <i>O Lagarto</i> – Fonte III (UCP-Porto)	56
Exemplo 28 – Exemplos da apropriação das onomatopeias na Fonte I (DRCN).....	57
Exemplo 29 – <i>O Lagarto (Cantiga das ruas) – Cancioneiro de Musicas Populares</i> de César das Neves e Gualdino de Campos, Vol. II pág.73	57
Exemplo 30 – Introdução do Piano <i>Canções do Meu País</i> – Tema A (cc 1-5).....	60
Exemplo 31 – Introdução do Piano <i>Canções do Meu País</i> – Tema B (cc. 10-12).....	60
Exemplo 32 – Introdução do Piano <i>Canções do Meu País</i> – Tema C (cc.18-21).....	60
Exemplo 33 – Cadência da introdução do Piano <i>Canções do Meu País</i> – (cc. 36-45), da edição I.....	60
Exemplo 34 – Cadência da introdução do Piano <i>Canções do Meu País</i> – (cc. 36-42), da edição II.....	61
Exemplo 35 – Introdução do violino – <i>Canções do Meu País</i> – Tema B’ (cc. 45-48)	61
Exemplo 36 – <i>Ó meu bem</i> – <i>Canções do Meu País</i> cc.61-65.....	62
Exemplo 37 – <i>Saloia</i> – <i>Canções do Meu País</i> – Tema (cc.77-85).....	63
Exemplo 38 – <i>Saloia</i> – <i>Canções do Meu País</i> – Variação (cc.102 – 103).....	64
Exemplo 39 – <i>Allegro</i> – <i>Canções do Meu País</i> – Tema Principal (cc.133-137).....	65
Exemplo 40 – <i>A Vivandeira</i> – <i>Canções do Meu País</i> – Tema Principal (cc.137-140)	65

Exemplo 41 – <i>A Vivandeira – Canções do Meu País – Primeira Variação</i> (cc.153 – 156)	66
Exemplo 42 – <i>Canções do Meu País – Ponte</i> (cc 173-174)	66
Exemplo 43 – <i>A Vivandeira – Canções do Meu País – Segunda Variação</i> (cc 185-188).....	66
Exemplo 44 – <i>Cadenza – Canções do Meu País</i> (cc. 206).....	67
Exemplo 45 – <i>O Fado – Canções do Meu País</i> (cc.207-219).....	67
Exemplo 46 – <i>O Fado – Canções do Meu País – Primeira Variação</i> (cc 232-235).....	68
Exemplo 47 – <i>O Fado – Canções do Meu País – Segunda Variação</i> (cc 248-251).....	69
Exemplo 48 – <i>O Fado – Canções do Meu País – Terceira Variação</i> (cc 256-259).....	69
Exemplo 49 – <i>O Fado – Canções do Meu País – Quarta Variação</i> (cc 264-267).....	70
Exemplo 50 – <i>O Fado – Canções do Meu País – Quinta Variação</i> (cc 280-281).....	70
Exemplo 51 – <i>O Fado – Canções do Meu País – Sexta Variação</i> (cc 293-296).....	71
Exemplo 52 – <i>O Fado – Canções do Meu País – Sétima Variação</i> (cc 309-312)	71
Exemplo 53 – <i>O Fado – Canções do Meu País – Oitava Variação</i> (cc 325-328).....	72
Exemplo 54 – <i>O Fado – Canções do Meu País– Ponte</i> (cc 340-244).....	72
Exemplo 55 – <i>O Lagarto–Canções do Meu País – Tema Principal</i> (cc. 352-255).....	73

Índice de Abreviaturas

CESEM-P.PORTO – Polo P.PORTO do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical

DRCN – Delegação do Porto da Direção Regional da Cultura do Norte

UCP-Porto – Biblioteca do Centro Regional do Porto da Universidade Católica Portuguesa

ESMAE

**ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO**

POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

Introdução

A alma d'um povo manifesta-se nos seus cantos, assim como a actividade do seu espirito se patenteia nas suas obras. [...] Se o Poema Popular d'uma nacionalidade brota espontaneamente do sentido do povo que a constitue, pela assimilação de seus próprios elementos n'elle se consubstancia o estado psicologico que lhe dá a homogeneidade, e a concentração de todas as suas forças vitales lhe caracteriza a independencia. (Neves C. d., 1895, p. XI)

Conforme escreveu o etnomusicólogo César das Neves em 1895, a génese da consciência coletiva de um povo exterioriza-se na arte concebida por esse mesmo povo. Arte essa que “brota” de uma forma tão orgânica quanto o próprio ser humano, na qual, pela faculdade do canto, surgem as melodias e a incumbência de passar o testemunho para as gerações futuras. Na esfera da contemporaneidade está o encargo e a responsabilidade de preservar, estudar e difundir a cultura que caracteriza a consciência e o espírito de uma nação ou de um povo.

É este compromisso e esta responsabilidade para com o estudo da música tradicional portuguesa que estão na base da elaboração desta dissertação de mestrado. Enquanto violinista com formação erudita posso afirmar que me foram transmitidos, no estudo dos clássicos, os princípios da razão e do belo pelos quais me reajo. Contudo, devo às minhas vivências culturais tradicionais, a resposta e o esclarecimento para o sentimento que experiencio enquanto ser pertencente a uma comunidade, onde a homogeneidade cultural é intrínseca a um conjunto de pessoas, que em comum têm o passado na forma de tempo e de espaço. Tenho a felicidade de descender de uma família de músicos que sempre primou pelos valores da tradição onde se particulariza a “gaita de foles”, instrumento interpretado por todos os membros, no qual me incluo. O principal impulsionador deste fascínio pela música tradicional foi o meu avô paterno, Gualter Ferreira Gomes, natural do concelho de Vinhais, que, na década de 1980, fundou os “Gaiteiros de Vinhais”, uma associação cultural onde, na qualidade de professor, formou mais de 40 gaiteiros e foi crucial para salvar o instrumento do esquecimento em que se encontrava na região de Trás-os-Montes.

A minha formação musical erudita como violinista, e tradicional como gaiteiro, permitiu-me conviver muito de perto com estes dois mundos.

Essa convivência foi um dos motivos que me levou a escolher o tema da presente dissertação: A influência da música tradicional portuguesa na fantasia para violino e piano *Canções do Meu País* de Augusto Marques Pinto (1838-1888). O outro foi o facto de eu ter obtido uma bolsa de investigação do centro de investigação CESEM-P.PORTO para digitalizar e catalogar o espólio do violinista e compositor português Augusto Marques Pinto, no âmbito do projeto *Tratamento documental e interpretativo do Arquivo Musical da Direcção Regional da Cultura do Norte*¹, coordenado pela Prof.ª Doutora Ana Maria Liberal.

Com esta investigação tenho como propósito estudar um compositor ainda muito desconhecido da música portuguesa, Augusto Marques Pinto, cuja representatividade tradicional é expressiva. Tenho também o objetivo de analisar e estudar a influência da música tradicional portuguesa na obra “*Canções do Meu País*”, um excelente exemplo prático de criação musical inspirada nos temas nacionais. Como consequência desta análise, e uma vez que a obra é tratada pela primeira vez, elaboro uma edição digital da mesma. A finalidade desta edição é a de facilitar o seu acesso e a sua interpretação, bem como a difusão e divulgação do compositor Marques Pinto ao meio académico e ao público em geral.

A presente dissertação de mestrado está dividida em dois capítulos, o primeiro, “*Augusto Marques Pinto (1838-1888)*”, trata da biografia e das composições musicais do compositor e violinista, subdivide-se na vida e obra de Marques Pinto. O segundo capítulo fala sobre a obra *Canções do Meu País* e compreende os seguintes subcapítulos: “Música tradicional portuguesa na segunda metade do séc. XIX”, “A importância dos cancioneiros”, “Edição da Obra”, “Análise da obra *Canções do Meu País*” e “Utilização da música folclórica”. Os dois primeiros subcapítulos expõem, de uma forma mais abrangente, o contexto musical erudito, com incidência na apropriação folclórica feita pelos compositores da segunda metade do séc. XIX e, dentro da mesma baliza temporal, nos cancioneiros que foram publicados. Os restantes subcapítulos são dedicados especificamente à obra *Canções do Meu País*, à edição digital da mesma, à análise formal, estrutural e interpretativa, e ao estudo etnomusicológico das canções que constituem a obra.

¹ Bolsa com referência ESMAE/CESEM/BI/2021/02, no âmbito da Unidade CESEM - P.PORTO – Polo P.PORTO do Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical – UIDB/00693/2020.

Estado da arte

O estado da arte sobre esta dissertação de mestrado divide-se em duas partes, correspondentes aos seus dois eixos temáticos principais: a vida e obra de Augusto Marques Pinto e a música tradicional portuguesa na segunda metade do séc. XIX.

Para ser possível estudar a vida e obra do violinista e compositor Augusto Marques Pinto temos de o enquadrar no contexto de vida musical e cultural da cidade do Porto do séc. XIX.

Para perceber o ambiente musical e sociocultural da cidade do Porto, e o círculo que envolvia Marques Pinto, é de importância capital a tese de doutoramento de Ana Maria Liberal (2006). Apesar de Marques Pinto não ser a figura central desta obra, esta representa com primor uma figura muito próxima de Marques Pinto, Miguel Ângelo Pereira. Assim como o conjunto de músicos que consigo conviveram e trabalharam, conforme se identifica na referência à Sociedade de Quartetos (1874) do qual fizeram parte Augusto Marques Pinto como violonista e Miguel Ângelo Pereira no piano, juntamente com outros nomes reputados no Porto, Nicolau Medina Ribas no primeiro violino, Bernardo Moreira de Sá como segundo violino e Joaquim Casella no violoncelo.

A fim de descobrir o surgimento da corrente artística do nacionalismo musical em Portugal e da preponderância que esta tem no processo de criação de Augusto Marques Pinto, é necessário estudar um conjunto de publicações elaboradas sobre a música nacionalista e patriótica na segunda metade do séc. XIX.

Sobre a conexão entre o nacionalismo e a sua representação na música, é de extrema importância para o estudo da eficiência da apropriação tradicional, o artigo de Paulo Ferreira de Castro (1997) em que o autor identifica a “inconsistência” da produção artística como a principal característica do nacionalismo musical português, sendo nele refletida a incapacidade de conceber a ideia de identidade nacional e que, quando apresentada, enfrenta dificuldades de aprovação pela comunidade. É pertinente investigar se são identificáveis na obra de Marques Pinto os motivos que levam Ferreira de Castro a expressar tal apreciação avaliativa menos positiva. É identificável o estudo sobre o aparecimento do sentimento nacionalista, as suas origens e o seu desenlace durante o séc. XIX. Para além da sua contribuição sob o ponto de vista histórico e narrativo, é fulcral na elaboração desta dissertação pelo facto de possuir inúmeros e distintos exemplares de representações nacionalistas, bem como receções aos ensaios dos mais proeminentes

musicólogos e etnomusicólogos da época, como Joaquim de Vasconcelos (1849-1936), Sousa Viterbo (1845-1910), Ernesto Vieira (1848-1915), António Arroyo (1856-1934), Leite Vasconcelos (1858-1941) e Teófilo Braga (1843-1924).

Sobre o folclorismo, outro fenómeno da apropriação tradicional que partilha as mesmas origens do nacionalismo musical português, existe o capítulo que Salwa El-Shawan Castelo-Branco e Jorge Freitas Branco escreveram para o livro *Vozes do Povo* (2003). O folclorismo tem a sua expressão mais sonante durante o séc. XX contudo, para explicar a sua origem, é necessário abordar o surgimento do sentimento nacionalista e a atração pela recolha e análise dos elementos tradicionais. É na consequência destes princípios que as apresentações folclóricas conseguem cumprir o objetivo de representar a cultura de um povo ou de uma região. São mencionados os percussores da corrente do pensamento nacionalista, bem como a essência dos seus trabalhos.

O artigo da autoria de Teresa Cascudo (2000), é fundamental para compreender o conceito e a génese do nacionalismo português. Nele, a autora explora a questão estética da corrente do pensamento patriótico, enaltecendo a importância da recolha documentada que constitui as obras músico-literárias responsáveis por imortalizarem as melodias tradicionais, os denominados cancioneiros.

Da autoria de João Silva (2016), é de capital importância a concretização deste trabalho a apreciação do terceiro capítulo do livro *Entertaining Lisbon – Music, Theater, and Modern Life in the Late 19th Century*. Neste capítulo são enumerados os cancioneiros que foram elaborados durante o séc. XIX. É ainda evidenciado pelo autor que o estudo do folclore foi peça fundamental à criação do nacionalismo, sendo ao longo do capítulo estabelecidas comparações entre as obras de recolha musical e o aproveitamento das mesmas pelos compositores. À semelhança do que acontece com a bibliografia relativa à nacionalidade musical portuguesa anteriormente referida, esta obra é essencial para compreender a influência desta corrente de pensamento na consciencialização da criação de uma identidade regional e nacional, resultante da utilização de motivos tradicionais.

Para assimilar o papel fundamental dos cancioneiros no processo de criação dos compositores nacionalistas, é necessário analisar os exemplares de recolha mais significativos desta corrente literária e artística. Todos os cancioneiros abordados foram publicados no séc. XIX, período originário do interesse intelectual tradicional em Portugal. Em 1857, João António Ribas publica a primeira obra conhecida sobre a recolha de canções. Segue-se o cancioneiro elaborado em 1865 pelo professor de canto Gustavo Salvini, tenor polaco que se estabeleceu como cantor e professor na cidade do Porto.

Inclui um conjunto de doze músicas inspiradas em obras de poetas portugueses. Em 1884, Salvini reedita este mesmo trabalho, porém com algumas alterações musicais e estruturais. No ano de 1872, Adelino Neves e Melo cria a compilação de recolhas.

Os cancioneiros acima mencionados, segundo as datas de publicação, são os únicos a que Augusto Marques Pinto (1838-1888) pôde ter tido acesso durante o seu período de vida. Ainda assim, entre 1888 e o final do século, são publicadas duas obras muito relevantes dado o seu conteúdo musical e, numa questão histórico-estética, pela imponência dos seus prefácios. Pedro Fernandes Tomás compila um cancioneiro em 1896, cujo prefácio é escrito por José Leite de Vasconcelos. Entre 1893 e 1898, foram publicados os três volumes que constituem a obra *Cancioneiro de músicas populares*, da autoria de César das Neves e Gualdino de Campos. É indubitavelmente a obra de recolhas populares mais completa compilada até então. Cada um dos três volumes está prefaciado por diferentes autores, todos eles intelectuais ligados à etnografia e etnomusicologia. O primeiro volume dispõe de uma introdução de Teófilo Braga, o segundo de Francisco Sousa Viterbo e o terceiro de Manuel Ramos.

Para a realização desta dissertação, os cancioneiros são valiosíssimos objetos de análise, permitindo a identificação fundamentada dos temas populares e o melhor entendimento da dimensão social e artística do movimento musical nacionalista português.

Sobre compreender, com maior precisão, os trabalhos publicados por Gustavo Salvini, é de elevada importância a publicação da autoria de Tânia Valente (2016).

Para a compreensão da dimensão social de Augusto Marques Pinto, e para o complemento do seu estudo biográfico, é indispensável o dicionário (1900) da autoria do musicólogo Ernesto Vieira (1848-1915). É uma obra fulcral para o conhecimento biográfico dos vários músicos do séc. XIX a abordar nesta dissertação. A entrada alusiva a Marques Pinto, em particular, é bastante completa e detalhada relativamente à atividade do músico português. É também importante um artigo escrito em 1880 por Alberto Pimentel (1849-1925), no jornal *Diário Ilustrado* de Lisboa. Está disponível neste artigo uma secção biográfica e várias curiosidades sobre a personalidade e carácter do violinista e compositor, que nos possibilitam conhecer e compreender o ser humano Marques Pinto. O mesmo artigo é encontrado transcrito na íntegra num artigo homónimo do mesmo jornal redigido no ano de 1888, em que noticia o falecimento de Marques Pinto. Um detalhado artigo biográfico sobre Augusto Marques Pinto é publicado por Francisco Guimarães na revista *O Tripeiro*, em maio de 1954, mais de meio século após os dois exemplos

bibliográficos dados anteriormente. Este artigo surge em virtude do acesso de Guimarães ao espólio do compositor, que atualmente se encontra na Delegação do Porto da Direção Regional da Cultura do Norte. Está presente no espólio uma correspondência escrita por Guimarães a Berta Marques Pinto (parente em linha reta do compositor), de 1953, onde o signatário pede uma audição da mesma para o esclarecer e elucidar sobre elementos da vida do compositor Marques Pinto. Dado alguns dos elementos constituintes do artigo não serem identificáveis em nenhuma outra bibliografia, esta publicação de Francisco Guimarães revela-se útil e pertinente à realização deste ensaio.

Os três artigos biográficos de Augusto Marques Pinto partilham de diversas informações quanto à vida e à obra do compositor. Apenas o artigo escrito por Alberto Pimentel foi publicado durante o período de vida de Marques Pinto. Este artigo, comparativamente com os restantes, é o menos biográfico. Possui passagens que relatam uma possível convivência entre ambos, uma vez que eram naturais da mesma cidade, o Porto, e faziam parte do mesmo círculo de amigos. No dicionário de Ernesto Vieira, na entrada sobre Marques Pinto, verifica-se uma abordagem textual com maior incidência na biografia do compositor e nas obras que este apresentou. É possível classificar o artigo de Guimarães, na revista *O Tripeiro*, como o mais completo, uma vez que é o que dispõe de mais informação. Em comparação com os dois artigos anteriores, é-lhe inerente um tipo de escrita e descrição mais pormenorizada, cuidada e tratada. O artigo abrange todo o período de vida do compositor e apresenta diversos pormenores singulares, a título de exemplo, uma cópia de uma partitura manuscrita do autor, uma caricatura e uma fotografia de Marques Pinto. Um conjunto de críticas da imprensa às suas apresentações públicas também estão presentes, juntamente com poesias que lhe foram dedicadas.

Para a edição da obra de Marques Pinto, *Canções do Meu País*, muito contribui a leitura do livro de Carlos Alberto Figueiredo (2014). Apesar deste livro incidir sobre a música sacra brasileira, o autor aborda os dilemas que o editor tem de enfrentar quando decide editar uma obra a partir de fontes originais inéditas, como é o caso da obra de Marques Pinto.

Nas citações e transcrições de textos redigidos em português arcaico optou-se por manter a grafia original, sempre que possível o seu entendimento.

1. Augusto Marques Pinto (1838-1888)



Augusto Marques Pinto

(1838-1888)

Figura 1 - Augusto Marques Pinto

1.1 Biografia

“Violinista de grandes recursos, surpreendente organização de músico, espírito muito culto e possuidor das mais excelsas qualidades de alma, sempre honrou o Porto, sua terra natal, no que tinha grande orgulho” (Guimarães, 1954, p. 8)

Augusto Marques Pinto nasceu no Porto, dia 16 de outubro de 1838, filho de Manuel Marques Pinto e de Maria Augusta Marques Pinto. O seu pai era pintor, segundo Ernesto Vieira, era “muito considerado no Porto”, exerceu ainda o cargo de presidente da associação “Pintores Portuenses” (1900, p. 170).² Os irmãos de Marques Pinto seguiram

² Em nenhuma bibliografia é mencionada a profissão da mãe, de acordo com a sociedade do séc. XIX tudo indica que seria doméstica.

as pisadas do pai, sendo Augusto Marques Pinto o único que enveredou por uma carreira musical (Vieira, 1900).

Segundo Alberto Pimentel (1880), que dedicou um artigo à vida e obra de Augusto Marques Pinto no *Diário Ilustrado*, o seu pai ter-lhe-á arranjado, na década de 1860, um professor muito respeitado no Porto, Ezequiel Fernandes. Este disse, pouco tempo antes de falecer, que teria ensinado tudo o que sabia a Marques Pinto e que “a obra estava completa” (Pimentel, 1880, p. 2). Ficou delineado que o violinista Marques Pinto iria prosseguir os seus estudos na Bélgica, mais concretamente em Bruxelas. No entanto este plano educacional não se concretizou devido à morte precoce do seu pai, Manuel Marques Pinto, em 1857 (Pimentel, 1880). O principal “mestre” de Augusto Marques Pinto foi João António Ribas (1799-1869), um músico multifacetado nascido na Galiza, que marcou a vida artística e musical do Porto na primeira metade do sec. XIX.

A estreia de Marques Pinto, notável segundo a crítica (Vieira, 1900, p. 170), deu-se num sarau realizado na sala da antiga Associação Industrial Portuense. Não há certezas quanto ao dia em que este sarau se sucedeu, Ernesto Vieira refere que a apresentação de Marques Pinto ocorreu no dia 16 de setembro de 1854, enquanto Francisco Guimarães menciona a data de 15 de setembro de 1853. Augusto teria cerca de quinze anos quando se estreou nos palcos. O jornal *Braz Tisana*, ao noticiar o evento, enuncia “vários curiosos tocaram piano e o jovem Marques tocou rebeca de uma maneira tal que causou geral admiração” (*Braz Tisana* citado em Vieira, 1900, p. 170). Já Francisco Guimarães salienta o “êxito [...] absoluto” de Augusto Marques Pinto (1954, p. 9). No almanaque ilustrado *A Mosca*, o professor e crítico musical Ernesto Maia (1861-1924) descreve-o como sendo um violinista “dotado de um belo talento interpretativo, sem exageros de *nuances*, nada *poseur*³, muito cuidadoso, atendeu sempre à pureza do som, revelando a maior nitidez nas passagens delicadas, no *stacatto*, nos harmónicos e no *pizzicato*, conseguindo cativar sempre com a sua execução” (Ernesto Maia citado em Guimarães, 1954, p. 9).

Pouco tempo após a sua estreia em público, e com apenas dezasseis anos, tornou-se concertino da orquestra do teatro S. João, onde teve a oportunidade de se apresentar como solista por diversas várias vezes. Consequentemente alcançou uma enorme reputação e consideração pelo público portuense (Vieira, 1900). Não frequentou os grandes conservatórios da vanguarda musical europeia, nem os grandes centros musicais da altura, também nunca esteve associado aos grandes e imortais “mestres” do violino,

³ *Poseur* é uma palavra francesa que significa “presumido, enfatuado” (Dicionário de Francês-Português, 1977).

cujos pupilos tinham mais facilidade de auto-promoção. Conseguiu elevar-se e estabelecer-se no panorama cultural nacional graças ao seu talento, intuição, inteligência, trabalho e humildade (Guimarães, 1954).

À medida que consolidava a sua carreira enquanto instrumentista, Marques Pinto também se dedicava à pedagogia. Segundo Ernesto Vieira, o discípulo que mais se destacou foi Bernardo Moreira de Sá, que Marques Pinto apresentou num concerto a 5 de junho de 1862, altura em que Bernardo ainda era uma criança (Vieira, 1900). Francisco Guimarães descreve Moreira de Sá como sendo uma “figura artística das maiores de Portugal, a quem o Porto deve uma imensa obra de incomparável apostolado musical” (Guimarães, 1954, p. 11).

Ainda relativamente aos seus feitos pedagógicos, não pode passar despercebido o facto de Augusto Marques Pinto ter escrito um ensaio resumido sobre a *História do Violino*, de enorme rigor de investigação (Guimarães, 1954, p. 9). Escreveu também um pequeno método para o ensino e estudo deste instrumento que, segundo Alberto Pimentel, este terá sido o primeiro “método de rebeca” que se fez em Portugal (Pimentel, 1880, p. 2).

Já final do ano de 1863 passou pelo Porto o pianista e compositor húngaro Óscar de la Cinna (1836-1906). Marques Pinto e Óscar de la Cinna deram um concerto no Teatro São João a 29 de dezembro, onde interpretaram Sonata para Piano e Violino n.º9 Op.47 de Ludwig van Beethoven, a célebre e icónica “Sonata Kreutzer”. Foi a primeira vez que a composição beethoviana se ouviu e tocou na cidade do Porto (Guimarães, 1954, p. 10).

No ano seguinte, em 1864, Marques Pinto voltou a apresentar o seu discípulo Bernardo Moreira de Sá, num concerto no Teatro Baquet, onde Marques Pinto era, na altura, concertino da orquestra. Moreira de Sá tocou uma fantasia para Violino e Piano do seu professor, intitulada de *Scena Marítima*. Os dois foram muito aplaudidos e aclamados pelo público e o poeta Guilherme Braga (1856-1874), conforme era usual na época, escreveu uma poesia que recitou no final do concerto: (Vieira, 1900, p. 171)

[...]

Foi Deus quem te inspirou, porque transmittes
N’um leve harpejo as creações sublimes
Quando as ondas da musica reprimes
Ou fazendo-as galgar os seus limites?

Demais é moço ainda e a mocidade
Banhada pelo alvor da intelligencia
Tem sempre aquella vaga transparencia
Por onde se descobre a claridade.

O sol banha-a de luz; a luz reveste-a
Das fôrmas mysteriosas do portento,
E ha sempre mais fulgor no seu talento
Quando brilha nas sombras da modestia!⁴

Marques Pinto fazia ativamente parte da vida artística e cultural do Porto, sendo impossível enumerar as centenas de concertos e saraus nos quais participou enquanto solista. Segundo Ernesto Vieira, o seu carácter bondoso e condescendente fazia com que aceitasse todos os pedidos que lhe eram solicitados e dos quais não resultava outro proveito senão o aplauso do público (Vieira, 1900).

No início de maio de 1865, Augusto adoeceu gravemente, “deitando sangue pela boca e chegando a ser dado como perdido” (Vieira, 1900, p. 171). Marques Pinto teve de se deslocar para a Quinta da Palmeira, em Santo Tirso, devido à sua doença e, em virtude deste triste acontecimento, foi organizado um grande concerto pelos músicos do Porto para homenagear Marques Pinto e para angariar fundos que o auxiliaram financeiramente (Liberal, 2006). Segundo Ana Maria Liberal, “grande parte dos concertos realizados no Porto, na segunda metade do séc. XIX, eram concertos de benefício” (2006, p. 52). O conceito deste tipo de concerto era de cariz solidário, a receita da bilheteira revertia na totalidade para o artista beneficiado, ou para a sua família. Eram promovidos pelos próprios artistas, ou como aconteceu no caso de Marques Pinto, promovidos pelo seu círculo de amigos. A orquestra era constituída por oitenta músicos, os melhores que existiam no Porto, que com grande entusiasmo aceitaram participar no concerto que se deu a 9 de junho de 1865⁵ (Vieira, 1900; Liberal, 2006). Quem dirigiu a orquestra foi Carlo Dubbini (1826-1883), maestro italiano nascido em Milão em 1826 que ocupou os cargos de diretor de ópera no Teatro São João. A solo tocaram o violinista Bernardo

⁴ Poema de Guilherme Braga, localiza-se no espólio de Augusto Marques Pinto, na Delegação do Porto da Direção Regional da Cultura do Norte (DRCN).

⁵ Ernesto Vieira refere que o concerto de benefício se deu a 12 de julho (1900, p. 171), contudo, Ana Maria Liberal refere a data de 9 de junho (2006, p. 52). A data mais viável é a referida por Ana Maria Liberal, uma vez que é fundamentada pelo artigo “Benefício Recomendável” noticiado no *Jornal do Porto*, a 3 de junho de 1865.

(1853-1924) e o pianista Félix Moreira de Sá (1855-?), os “meninos Moreiras” como eram apelidados pelos jornais (Vieira, 1900, p. 171), o pianista e compositor Miguel Ângelo Pereira (1843-1901), o violinista Nicolau Medina Ribas (1832-1900) e o saxofonista Augusto Maria Castilho⁶ (Vieira, 1900).

A 30 de junho de 1868 concorreu para o lugar de professor de violino no Conservatório Real de Lisboa. Marques Pinto era indubitavelmente mais talentoso e virtuoso que o seu adversário, Garcia Alagarim (1830-1897), contudo vacilou nas provas teóricas, dando assim um motivo válido para que o júri votasse segundo a inclinação pessoal da maioria (Vieira, 1900).

Augusto Marques Pinto foi também um dos fundadores e dos mais persistentes colaboradores da Sociedade de Quartetos Portuense, fundada em maio de 1874, constituída, para além dele, por Nicolau Medina Ribas (1º violino), Bernardo Moreira de Sá (2º violino), Augusto Marques Pinto (viola de arco), Joaquim Casella (1838-1905)(violoncelo) e Miguel Ângelo Pereira (piano). A fundação desta sociedade foi extremamente importante para a música portuguesa, com ênfase na difusão da música clássica na cidade do Porto. Foi pela primeira vez, na história musical do Porto, formado um grupo com o propósito específico de divulgar, em apresentações públicas, as obras para formações de música de câmara escritas pelos grandes compositores ocidentais. Curiosamente, o até então violinista Marques Pinto, assumiu outro papel musical no grupo. O violoncelista escolhido, Bentos dos Santos, teve de abandonar o projeto precocemente por motivos de saúde. Face à adversidade em encontrar um violoncelista qualificado, o próprio Marques Pinto assumiu esse papel no grupo de música de câmara (Liberal, 2006).

Posteriormente à criação da Sociedade de Quartetos, surgiu por força de Bernardo Moreira de Sá o “Orpheon Portuense”, fundado em 1881. Esta associação que se dedicava à promoção da música clássica e, por consequência, ao associativismo cultural teve um papel de elevada importância no que toca à educação da sociedade, contribuiu para que a vida artística musical da cidade do Porto pudesse estar em sintonia com o vanguardismo europeu de então. Augusto Marques Pinto, sendo na altura uma importante figura musical do Porto, frequentou e participou em vários eventos promovidos no Orpheon (Vieira, 1900).

⁶ Não dispomos das datas de nascimento e morte deste músico.

Dotado de uma elevada reputação enquanto virtuoso violinista e excelente pedagogo, Marques Pinto quis explorar as suas qualidades enquanto compositor e escritor. Escreveu a letra e música de uma opereta num único ato intitulada de *Um milagre à beira mar*, apresentada no Teatro Baquet a 1 de outubro de 1876 e em Barcelos, no Teatro Gil Vicente a 28 de junho de 1878. Não sabemos se a obra foi do agrado do público, no entanto a crítica da imprensa da altura teceu-lhe muitos elogios. Apesar da boa receção, apenas voltou a apresentar uma composição operática em 1887, *North Bull, o Explorador*, uma ópera cómica em três atos, cujo libreto também é da sua autoria. A estreia aconteceu no antigo Teatro do Príncipe Real, em Lisboa, onde Marques Pinto era chefe de orquestra. Durante esta apresentação de estreia, Marques Pinto já sofria da doença que o vitimou. No jornal *A Actualidade* publicado a 1 de fevereiro de 1887, podia ler-se sobre a estreia de *North Bull, o Explorador*, fazendo referência a Marques Pinto pelos seus “belos predicados de escritor” e cuja música “era fina, viva e caprichosa, revelando copiosos recursos de compositor do Sr. Marques Pinto, que o é de uma fecundidade assinalada” (Guimarães, 1954, p. 10).

Em virtude de uma divergência entre a “Associação Musical 24 de junho” e a empresa do Teatro S. Carlos, Marques Pinto foi convidado a assumir o lugar de concertino da orquestra deste teatro, na temporada de 1878-79 (Vieira, 1900).

Durante o tempo que esteve na capital, por obra do seu temperamento “um romântico meigo e mavioso, chorando com ternura no seu suavíssimo violino” (Guimarães, 1954, p. 10), teve o devido reconhecimento pelo público lisboeta e cativou, inclusive, a atenção da realeza. Construiu uma relação de amizade com o rei D. Luís I, com quem tocava duos de violino e violoncelo, e deu aulas aos príncipes D. Carlos e D. Afonso, filhos de D. Luís I e de Dona Maria Pia. Num dos concertos realizados no Teatro de S. Carlos pela Sociedade de Música de Câmara, a favor dos Albergues Noturnos, Augusto Marques Pinto foi condecorado pelo Rei com o hábito de Cristo. Aquando da sua despedida da cidade de Lisboa, o Rei, em jeito de agradecimento, ofereceu-lhe “um magnífico violino Guarnerius”. Para retribuir tal generosa oferta, Augusto dedicou ao monarca um Concerto para Violino e Orquestra, cujo autógrafo, de acordo com Guimarães, está na Biblioteca do Palácio Nacional da Ajuda (1954, p. 10).

Alberto Pimentel classifica Marques Pinto como sendo detentor de um belo talento e de um belo carácter, acrescentando que se tivesse para as letras o mesmo talento que tinha na arte musical, as portas “das mais difíceis academias e dos menos acessíveis institutos” (1880, p. 2) se ter-lhe-iam aberto indiscutivelmente. O facto de não ter tido a

promoção devida, proporcional ao seu talento, fez com que tivesse uma vida imperturbada, passada maioritariamente na cidade do Porto, sem fazer as usuais turnés europeias dos grandes virtuosos da época⁷.



Figura 2 - Augusto Marques Pinto desenhado por Sebastião Sanhudo, *O sorvete* – N.º160 – 4.º ano - 1881

Augusto Marques Pinto faleceu a 19 de março de 1888⁸, vítima de um “amolecimento cerebral” (Vieira, 1900, p. 172) ou uma encefalomalácia⁹. Durante essa mesma noite, saía de sua casa na Rua das Liceiras, atual Rua de Alfere Malheiro, um

⁷ Pimentel finaliza o seu artigo testemunhando uma história de Marques Pinto, em jeito de curiosidade, que caracteriza o modo de ser como distraído e despreocupado:

“Pois de uma vez, estava já para subir o panno, o contra-regra ia dar o signal, chama-se entre scenas Marques Pinto.

- Venha, Sr. Marques Pinto. Já, não perca tempo...

- Ah! Exclama elle afflicto.

- O que é? O que foi? O que tem?

- Esqueceu-me a rebeca!” (1880, p. 2)

⁸ Ernesto Vieira refere, por lapso, com certeza que Augusto Marques Pinto faleceu no dia 19 de abril, uma vez que toda a bibliografia associa o dia de morte de Marques Pinto com o incêndio que destruiu o Teatro Baquet na noite de 20 de março de 1888 (Vieira, 1900, p. 172).

⁹ “Flexibilidade ou diminuição da rigidez do cérebro causada por alterações, ou modificações, degenerativas do tecido nervoso.” (‘Encefalomalacia’, 2018)

cortejo fúnebre com destino à igreja de Santo Ildefonso, a acompanhar o corpo de um dos mais adorados músicos portuenses do século XIX. Segundo Francisco Guimarães, na frente do cortejo ia Ciríaco de Cardoso (1846-1900), cabisbaixo e sucumbido a dizer o último adeus a um dos seus melhores amigos. Acrescenta que estiveram presentes neste momento muitas pessoas que lhe foram próximas, entre as quais Nicolau Ribas, Bernardo Moreira de Sá, Miguel Ângelo, José Cândido Correia Guimarães (1839-1895), Francisco Alves Rente (1851-1891). “Toda uma pleiade de insignes sacerdotes da divina Arte” (1954, p. 11), usou Francisco Guimarães para descrever tão talentoso grupo. Estes agora enumerados, juntamente com Ciríaco, em força da proximidade que tinham e da amizade que nutriam por Marques Pinto, encarregaram-se de levar a urna da porta da igreja até ao altar. Para espanto de todos os envolvidos nas cerimónias fúnebres, quase como um agouro, nessa mesma noite deflagrou o terrível fogo que destruiu o Theatro Baquet e vitimou mais de uma centena de pessoas. O icónico teatro da cidade do Porto, com intensa atividade cultural durante o século XIX e onde Marques Pinto atuou por inúmeras vezes, desapareceu junto com o violinista (Guimarães, 1954).

A imprensa não deixou passar em branco o falecimento de Marques Pinto. No jornal *A Actualidade* podia ler-se:

Ainda em plena pujança da vida, Marques Pinto reflectia a todos os respeitos, no carácter, as mais eminentes qualidades de primoroso artista. Era Adorável! Melancólico e concentrado, não tinha essas ruidosas expansões que conquistam de um jacto a popularidade. Mas no seu sorriso triste e na sua conversa fluente, tímida e receosa por vezes, havia alguma coisa de candidamente bom, que prendia e encantava.

As pessoas que de perto o tratavam, depunham unânimes em favor da honestidade diamantina da sua alma. (*A Actualidade* citado em Guimarães, 1954, p. 11)

No jornal humorístico “O Sorvete”, o autor Sebastião Sanhudo (1851-1901), exprimiu-se da seguinte forma,

Artista querido, poderoso talento, grande e modesto trabalhador, foi incontestavelmente uma glória do nosso mundo artístico, sempre admirado e sempre respeitado.

Passou deixando no coração de quantos o conheceram uma saudade imensa, uma recordação suave como as suaves harmonias que ele arrancava do seu querido violino! (Sanhudo citado em Guimarães, 1954, p. 11)

Apesar da curta vida e da instabilidade da mesma, Marques Pinto deixou um enorme legado na cultura musical portuense. Com uma consideração enorme enquanto pedagogo e exímio intérprete, ainda imortalizou as suas criações e inspirações composicionais.

1.2 A obra de Marques Pinto

No Porto, onde então vivíamos ambos, só os amigos, só os íntimos, estavam na confiança das composições de Marques Pinto. [...] Tudo isso só tinha conhecimento publico uma vez por outra, de longe a longe, quando Marques Pinto era obrigado a tocar a solo em algum teatro. (Pimentel, 1880, p. 2).

É primordial estudar o artigo de Alberto Pimentel, publicado no jornal *Diário Ilustrado* de 1880, por este ser editado durante o período de vida de Marques Pinto, sendo calculável que Pimentel e Marques Pinto tenham convivido e o testemunho de uma fonte próxima do compositor torna-se indispensável. Após tomar conhecimento da biografia de Marques Pinto, é fácil idealizar o seu carácter descontraído e até distraído, pelo que o facto de não ter publicado e divulgado todas as suas obras, um dos motivos pelas quais grande parte das composições caírem no esquecimento, tenha sido possivelmente consequência de tais aspetos.

O instrumento que Augusto Marques Pinto primazia na sua escrita, é sem dúvida, o violino. Explora o papel solístico do instrumento a vários níveis, com acompanhamento de piano ou orquestra e aventura-se também a escrever para grupos de maior dimensão, com ênfase na música operática.

Os manuscritos musicais de Augusto Marques Pinto estão depositados na Delegação do Porto da Direção Regional de Cultura do Norte, situa-se na Casa Allen. Para além destes, o espólio inclui também, poemas dedicados a Marques Pinto, correspondências: entre Francisco Guimarães (redator do *O Tripeiro*) e Berta Marques Pinto, e entre Bertino Daciano e Raúl Marques Pinto. Inclui um periódico. Inclui, inclusive, uma cópia do periódico *O Tripeiro*, no qual consta o artigo que Guimarães dedicou a Marques Pinto.

No espólio estão presentes variadas obras, que passo a mencionar. Dentro do campo da música teatral é possível observar uma opereta em 3 atos escrita por Marques Pinto, intitulada de *North Bull, o Explorador*. É autor da música e do libreto desta opereta,

que apresentou no Teatro do Príncipe Real em 1876 (Guimarães, 1954). Relativamente à opereta *North Bull*, apenas está disponível a partitura de uma redução para piano e canto.

Marques Pinto compôs o *Concerto para Violino n.º 1* dedicado ao Rei D. Luís I. Escreveu inclusive a redução para o acompanhamento do concerto ao piano, cuja partitura também se encontra neste espólio.

A fantasia *Recordações de Coimbra* tem duas versões: uma para violino e piano, e outra para violino e pequeno ensemble orquestral, formado por cordas, uma flauta, dois clarinetes, dois fagotes, dois cornetins, duas trompas, dois figles, tímpanos e bombo. *Recordações de Coimbra* é uma das “três fantasias sobre canções populares portuguesas” (Vieira, 1900, p. 172), às quais se juntam *Scena Marítima* e, a obra capital desta dissertação, *Canções do Meu País*¹⁰, cujos manuscritos fazem parte do espólio.

Outra obra que se encontra na Direção Regional de Cultura do Norte é *A borboleta das azas d’ouro*. Apenas existem duas partes individuais de violino e piano, contudo, na capa das obras podemos ler: “letra e música de Marques Pinto”, o que aponta para uma formação mais alargada que inclui partes cantadas.

Para canto e piano, Marques Pinto compôs a *Romanza - Ao Luar*. Sendo ele mesmo o autor da música e da letra. Na DRCN existe uma versão para canto e orquestra, com esta a ser constituída por cordas, duas flautas, um oboé, dois clarinetes, um fagote, dois cornetins, duas trompas, um trombone e tímpanos.

“Como é bella esta noite d’amor
E tranquilla nos enche de paz!
Têm os astros estranho fulgor
Que suave magia nos traz!”¹¹

De acordo com as biografias do compositor (da autoria de Pimentel, Vieira e Guimarães), é possível descobrir mais obras escritas por Marques Pinto, no entanto, já não existem registos em partitura de muitas delas, não sendo assim possível do panorama músico-investigacional fazer uma análise mais detalhada das mesmas.

Alberto Pimentel refere que Marques Pinto escreveu uma *Missá* e uma *Fantasia* para violino e piano sobre motivos da ópera *Baile de Mascaras*, de Giuseppe Verdi (1813-1901) (Pimentel, 1880).

Ernesto Vieira faz alusão a uma fantasia para violino e piano sobre os motivos da ópera *Aida* de Verdi. Menciona também outra obra operática que Marques Pinto escreveu,

¹⁰ Obra alvo de análise no capítulo 2.4) “Análise da obra “Canções do meu país” na página 45.

¹¹ Mote do poema da canção “Ao Luar”, da autoria de Augusto Marques Pinto.

a ópera num só ato, *Um milagre à beira mar*, apresentada no Teatro Baquet em 1876 e no Teatro Gil Vicente em 1878 (Vieira, 1900, p. 172).

Em 1880, Marques Pinto musicou a poesia de António Xavier Rodrigues Cordeiro (1819-1896) e compôs o *Hymno a Camões para ser cantado no tricentenário do grande poeta*, no âmbito das celebrações camonianas do Porto no dia 10 de junho. Existe partitura dessa obra e encontra-se para consulta na Biblioteca Pública de Ponta Delgada.

Para além das obras musicais acima descritas, Marques Pinto também se dedicou ao ensino e à pedagogia. Francisco Guimarães refere que Marques Pinto escreveu um ensaio resumido intitulado de *História do Violino* sendo “de um grande rigor de investigação, além de um método de rabeca” (Guimarães, 1954, p. 9).

Segundo Pimentel, o primeiro método de ensino de violino português é da autoria de Marques Pinto, *Methodo de Violino – Resumo coordenado para tornar amêno e proveitoso o estudo d’este instrumento – por A. Marques Pinto*. Tem uma extensão relativamente curta, cerca de quarenta páginas, onde podemos encontrar vários capítulos ou tópicos sobre as principais noções necessárias para dominar o instrumento (Pimentel, 1880). Foi editado pela “Mendonça & Sanhudo”, na cidade do Porto. Está disponível para consulta no Museu da Música em Lisboa e ainda existem alguns exemplares disponíveis para compra a circular nos alfarrabistas.

No prefácio podemos ler:

As pequenas dimensões d’esta obra não permitem dar-lhe o desenvolvimento necessário para completar a educação d’um violinista, todavia, parece-nos que, pequena como é, contém matéria sufficiente para, debaixo d’uma forma amêna e synthetica, iniciar qualquer nos primeiros segredos do mais rico dos instrumentos.

O author tem em via de publicação um grande methodo que, abrangendo todas as matérias concernentes ao estudo do violino, parte dos primeiros rudimentos, até chegar por uma ordem lógica de classificação d’arcadas, e de todos os recursos do instrumento, ás difficuldades mais transcendentaes do mechanismo e esthetica.

A’que]les que desejarem ter um conhecimento cabal de todos os processos, effeitos e recursos do violino, aconselhamos a aquisição d’essa obra, quando haja de se publicar. (Pinto, (s/data), p. 3)

Fica inteiramente expressa a intenção de Marques Pinto “passar para o papel” a sua visão complexa e aprofundada sobre o instrumento. Infelizmente para nós, contemporâneos, Marques Pinto não o pôde fazer e apenas temos acesso à primeira e única edição do método.

2. A fantasia para violino e piano *Canções do Meu País*

2.1 Música tradicional portuguesa na segunda metade do séc. XIX

O nacionalismo musical é um conceito que representa um movimento artístico-musical cujo início se data no séc. XIX. É identificável pelo uso abrangente de elementos musicais tradicionais intrínsecos na cultura identitária de um povo. Estes elementos musicais podem ser temas tradicionais (habitualmente partilhados e enraizados de geração em geração, via tradição oral), danças tradicionais, ritmos característicos, peculiaridades técnicas na interpretação de determinados instrumentos e no uso da forma, da harmonia e da melodia (Kennedy, 1996).

A vertente estética nacionalista que precede e influencia o nacionalismo musical surge na Europa, no séc. XVIII, com a conceção do pensamento que primazia a originalidade e a singularidade identitária de diversas culturas. No meio musical europeu a representação nacionalista emerge ao longo do séc. XIX. Em Portugal o nacionalismo musical manifesta-se também em meados do séc. XIX, porém, assim como acontece com outras correntes artísticas quando chegadas a Portugal, parafraseando Paulo Ferreira de Castro “[...] apresenta contudo algumas discrepâncias e aparentes anomalias em relação às suas contrapartidas europeias” (Castro, 1997, p. 157). Estas fragilidades das correntes estéticas e artísticas em Portugal surgem graças às lacunas inerentes à vulnerabilidade do pensamento social no que toca ao valor da cultura e ao papel que esta tem na sociedade, assim como a falta de estabelecimentos de ensino, de orquestras e teatros. Segundo Paulo Ferreira de Castro, após uma análise crítica aos exemplares musicais portugueses da altura, antes do pensamento musical nacionalista se consolidar conforme o conhecemos, manifestou-se o “patriotismo”, derivado das invasões francesas e da instauração dos regimes liberais (Castro, 1997).

O “patriotismo musical” é descrito como “[...] repertório eminentemente de circunstância, de escasso valor estético mas muito interessante do ponto de vista documental [...]” (Castro, 1997, p. 157). A personalidade patriótica das obras é, por norma, facilmente identificável através da letra das canções, cujo significado é alusivo a personalidades históricas nacionais ou ao passado imperialista, épico e magnânimo da nação. Na música é raro existir alguma complexidade estrutural, melódica ou harmónica, o carácter é maioritariamente marcial. Estas escolhas estéticas convergem entre a filosofia

e a política. A simplicidade das obras do patriotismo ou pré-nacionalismo são acutilantes no cidadão comum, não necessitando este de ser um estudioso ou intelectual para poder sentir, compreender e partilhar as obras/músicas escritas em congruência com esta vertente artística. Os exemplos mais representativos do “Patriotismo Musical Português” são o *Hino Lusitano* de João Domingos Bomtempo (1775-1842), composto para enaltecer a vitória do exército português e britânico aquando das invasões francesas em 1810 e *A Portuguesa* de Alfredo Keil (1850-1907) escrita em 1890, consagrando o sentimento nacionalista devido ao ultimato britânico de 1890 e consagrada como Hino Nacional em 1911 (Castro, 1997).

Teresa Cascudo refere que o contacto dos “homens da cultura da época” (Cascudo, 2000, p. 184) com a tradição portuguesa, estimulou a procura de fontes credíveis. Essa investigação pelo cerne da tradição tornou-se a predileção dos compositores e musicólogos: “As últimas décadas do século XIX foram os anos da «invenção de Portugal», o momento da «emergência da entidade chamada Portugal na vida dos portugueses - na rotina quotidiana, na política, na criação artística» (Rui Ramos citado em Cascudo, 2000, p. 184).

De acordo com a musicóloga espanhola, uma das figuras com maior influência na criação do conceito de “nacionalidade portuguesa” nas produções artísticas foi o segundo presidente da República Portuguesa Teófilo Braga¹², um homem dotado de uma notável preponderância intelectual, poeta, filósofo e político. É possível analisar a corrente de pensamento de Teófilo Braga como bipartida, por um lado intensamente incutida no hegelianismo¹³ e por outro, direccionada para a recolha de espécimes e exemplos da cultura nacional usando como fundamento o conceito de tradição. É possível reconhecer que nas suas obras *História da poesia popular portuguesa* (1867) e *História da literatura*

¹² Teófilo Braga (1843-1924) é natural dos Açores, nasceu em Ponta Delgada na ilha de São Miguel. Estudou Direito na Faculdade de Coimbra e em 1872 torna-se lente de Literaturas Modernas do Curso Superior de Letras na Universidade de Lisboa. Teve uma intensa vida política em representação dos ideais republicanos que culminou com a nomeação de presidente do Governo Provisório da República Portuguesa aquando da revolução de 5 de outubro de 1910 e na eleição para Presidente da República em regime de substituição de Manuel de Arriaga (1840-1917), no ano de 1915. Dedicou-se, durante toda a sua vida, à escrita e ao estudo das tradições. Publicou inúmeras obras de diversas áreas como a *História Universal*, *História do Direito*, o passado do teatro Português, sobre a Literatura Portuguesa, poesia e ensaios sobre o legado popular e os seus costumes. Dentro deste último ponto as obras mais influentes e consideradas são a *História da Poesia Popular*, o *Romanceiro Geral*, o *Cancioneiro Popular*, os *Os Contos Tradicionais do Povo Português*, o *O Povo Português nos seus Costumes, Crenças e Tradições*, a *História da Poesia Popular* (Presidência da República Portuguesa, n.d.).

¹³ Corrente de pensamento e doutrina filosófica de Georg Friedrich Hegel (1770-1831), baseia-se na concordância entre o racional e o real, no diálogo como processo de evolução da história e do pensamento (‘Hegelianismo | Dicionário Infopédia Da Língua Portuguesa’, n.d.).

portuguesa (1870), o “génio nacional” (Casculo, 2000, p. 185) necessita de possuir a individualidade, a produtividade e a inspiração através do estudo do passado e do usufruto continuado da tradição, “dando como exemplo a fundação da literatura alemã realizada a partir dos trabalhos científicos sobre as antigas tradições do génio germânico” (Casculo, 2000, p. 185). Teófilo Braga reitera que a inspiração individual deriva da tradição e que a modernização musical carece imperativamente do uso das melodias populares nas composições eruditas (Casculo, 2000).

No artigo *A música portuguesa* (1881) citado por Teresa Casculo (2000), Manuel Ramos¹⁴ alude às relações existentes entre a música, a tradição e à essência do nacionalismo musical, dando exemplos práticos de aplicabilidade da filosofia e da corrente de pensamento de Teófilo Braga no contexto da composição musical. Ramos refere que a recolha e a análise de arte antiga portuguesa não era ainda suficiente ao ponto de se poder opor e refutar “o fim da tradição artística, que circunstâncias complexas quebraram e destruíram” (Casculo, 2000, p. 186). As circunstâncias complexas dizem respeito ao entendimento de que a ópera italiana foi determinante na destruição da tradição musical e uma forte adversidade para a modernização no âmbito da música em Portugal (Casculo, 2000).

A implantação da ópera italiana e o repentino brilho a que ascendeu no reinado de D. José, fizeram deste novo elemento exótico uma instituição aristocrática e palaciana [...] transformando-se com o tempo, num agente de despotismo e intolerância artística, criando um exclusivismo que perverteu o gosto e aniquilou a tradição, impedindo a vulgarização das obras primas alemãs e actuando dum modo funesto sobre o desenvolvimento do génio nacional. (Casculo, 2000, p. 186)

A sociedade musical dos séculos XIX e XX em Portugal, com incidência na composição, aprofunda e enraíza a temática nacional. Analisando as linhas de pensamento no processo de criação dentro dos moldes nacionalistas, podemos concluir

¹⁴ Manuel Ramos (1862-1931) nasceu em Ovar contudo, foi na cidade de Lisboa que ganhou notoriedade. Estudou na Escola do Exército e na Universidade de Coimbra e exerceu funções de professor de História Geral e História de Portugal. Lecionou em diversos estabelecimentos de ensino como a Escola Normal Superior, o Colégio Militar, na Faculdade de Letras de Lisboa e inclusive deu aulas de História e Literatura ao príncipe real D. Luís Filipe (1887-1908). Dedicou-se à história e estética musical. Publicou *A Música Portuguesa* e *A Baixela Barahona – Um Problema de Arte*. Com mestria das palavras, Manuel Ramos ficou encarregue da tradução de vários livros de Júlio Verne (1828-1905), da *História Universal* de Wilhelm Oncken (1838-1905), da *História da Época dos Descobrimentos* de Sophus Ruge (1831-1903) e de *O casamento de Fígaro* de Pierre-Augustin Beaumarchais (1732-1799). Cooperou e elaborou juntamente com Maximiano de Lemos (1860-1923), na *Enciclopédia Portuguesa* e, com Albino Forjaz Sampaio (1884-1949), na *História da Literatura Portuguesa Ilustrada* (A Rua Dr. Oliveira Ramos, 2016).

que, à semelhança do que aconteceu preliminarmente na vanguarda musical europeia, a utilização do material temático folclórico é essencial para retratar a imagem musical da nação portuguesa. O uso dos motivos musicais tradicionais, quer seja na forma de *fac-símile*, manipulados em arranjos ou apenas usados com o intuito de inspiração, são vistos como a maneira mais eficaz e fiável de traduzir a autenticidade da tradição (Castro, 1997).

É impossível retratar, na arte, toda a heterogeneidade e pluralidade cultural de um povo. A título de exemplo, o uso do material folclórico acima mencionado mostrou de facto ser integro a expressar a identidade cultural portuguesa, ao mesmo tempo apoia-se numa divisão demográfico-social e é incongruente aquando da avaliação do cerne da representatividade da música tradicional ou do folclorismo, uma vez que é no mundo rural, menos povoado e longe da metrópole (em Portugal sobejamente classificado como “interior”) que se encontram os maiores exemplos de representatividade musical nacional. O facto do contacto dos centros rurais com as ideias modernas vanguardistas ser de difícil vinculação, fez com que a autenticidade da tradição se mantivesse, passando quase incólume de geração em geração (Castro, 1997).

Conforme aconteceu com outras correntes artísticas, uma vez que a tradição musical erudita em Portugal sempre foi escassa quando comparada com a dos fenómenos europeus, a crítica não foi a mais positiva na resultância da apropriação folclórica. É preciso entender que na questão estética e política, estando os artistas musicais da época demasiadamente influenciados pelos exemplos culturais/musicais italianos, e sendo estes quase divinizados, a corrente artística nacionalista foi vista como uma escapatória pelo mundo artístico e como uma hipótese real de libertação e criação identitária. No entanto, o material tradicional, que era apropriado e usado, era muitas vezes avaliado como desinteressante. É maioritariamente graças à desvalorização cultural portuguesa, tendo sido esta sempre intrínseca na sociedade portuguesa do período romântico, que podemos verificar a discrepância de quantidade e qualidade das produções artísticas portuguesas, quando comparadas com as grandes escolas nacionalistas europeias tendo como exemplo a Hungria, República Checa, Rússia, Polónia e a vizinha Espanha, conforme dizia António Fragoso (1897-1918), pianista, compositor e musicólogo, em 1918 (Castro, 1997).

[...] Infelizmente, as nossas canções não têm, como música, o ardor, a paixão, o orientalismo encantador e expressivo das canções dos tziganos russos [...]; não têm a intensidade e a cor característica das canções húngaras, norueguesas e principalmente das espanholas [...]. Essas, sim, são uma esplêndida fonte de inspiração e muito bem

o têm compreendido os grandes compositores espanhóis que estão formando uma escola de música nacional que já hoje tem grandes apaixonados e que amanhã será verdadeiramente célebre. As nossas canções, pelo contrário, são todas construídas apenas sobre dois acordes: tónica e dominante, únicos que quadram bem com a sua melodia. Ora positivamente esses acordes são medíocres e velhos de mais para que sobre eles exclusivamente se possam escrever obras de elevada e moderna concepção. [...] (Fragoso citado em Castro, 1997, p. 160)

Em 1997, Paulo Ferreira de Castro afirmava que o verdadeiro nacionalismo musical português só emerge de forma consequente no final do séc. XIX e que “o espaço ocupado entre Bomtempo e Viana da Mota aparecia, até há muito pouco tempo, aos olhos tanto do investigador como do público em geral, como um inexplicável vácuo musical [...]” (Castro, 1997, pp. 158, 159). É dentro deste vácuo a que Ferreira de Castro se refere, que na cidade do Porto, desde 1866, um conjunto de artistas desencadeia uma intensa atividade cultural e que transforma a cidade num centro de referência artística nacional e até internacional. Os artistas a que me refiro são Nicolau Medina Ribas, Augusto Marques Pinto, Bernardo Moreira de Sá, Miguel Ângelo Pereira, Joaquim Casella, Ciriaco de Cardoso, Bento dos Santos e João António Miranda Guimarães. No decorrer de oito anos, prévios à apresentação oficial pública da Sociedade de Quartetos, foram realizadas sessões musicais onde exploravam e examinavam diverso repertório clássico-romântico no âmbito da música de câmara (Liberal, 2006).

O facto dos músicos terem facilidade no acesso a repertório diverso, muitas vezes moderno à época conforme as correntes estéticas musicais vanguardistas, fez com que mediante o interesse individual, no âmbito da composição, pudessem, conscientemente, enveredar pelos caminhos que definiam como mais eminentes. No caso de Augusto Marques Pinto, a figura principal desta dissertação, no decorrer de toda as suas vivências, ensinamentos e conhecimento, aprofundou e dedicou-se exemplarmente ao “Nacionalismo Português” e pode efetivamente ser considerado como um pioneiro nesta corrente artística que teve maior destaque na última década do séc. XIX e a sua magnificência no séc. XX.

Nas diversas artes, como na pintura, no teatro, na arquitetura e na criação musical erudita, surgiram diversas manifestações públicas formais, em resultância do interesse suscitado pelos ideais do romantismo no tradicional e no folclórico, que facilitavam e impulsionavam a criação artística nacionalista. O exemplo disso, com enorme projeção nacional e internacional, foi o ciclo de comemorações do tricentenário de Luís Vaz de

Camões, que teve início em 1880 (Castelo-Branco & Branco, 2003). Esta foi uma celebração pioneira organizada pelo movimento republicano português onde a evocação patriótica e nacionalista era extremamente evidente. No âmbito musical estas celebrações passaram por Portugal e pelo Brasil. O dia da celebração dos 300 anos do nascimento de Camões, 10 de junho de 1880, juntamente com a preponderância que o poeta augurava no país e além-fronteiras, foram o pretexto fundamentado para que as ideologias antimonárquicas pudessem “promover o nascimento de uma verdadeira pátria portuguesa” (Liberal, 2006, p. 215), num evento cuja crítica foi muito positiva e reveladora de um desmedido sentimento patriótico inexplorado em Portugal. Por esta conjugação de fatores, apesar das comemorações celebrarem o patriotismo, e o “génio nacional”, os elementos desestabilizadores dos princípios monárquicos fizeram com que nem o Rei nem o governo tivessem expressado de forma particularmente entusiasta as celebrações (Liberal, 2006).

Vários artistas musicais nacionais participaram ativamente como interpretes e compositores no tricentenário. Augusto Machado¹⁵ compôs *Ode Sinfónica* a Camões, uma obra de uma dimensão considerável. Esta divide-se em duas partes. A primeira intitulada de *Os Lusíadas: Século XVI* e a segunda intitulada de *A lírica*, foi estreada em Lisboa no final de uma série de concertos facultados pelo notável Camille Saint-Saëns (1835-1921). Muitos outros compositores se dedicaram a vangloriar Camões. As marchas foram um dos géneros prediletos e é importante destacar algumas das obras mais impactantes, como é exemplo a *Marcha triunfal em homenagem a Camões*, da autoria de Jacopo Carli (1820-1890), compositor italiano com um importante papel educativo na área do canto na cidade do Porto, e a *Homenagem a Camões* de António Guilherme Cossoul (1828-1880), afamado violoncelista, professor e maestro da cidade de Lisboa. João Marcelino Arroyo (1861-1930) em 1880 escreveu uma marcha denominada de *Camões* e fundou a Sociedade Coral do Orfeão Académico em Coimbra que cooperou ativamente nas celebrações. É também de notar que José Viana da Mota (1868-1948), na altura com apenas doze anos de idade, se aventurou na composição de uma fantasia denominada de *Armas e letras* (Casculo, 2000).

¹⁵ Augusto Machado (1845-1924) Nasceu em Lisboa e foi nesta cidade que se estabeleceu profissionalmente, contudo, em Paris teve a oportunidade de estudar composição com nomes sonantes como Jules Massenet (1842-1912) e Camile Saint-Saëns. Destinou o seu trabalho à composição de obras destinadas ao teatro musical como óperas e operetas. Exerceu ainda o cargo de docência de canto no Conservatório Nacional e, entre 1901-1910, foi diretor desta mesma instituição. Desempenhou, também, o cargo de co-administrador do Real Teatro de São Carlos. (Casa Da Música - Augusto Machado, n.d.)

Na cidade do Porto as comemorações do 3º centenário do nascimento de Camões foram projetadas pela direção do Palácio de Cristal. Os responsáveis pelo domínio da música eram as figuras musicais mais proeminentes na cidade, Miguel Ângelo Pereira, Augusto Marques Pinto, Carlos Dubbini, Bernardo Moreira de Sá, Guilherme Afflalo, Hipólito Ribas, João Moreira da Costa Lima, Joaquim de Vasconcelos, José Cândido C. Guimarães, Nicolau Ribas e o visconde de Villar Allen. Miguel Ângelo foi o artista central das celebrações no Porto ao dirigir a *Cantata a Camões*, escrita por si e interpretada por mais de 300 músicos (Liberal, 2006, pp. 216-217). A receção crítica à obra e à interpretação da mesma foi muito positiva. Bernardo Moreira de Sá terá mesmo considerado a obra como uma “obra prima”, afirmou que ressaltou as “poderosas qualidades de lirismo e por vezes de verdadeira grandeza” (Cascudo, 2000, p. 216).

Augusto Marques Pinto, figura matriz desta dissertação, também expressou a sua admiração por Camões recorrendo à composição. Exemplo disso é a obra *Hymno a Camões – para ser cantado no tricentenário do grande poeta* para canto e piano, da autoria musical de Marques Pinto sob letra de A. X. Rodrigues Cordeiro. Com o propósito das celebrações, Marques Pinto ofereceu a obra à Sociedade Nova Euterpe¹⁶ no Porto para ser interpretada no dia 10 de junho de 1880.

“É de registar o facto de todas as obras executadas exaltarem o sentimento nacionalista que se vivia na altura, centrando-se esse nacionalismo na figura do poeta quinhentista.” (Liberal, 2006, p. 217)

Na última década do séc. XIX, a utilização dos motivos populares pelos compositores foi mais abundante, e a apropriação da música tradicional foi tida em conta como um dos caminhos para a evocação do nacionalismo nas composições musicais. A dicotomia entre o tradicional e o moderno mantém-se no pensamento crítico da época, bem como o desgaste fruto da exaustiva quantidade das representações e apropriações culturais italianas. Em 1897, António José Arroyo (1856-1934) publicou um artigo na revista *Amphion* onde reiterou ser necessária a apropriação da música tradicional e que, para isso a criação de obras operáticas e de poemas sinfónicos¹⁷ é o género de excelência para tornar a música genuinamente nacional (Arroyo citado em Cascudo, 2000).

¹⁶ A Sociedade Nova Euterpe surgiu em 1869 e está na origem do Atneu Comercial do Porto. (‘Atneu Comercial Do Porto - Infopédia’, n.d.)

¹⁷ Géneros musicais aprofundados por Richard Wagner (1813-1883) e Franz Liszt (1811-1886). Para Arroyo estes exemplos são das poucas alternativas ao “esgotamento das formas italianas musicais, que já hoje não podem satisfazer as necessidades mentais da arte expressiva” (Cascudo, 2000, p. 203).

Portugal nunca conseguiu emancipar-se esteticamente por completo, se exceptuarmos o campo riquíssimo da nossa literatura poética.

Aí, ao contrário do que sucedeu nos outros departamentos da arte, em que quase exclusivamente se viveu de imitação, apesar das nossas respectivas indústrias populares serem tão interessantes de forma, desenho e cor, aí um forte sentimento da raça e os elementos nacionais do folclore, fecundando a produção dos nossos grandes poetas, geraram um abundante tesouro de obras genuinamente portuguesas, marcadas com um cunho próprio, profundamente caracterizado. (Arroyo, 1897, p. 247)

2.2 A importância dos cancioneiros

A criação de uma identidade cultural está inteiramente relacionada com o estudo do folclore, sendo a música tradicional utilizada como um símbolo do nacionalismo e uma representação fiel da tradição local. O estudo do folclore teve um papel fulcral na criação da corrente nacionalista em toda a Europa e Portugal não foi exceção. O filósofo e escritor alemão Johan Gottfried von Herder (1744-1803), pioneiro do pensamento revolucionário que antecedeu o nacionalismo na qualidade de ideologia política, correlacionava a “consciência nacional” com as tradições populares e defendia ainda que “the oral tradition contained the essence, or soul, of a nation.” (Silva, 2016, p. 153).

Os primeiros exemplos de etnologia portuguesa no séc. XIX dão primazia à escrita e fundam-se nas ideologias e correntes românticas. Estes designam o texto como o principal interesse das canções populares e fazem com que a música se restrinja ao segundo plano de importância. Apesar desta preferência à escrita, foram publicadas várias obras destinadas à transcrição musical a partir da segunda metade do séc. XIX. Não obstante, estas publicações eram apresentadas em oposição aos interesses do entretenimento urbano da metrópole e expunham a “verdadeira” autenticidade, refutando assim manifestações culturais como o fado ou as produções musico-teatrais que sucediam na época. As implicações inerentes ao interesse profundo e estudo da tradição não se limitavam à dicotomia do urbano/rural, a divisão filosófica e estética das diferenças entre a arte e o entretenimento também era notável, sendo consequência “an intense dislike of the market conditions that turned art into a commodity.” (Silva, 2016, p. 154).

A transcrição da música tradicional portuguesa, na sua generalidade, agrupava-se em três diferentes categorias, a recolha e transcrição exata das melodias tradicionais, a harmonização destas mesmas melodias e o arranjo instrumental para diversas formações como coros, bandas filarmónicas ou orquestras. Refletindo sobre o processo de recolha

folclórica podemos depreender que as técnicas de transcrição usadas fogem da própria individualidade e natureza tradicional, uma vez que o estudo das tradições e da população rural carece da noção científica de transparência e assertividade. Os autores, sendo necessária a sua objetividade na transcrição, utilizam as convecções normais da teoria musical, escrevendo e reproduzindo na partitura notações gráficas para representar as peculiaridades das melodias e da própria instrumentação. O facto das melodias tradicionais estarem acessíveis à sociedade, por via da escrita musical, fez com que os músicos/compositores as pudessem interpretar e tratar, elaborando arranjos para diversas formações, ou servindo como material inspiracional (Silva, 2016).

A tradição e os costumes nacionais estavam representados nas canções populares portuguesas. A música cantada no mundo rural tornou-se numa temática de análise e surgiram os cancioneiros, obras literário-musicais que englobam compilações de canções e poesias. O *Album de musicas nacionaes portuguezas - constando de cantigas e tocatas usadas nos differentes districtos e comarcas das provincias da Beira Traz-os Montes e Minho - estudadas minuciosamente e transcritas nas respetivas localidades*, da autoria de João António Ribas¹⁸ (1799-1869), foi publicado no Porto, em 1858, e é considerado por Teresa Cascudo (2000) a primeira antologia de canções urbanas e rurais em Portugal.

Ernesto Vieira considera esta obra “uma das mais interessantes e fieis que existem publicadas, tornando-se mais digna de apreço desde que outras teem aparecido transformadas em abusiva exploração comercial” (Vieira, 1900, p. 253). O cancioneiro de Ribas dispõe de uma coletânea de apenas doze músicas, nomeadas e referenciadas quanto à origem das mesmas

No ano de 1865, Gustavo Salvini¹⁹ (1825-1894) publica o *Romanceiro Musical*, uma obra morfológicamente diferente da idealização que se tem do tradicional cancioneiro, uma vez que a recolha existente é apenas textual, sendo Salvini quem cria as

¹⁸ João António Ribas (1799-1869), nascido em Espanha na localidade de Ferrol mas estabelecido na cidade do Porto, era multi-instrumentista, tocava violino, violoncelo, trompa, flauta, oboé, fagote, clarinete e clarim. Foi primeiro violoncelo da orquestra do Teatro Real de Madrid e professor do mesmo instrumento no conservatório da capital espanhola. Ocupou o cargo de diretor da orquestra do Teatro de S. João no Porto. (Vieira, 1900)

¹⁹ Gustavo Romanoff Salvini (1825-1894) cantor lírico e professor, natural de Prauss, cidade da antiga Prússia e onde nos dias de hoje corresponde à Polónia. Estudou canto em Breslávia, e depois de ser vítima de perseguições políticas, viu-se obrigado a fugir em 1846 passando por cidades como Cracóvia, Dresden e Viena. Estabeleceu-se em Itália em 1847, mais especificamente em Florença onde se aperfeiçoa tecnicamente como cantor. Em 1848 aceita o cargo de primeiro tenor do Teatro Reggio de Parma. Chega a Portugal em 1859 com a finalidade de trabalhar no Porto, no “Real Teatro de S. João”. Além do *Romanceiro* e *Cancioneiro* publicou diversas obras para canto e piano e um inédito *Methodo de Canto*. (Valente, 2016; Vieira, 1900)

melodias. Podemos classificar o *Romanceiro Musical* como uma coletânea de canções da autoria do próprio Salvini sob seleção textual de diferentes autores, portugueses e não só, como Camilo Castelo-Branco (1825-1890), Luís Augusto Palmeirim (1825-1893), Alexandre Braga (1829-1895). O foco principal na elaboração desta obra é o canto lírico. Assim Salvini, centra-se na versatilidade da língua portuguesa, estabelecendo comparações entre a língua portuguesa e outras mais tidas em conta no panorama musical-vocal da altura. Muitos dos escritos que escolheu estão noutras línguas, existindo inclusive versões bilingues (italiano/português ou espanhol/português) das canções. As línguas usadas para termo de comparação com a portuguesa são o italiano, francês, alemão e inglês (Valente, 2016).

Após dezanove anos da publicação do *Romanceiro Musical*, Salvini editou a obra *Cancioneiro musical portuguez: Quarenta melodias na língua portugueza com acompanhamento de piano: Letra dos principaes poetas portuguezes*. Apesar de ter uma denominação diferente, ficamos a perceber, pelo texto do Prólogo, que se trata de uma segunda edição do *Romanceiro*. Todavia, uma comparação da estrutura das duas obras permite constatar que há mais diferenças entre as publicações: cerca de 60% das peças são compartilhadas nas duas edições, contudo existem peças exclusivas de cada edição. Outra diferença substancial entre as duas edições é o facto de no *Cancioneiro musical portuguez* só estar retratada a língua portuguesa, com exceção de uma canção cantada em cinco idiomas. O próprio Salvini escreve, no “Prólogo da segunda edição”, que a comparação da versatilidade musical das diferentes línguas quando cantadas já “não tem razão de ser” (Valente, 2016, p. 8), desviando o enfoque para a língua de Camões e para a importância da canção de câmara erudita portuguesa, ou *kunst-lied*²⁰ português (Valente, 2016).

O CANCIONEIRO abre aos talentosos compositores nacionais um novo campo de exploração para a romanza e cria a forma do kunt-lied, isto é, da canção que não se baseia n’uma frívola e vulgar melodia, mas n’uma cantilena elaborada com preceito, arte e inspiração, n’uma phrase clara, correcta, que na sua essência aprofunda, amplia e elucida o valor poético da concepção litteraria e lhe augmenta a sua intensidade. (Salvini, Cancioneiro musical portuguez, 1884, p. X)

²⁰ Definição germânica para descrever o género musical “canção”, neste caso específico com origem ou apropriação folclórica/tradicional.

Em 1872, quinze anos depois da publicação do cancioneiro de João Ribas, foi editado e difundido *Músicas e canções populares coligidas da tradição* da autoria de Adelino António das Neves e Melo²¹ (Silva, 2016) que, juntamente com o *Album de musicas nacionaes portuguezas*, são os primeiros exemplares de recolha etnomusicológica em Portugal. Este cancioneiro dispõe de uma coletânea de quarenta e cinco espécimes musicais, todos denominados pelo autor de “cantigas” e foi dividido em conformidade com a região do país de onde se originam. A título de exemplo, “Cantigas de Coimbra”, “Cantigas do Minho”, “Cantigas de Traz os Montes”, “Cantigas do Açores” e, a única classificada pelo autor quanto ao cariz musical “Cantigas de Berço” (Melo, 1872).

Pedro Fernandes Tomás²² publicou em 1896 *Canções Populares da Beira – Acompanhadas de 52 melodias recolhidas directamente da tradição oral, e arranjadas ao piano*. Na introdução à obra, o autor tece um comentário pessoal acerca da urgência e da necessidade de elaborar recolhas nos meios rurais do país:

A facilidade de comunicações que atualmente põe em contacto directo a população das aldeias com as cidades, a emigração crescente para os centros populosos, tem influído d’uma maneira desastrosa nas canções do nosso povo, que vae abandonando as formosas e singelas cantigas tradicionaes, e as suas características danças tão variadas e originaes, trocando-as pelas pretensiosas danças de sala, ou pelos “motivos” mais ou menos deturpados da “operetta” em voga, pelo “fado”, transportado das vielas escuras das cidades para os campos e para as aldeias, com a substituição da antiga “viola d’arame” pela moderna guitarra... Urge pois archivar o que ainda resta de verdadeiramente original nas ingénuas canções do nosso povo, e são esses os intuitos d’este livro. (Tomás, 1896, pp. III, IV)

²¹ Adelino das Neves e Melo (filho) (1846-1912) é formado em Direito pela Universidade de Coimbra, exerceu o cargo de Comissário da Polícia em Coimbra, cônsul em Zanzibar, Demerara, Pará e Rio Grande do Sul. Escreveu sobre variados assuntos, sendo as obras de maior relevo *Músicas e canções populares coligidas da tradição* (1872), *Crenças religiosas e sociais* (1875), *O estudo da história segundo os processos científicos de Henry Thomas Buckle* (1882) e *As formigas* (1888) (Departamento de Comunicação e Arte Universidade de Aveiro, n.d.).

²² Pedro Fernandes Tomás (1853-1927), natural da Figueira da Foz e neto de Manuel Fernandes Tomás (jurisconsulto e político de grande influência, conhecido como o “patriarca da liberdade portuguesa”), foi professor de português/francês, após a publicação das *Canções Populares da Beira* publicou mais coleções de recolhas de cariz tradicional e popular. É ainda fundador dos periódicos *Gazeta da Figueira* e *Comércio da Figueira*, fundou ainda a Biblioteca Municipal da Figueira da Foz. (Departamento de Comunicação e Arte Universidade de Aveiro, n.d.-d)

A publicação de Pedro Tomás dispõe, ainda, de uma outra Introdução da autoria de José Leite de Vasconcelos²³ que aborda vários temas de relevo acerca da elaboração e compreensão de um cancioneiro. A introdução está subdividida em nove parâmetros, “1) Os estudos da musica e poesia locais. – 2) O amor e o coração na poesia popular; veia sa lyrical do povo. – 3) Concepção poetica da Natureza. – 4) Observações physicas, moraes e psychologicas contidas nas canções. – 5) Elementos da vida collectiva: religião, superstições, costumes, linguagem. – 6) Meios de realçar o pensamento; estylo poético. – 7) Variantes e suas especies. – 8) Fórma das cantigas; e influencia litteraria, sobretudo coimbrã. – 9) Importancia do livro do Sr. Pedro F. Thomaz.” (Tomás, 1896, p. V)

Apesar de não ter sido publicado no séc. XIX, Pedro Fernandes Tomás, à semelhança do que fez Salvini, reeditou a obra em 1913 sujeita a algumas alterações estruturais e musicais. A obra *Velhas Canções e Romances Populares Portugueses* foi prefaciada por António Arroyo (1856-1934) (Thomás, 1913).

Entre 1893 e 1898, o músico César das Neves²⁴ e o jornalista Gualdino de Campos²⁵ publicam, no Porto, *Cancioneiro de músicas populares - contendo letra e musica – de canções, serenatas, chulas, danças, descantes, cantigas dos campos e das ruas, fados, romances, hymnos nacionaes, cantos patrioticos, cânticos religiosos de origem popular, cantos litúrgicos popularizados, canções politicas, cantilenas, cantos marítimos, etc., e cançonetas estrangeiras vulgarizadas em Portugal*, uma “collecção

²³ José Leite de Vasconcelos Pereira (1858-1941) é natural de Ucanha no concelho de Tarouca. Passou a infância e adolescência numa esfera rural e teve um profundo contacto com os costumes e tradições. É licenciado em Ciências Naturais e em Medicina e doutorado em Filosofia pela Universidade de Paris. Autor de diversas obras de carácter etnográfico como *Tradições Populares Portuguesas*, a tese de licenciatura *Evolução da Linguagem* e de doutoramento *Esquisse d'une dialectologie portugaise*. Criou o Museu Etnográfico Português, atual Museu Nacional de Arqueologia, dedicado ao estudo da tradição do povo português. Foi professor de Filologia Clássica, Numismática, Epigrafia e Arqueologia na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Leite de Vasconcelos é reconhecido como o precursor e pioneiro da dialetologia portuguesa, elaborou o primeiro estudo sobre o Mirandês *O Dialecto Mirandez* e publicou ainda *Carta Dialetológica de Portugal Continental*. (José Leite De Vasconcelos - Século XIX - Centro Virtual Camões - Camões IP, n.d.)

²⁴ César Augusto Pereira das Neves (1841-1920) foi compositor, maestro, professor, tipógrafo e aficionado pela etnomusicologia. Nasceu na cidade de Lisboa, estudou violino e formou-se em Harmonia e Contraponto. Redigiu a obra *Escola Primária do Canto Coral* (1891), aprovada em decreto em 1897 para a instrução oficial nas Escolas Complementares e Escolas Normais. Compôs métodos para o ensino de instrumento de sopros e cordas, obras musicais para variada finalidade como música sacra, peças para piano de carácter dançante e hinos. Faleceu no Porto (Departamento de Comunicação e Arte Universidade de Aveiro, n.d.-b).

²⁵ Gualdino de Campos (1847-1919) nasceu em Bragança mas fez a sua a sua formação no Porto, no Colégio dos Órfãos da Graça. Foi jornalista com elevada reputação ocupando cargos de destaque, integrou o a coletividade Comissão Literária responsável pela Sociedade Nacional Camoniana e Sociedade de Geografia Comercial. Lidou com diversos jornais portuenses, *O Comercio do Porto*, *O Primeiro de Janeiro* e o *Jornal da Manhã*, viria mais tarde a ser proprietário deste último. Representou a Associação de Jornalistas e Homens de Letras do Porto em múltiplos congressos internacionais. (Departamento de Comunicação e Arte Universidade de Aveiro, n.d.-c)

recolhida e escrupulosamente trasladada” (Neves & Campos, 1893-1898, p. capa) em 3 volumes. César das Neves foi o responsável pelas transcrições das melodias tradicionais e pela sua harmonização ao piano, enquanto Gualdino de Campos ficou encarregue da recolha textual e fixação dos textos. Teresa Cascudo considera-o a primeira grande coleção de canções portuguesas e afirma que foi uma obra amplamente utilizada como fonte de inspiração e estímulo pelos compositores eruditos aquando do seu interesse na utilização de material folclórico-popular (Cascudo, 2000).

Cada um dos três volumes tem um Prefácio escrito por outros tantos autores de vulto no estudo da cultura e da tradição portuguesa: Teófilo Braga, Sousa Viterbo e Manuel Ramos, respetivamente. Braga salientou a importância da obra, considerando que esta “supera a carência fundamental de coleções anteriores de canções populares: a própria música” (Cascudo, 2000, p. 191). Para este autor, a criação de um cancioneiro é a salvação do denominado “génio nacional”.

“Hoje mais do que nunca, convém a Portugal estes estudos; porque da decadência que por toda a parte nos ameaça, a reviviscência do génio nacional depende da vitalidade da sua tradição.” (Braga, 1893, p. VII)

Viterbo²⁶ agradece aos autores o serviço prestado à nação, a relevância dos costumes e do legado da tradição portuguesa e a revolução do pensamento crítico e social da comunidade. O ponto mais curioso no texto de Sousa Viterbo prende-se com a conceção das diferenças entre as representações cultas e populares. As demonstrações cultas ou eruditas são descritas como a “história”, enquanto que as demonstrações populares estão inteiramente ligadas com os esforços laborais campestres e com as tristezas e dificuldades do passado português. Viterbo faz alusão ao facto de o cancioneiro ser uma obra complexa, com o propósito de (entre muitos outros) ser um marco de comparação estético das representações culturais consoante as posições sociais dos

²⁶ Francisco Marques Sousa Viterbo (1845-1910) nasceu no Porto no seio de uma família modesta de comerciantes. Desde cedo revelou dotes intelectuais, dom de escrita e o interesse por diversas matérias e dotes empreendedores. Iniciou os estudos no Seminário Episcopal do Porto. No entanto, por não revelar vocação sacerdotal, mudou-se para Lisboa para estudar medicina na Escola Médico-cirúrgica. Interessou-se pelo jornalismo e tornou-se redator na cidade do Porto, trabalha para diversos jornais, tais como, *Jornal do Porto*, *Jornal da Manhã*, *Progresso Comercial* e *Comércio Português*. Em Lisboa colaborou com o *Comércio de Lisboa*, *Jornal do Comércio*, *A Semana de Lisboa*. Esteve ligado ao ensino, tendo sido professor na Academia de Belas Artes e da Escola de Belas Artes de Lisboa. Dedicou-se a diversas áreas de estudo especializado e aprofundou conhecimentos em História e Arqueologia. Nesta matéria publicou os seus ensaios em imprensa especializada, tendo como exemplo o *Boletim da Sociedade de Geografia de Lisboa*, o *O Arqueólogo Português*, a *Revista Arqueológica* e a *Arte Musical*. Teve um papel ativo no associativismo, tendo sido fundador da Associação de Jornalistas e Escritores Portugueses, da Sociedade de Geografia de Lisboa, da Sociedade Arqueológica da Figueira, em Paris da Association Littéraire International e em Madrid da Real Academia de La Historia de Madrid. (Correia, 2011)

intérpretes. Segundo a perspetiva do autor, a música tradicional portuguesa é alvo de diversas influências. Entre as quais, a influência da igreja e das tradições teatrais, bem como a influência dos costumes mouros e judaicos, que outrora ocuparam território na península ibérica (Cascudo, 2000; Silva, 2016).

A sciencia deu as mãos ao folclorismo e um e outro foram por esses campos fóra, colhendo um pouco ao acaso as flôres, que espontaneamente rebentavam a seus pés, acceitando com um sorriso na bôca as que lhes ofereciam no caminho e lhes atiravam gentilmente ao regaço. [...] Bastantes dos trechos colleccionados teem um sabor erudito, não perderam ainda a sua patina litteraria, e embora já andem na bôca do povo, ainda não se aclimaram facilmente, ainda não despiram os habitos palacianos, ainda se não depuraram no cadinho da tradição popular. (Viterbo, 1895)

No terceiro e último volume, Manuel Ramos escreve o prefácio em sintonia com a linha de pensamento do ensaio que redigiu em 1881²⁷. Ramos defendeu que o nacionalismo português deve ser sustentado nos cancioneiros populares, afirmando que estes são imprescindíveis para a conceção dos compositores. Manuel Ramos usou a génese da música nacionalista russa para demonstrar que o estudo da tradição e o seu tratamento são a base do desenvolvimento de movimentos artísticos vinculados a povos e nações. Para Ramos, foi o compositor russo Mikhail Glinka (1804-1857) quem encontrou a harmonia entre o “elemento popular e elemento culto a qual fez com que germinasse uma autêntica música nacional” (Ramos citado em Cascudo, 2000, p. 193).

A vinculação praticamente inerente do ser enquanto artista a uma determinada nacionalidade faz com que, para Ramos, as influências de carácter “nacional” sejam necessárias para a produção artística. Para explicar esta afirmação, o autor referiu que, para o recetor, na perceção das obras existem diversos fatores de relevância como a raça, as vivências, a situação política e social do meio onde o compositor idealiza e cria.

No caso concreto português, Manuel Ramos refere alguns exemplos artístico-musicais onde a representação nacionalista é evidente e patente, criados antes de 1892, ano da publicação do primeiro volume do *Cancioneiro de Músicas Populares*: a ópera *Arco de Sant’Anna*, de Francisco de Sá Noronha (1820-1881), inspirada no romance homónimo de Almeida Garrett, uma rapsódia sinfónica de José Francisco Arroyo (1818-1886), algumas obras teatrais de Ciríaco de Cardoso (1846-1900). Refere ainda as três rapsódias sobre motivos populares para violino e piano, de Augusto Marques Pinto,

²⁷ Capítulo 2.1 “Nacionalismo Musical Português na segunda metade do séc. XIX”, deste trabalho.

nomeadamente *Scena Marítima*, *Recordações de Coimbra* e *Canções do Meu País* (Ramos, 1898).

Ramos lamenta o reduzido número de espécimes musicais provenientes desta corrente artística que se explica, segundo ele, pela falta de estudo do material folclórico e pela falta de cancioneiros. É inclusive apontado por Ramos o atraso de Portugal em relação à Europa no estudo das tradições:

É evidente que todo o movimento nacionalista presuppõe o conhecimento do cancionero, cuja inventariação consiste o preludio indispensável de toda a renovação musical. Não há na Europa paiz mais atrasado sob esse ponto de vista, do que o nosso. Todos, ou por iniciativa particular (folk-loristas, críticos d'arte, os próprios musicais) ou pela iniciativa governamental, reuniram e organizaram as suas coleções de cantos populares. (Ramos, 1898, p. VII)

A evocação do sentimento nacional e patriótico é explícito e corroborado pelo próprio Marques Pinto no título das suas criações. A fantasia para violino e piano *Canções do Meu País* é uma obra virtuosa sobre temas populares portugueses, admiravelmente todos identificados pelo autor. No espólio existente do compositor Marques Pinto sobressaem três obras para violino e piano de carácter patentemente nacionalista. Os próprios títulos das obras, *Scena Marítima*, *Canções do Meu País* e *Recordações de Coimbra*, evocam as diretrizes do nacionalismo. Estas três peças são referenciadas por Ernesto Vieira como “As três fantasias sobre canções populares portuguesas” (Vieira, 1900, p. 172) para violino e piano.

Nenhuma representação escrita existente destas três obras possui referencias cronológicas. Sendo por mim considerado como a data base das obras, as primeiras audições das mesmas, neste caso uma referência bibliográfica, assim como as duas menções em jornais da época. A obra *Scena Marítima* surge como tendo sido primeiramente interpretada no dia 4 de julho de 1864, pelo seu pupilo Moreira de Sá, numa apresentação que teve lugar no Teatro Baquet (Vieira, 1900). A obra capital desta tese de mestrado, *Canções do Meu País*, surge no jornal *Comercio do Porto* e faz referência ao “Concerto do distinto rabequista Moreira de Sá” (Vieira, 1900, p. 173) que se realizou no dia 10 de maio de 1873, no Teatro S. João. A obra é descrita como “Fantasia nacional sobre motivos de canções populares portuguesas”, pelo que é possível arbitrar a primeira audição pública desta segunda fantasia, que também teve Moreira de Sá como interprete. A terceira e última fantasia *Recordações de Coimbra* é citada no jornal *A*

Actualidade, ao fazer referência ao “Concerto de Marques Pinto”. O concerto realizou-se no Teatro S. João no dia 26 de maio de 1877, e a obra foi interpretada pelo próprio Marques Pinto (*A Actualidade*, 29/05/1877).

Tendo em conta as datas em cima mencionadas e as datas de publicações dos cancioneiros, é possível constatar que já era exequível a Marques Pinto ter acesso a este tipo de obras fulcrais para um contacto inalterado e puro com a tradição, essencial para a criação de composições com carácter nacionalista. De acordo com a proximidade e o companheirismo que Marques Pinto tinha com J. A. Ribas, autor do cancioneiro *Album de musicas nacionaes portuguezas* (1857), bem como o facto de Marques Pinto ter sido aluno de Ribas, é certo que Marques Pinto tenha estudado e analisado esta obra, inspirando-se na mesma e nas melodias que ali encontrou para compor as suas peças assumidamente folclóricas. É exemplo disso, e mais aprofundado num capítulo em seguida²⁸, uma melodia presente na obra *Canções do Meu País*, para violino e piano intitulada de “O fado”, que está presente no *Album de musicas nacionaes portuguezas*”²⁹, com o título *O Fado Atroador de Coimbra*. A mesma melodia, “O Fado”, também aparece com o mesmo nome na publicação de Neves e Melo, *Músicas e canções populares coligidas da tradição* (1872).³⁰

Dos volumes antológicos mencionados durante este subcapítulo, com exceção do *Album de musicas nacionaes portuguezas* (1857) e *Músicas e canções populares coligidas da tradição* (1872), só o *Romanceiro Musical*, do ano de 1865 elaborado por Gustavo Salvini, se encontra nos trâmites temporais viáveis³¹ para podermos verificar se Marques Pinto se inspirou de facto nestas obras. Uma vez que o *Romanceiro Musical*, de Salvini não é uma obra destinada à transcrição pura e orgânica das melodias musicais do povo, mas sim um conjunto de criações composicionais, cujo o objeto principal é a voz e o canto motivadas por textos de ilustres variados poetas portugueses, não é totalmente plausível pensar que Marques Pinto se tenha debruçado sobre esta obra. De facto, após fazer uma comparação direta dos temas populares identificáveis em concreto na obra *Canções do Meu País*, com os que existem no *Romanceiro Musical*, de Salvini, não se distinguem ou reconhecem quaisquer semelhanças melódicas, corroborando o facto desta

²⁸ No capítulo “2.4.1 Utilização da música folclórica”.

²⁹ (Ribas, 1857, pp. 30, nº12)

³⁰ (Melo, 1872, p. 75)

³¹ Período de vida de Augusto Marques Pinto, de 1838 a 1888, e a datação das fantasias, 1864, 1873 e 1877.

obra não ser uma compilação de recolhas de melodias populares, mas sim uma obra de criações originais (Valente, 2016, p. 4).

O *Cancioneiro de músicas populares* (1893-1898), da autoria de César das Neves e Gualdino de Campos, é a obra musico-literária onde é possível identificar, em maior quantidade, melodias aproveitadas e manipuladas por Augusto Marques Pinto no seu processo de criação. Apesar de Marques Pinto, que faleceu em 1888, já não ter manuseado nenhum dos três volumes do *Cancioneiro de músicas populares*, é neles que estão representados a maioria dos temas por si usados. Este facto é justificável devido à enorme complexidade do cancionero e à sua excecional extensão musical e demográfica.

Com o intuito de definir comparações entre as melodias principais da obra *Canções do Meu País*, e após escrutinar as parecenças, textuais e musicais, com os exemplares recolhidos por César das Neves e Gualdino de Campos, é verificável que todos os temas presentes nesta composição musical de Marques Pinto constam nos três volumes do *Cancioneiro*. Todas as partituras manuscritas da obra *Canções do Meu País* são muito ricas uma vez que em todas o compositor escreve o nome da canção que lhe dá origem, no início de cada tema: “Ó meu bem”, a “Saloia”, a “Vivandeira”, o “O fado” e o “O lagarto”.

2.3 Proposta de edição das *Canções do Meu País*

Conforme escreve Carlos Alberto Figueiredo, “uma obra musical pode ter dois modos básicos de existência, sonoro e escrito, levando à possibilidade de dois modos de transmissão, oral e escrita. [...] A música ocidental estabeleceu, porém, a escrita como modo preferencial de conservação e transmissão do texto musical.” (2014, p. 12)

Foram localizadas até à data, três cópias manuscritas das *Canções do meu país*, nenhuma delas datada. Duas delas são partituras para violino e piano e encontram-se no espólio do compositor, depositado na Delegação do Porto da Direção Regional da Cultura do Norte: uma, é da autoria do copista José Maria de Seabra, foi feita no Porto e tem o título em francês *Chansons de mon pays – 2.me Fantasia sur des thèmes populaires portugais pour le violon avec accompagnement de piano* (ver Figura 3); a outra, com o título *Canções do Meu Paiz*, não está assinada (ver Figura 4).

The image shows a page of handwritten musical notation. The top section contains two systems of music, each with a violin part on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two sharps (F# and C#), and various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Below the first system, there is a handwritten note in cursive: "Copista: José Maria de Seabra. Rua do Príncipe Nº 306 = Forte =". The bottom half of the page consists of several empty musical staves.

Figura 3 – *Chansons de mon pays* – 2.^{me} Fantasia sur des thèmes populaires portugais pour le violon avec accompagnement de piano da autoria do copista José Maria de Seabra



Figura 4 – *Canções do Meu País* – Copista desconhecido

A terceira fonte, é um manuscrito da parte de violino, com o título em francês *Chansons de mon pays – 2.me Fantasia sur des thèmes populaires portugais pour le violon avec accompagnement de piano* (ver figura 5), que se encontra no Espólio do Maestro Dr. Manuel Ivo Cruz, na Biblioteca do Centro Regional do Porto da Universidade Católica Portuguesa.



Figura 5 – *Chansons de mon pays – 2.me Fantasie sur des thèmes populaires portugais pour le violon avec accompagnement de piano* – Parte de Violino – Copista desconhecido

A análise dos dois manuscritos que estão na Direção Regional da Cultura do Norte revelou diferenças na parte de piano. O material harmónico é o mesmo, assim como as linhas melódicas. No que mais divergem é no tipo de escrita, esse sim claramente distinto durante a totalidade da obra. Na cópia de José Seabra, a linha do piano contém menos

notas e podemos classificar o tipo de escrita como mais acessível e menos exigente do que é verificável na cópia *Canções do Meu Paiz*.

A parte do violino, o instrumento de maior destaque da obra, é exatamente igual nas três fontes disponíveis.

Figueiredo diz que é necessário estar atento à possibilidade de existirem vários copistas ou editores a publicar a mesma obra musical, e que a “existência ou inexistência de uma ou mais fontes autógrafas ou autorizadas” (2014, p. 26) são circunstâncias que ocorrem na busca de uma maior veracidade da edição. No caso das *Canções do Meu País*, não havendo nenhum manuscrito autógrafo ou referência “autentica” quanto à opção composicional de Marques Pinto, torna-se impraticável tomar uma decisão fundamentada quanto à predileção entre estas duas versões do piano. Devido a este facto, optou-se por realizar a edição das duas versões da obra, sem hierarquizar nenhuma delas, tendo ambas como fonte de edição.

De acordo com Carlos Alberto Figueiredo, o tipo de edição que melhor qualifica as duas edições digitais a que me proponho são as “edições diplomáticas” (Figueiredo, 2014, p. 54). As “edições diplomáticas” são as que mais fielmente reproduzem o conteúdo das fontes, tratando-se basicamente de uma transcrições das mesmas. Este tipo de edição deve refletir integralmente o que está na fonte, de forma alguma pondo em questão as escolhas do compositor. Este tipo de edição não deve substituir os acidentes e as claves antigas. Assim como não é possível modificar o *lay-out* do material, no caso das partituras os valores rítmicos utilizados também não devem ser alterados. (Figueiredo, 2014).

A edição da partitura com o nome da obra em francês *Chansons de mon pays – 2.me Fantasia sur des thèmes populaires portugais pour le violon avec accompagnement de piano*, da autoria do copista José Maria de Seabra, foi denominada Edição I e integra o Anexo I desta dissertação. A Edição II, que integra o Anexo II, corresponde à edição da partitura com o nome da obra em português, *Canções do Meu Paiz*.

2.4 A presença dos cancioneiros nas *Canções do Meu País*

Augusto Marques Pinto ter-se-á debruçado sobre o riquíssimo conteúdo dos cancioneiros. Após analisar o *Album de Musicas Nacionaes Portuguezaz* de J. A. Ribas e a compilação de Neves e Melo *Músicas e canções populares coligidas da tradição*, obras

de recolha musical editadas durante o período de vida de Marques Pinto,³² é possível afirmar que praticamente não existe nenhuma canção popular nesta literatura que tenha sido utilizado diretamente.

O cancioneiro onde é possível identificar a maioria das canções populares utilizadas e manipuladas por Marques Pinto, corresponde à obra *Cancioneiro de Musicas Populares*, de César das Neves e Gualdino Campos. É inteligível que assim o seja tratando-se seguramente da obra de recolha musical de maior dimensão do séc. XIX. Apesar de ter sido editada pouco tempo após o falecimento de Marques Pinto,³³ a grande abrangência territorial e a enorme quantidade de exemplos musicais tornam-na numa publicação mais completa. Não existindo uma discrepância relevante entre o ano de falecimento de Marques Pinto e a publicação do *Cancioneiro de Musicas Populares*, podemos pressupor que as melodias utilizadas pelo compositor faziam parte do quotidiano musical folclórico da época, tendo sido alvo de recolha por César das Neves e Gualdino Campos poucos anos mais tarde.

Augusto Marques Pinto faz referência ao nome de todos os temas tradicionais que usou para a criação das *Canções do Meu País*: “Ó meu bem”, “Saloia”, “A Vivandeira”, “O Fado” e “O Lagarto”. A fim de estabelecer as comparações musicais dos temas, irei considerar as três fontes conhecidas da obra *Canções do Meu País*.

a) *Ó meu bem*

O primeiro tema, “Ó meu bem”, aparece referenciado em duas músicas do *Cancioneiro de Musicas Populares* e também em duas canções, com um nome idêntico, na obra *Músicas e canções populares coligidas da tradição*. Nenhum destes exemplos musicais se assemelha à melodia usada por Marques Pinto e não são suficientemente identificativos para se poder afirmar que estejam relacionados com o processo de criação do compositor.

O tema “Ó meu bem”, em fá maior, possui uma linha melódica descendente com carácter cantabile, suportada por uma harmonia tipicamente popular, tónica e dominante, I – V. Nenhum dos exemplares encontrados nos cancioneiros, com o mesmo título da referência de Marques Pinto, se identificam com esta composição. Ao contrário do que

³² Não se incluem o *Romanceiro Musical* e o *Cancioneiro Musical Portuguez* de Salvini, por não serem obras de recolha musical.

³³ O *Cancioneiro de Musicas Populares*, de César das Neves e Gualdino Campos é editado entre 1893 e 1898. Marques Pinto falece em 1888.

acontece com este tema, escrito em tempo simples 4/4, todos os exemplos de recolha estão escritos em tempos compostos 3/8 e 6/8, em tonalidades diferentes e com aspetos do desenho melódico distinto.



Exemplo 1 – Ó meu bem – Fonte I (DRCN)



Exemplo 2 – Recitativo (Ó meu bem) – Fonte II (DRCN)



Exemplo 3 – Ó meu bem – Fonte III (UCP-Porto)

Os exemplos musicais presentes no álbum *Músicas e canções populares coligidas da tradição* de Neves e Melo, denominados *Oh meu bem da fita amarella*³⁴ e *Meu bemzinho*³⁵, são muito semelhantes musicalmente aos exemplos 4 e 5 do *Cancioneiro de Musicas Populares*. Esse fator torna-os prescindíveis de exemplificação, uma vez que também não possuem quaisquer parencas com a obra de Marques Pinto.

OH MEU BEM
CANTIGA
Á Ex.^{ma} Snr.^a D. Maria Leopoldina de Mattos Leite.
Allegretto
377
da 2.^a vez com 8.^a
Oh meu bem se te pren- de - - - rem, Oh
In - da te-nho um an - nel d'oi - - - ro, In -

Exemplo 4 – *Oh Meu Bem (Cantiga)* – *Cancioneiro de Musicas Populares* de César das Neves e Galdino de Campos, Vol. III pág.51.

OH MEU BEM
DANÇA
Á Ex.^{ma} Snr.^a D. Elyra da Conceição Gaspar.
Andante
464
E' de noi - - te, faz es - cu - ro, la - dram

Exemplo 5 – *Oh Meu Bem (Dança)* – *Cancioneiro de Musicas Populares* de César das Neves e Galdino de Campos, Vol. III pág.134..

³⁴ Encontra-se na pág. 153 do álbum *Músicas e canções populares coligidas da tradição* de Neves e Melo.

³⁵ Encontra-se na pág. 141 do álbum *Músicas e canções populares coligidas da tradição* de Neves e Melo.

b) Saloia

O tema tradicional “Saloia”, é facilmente identificável na obra *Cancioneiro de Musicas Populares*. Segundo a informação histórica que acompanha a recolha, a “musica d’esta canção é muito artística para ser de origem popular” (Neves & Campos, 1893-1898, pp. 39, Vol. II). É ainda referido que a composição originária se destinava a uma composição teatral, tendo-se popularizado no início de 1800 em Portugal e no Brasil. O tema de Marques Pinto é uma transcrição praticamente perfeita da canção recolhida por César das Neves e Gualdino de Campos (Neves & Campos, 1893-1898).

Apesar da obra *Canções do Meu País* de Marques Pinto ser completamente instrumental, as canções populares usadas são acompanhadas de texto, normalmente poético. É o texto que carrega a simbologia e a história da canção no processo de divulgação oral e, por sua vez, é a interpretação do texto que exprime o carácter da mesma.

“Quero cantar a Saloya,
Já que outra moda não sei,
Minha mãe era saloya,
Eu com ella me criei.

Sou Saloya, trago botas,
Tambem trago o meu manteu,
Também tiro a carapuça
A que me tira o chapéu.

Ja fui amada s’um grande,
Lindos olhos me piscou,
Tambem quiz dar-me um abraço,
E estas fallas me soltou:

Oh Saloya dá-me um beijo,
Que eu te darei um vintém;
Os beijos d’uma Saloya
São caros, mas sabem bem.”

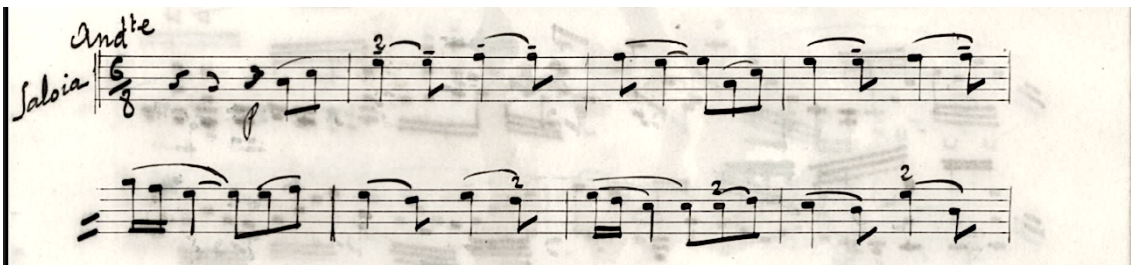
(Neves & Campos, 1893-1898, pp. 39, Vol. II)



Exemplo 6 – *Saloia* – Fonte I (DRCN)



Exemplo 7 – *Saloia* – Fonte II (DRCN)



Exemplo 8 – *Ó meu bem* – Fonte III (UCP-Porto)

O tema do violino da “Saloia” está escrito em lá menor, em ritmo composto 6/8. A tonalidade menor e o timbre da corda lá, caracteriza-o como melancólico. O acompanhamento em colcheias do piano torna-o cíclico e com um traço dançante. No *Cancioneiro de Musicas Populares*, o exemplar da *A Saloya* está na tonalidade de mi menor. Fora essa divergência, as semelhanças são notórias e o próprio acompanhamento do piano é similar.

38

A SALOYA

CANÇÃO

À Ex.^{ma} S^{ra}. D. Maria da Conceição Pinto Vasconcellos.

Andante

177

Que-ro can-tar a Sa-
lo-ya; Que-ro can-tar a Sa-lo-ya, já que ou-
tra-mo-da não sei, já que ou-tra mo-da não

Exemplo 9 – *A Saloya (Canção)* – *Cancioneiro de Musicas Populares* de César das Neves e Gualdino de Campos, Vol. II pág.38

Marques Pinto utiliza a melodia da “Saloya” na sua obra *Methodo de Violino – Resumo coordenado para tornar amêno e proveitoso o estudo d’este instrumento*. É interessante observar como Marques Pinto aproveita as qualidades pedagógicas da melodia, adaptando-a numa lição de nível básico de ensino do violino. Descreve a canção como sendo uma “antiga canção portugueza” (Pinto, (s/data), p. 10) e, comparativamente com o que compõe nas *Canções do meu País*, aqui troca o composto 6/8 pelo simples 3/4, e a tonalidade de lá menor pelo mi menor, que também aparece no *Cancioneiro de Musicas Populares* (Pinto, (s/data)).



Exemplo 10 – *Saloya* – Antiga canção portuguesa - *Methodo de Violino – Resumo coordenado para tornar amêno e proveitoso o estudo d' este instrumento-* Augusto Marques Pinto, pág. 10.

c) *A Vivandeira*

Conforme acontece com a “Saloya”, o tema “A Vivandeira” também se localiza no *Cancioneiro de Musicas Populares*, sendo possível a sua distinção com bastante precisão. Segundo César das Neves, a poesia desta canção surgiu por volta de 1850, assim como a música que a acompanha. A poesia é da autoria de Luiz Augusto Palmeirim (1825-1893), político, poeta, autor de peças de teatro e diretor do Conservatório Real de Lisboa (Neves & Campos, 1893-1898, pp. 163, Vol. I; Biblioteca Nacional de Portugal, (s/data)) Também é possível encontrar uma referência sobre a música “A Vivandeira” na obra *Velhas Canções e Romances Populares Portugêses* (1913) de Pedro Fernandes Thomaz, que refere que a canção teve a sua primeira apresentação nos teatros da cidade de Lisboa e que o autor da composição musical foi António Luís Miró (1815-1853).³⁶ Acrescenta que a canção se alastrou por todo o país e que se tornou muito popular. Curiosamente, à data da publicação, em 1913, estava praticamente esquecida (Thomás, 1913).

Ai que vida que passa na terra
Quem não ouve rufar o tambor;
Quem não canta na força da guerra:
Ai amor! ai amor! Ai amor!

Quem a vida quizer verdadeira,

³⁶ António Luís Miró (1815-1853), nasceu em Granada e foi um pianista e compositor afamado em Lisboa. Estudou piano com João Domingos Bomtempo (1775-1842), dedicou-se à composição musical teatral e apresentou diversas obras no Teatro das Laranjeiras, Teatro de S. Carlos e Teatro D. Maria. Faleceu no Brasil, em 1853. (Centro de Investigação & Informação da Música Portuguesa, n.d.)

É fazer-se uma vez vivandeira.

[...]

Que Harmonia não tem a metralha

Derrubando fileiras sem fim;

E depois, Só depois da batalha,

Vel-o salvo, cantando-me assim;

Em t'as marchas fazendo trigueira,

Mais t'eu amo gentil vivandeira.

[...]

Ai que vida que passa na guerra,

Quem pequena na guerra viveu:

Quem sósinha passando na terra,

Nem o pae, nem a mãe conheceu.

Quem a vida quizer verdadeira

É fazer-se uma vez vivandeira;³⁷



Exemplo 11 – *A Vivandeira* – Fonte I (DRCN)

³⁷ Fragmento da poesia da música “A Vivandeira” da autoria de Luiz Augusto Palmeirim. (Neves & Campos, 1893-1898, pp. 162, Vol.I)



Exemplo 12 – *Allegro Molto (A Vivandeira)* – Fonte II (DRCN)



Exemplo 13 – *Allegro Molto (A Vivandeira)* – Fonte III (UCP-Porto)

A melodia escrita por Marques Pinto, em tempo composto 6/8, está na tonalidade de dó maior e a harmonia anda em redor da tónica e dominante, I – V, o que vai de encontro ao que ocorre na generalidade da fantasia *Canções do Meu País*. É de ressaltar que, após comparar as diferentes edições da obra, apenas a publicação do copista José Maria Seabra possui o nome da canção tradicional e a indicação de “Allegro Moderato”, as restantes edições não possuem o nome da canção e referem uma marcação diferente, “Allegro Molto”. O carácter da peça, fruto do galope seguido das colcheias pontadas e do acento na segunda colcheia (no tempo fraco) do compasso 6/8, é descrito por César das Neves como marcial (Neves & Campos, 1893-1898). Pedro Fernandes Thomaz insere a sua recolha no capítulo “Hynos e Canções Políticas”, na sua obra *Velhas Canções e Romances Populares Portugueses* (Thomás, 1913). O acompanhamento de valsa atribui-lhe o carácter dançante, principalmente se assumirmos a marcação metronómica de Seabra, “Allegro Moderato”.

A VIVANDEIRA
CANÇÃO MARCIAL

À Ex.^{ma} Srs.^a D. Angelica Maria Carneiro Martins.

83 Allegretto *p*

con 8^a *p* Ai que vi - da que pas - sa na

con 8^a ter - ra, quem não ou - ve ru - far o tam - bor ; Ai que

Exemplo 15 – *A Vivandeira (Canção Marcial)* – *Cancioneiro de Musicas Populares* de César das Neves e Gualdino de Campos, Vol. I pág.162

A Vivandeira

Allegretto

Oh que vida que passa na terra, Quem

não ouve o rufo do tambor. Quem não canta na festa

Exemplo 14 – *A Vivandeira* – *Velhas Canções e Romances Populares Portugêses* (1913) de Pedro Fernandes Thomaz, pág. 134

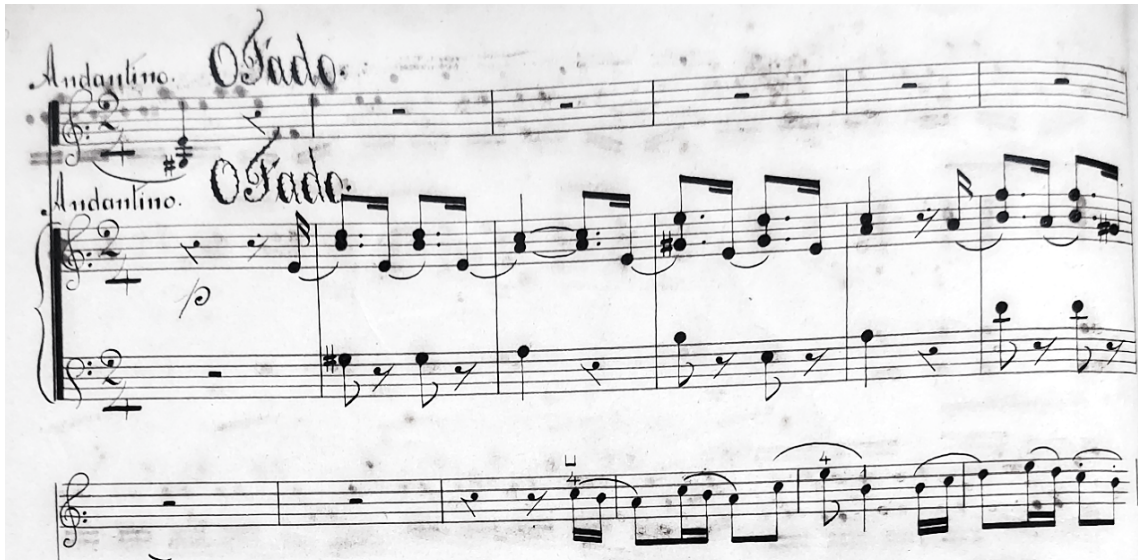
Equiparando com a recolha de César de Neves, apesar desta estar em tempo simples 3/4, na tonalidade de lá maior e de ter uma introdução, o que não sucede nas *Canções do Meu País*, existe uma série de fatores que corroboram a identidade da

composição de Marques Pinto, entre as quais a célula do acompanhamento no piano, o desencadeamento harmónico e a linha da melodia. Na recolha de Pedro Fernandes Thomaz, a tonalidade é sol maior e o tempo é composto 3/8, tornando-a mais similar com a obra em questão. Não existe acompanhamento do piano nesta recolha, mas a harmonia presente da melodia também corresponde à utilizada por Marques Pinto (Neves & Campos, 1893-1898).

d) “O fado”

O tema *O fado*, comparativamente a todos os outros expostos por Marques Pinto, é o mais inclusivo. O próprio título remete a um género de música popular e não a um espécime musical em concreto. Segundo João Silva (2016), o fado no séc. XXI é o género musical tradicional português mais célebre no panorama internacional. Contudo, a sua associação ao nacionalismo não é unânime, existindo uma diferença entre a “música tradicional autêntica” e as composições populares destinadas ao entretenimento. Silva alega que a criação dos cancioneiros e o entusiasmo pela recolha da música folclórica são o exemplo da alternativa à preponderância “nacionalista” do fado e da música teatral no panorama musical português (Silva, 2016).

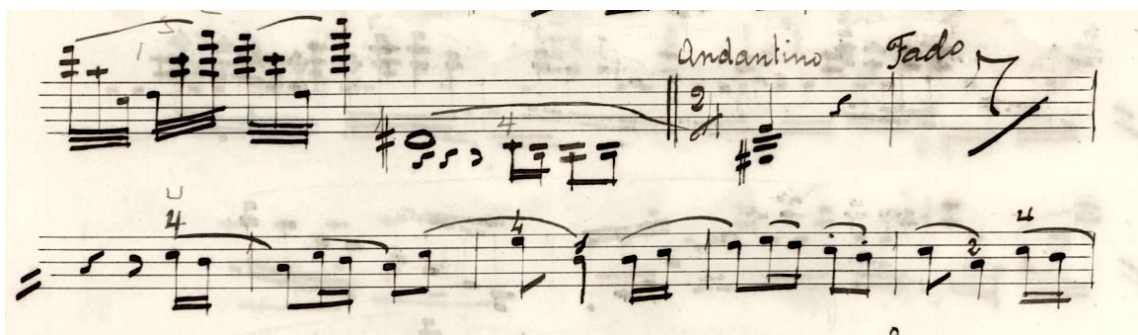
A melodia utilizada por Marques Pinto está em lá menor, num compasso com a marcação de 2/4 e o tempo de “Andantino”. Antecede-lhe uma introdução do piano caracterizada pela anacruse na mão direita em forma de galope e pelo baixo simples da mão esquerda a criar tensão entre a dominante e a tónica (V - i). É exequível associar o tipo de escrita na mão direita como representação da guitarra portuguesa, na mão esquerda do baixo ou viola de fado, e o violino no papel do canto. Na linha melódica, um dos aspetos que mais sobressai são as entradas em anacruse das semicolcheias descendentes, cuja direção de tensão musical acontece sistematicamente no acorde dominante. O acompanhamento é cíclico e repetitivo, enfatizando o ritmo que foi lançado como mote no início do tema, pela mão esquerda. Após observar os exemplares de fados nos cancioneiros é verificável que o conjunto de opções musicais de Marques Pinto são características deste género.



Exemplo 16 – *O Fado* – Fonte I (DRCN)



Exemplo 17 – *O Fado* – Fonte II (DRCN)



Exemplo 18 – *O Fado* – Fonte III (UCP-Porto)

A primeira obra de recolha literário-musical conhecida, o *Album de musicas nacionaes portuguezas* da autoria de João António Ribas, dispõe de um exemplar de fado, *O fado atroador de Coimbra*. Da mesma forma que acontece com a composição de Marques Pinto, está em 2/4 e também possui uma introdução do piano a começar em

anacruse, seguida de um ritmo galopante. Tem a indicação de “Tempo de Landum” e está na tonalidade de dó maior. A harmonia centra-se de igual modo no I – V. A linha melódica desta recolha de Ribas tem traços similares com a linha das *Canções do Meu País*, apresentando um início anacrúsico e o ritmo pontuado. (Ribas, 1857)

The image shows a page of a musical score for a piece titled "O FADO ATROADOR DE COIMBRA". The page is numbered "2" in the top left corner. The title is centered at the top. Below the title, it says "Nº 8." and "CANTO." followed by a vocal line. The piano accompaniment is labeled "PIANO." and includes the tempo marking "Tempo de Landum" and the instruction "Sempre piano". The score consists of three systems of staves. The first system shows the vocal line and the piano accompaniment. The second system is marked "Retorno" and shows the piano accompaniment. The third system shows the vocal line with the lyrics "Oh Fa-do que foste Fa-do Oh".

Exemplo 19 – *O Fado Atroador de Coimbra* – *Album de musicas nacionaes portuguezas* (1857), pág. 2 nº8

O cancionero *Musicas e Canções Populares Coligidas da Tradição* da autoria de Neves e Mello, do ano de 1872, também tem um exemplar de fado, “O Fado” em dó maior, escrito em 2/4 e com a marcação de Allegretto. É igualmente iniciado com anacruse, identidade deste género tradicional, e segue os padrões harmónicos de tónica e dominante. Os ritmos de duas semicolcheias e colcheia ou de colcheia com duas semicolcheias também estão presentes e fazem parte da identidade do fado. (Melo, 1872)

O FADO

Allegretto.

A qui n'este can to canto A

qui n'est'e re can tinho A qui n'es te can to

Exemplo 20 – *O Fado – Musicas e Canções Populares Coligidas da Tradição* (1872), pág. 75

No cancionero de César das Neves e Gualdino de Campos, ao longo dos seus três volumes, são expostos diversos exemplos de fados. Quatro deles são particularmente relevantes, tendo em conta as similaridades que possuem quando comparados à composição de Marques Pinto. Todos eles estão escritos em 2/4, com marcação de “Andante” ou “Andantino” e iniciam com uma anacruse de colcheia. Uma característica interessante presente nestas recolhas é o acompanhamento de semicolcheias escritas em “baixo de alberti”, a estimular a harmonia de tónica e dominante (Neves & Campos, 1893-1898).

Num pequeno ensaio sobre a recolha *Fado das Salas* (exemplo 21), César das Neves e Gualdino de Campos referem que o fado era primitivamente considerado de “musica torpe e obscena” (Neves & Campos, 1893-1898, pp. 30, Vol. I). Porém, esta conotação negativa dissipou-se, bem como a prospeção deste género e o seu enorme número de fados, “quase todos variantes uns dos outros, que se improvisam todos os dias” (Idem). De acordo com os autores, trata-se de um estilo de música caracteristicamente português e escrito sob o género de *passacaglia*. O *Fado Choradinho* (exemplo 22) é referenciado por Neves e Campos como sendo um dos primeiros fados, dos mais antigos e alvo de exemplo para os espécimes que se escreveram posteriormente. Foi alvo de recolha em Lisboa, no ano de 1850 (Neves & Campos, 1893-1898). No *Fado Campestre*, (exemplo 23) os autores afirmam que o tema foi recolhido no Porto em 1870 e o *Fado Amphiguri* (exemplo 24) em Lisboa na década de 1830, considerando-o mais antigo (Neves & Campos, 1893-1898, pp. 96, 277, Vol. II).

FADO DAS SALAS

Op. 15 Ex.ª Sr.ª D. Maria Caldas.

Andante

15

express.

Vê-me in - gra-ta, a-qui mor -rer, na se - - pul-tu - ra vae

pôr u - ma letra em ca-da can - to, A, M, O, R, a - mor. Es -

Exemplo 21 – *Fado das Salas* – *Cancioneiro de Musicas Populares* de César das Neves e Gualdino de Campos, Vol. I pág.30

FADO CHORADINHO

CANÇÃO DA DESGRAÇADA

Op. 111 Ex.ª Sr.ª D. Amelia d'Aguilar Almeida Pinto.

Andante Da 2.ª vez com 8ª

111

p sentimental

Fui en - con-trar a des-gra - ça on - de as mais a - cham pra - zer ;

a - mor que dá vi - da a tan - tos só a mim me faz mor - rer.

Exemplo 22 – *Fado Choradinho* – *Cancioneiro de Musicas Populares* de César das Neves e Gualdino de Campos, Vol. I pág.217

FADO CAMPESTRE

À Ex.^{ma} Sr.^a D. Christina Pereira Guimarães.

Andante
dolce

211

A-qui n'es - te can-to, can - to, a - qui n'es - te re-can

Exemplo 23 – *Fado Campestre* – *Cancioneiro de Musicas Populares* de César das Neves e Gualdino de Campos, Vol. II pág.96

FADO AMPHIGURI

À Ex.^{ma} Sr.^a D. Francelina Moreira Campos.

Andantino
f

319

Quan do em Be-lem se for -mou pa - la - cio de grande al -tu - ra, Mui -
ta gen-te lá fi - cou, Ou - tra foi p'ra se - pul - tu - ra.

D. C.

Exemplo 24 – *Fado Amphiguri* – *Cancioneiro de Musicas Populares* de César das Neves e Gualdino de Campos, Vol. II pág.277

Após a análise dos exemplos supramencionados e uma vez que não foi identificável nenhum exemplo nos cancioneiros que tivesse um gesto melódico igual ao que Marques Pinto utilizou, é possível constatar que a melodia presente na obra *Canções do Meu País* é uma criação original do compositor, profundamente influenciada pelas diretrizes estéticas e musicais do fado.

e) “*O lagarto*”

O último tema, intitulado de “O Lagarto”, aparece no segundo volume de César das Neves e Gualdino de Campos exatamente com o mesmo nome, sendo categorizado como uma “cantiga das ruas” (Neves & Campos, 1893-1898, pp. 73, Vol. II). Segundo Neves, esta “música inglezada” (Idem) foi célebre durante as invasões francesas (1807-1814), dado ter surgido no decorrer das Guerras Napoleónicas. Não existe referência ao autor da música, nem da poesia que a acompanha

O Lagarto , coitadinho,
Pó-pó-pó, ti-ro-li-ro-li-ro-ló
Já lá vae a enterrar:
Pó-pó-pó, pó, pó.
Quatro cães e sete gatos
Pó-pó-pó, ti-ro-li-ro-li-ro-ló
O foram Acompanhar
Pó-pó-pó, pó, pó.
[...]

O Lagarto, coitadinho,
Está enterrado no chão:
Quem o fôr desenterrar
Tem cem annos de perdão.

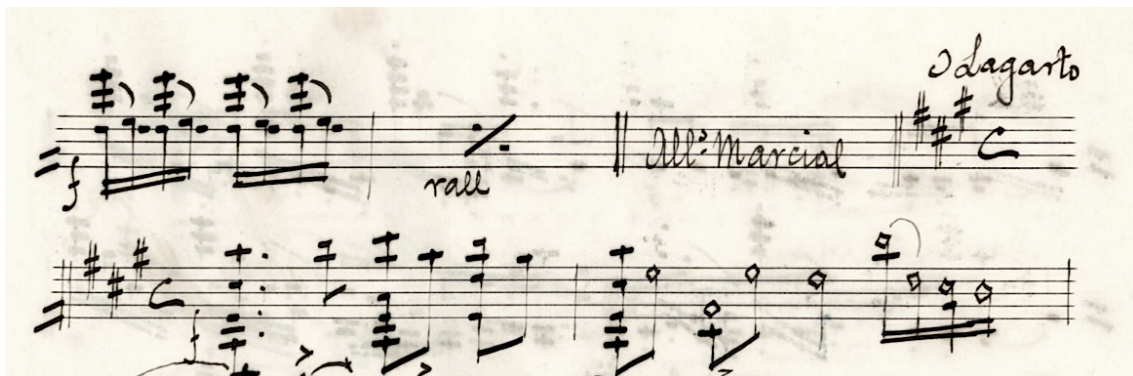
(Neves & Campos, 1893-1898, pp. 73, Vol. II)



Exemplo 25 – *O Lagarto* – Fonte I (DRCN)



Exemplo 26 – *O Lagarto* – Fonte II (DRCN)



Exemplo 27 – *O Lagarto* – Fonte III (UCP-Porto)

A melodia usada por Augusto Marques Pinto está na tonalidade de lá maior, em tempo simples 4/4, tem a marcação metronómica de “Allegro Marcial” e as características “bélicas” da música estão representadas na célula galopante inicial, seguida das colcheias em terceiras descendentes. A exposição inicial do tema centra-se entre a tónica e a dominante, I – V. As características musicais fonéticas que resultam do uso das onomatopeias neste tema são a particularidade e o cunho do seu carácter. Marques Pinto quis evidenciar este facto e apresentar no violino, à semelhança do que acontece com o canto, as peculiaridades do uso das onomatopeias “Pó-pó-pó, ti-ro-li-ro-li-ro-ló”. O compositor deixou visível na partitura esta referência usando “pi-pi-pi-pi-ri-pi-pi-pi” por

cima de notas agudas, escritas em harmónicos artificiais, e “po-po-po-po-po-ro-po-po-po” num motivo grave, com um timbre poderoso, tocado em posições mais agudas da corda sol.



Exemplo 28 – Exemplos da apropriação das onomatopeias na Fonte I (DRCN)

73

O LAGARTO

CANTIGA DAS RUAS

À Ex.^{ma} S^{ra}. D. Carmina Ernestina da Costa Malta.

Andantino

199

La - gar - to, coi - ta - di - nho, pó, pó, pó, ti - ro - li - ro - li - ro -
ló; 'stá en - ter - ra - do na a - re - ia, pó, po pó, pó,

Exemplo 29 – *O Lagarto (Cantiga das ruas)* – *Cancioneiro de Musicas Populares* de César das Neves e Gualdino de Campos, Vol. II pág.73

Na recolha de César das Neves, a tonalidade escolhida pelo autor é si bemol maior, por oposição à tonalidade de lá maior das *Canções do Meu país*. A marcação do compasso também é ligeiramente diferente, apesar de ambos recorrerem a tempos simples, Neves usa o 2/4 e Marques Pinto utiliza 4/4. A indicação do andamento é igualmente distinta nos dois exemplos, a recolha de César das Neves dispõe da marcação “Andantino”, enquanto Marques Pinto usa uma marcação de tempo e carácter “Allegro Marcial”. Apesar destas diferenças no texto musical, a linha melódica é igual nos dois exemplos, sendo indiscutível a utilização deste tema popular por Augusto Marques Pinto.

2.5 Análise musical das *Canções do meu país*³⁸

A fantasia para violino e piano *Canções do Meu País*, de Augusto Marques Pinto, é uma obra formada por um conjunto de canções de origem popular utilizadas e transformadas pelo compositor com o intuito de exaltar a técnica violinística e atribuir virtuosismo às melodias tradicionais portuguesas. A primeira referência à obra data de 10 de maio de 1873, interpretada por Moreira de Sá, discípulo de Marques Pinto, no Teatro S. João no Porto (*Comercio do Porto 11/5/1873*).

Augusto Marques Pinto, pelo facto de ser violinista, compôs a obra dentro do prisma da técnica violinística, isto é, o violino assume um papel de destaque, com um tipo de escrita tecnicamente muito complexo onde, nitidamente, se revela o profundo conhecimento que Marques Pinto tinha do instrumento. O intérprete é confrontado, à medida que a obra se desenrola, com um conjunto de técnicas específicas de difícil execução no violino enquanto o piano assume um papel mais simples, de acompanhamento. O tipo de escrita do compositor, a forma como ele trata as melodias pela exibição e exploração de várias técnicas, faz lembrar as composições dos mais virtuosos violinistas do período romântico, como Niccolò Paganini (1782-1840), Henryk Wieniawski (1835-1880) e Henri Vieuxtemps (1820-1881). É plausível que Marques Pinto se tenha inspirado no tipo de escrita destes violinistas, de acordo com *O Jornal do Porto* (30/01/1867; 25/12/1867), Marques Pinto interpretou diversas vezes obras destes compositores.

O pensamento estrutural de cada canção é muito idêntico entre si, Marques Pinto começa por expor o tema de forma simples e perceptível e de seguida explora as qualidades melódicas com a contribuição do virtuosismo de diferentes técnicas.

Cada canção possui um carácter diferente, sendo necessário aos intérpretes, sobretudo o violinista, agilidade e flexibilidade em assumir esses caracteres diversos. A alternância entre o modo maior e menor está sempre patente nas canções. A fantasia começa com uma introdução no modo menor e seguidamente todas as canções intercalam entre modo maior e menor. É legítimo supor que Marques Pinto tomou esta opção criativa de forma a deixar explícita a diferença do carácter de cada canção.

³⁸ Para a análise da obra será utilizada a Edição I. Apenas serão indicados exemplos musicais da Edição II quando as diferenças estruturais assim o justificarem.

São apresentados por Marques Pinto cinco temas, *Ó meu bem, Saloia, A Vivandeira, O fado e O lagarto*. A obra não possui nenhuma interrupção, os temas aparecem de forma consequente, tendo por vezes “pontes de ligação”.

Antes de apresentar as canções, o início da obra dispõe de uma introdução do piano e do violino em lá menor. Este início do piano é o único ponto de destaque solístico deste instrumento durante toda a obra. Tem a marcação de compasso de 4/4 com o andamento de *Moderato*. Durante a introdução o piano e o violino não tocam em simultâneo, são duas exposições distintas de carácter solista, iniciada pelo piano. No primeiro compasso, Marques Pinto utiliza o acompanhamento da mão esquerda, a iniciar com uma *appoggiatura*, sobre o acorde da tónica – lá menor – sem a terceira nota, que se repete em forma de ostinato. O tema (tema A – exemplo 30) surge de quatro em quatro compassos. A *appoggiatura* é um elemento ornamental com destaque no tema, repetindo-se por diversas vezes. O segundo tema (tema B – exemplo 31), diverge do primeiro sobretudo na articulação. As notas em *stacatto* da mão direita e o acompanhamento em colcheias da mão esquerda, no primeiro, terceiro e quarto tempo do compasso, funcionam como o reforçar de uma ideia cíclica entre o acorde de sétima da dominante e a tónica. Surge depois um crescendo dinâmico, que culmina num fortíssimo na forma de tercinas em mi maior (I – V – V – I) na mão esquerda e mão direita. Este motivo em tercinas pode ser tido em conta como o tema C (exemplo 32), surge como uma “ponte” para reapresentação dos temas A e B, seguidos de uma coda onde, sempre em diminuendo dinâmico e de registo (do mais agudo para o mais grave). Na cadência da introdução do piano, Marques Pinto utiliza o acorde do segundo grau da tonalidade de lá menor, contudo, fá-lo na forma maior, por força da nota si bemol. Seguidamente apresenta o mesmo acorde com si natural, na forma diminuta do segundo grau. A cadência desta parte introdutória do piano solo é perfeita autêntica, I – II – ii^o – V – i (exemplo 33). Na fonte da edição II, *Canções do Meu Paiz*, a cadência desta introdução do piano não possui os últimos quatro compassos (comparativamente com a fonte da edição I). É a diferença estrutural de maior relevância, modificando a harmonia da cadência. Na edição II a cadência é suspensiva, termina no quinto grau, I – II – ii^o – V (exemplo 34).

Apesar de ser uma curta introdução, o facto de ter três temas diferentes proporcionam ao ouvinte três tipos de carácter distintos, entre os quais, a melancolia (exemplo 30), o carácter menor dançante (exemplo 31) e as tercinas marciais sob o acorde de mi maior (exemplo 32).

Exemplo 30 – Introdução do Piano *Canções do Meu País* – Tema A (cc 1-5)

Exemplo 31 – Introdução do Piano *Canções do Meu País* – Tema B (cc. 10-12)

Exemplo 32 – Introdução do Piano *Canções do Meu País* – Tema C (cc.18-21)

Exemplo 33 – Cadência da introdução do Piano *Canções do Meu País* – (cc. 36-45), da edição I

The image shows a musical score for piano, measures 36-42. The score is written on three staves. The top staff is the treble clef, the middle is the bass clef, and the bottom is the bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The score starts with a rest in measure 36. In measure 37, the piano part begins with a rhythmic pattern of eighth notes. In measure 38, the piano part continues with a similar pattern. In measure 39, the piano part continues with a similar pattern. In measure 40, the piano part continues with a similar pattern. In measure 41, the piano part continues with a similar pattern. In measure 42, the piano part continues with a similar pattern. The score is marked with a 'C' for common time and a 'Solo' marking above the treble clef staff in measure 42.

Exemplo 34 – Cadência da introdução do Piano *Canções do Meu País* – (cc. 36-42), da edição II

Surge, então, um solo de violino com uma nota pedal, relativamente aguda e uma melodia numa região mais grave. Trata-se de uma introdução do violino que visa antecipar o formato de fantasia e o virtuosismo do instrumento. O tema do violino repete quatro vezes o padrão deste motivo, que ganha dimensão crescente consoante a sua utilização. As duas primeiras vezes que aparece tem a duração em dois compassos, começando com uma linha melódica polifônica no primeiro compasso e terminando no segundo compasso com um arpejo ascendente, virtuoso e ligeiro que culmina numa nota aguda em suspensão. A terceira e quarta vez que este motivo surge, o mesmo possui quatro e oito compassos, também terminam em arpejos, apesar de serem descendentes e sem uma nota sustentada no final dos mesmos. Esta secção do violino solo na introdução, tendo em conta as semelhanças harmónicas e melódicas com o Tema B, representa o Tema B' (exemplo 35), está em lá menor, na tonalidade revelada pelo piano, percorre harmonicamente a tónica com o primeiro grau inicial (na parte melódica) e a dominante mi (quinto grau, no arpejo). No motivo seguinte a ordem inverte-se, sendo V – i.

The image shows a musical score for violin, measures 45-48. The score is written on a single staff with a treble clef. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The score starts with a rest in measure 45. In measure 46, the violin part begins with a rhythmic pattern of eighth notes. In measure 47, the violin part continues with a similar pattern. In measure 48, the violin part continues with a similar pattern. The score is marked with a 'C' for common time and a 'Solo' marking above the staff in measure 45.

Exemplo 35 – Introdução do violino – *Canções do Meu País* – Tema B' (cc. 45-48)

Os temas escritos por Marques Pinto, verificáveis na introdução, são passíveis de comparação com os temas das canções populares que se atravessam na totalidade da obra *Canções do Meu País*. As parecências da linha melódica do Tema A com a canção *O*

Lagarto, que irei abordar de seguida, são difíceis de refutar. Assim como as semelhanças do tema C com a canção *A Vivandeira* e os temas B e B' com *O Fado*. É sobre este pressuposto que podemos considerar a introdução como uma pequena abertura de preparação ao ouvinte, para as diferentes canções que surgem posteriormente.

Ao compasso 61, Marques Pinto cita a primeira canção (exemplo 36). *Ó meu bem*, mantém o compasso quaternário, mas passa para a tonalidade de fá maior. Tem uma duração relativamente curta, apenas dezasseis compassos e possui indicação metronómica de carácter *recitativo*. O piano exerce um papel de puro acompanhamento durante esta canção, com a figura rítmica de tremolo sobre a forma dos acordes da harmonia. Este efeito interpretativo transforma o carácter do acompanhamento tornando-o “nervoso”. Existe uma progressão de tensão que se reflete na linha da melodia do violino. O tema surge, primeiramente, num plano agudo e cristalino e prossegue, de forma uniforme, com o desenvolvimento dramático-musical, o registo grave e intenso do instrumento (com a interpretação do texto melódico na corda sol, a mais grave). A nível harmónico, o início da canção baseia-se na tónica e dominante, I – V. Após a apresentação do tema inicial, a harmonia desenrola-se, intensifica-se e aproxima-se da tonalidade de lá menor (tonalidade da próxima canção), onde finaliza com uma cadência à dominante de lá menor, i (lá menor) – V (mi maior). O violino, no último compasso (cc. 76), em jeito de cadência, faz uma “ponte” para o tema que se segue, “Saloia”.

The image shows a musical score for the piece "Ó meu bem". The score is divided into two systems. The first system is for the Violin (V), marked "Andante" and "Recitativo". It features a melodic line with various ornaments, including triplets and a fourth note. The dynamic marking is *mf*. The second system is for the Piano, marked "Recitativo" and "Andante". It features a tremolo accompaniment pattern. The dynamic marking is *p*. The score is in 4/4 time and the key signature is one flat (F major).

Exemplo 36 – *Ó meu bem* – *Canções do Meu País* cc.61-65

A canção *Saloia* está escrita em tempo composto 6/8 e na tonalidade de lá menor. Tem a indicação de “Andante”, de carácter calmo e dançante. Carácter representado pelo acompanhamento simples do piano, com o ritmo que se repete de semínima e colcheia. A canção possui um tema (exemplo 37) com vinte cinco compassos e uma variação (exemplo 38) com vinte e quatro. O que mais os distingue são as diferenças técnicas violinísticas, o primeiro ritmicamente mais lento e *cantabile* e a variação escrita com ritmos rápidos e com inúmeras notas por compasso. O início do tema (exemplo 37) é interpretado na corda lá, com uma linha simples em modo menor, a segunda parte do tema é definida pelas cordas dobradas do violino.

O tema, harmonicamente começa na tónica e alterna com o sexto grau (i – VI), sendo a cadência perfeita (V – i). No acompanhamento cíclico do piano está o tempo do compasso, sempre presente na mão esquerda, na nota mais grave.

Na variação (exemplo 38), o violino troca as colcheias do 6/8 do tema para assumir as fusas como ritmo principal. Com a ajuda das *appoggiaturas*, juntamente com as direcções ascendente e descendente que existem dentro de cada compasso, é transmitida uma sensação de movimento e agitação. A harmonia é apresentada pelo acompanhamento em colcheias curtas do piano, que permite um contraste com o “frentismo” que ocorre simultaneamente no violino.

No final da canção *Saloia* existe uma coda em lá menor interpretada pelo piano, que se conclui numa progressão harmónica cromática crescente até chegar ao acorde de sol maior, V de dó maior, tonalidade da próxima secção *Allegro* que precede a canção *A Vivandeira*.

Exemplo 38 – *Saloia* – *Canções do Meu País* – Variação (cc.102 – 103)

A canção *A Vivandeira* continua com a mesma marcação de compasso da *Saloia*, contudo a indicação metronómica é diferente, *Allegro Moderato*, sendo ligeiramente mais rápida. Apresenta uma estrutura de tema e duas variações, o tema inicial possui 16 compassos e, após a sua exposição, surgem duas variações de 20 compassos cada, separadas por uma grande “ponte” de 12 compassos.

Como preparação para a exposição do tema principal, Marques Pinto escreve quatro compassos de introdução do violino, um *Allegro* (exemplo 39), sempre em semicolcheias com um padrão ascendente sobre o V de dó maior, até atingir a nota mi, a primeira nota do violino na canção.

O violino expõe o tema de forma simples, contudo, a técnica não é tão acessível quanto o tema *Saloia*, devido aos pormenores da articulação que estabelecem o carácter, como as colcheias em *stacatto* ligadas no mesmo arco, as acentuações, os trilos e os glissandos para os harmónicos (exemplo 40). A tonalidade da *Vivandeira* é dó maior, o ritmo é o que melhor qualifica o seu carácter, o galope seguido das quatro colcheias ligadas e o acento na semínima do segundo tempo do segundo compasso. O acompanhamento do piano, simples e em estilo de valsa, atribui um temperamento dançante à canção. A harmonia do tema inicial, em dó maior, é I – V7 – I e a segunda parte do tema começa com uma célula rítmica, tocada em simultâneo na região da subdominante. Este motivo é de elevada importância, pois é o único elemento que se encontra presente, de forma inalterável, no tema e nas duas variações.

Allegro
133 134 135 136 137

A Vivandeira
Allegro Moderato

Allegro Moderato

Exemplo 39 – *Allegro* – *Canções do Meu País* – Tema Principal (cc.133-137)

A Vivandeira
Allegro Moderato
137 138 139 140

Allegro Moderato

Exemplo 40 – *A Vivandeira* – *Canções do Meu País* – Tema Principal (cc.137-140)

Na primeira variação (exemplo 41), onde surge a indicação de *gracioso*, a harmonia é em conformidade com a da exposição do tema. No acompanhamento do piano, no início da variação, as figuras rítmicas são diferentes. No papel do violino surge um novo ritmo que marca a primeira variação, quatro semicolcheias e uma colcheia, ao qual se junta o virtuosismo das notas ágeis e dos trilos sobre as mesmas. A meio da primeira variação, respeitando os mesmos moldes melódicos, Marques Pinto, leve e harmonicamente, evidencia a homónima menor e, posteriormente, começa na subdominante IV uma “ponte” de 16 compassos (exemplo 42). O que mais descreve esta “ponte” é um crescendo progressivo da dinâmica e da intensidade, consequência da pedal em fusas ininterruptas na mão esquerda do piano (na nota dó) e do uso da progressão em semicolcheias ascendente no violino, em cordas dobradas, terceiras, sextas e oitavas.

gracioso

p

rall.

Exemplo 41 – *A Vivandeira* – *Canções do Meu País* – Primeira Variação (cc.153 – 156)

p

cresc.

Exemplo 42 – *Canções do Meu País* – Ponte (cc 173-174)

Segue marcato il canto

pp

Exemplo 43 – *A Vivandeira* – *Canções do Meu País* – Segunda Variação (cc 185-188)

A segunda variação tem 20 compassos. A função do piano nesta variação, entronca no mesmo papel de acompanhamento que caracteriza esta canção. Ritmicamente mantém-se muito similar. A parte do violino é de enorme virtuosismo, definida pelas tercinas de semicolcheia que se mantêm ao longo de toda a variação e pela métrica do golpe de arco. A nota mais aguda presente em cada grupo de tercinas representa o tema inicial da *Vivandeira*, razão pela qual está marcado na partitura a indicação, *segue marcato il canto*. A meio da variação, Marques Pinto utiliza a enarmonia para modelar para a próxima tonalidade, “transforma” o lá bemol num sol suspenso, terceira de mi maior, tonalidade em que expõe novamente o tema.

No final da variação a tonalidade consolida-se em lá menor, o acorde de mi maior evidencia a dominante de lá menor, sendo esta a tonalidade da canção que se segue no “O Fado”. Como transição entre a *Vivandeira* e o *Fado* existe uma pequena *cadenza* (exemplo 44) para o violino, que desperta o reaparecimento do motivo inicial do violino nas *Canções do Meu País* (exemplo 35).

Musical score for Example 44, a Cadenza for violin in *Canções do Meu País*, measures 206-207. The score is written for violin and piano. The violin part features a series of triplet semiquavers (triplets of eighth notes) that create a rhythmic pattern. The piano part provides a simple accompaniment. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The piece concludes with a final chord in the key of A minor.

Exemplo 44 – Cadenza – *Canções do Meu País* (cc. 206)

Musical score for Example 45, *O Fado* in *Canções do Meu País*, measures 207-219. The score is written for violin and piano. The tempo is marked *Andantino*. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The violin part features a series of eighth notes and quarter notes, with a dynamic marking of *p* (piano). The piano part provides a simple accompaniment. The piece concludes with a final chord in the key of A minor.

Exemplo 45 – *O Fado* – *Canções do Meu País* (cc.207-219)

O Fado é a canção com maior exigência técnica (exemplo 45). Divide-se em tema e oito pequenas e fugazes variações, distinguidas pela escrita técnica na linha do violino

e pelos diferentes acompanhamentos do piano em cada uma das variações. Com a indicação de *andantino*, regressa ao tempo simples de 2/4 e tal como se sucede na *Vivandeira*, está escrita sob a forma de tema e variações. O virtuosismo das dificuldades técnicas do violino estruturam as fronteiras das oito variações de curta duração. Estão agrupadas em oito ou dezasseis compassos e, com exceção da última variação (que modula para preparar a tonalidade da próxima canção), todas as outras estão em lá menor, com a harmonia caracterizada pela tensão entre a dominante e a tónica.

O piano começa com uma introdução de oito compassos, caracterizada pela figura rítmica do galope e das anacruses de semicolcheias. O tema principal surge de seguida no violino e, à semelhança do que acontece no piano, é marcado pela entrada anacrúsica de duas semicolcheias. Este facto é bastante relevante, uma vez que todas as variações desta canção começam em anacruse.

Na primeira variação, de dezasseis compassos, o compositor expõe o tema na forma de semicolcheias, com um padrão de arpejos ascendentes e descendentes que surgem de forma consecutiva e unidos por grandes ligaduras técnicas e de expressão (exemplo 46).



Exemplo 46 – *O Fado* – *Canções do Meu País* – Primeira Variação (cc 232-235)

A segunda variação, de oito compassos, é o oposto da primeira. Com as semicolcheias separadas, retrata a extensão do registo do violino. Começa de forma enérgica na corda

sol e rapidamente, com padrão ascendente, se transforma em harmônicos artificiais (uma técnica violinista que explora o registro mais agudo do instrumento) (exemplo 47).

A terceira variação, também com oito compassos, é muito semelhante à primeira, uma vez que as ligaduras e os arpejos voltam a aparecer. As grandes diferenças desta variação são o acompanhamento do piano e os acordes arpejados na forma de colcheias em *stacatto*, a contrastar com as notas ligadas da linha do violino (exemplo 48).

Exemplo 47 – *O Fado* – *Canções do Meu País* – Segunda Variação (cc 248-251)

Exemplo 48 – *O Fado* – *Canções do Meu País* – Terceira Variação (cc 256-259)

O efeito dos harmônicos artificiais surgem de novo na quarta variação, juntamente com as cordas dobradas. Possui dezasseis compassos e o piano, de forma a ajudar a complexidade da melodia, possui um acompanhamento com um ritmo simples e cíclico, semínima e duas colcheias (exemplo 49).



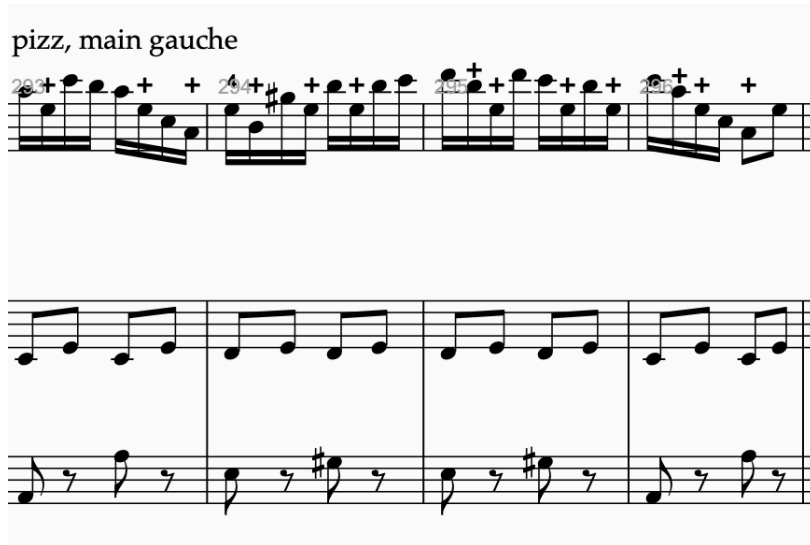
Exemplo 49 – *O Fado* – *Canções do Meu País* – Quarta Variação (cc 264-267)

Na quinta variação, de dezasseis compassos, surge outra técnica violinística de difícil execução, uma polifonia que evidencia na linha do baixo o tema principal e, simultaneamente, a harmonia (i – V) integrada num conjunto de arpejos. O acompanhamento do piano é feito por galopes (exemplo 50).

Exemplo 50 – *O Fado* – *Canções do Meu País* – Quinta Variação (cc 280-281)

Na sexta variação, com o mesmo número de compassos da anterior, Marques Pinto usa novamente uma técnica violinística muito virtuosa e com elevada dificuldade, *pizzicato* de mão esquerda (exemplo 51).

pizz, main gauche



Exemplo 51 – *O Fado* – *Canções do Meu País* – Sexta Variação (cc 293-296)

Na sétima variação surge fugazmente uma linha melódica que serve de mote para o restante da variação, constituída por dezasseis compassos. Os traços característicos a níveis melódicos e de acompanhamento fazem alusão à primeira e segunda variações (exemplo 52).

glissez



Exemplo 52 – *O Fado* – *Canções do Meu País* – Sétima Variação (cc 309-312)

É na oitava e última variação que ocorre a única modelação desta canção, começa subitamente em lá maior e, ao longo de dezasseis compassos, direciona-se para uma cadência à dominante com o acorde de mi maior (exemplo 53). Este acorde é o ponto de

partida para uma “ponte” de doze compassos, muito semelhante à que se encontra entre a primeira e a segunda variação da *Vivandeira* (exemplo 54).

The image shows a musical score for Example 53. The top staff is for the violin, featuring a melodic line with a long slur over measures 325-328. The notes are G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F#8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F#9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F#10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F#11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F#12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F#13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F#14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F#15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F#16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F#17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F#18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F#19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F#20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F#21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F#22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F#23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F#24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F#25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F#26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F#27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F#28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F#29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F#30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F#31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F#32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F#33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F#34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F#35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F#36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F#37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F#38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F#39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F#40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F#41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F#42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F#43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F#44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F#45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F#46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F#47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F#48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F#49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F#50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F#51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F#52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F#53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F#54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F#55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F#56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F#57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F#58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F#59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F#60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F#61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F#62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F#63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F#64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F#65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F#66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F#67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F#68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F#69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F#70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F#71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F#72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F#73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F#74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F#75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F#76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F#77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F#78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F#79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F#80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F#81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F#82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F#83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F#84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F#85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F#86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F#87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F#88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F#89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F#90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F#91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F#92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F#93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F#94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F#95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F#96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F#97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F#98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F#99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F#100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F#101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F#102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F#103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F#104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F#105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F#106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F#107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F#108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F#109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F#110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F#111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F#112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F#113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F#114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F#115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F#116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F#117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F#118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F#119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F#120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F#121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F#122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F#123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F#124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F#125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F#126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F#127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F#128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F#129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F#130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F#131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F#132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F#133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F#134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F#135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F#136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F#137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F#138, G138, A138, B138, C139, D139, E139, F#139, G139, A139, B139, C140, D140, E140, F#140, G140, A140, B140, C141, D141, E141, F#141, G141, A141, B141, C142, D142, E142, F#142, G142, A142, B142, C143, D143, E143, F#143, G143, A143, B143, C144, D144, E144, F#144, G144, A144, B144, C145, D145, E145, F#145, G145, A145, B145, C146, D146, E146, F#146, G146, A146, B146, C147, D147, E147, F#147, G147, A147, B147, C148, D148, E148, F#148, G148, A148, B148, C149, D149, E149, F#149, G149, A149, B149, C150, D150, E150, F#150, G150, A150, B150, C151, D151, E151, F#151, G151, A151, B151, C152, D152, E152, F#152, G152, A152, B152, C153, D153, E153, F#153, G153, A153, B153, C154, D154, E154, F#154, G154, A154, B154, C155, D155, E155, F#155, G155, A155, B155, C156, D156, E156, F#156, G156, A156, B156, C157, D157, E157, F#157, G157, A157, B157, C158, D158, E158, F#158, G158, A158, B158, C159, D159, E159, F#159, G159, A159, B159, C160, D160, E160, F#160, G160, A160, B160, C161, D161, E161, F#161, G161, A161, B161, C162, D162, E162, F#162, G162, A162, B162, C163, D163, E163, F#163, G163, A163, B163, C164, D164, E164, F#164, G164, A164, B164, C165, D165, E165, F#165, G165, A165, B165, C166, D166, E166, F#166, G166, A166, B166, C167, D167, E167, F#167, G167, A167, B167, C168, D168, E168, F#168, G168, A168, B168, C169, D169, E169, F#169, G169, A169, B169, C170, D170, E170, F#170, G170, A170, B170, C171, D171, E171, F#171, G171, A171, B171, C172, D172, E172, F#172, G172, A172, B172, C173, D173, E173, F#173, G173, A173, B173, C174, D174, E174, F#174, G174, A174, B174, C175, D175, E175, F#175, G175, A175, B175, C176, D176, E176, F#176, G176, A176, B176, C177, D177, E177, F#177, G177, A177, B177, C178, D178, E178, F#178, G178, A178, B178, C179, D179, E179, F#179, G179, A179, B179, C180, D180, E180, F#180, G180, A180, B180, C181, D181, E181, F#181, G181, A181, B181, C182, D182, E182, F#182, G182, A182, B182, C183, D183, E183, F#183, G183, A183, B183, C184, D184, E184, F#184, G184, A184, B184, C185, D185, E185, F#185, G185, A185, B185, C186, D186, E186, F#186, G186, A186, B186, C187, D187, E187, F#187, G187, A187, B187, C188, D188, E188, F#188, G188, A188, B188, C189, D189, E189, F#189, G189, A189, B189, C190, D190, E190, F#190, G190, A190, B190, C191, D191, E191, F#191, G191, A191, B191, C192, D192, E192, F#192, G192, A192, B192, C193, D193, E193, F#193, G193, A193, B193, C194, D194, E194, F#194, G194, A194, B194, C195, D195, E195, F#195, G195, A195, B195, C196, D196, E196, F#196, G196, A196, B196, C197, D197, E197, F#197, G197, A197, B197, C198, D198, E198, F#198, G198, A198, B198, C199, D199, E199, F#199, G199, A199, B199, C200, D200, E200, F#200, G200, A200, B200, C201, D201, E201, F#201, G201, A201, B201, C202, D202, E202, F#202, G202, A202, B202, C203, D203, E203, F#203, G203, A203, B203, C204, D204, E204, F#204, G204, A204, B204, C205, D205, E205, F#205, G205, A205, B205, C206, D206, E206, F#206, G206, A206, B206, C207, D207, E207, F#207, G207, A207, B207, C208, D208, E208, F#208, G208, A208, B208, C209, D209, E209, F#209, G209, A209, B209, C210, D210, E210, F#210, G210, A210, B210, C211, D211, E211, F#211, G211, A211, B211, C212, D212, E212, F#212, G212, A212, B212, C213, D213, E213, F#213, G213, A213, B213, C214, D214, E214, F#214, G214, A214, B214, C215, D215, E215, F#215, G215, A215, B215, C216, D216, E216, F#216, G216, A216, B216, C217, D217, E217, F#217, G217, A217, B217, C218, D218, E218, F#218, G218, A218, B218, C219, D219, E219, F#219, G219, A219, B219, C220, D220, E220, F#220, G220, A220, B220, C221, D221, E221, F#221, G221, A221, B221, C222, D222, E222, F#222, G222, A222, B222, C223, D223, E223, F#223, G223, A223, B223, C224, D224, E224, F#224, G224, A224, B224, C225, D225, E225, F#225, G225, A225, B225, C226, D226, E226, F#226, G226, A226, B226, C227, D227, E227, F#227, G227, A227, B227, C228, D228, E228, F#228, G228, A228, B228, C229, D229, E229, F#229, G229, A229, B229, C230, D230, E230, F#230, G230, A230, B230, C231, D231, E231, F#231, G231, A231, B231, C232, D232, E232, F#232, G232, A232, B232, C233, D233, E233, F#233, G233, A233, B233, C234, D234, E234, F#234, G234, A234, B234, C235, D235, E235, F#235, G235, A235, B235, C236, D236, E236, F#236, G236, A236, B236, C237, D237, E237, F#237, G237, A237, B237, C238, D238, E238, F#238, G238, A238, B238, C239, D239, E239, F#239, G239, A239, B239, C240, D240, E240, F#240, G240, A240, B240, C241, D241, E241, F#241, G241, A241, B241, C242, D242, E242, F#242, G242, A242, B242, C243, D243, E243, F#243, G243, A243, B243, C244, D244, E244, F#244, G244, A244, B244, C245, D245, E245, F#245, G245, A245, B245, C246, D246, E246, F#246, G246, A246, B246, C247, D247, E247, F#247, G247, A247, B247, C248, D248, E248, F#248, G248, A248, B248, C249, D249, E249, F#249, G249, A249, B249, C250, D250, E250, F#250, G250, A250, B250, C251, D251, E251, F#251, G251, A251, B251, C252, D252, E252, F#252, G252, A252, B252, C253, D253, E253, F#253, G253, A253, B253, C254, D254, E254, F#254, G254, A254, B254, C255, D255, E255, F#255, G255, A255, B255, C256, D256, E256, F#256, G256, A256, B256, C257, D257, E257, F#257, G257, A257, B257, C258, D258, E258, F#258, G258, A258, B258, C259, D259, E259, F#259, G259, A259, B259, C260, D260, E260, F#260, G260, A260, B260, C261, D261, E261, F#261, G261, A261, B261, C262, D262, E262, F#262, G262, A262, B262, C263, D263, E263, F#263, G263, A263, B263, C264, D264, E264, F#264, G264, A264, B264, C265, D265, E265, F#265, G265, A265, B265, C266, D266, E266, F#266, G266, A266, B266, C267, D267, E267, F#267, G267, A267, B267, C268, D268, E268, F#268, G268, A268, B268, C269, D269, E269, F#269, G269, A269, B269, C270, D270, E270, F#270, G270, A270, B270, C271, D271, E271, F#271, G271, A271, B271, C272, D272, E272, F#272, G272, A272, B272, C273, D273, E273, F#273, G273, A273, B273, C274, D274, E274, F#274, G274, A274, B274, C275, D275, E275, F#275, G275, A275, B275, C276, D276, E276, F#276, G276, A276, B276, C277, D277, E277, F#277, G277, A277, B277, C278, D278, E278, F#278, G278, A278, B278, C279, D279, E279, F#279, G279, A279, B279, C280, D280, E280, F#280, G280, A280, B280, C281, D281, E281, F#281, G281, A281, B281, C282, D282, E282, F#282, G282, A282, B282, C283, D283, E283, F#283, G283, A283, B283, C284, D284, E284, F#284, G284, A284, B284, C285, D285, E285, F#285, G285, A285, B285, C286, D286, E286, F#286, G286, A286, B286, C287, D287, E287, F#287, G287, A287, B287, C288, D288, E288, F#288, G288, A288, B288, C289, D289, E289, F#289, G289, A289, B289, C290, D290, E290, F#290, G290, A290, B290, C291, D291, E291, F#291, G291, A291, B291, C292, D292, E292, F#292, G292, A292, B292, C293, D293, E293, F#293, G293, A293, B293, C294, D294, E294, F#294, G294, A294, B294, C295, D295, E295, F#295, G295, A295, B295, C296, D296, E296, F#296, G296, A296, B296, C297, D297, E297, F#297, G297, A297, B297, C298, D298, E298, F#298, G298, A298, B298, C299, D299, E299, F#299, G299, A299, B299, C300, D300, E300, F#300, G300, A300, B300, C301, D301, E301, F#301, G301, A301, B301, C302, D302, E302, F#302, G302, A302, B302, C303, D303, E303, F#303, G303, A303, B303, C304, D304, E304, F#304, G304, A304, B304, C305, D305, E305, F#305, G305, A305, B305, C306, D306, E306, F#306, G306, A306, B306, C307, D307, E307, F#307, G307, A307, B307, C308, D308, E308, F#308, G308, A308, B308, C309, D309, E309, F#309, G309, A309, B309, C310, D310, E310, F#310, G310, A310, B310, C311, D311, E311, F#311, G311, A311, B311, C312, D312, E312, F#312, G312, A312, B312, C313, D313, E313, F#313, G313, A313, B313, C314, D314, E314, F#314, G314, A314, B314, C315, D315, E315, F#315, G315, A315, B315, C316, D316, E316, F#316, G316, A316, B316, C317, D317, E317, F#317, G317, A317, B317, C318, D318, E318, F#318, G318, A318, B318, C319, D319, E319, F#319, G319, A319, B319, C320, D320, E320, F#320, G320, A320, B320, C321, D321, E321, F#321, G321, A321, B321, C322, D322, E322, F#322, G322, A322, B322, C323, D323, E323, F#323, G323, A323, B323, C324, D324, E324, F#324, G324, A324, B324, C325, D325, E325, F#325, G325, A325, B325, C326, D326, E326, F#326, G326, A326, B326, C327, D327, E327, F#327, G327, A327, B327, C328, D328, E328, F#328, G328, A328, B328, C329, D329, E329, F#329, G329, A329, B329, C330, D330, E330, F#330, G330, A330, B330, C331, D331, E331, F#331, G331, A331, B331, C332, D332, E332, F#332, G332, A332, B332, C333, D333, E333, F#333, G333, A333, B333, C334, D334, E334, F#334, G334, A334, B334, C335, D335, E335, F#335, G335, A335, B335, C336, D336, E336, F#336, G336, A336, B336, C337, D337, E337, F#337, G337, A337, B337, C338, D338, E338, F#338, G338, A338, B338, C339, D339, E339, F#339, G339, A339, B339, C340, D340, E340, F#340, G340, A340, B340, C341, D341, E341, F#341, G341, A341, B341, C342, D342, E342, F#342, G342, A342, B342, C343, D343, E343, F#343, G343, A343, B343, C344, D344, E344, F#344, G344, A344, B344, C345, D345, E345, F#345, G345, A345, B345, C346, D346, E346, F#346, G346, A346, B346, C347, D347, E347, F#347, G347, A347, B347, C348, D348, E348, F#348, G348, A348, B348, C349, D349, E349, F#349, G349, A349, B349, C350, D350, E350, F#350, G350, A350, B350, C351, D351, E351, F#351, G351, A351, B351, C352, D352, E352, F#352, G352, A352, B352, C353, D353, E353, F#353, G353, A353, B353, C354, D354, E354, F#354, G354, A354, B354, C355, D355, E355, F#355, G355, A355, B355, C356, D356, E356, F#356, G356, A356, B356, C357, D357, E357, F#357, G357, A357, B357, C358, D358, E358, F#358, G358, A358, B358, C359, D35

Na última canção *O lagarto*, a linha do violino é constituída por um conjunto de técnicas (os acordes em simultâneo, os “harmónicos artificiais” e as cordas dobradas na forma de oitavas) que, ao contrário do que aconteceu nas outras canções, aparecem logo na exposição do tema. Está escrita em 4/4 e em lá maior. Divide-se em duas secções que partilham o mesmo conteúdo melódico, a primeira com dezasseis compassos e a segunda, em jeito de coda, com dezoito.

O tema inicial tem quatro compassos, caracterizado pelo carácter marcial conforme descrito na indicação do tempo *Allegro Marcial*. A assimilação deste temperamento do carácter resulta da junção do ritmo e do desenho melódico em terceiras descendentes, com a harmonia tónica – dominante – tónica (I – V – I).

Existe na partitura a notação de onomatopeias (que fazem parte da letra da canção original tradicional) por cima das notas agudas em harmónicos artificiais “pi-ri-pi-pi” e nas notas graves da corda sol “po-ro-po-po”. Esta referência facilita a interpretação do texto musical e indica as escolhas estilísticas do compositor (exemplo 55).

A parte final da canção e da obra é uma coda, constituída por inúmeros arpejos na linha do violino e pelo tema tocado pelo piano, um final apoteótico em crescendo dinâmico e *afretando* que culmina na nota final, uníssonos do piano e do violino na nota lá. As oitavas cromáticas descendentes do violino antecedem a impetuosa cadência final, que se apresenta velozmente entre a dominante e a tónica, com os acordes mi maior e lá maior, V – I.

Allegro Marcial
O Lagarto

pi-pi-pi - pi-ri-pi-pi

Allegro Marcial

Exemplo 55 – *O Lagarto* – *Canções do Meu País* – Tema Principal (cc. 352-255)

Conclusão

Os objetivos primordiais da elaboração desta tese de mestrado basearam-se, fundamentalmente, no estudo da vida de Augusto Marques Pinto e na investigação dos elementos tradicionais presentes na obra da sua autoria, *Canções do Meu País* para violino e piano.

O violinista e compositor colaborou ativamente para o dinamismo da atividade musical no Porto, durante a segunda metade do séc. XIX. No decorrer deste período dedicou-se à composição de diversas obras, dando particular relevância ao violino, à performance musical e ao ensino do instrumento. É de extrema importância a compreensão do contexto do Porto musical do séc. XIX, tal como o papel preponderante que Marques Pinto exerce na divulgação da música clássica e do violino em si. A análise e reflexão das críticas tecidas a Marques Pinto, enquanto entidade pessoal e músico/artista, permitem estabelecer uma analogia entre o seu elevado nível violinístico e a sua personalidade afável e humilde, características que o fizeram conquistar o reconhecimento do público. Tendo como ponto de partida estes mesmos textos que lhe fazem alusão, é fácil legitimar a sua importância na história do violino em Portugal. O seu zelo pela pedagogia do instrumento fê-lo escrever e publicar o primeiro método de ensino do instrumento conhecido no país, outro motivo pela qual merece a devida valorização. O facto de ser praticamente desconhecido do público em geral foi uma das principais motivações para a realização da presente tese. Ao longo da composição da mesma fui adquirindo noção do vital interesse que é estudar este compositor, tendo sido extremamente gratificante, enquanto violinista e entusiasta da música tradicional, ter a oportunidade de redigir sobre este admirável músico.

A elaboração da edição digital da partitura da obra *Canções do Meu País* foi, desde o início, tida como imprescindível, com o propósito de propagar a sua existência e facilitar a sua interpretação. Reconheço ter sido um dos maiores desafios, devido ao processo moroso de transcrição da música no *software* e dado ter que editar duas versões da obra, devido à existência de duas partes de piano diferentes.

A análise formal, estrutural e técnico-interpretativa permitiu-me um conhecimento mais significativo da obra, assim como do tipo de escrita musical de Marques Pinto, especialmente a escrita violinística.

A pesquisa cronológica e histórica dos cancioneiros, publicações músico-literárias de recolha folclórica, revelou-se como cativante e fascinante. Estas obras foram o impulso para o uso do material tradicional sendo, em virtude destas importantes coletas, possível fundamentar as escolhas musicais dos compositores ao manipularem os espécimes tradicionais.

Pessoalmente, a parte mais cativante e pertinente deste trabalho foi descobrir, e reconhecer, a dimensão e relevância da música tradicional na obra de Marques Pinto, concretamente nas *Canções do Meu País*. A investigação dos temas tradicionais usados pelo compositor e a relação de comparação que foi possível estabelecer, graças ao conteúdo riquíssimo de recolha dos cancioneiros, patenteia a importância do folclorismo no processo de criação de Marques Pinto. É indubitável que este se tenha baseado em temas populares para compor a sua obra *Canções do Meu País*.

Conclui-se que Marques Pinto integra o primeiro grupo de compositores portugueses que se interessou profundamente pela música tradicional, podendo ser considerado como um dos pioneiros compositores deste movimento.

Devido ao facto do tema abordado nesta tese de mestrado ser pioneiro, uma vez que Augusto Marques Pinto é praticamente desconhecido e a obra *Canções do Meu País* nunca tratada, é plausível reconhecer que ainda é possível aprofundar determinados aspetos. Exemplo disso é um estudo com maior enfoque na análise da obra. Futuramente, quanto à apropriação folclórica das obras de Marques Pinto, seria uma mais valia estabelecer o mesmo tipo de comparação entre o folclorismo e as duas restantes fantasias populares, *Recordações de Coimbra* e *Scena Marítima*.

Em suma, sobre um ponto de vista pessoal, a construção desta tese contribuiu de uma forma notável para uma nova perceção, muito mais esclarecida, sobre o panorama musical do Porto no séc. XIX. Almejo ter conseguido fazer jus ao notável percurso do violinista Augusto Marques Pinto, e despoletar um maior interesse aos leitores para com a sua história de vida e as suas obras.

Bibliografia

Arroyo, A. (Agosto de 31 de 1897). «A música em Portugal. Resumo da conferência feita pelo Exmo. Sr. António Arroyo no Instituto Portuense de Estudos e Conferências no dia 4 de Março de 1897». *Amphion*, p. 247.

A Rua Dr. Oliveira Ramos. (2016, October 5). Toponímia De Lisboa. Retrieved 5 October 2022, from <https://toponimialisboa.wordpress.com/2015/10/09/a-rua-dr-oliveira-ramos/>

Biblioteca Nacional de Portugal . ((s/data)). *Luís Augusto Palmeirim* . Obtido de Biblioteca Nacional de Portugal : https://acpc.bnportugal.gov.pt/colecoes_autores/n55_palmeirim_luis_augusto.html

Braga, T. (1893). As melodias portuguesas. Em G. d. César das Neves, *Cancioneiro de músicas populares* (pp. V-VII). Porto: Typographia Occidental.

Casa da Música - Augusto Machado. (n.d.). Retrieved 5 October 2022, from <https://www.casadamusica.com/pt/artistas-e-obras/compositores/m/machado-augusto?lang=pt#tab=0>

Cascudo, T. (2000). A década da invenção de Portugal na música erudita (1890-1899). *Revista Portuguesa de Musicologia* , 181-226.

Castelo-Branco, S. E.-S., & Branco, J. F. (2003). Folclorização em Portugal: Uma Perspectiva. Em J. F. Salwa El-Shawan Castelo-Branco, *Vozes do Povo - A Folclorização em Portugal* (pp. 1-21). Oeiras: Celta Editora.

Castro, P. F. (1997). Nacionalismo Musical ou os Equívocos da Portugalidade. Em S. E. Castelo-Branco, *Portugal e o Mundo - O Encontro de Culturas na Música* (pp. 155-162). Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Centro de Investigação & Informação da Música Portuguesa. (n.d.). *MIRÓ António Luís (1815-1853)*. Centro De Investigação & Informação Da Música Portuguesa. Retrieved 3 October 2022, from <http://www.mic.pt/footer?where=9&what=5>

Correia, R. (16 de dezembro de 2011). *SOUSA VITERBO, Francisco Marques*. Obtido de Hemeroteca Municipal de Lisboa: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/RecursosInformativos/Biografias/Textos/SousaViterbo.pdf>

Departamento de Comunicação e Arte Universidade de Aveiro. (n.d.). *Adelino das Neves e Melo*. Mpart - Música Participada. <https://anossamusica.web.ua.pt/esprofile.php?esid=12136&subtype=5>

Departamento de Comunicação e Arte Universidade de Aveiro. (n.d.-b). *César das Neves*. Mpart - Música Participada. <https://anossamusica.web.ua.pt/esprofile.php?esid=13389&subtype=7>

Departamento de Comunicação e Arte Universidade de Aveiro. (n.d.-c). *Gualdino de Campos*. Mpart - Música Participada. <https://anossamusica.web.ua.pt/esprofile.php?esid=12142&subtype=5>

Departamento de Comunicação e Arte Universidade de Aveiro. (n.d.-d). *Pedro Fernandes Tomás*. Mpart - Música Participada. <https://anossamusica.web.ua.pt/esprofile.php?esid=12133&subtype=5>

Dicionário de Francês-Português (1977). Porto: Porto Editora

hegelianismo | Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa. (n.d.). In *infopedia.pt - Porto Editora*. Retrieved 5 October 2022, from <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/hegelianismo>

encefalomalacia. (2018, August 6). In *Dicionário Online De Português*. Retrieved 5 October 2022, from <https://www.dicio.com.br/encefalomalacia/>

Figueiredo, C. A. (2014). *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX*.
Rio de Janeiro: Edição do Autor.

Guimarães, F. (Maio de 1954). Augusto Marques Pinto. *O Tripeiro*, 8-12.

José Leite de Vasconcelos - Século XIX - Centro Virtual Camões - Camões IP. (n.d.).
Retrieved 5 October 2022, from http://cvc.instituto-camoes.pt/seculo-xix/jose-leite-de-vasconcelos.html#.Yz310S_5RQJ

Kennedy, M. (1996). *The Concise Oxford Dictionary of Music*. Oxford: New York:
Oxford University Press.

Liberal, A. M. (2006). *A Vida Musical no Porto na Segunda Metade do Séc.XIX: O Pianista e Compositor Miguel Ângelo Pereira (1843-1901)*. Santiago de Compostela : Faculdade de Xeografia e Historia - Departamento de Historia da Arte.

Melo, A. A. (1872). *Musicas e Canções Populares Colligidas da Tradição*. Lisboa:
Imprensa Nacional .

Neves, C. d. (1895). Preambulo. Em G. d. César das Neves, *Cancioneiro de Musicas Populares* (pp. XI-XV). Porto: Cesar, Campos & C.^a.

Neves, C. d., & Campos, G. d. (1893-1898). *Cancioneiro de Musicas Populares*. Porto:
Typographia Ocidental.

Pimentel, A. (27 de 07 de 1880). Augusto Marques Pinto. *Diário Ilustrado*, 2.

Pinto, A. M. ((s/data)). *Methodo de Violino*. Porto: Lith: Portugueza = Mendonça & Sanhudo.

Presidência da República Portuguesa. (n.d.). *Teófilo Braga*. Sítio Oficial De Informação Da Presidência Da República Portuguesa. Retrieved 5 October 2022, from

<https://www.presidencia.pt/presidente-da-republica/a-presidencia/antigos-presidentes/teofilo-braga/>

- Ramos, M. (1898). Cancioneiro de Musicas Populares. Em G. d. César das Neves, *Cancioneiro de Musicas Populares* (pp. V-VIII). Porto: Cesar, Campos & C.^a.
- Ribas, J. A. (1857). *Album de Musicas Nacionaes Portuguezaz*. Porto: Villa Nova, Filhos & Companhia.
- Salvini, G. R. (1865). *Romanceiro Musical*. Lisboa: David Corazzi.
- Salvini, G. R. (1884). *Cancioneiro musical portuguez*. Leipzig: Imp. Breitkopf e Hartel.
- Silva, J. (2016). *Entertaining Lisbon - Music, Theater, and Modern Life in the Late 19th Century*. New York: Oxford University Press.
- Thomás, P. F. (1913). *Velhas Canções e Romances Populares Portuguesês*. Coimbra: F. França Amado.
- Tomás, P. F. (1896). *Canções Populares da Beira*. Figueira : Imprensa Lusitana.
- Valente, T. (Novembro de 2016). *Gustavo Romanoff Salvini: Um professor de canto à frente do seu tempo*. Lisboa: Colóquio Voz no Palco.
- Vieira, E. (1900). *Diccionario biographico de musicos portuguezes*. Lisboa: Typographia Mattos Moreira & Pinheiro.
- Viterbo, S. (1895). Cancioneiro de Musicas Populares. Em G. d. César das Neves, *Cancioneiro de Musicas Populares* (pp. V, VI, VII). Porto: Cesar, Campos & C.^a.

Anexos

Anexo I

Edição I

Chansons de mon pays – 2.me
Fantasia sur des thèmes populaires
portugais pour le violon avec
accompagnement de piano

Canções do meu País

(Edição 1 - *Chansons de mon pays*)

Augusto Marques Pinto

C Moderato

Piano

p

5

Pno.

9

pp

13

cresc. *f*

17

ff *Sw* 3 3 3 3 3

20

(8) 1 *loco* 3 3 3 3 3

Edição Antônio Malta Gomes - 2022

A INFLUÊNCIA DA MÚSICA TRADICIONAL PORTUGUESA NA FANTASIA PARA VIOLINO E PIANO *CANÇÕES DO MEU PAÍS*
DE AUGUSTO MARQUES PINTO (1838-1888)
ANTÔNIO JOÃO DOS SANTOS FERNANDES E MALTA GOMES

2

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Vno.

Vno.

Vno.

Vno.

55 *Ó meu bem*

60 *Andante Recitativo*
Recitativo Andante *mf*

65

70

73

76 *Saloia*
Andante
Andante p

A INFLUÊNCIA DA MÚSICA TRADICIONAL PORTUGUESA NA FANTASIA PARA VIOLINO E PIANO *CANÇÕES DO MEU PAÍS*
DE AUGUSTO MARQUES PINTO (1838-1888)
ANTÔNIO JOÃO DOS SANTOS FERNANDES E MALTA GOMES

4

The image displays a musical score for Violin (Vno.) and Piano (Pno.) in a 4-measure system. The score is divided into five systems, each with a measure number on the left. The first system starts at measure 78. The second system starts at measure 85 and includes dynamic markings *f*, *p*, and *f*. The third system starts at measure 91 and includes a *p* marking. The fourth system starts at measure 97. The fifth system starts at measure 102 and includes a *v* marking. The piano part consists of chords and single notes, while the violin part features various melodic lines with slurs, ties, and fingerings.

78

Vno.

Pno.

85

Vno.

Pno.

91

Vno.

Pno.

97

Vno.

Pno.

102

Vno.

Pno.

The image displays a musical score for Violin (Vno.) and Piano (Pno.) across five systems of music, numbered 104 to 115. Each system consists of a Violin staff and a Piano grand staff (treble and bass clefs). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. A 'V' symbol is present above a note in measure 104. Dynamic markings include *f* (forte) and *p* (piano). The score concludes with a page number '5' in the upper right corner of the first system.

A INFLUÊNCIA DA MÚSICA TRADICIONAL PORTUGUESA NA FANTASIA PARA VIOLINO E PIANO *CANÇÕES DO MEU PAÍS*
DE AUGUSTO MARQUES PINTO (1838-1888)
ANTÓNIO JOÃO DOS SANTOS FERNANDES E MALTA GOMES

6

118

Vno.

Pno.

120

Vno.

Pno.

122

Vno.

Pno.

124

Vno.

Pno.

2^o rall.

rall.

suívez

pp

127

Vno.

Pno.

133 Allegro

Vno.

Pno.

A Vivandeira
Allegro Moderato

137

Vno.

Pno.

143

Vno.

Pno.

149

Vno.

Pno.

154

Vno.

Pno.

8

Vno.

Pno.

158

163

168

172

176

f

p

f

p

p

f

cresc.

180 *f* *dim.* 9

184 *allarg.* *pp* *pp* Segue marcato il canto

187

190 *f*

193 *p*

The image shows a musical score for Violin (Vno.) and Piano (Pno.) in three systems. The first system (measures 180-183) features a violin part with a forte (*f*) dynamic and a piano part with a forte (*f*) dynamic. The second system (measures 184-186) includes a violin part with a piano (*pp*) dynamic and a piano part with a piano (*pp*) dynamic, marked *allarg.* and *Segue marcato il canto*. The third system (measures 187-190) shows a violin part with a forte (*f*) dynamic and a piano part with a forte (*f*) dynamic. The fourth system (measures 191-193) features a violin part with a piano (*p*) dynamic and a piano part with a piano (*p*) dynamic. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

10

196

Vno.

Pno.

199

Vno.

Pno.

202

Vno.

Pno.

205

Vno.

Pno.

206

Vno.

Pno.

207 *O Fado* 11
Andantino

Vno. Pno.

216 4 1 2 2

Vno. Pno.

225 1 3 1

Vno. Pno. *pp*

233

Vno. Pno.

239 4 0 4 0 4 0 4

Vno. Pno.

12

245

Vno.

Pno.

250

Vno.

Pno.

255

Vno.

Pno.

261

Vno.

Pno.

267

Vno.

Pno.

The image displays a musical score for Violin (Vno.) and Piano (Pno.) across five systems, covering measures 273 to 289. Each system consists of a Violin staff and a Piano staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingering numbers (1, 2, 3, 4, 0). The first system (measures 273-278) features a melodic line in the violin with a piano accompaniment of chords. The second system (measures 279-282) introduces a more complex violin part with sixteenth-note patterns and a piano accompaniment with moving bass lines. The third system (measures 283-285) continues the violin's sixteenth-note patterns with a piano accompaniment. The fourth system (measures 286-288) shows the violin part with a more active piano accompaniment. The fifth system (measures 289) concludes the passage with a final violin melody and piano accompaniment. The page number '13' is located in the top right corner.

14

292 *pizz, main gauche*

Vno.

Pno.

298

Vno.

Pno.

304

glissez

Vno.

Pno.

311

pp

Vno.

Pno.

318

Vno.

Pno.

326 15

Vno.

Pno.

332

Vno.

Pno.

338

Vno.

Pno.

344

Vno.

Pno.

350

Allegro Marcial
O Lagarto

Vno.

Pno.

pi-pi-pi - pi-ri-pi-pi

16

354 pi po-po-po-po-po-ro-po-po

Vno.

Pno.

358 po²

Vno.

Pno.

363 IV

Vno.

Pno.

367 8^{va}

Vno.

Pno.

371 4 tr

Vno.

Pno.

A INFLUÊNCIA DA MÚSICA TRADICIONAL PORTUGUESA NA FANTASIA PARA VIOLINO E PIANO *CANÇÕES DO MEU PAÍS*
DE AUGUSTO MARQUES PINTO (1838-1888)
ANTÓNIO JOÃO DOS SANTOS FERNANDES E MALTA GOMES

374

Vno.

Pno.

377

Vno.

Pno.

cresc. e affret.

cresc.

380

Vno.

Pno.

ff

e affret.

ff

383

Vno.

Pno.

Anexo II

Edição II

Canções do Meu Paiz

Canções do meu País

(Edição II - Canções do Meu Paiz)

Augusto Marques Pinto

C Moderato

Violino

C Moderato

Piano

p

5

Pno.

9

Pno.

crsc.

13

Pno.

17

Pno.

ff

20

Pno.

p

Edição António Malta Gomes - 2022

A INFLUÊNCIA DA MÚSICA TRADICIONAL PORTUGUESA NA FANTASIA PARA VIOLINO E PIANO *CANÇÕES DO MEU PAÍS*
DE AUGUSTO MARQUES PINTO (1838-1888)
ANTÔNIO JOÃO DOS SANTOS FERNANDES E MALTA GOMES

2

The image displays a musical score for Piano (Pno.) and Violin (Vno.). The score is divided into several systems, each with a measure number at the beginning. The first system (measures 24-27) shows the piano accompaniment with a treble and bass clef. The second system (measures 28-31) continues the piano accompaniment. The third system (measures 32-35) shows the piano accompaniment. The fourth system (measures 36-40) shows the piano accompaniment. The fifth system (measures 41-44) shows the violin solo, marked 'Solo' and 'C', with a first ending bracket. The sixth system (measures 45-48) shows the violin solo with a first ending bracket. The seventh system (measures 49-52) shows the violin solo with a first ending bracket. The eighth system (measures 53-56) shows the violin solo with a first ending bracket.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Vno. Solo

Pno.

Vno.

Vno.

Vno.

A INFLUÊNCIA DA MÚSICA TRADICIONAL PORTUGUESA NA FANTASIA PARA VIOLINO E PIANO *CANÇÕES DO MEU PAÍS*
DE AUGUSTO MARQUES PINTO (1838-1888)
ANTÓNIO JOÃO DOS SANTOS FERNANDES E MALTA GOMES

57 *Andante*
Recitativo *8^{va}* 3

62 (8) 3 3 3 3 3

67 3 7 3 10 7

70 3 3 6

73 *Saloia*
Andante 6 6 6 6 *Andante* *p*

The musical score is presented in two systems, each with a Violin (Vno.) and Piano (Pno.) part. The first system (measures 57-61) features a recitativo style with a tempo of Andante. The second system (measures 62-66) continues the recitativo style with various triplet and sixteenth-note patterns. The third system (measures 67-69) shows more complex rhythmic patterns, including a 10-measure rest. The fourth system (measures 70-72) continues with similar patterns. The fifth system (measures 73-76) introduces a section titled 'Saloia' with a tempo of Andante and a piano dynamic marking.

A INFLUÊNCIA DA MÚSICA TRADICIONAL PORTUGUESA NA FANTASIA PARA VIOLINO E PIANO *CANÇÕES DO MEU PAÍS*
DE AUGUSTO MARQUES PINTO (1838-1888)
ANTÔNIO JOÃO DOS SANTOS FERNANDES E MALTA GOMES

4

76

Vno.

Pno.

83

Vno.

Pno.

90

Vno.

Pno.

97

Vno.

Pno.

101

Vno.

Pno.

5

The image displays a musical score for Violin (Vno.) and Piano (Pno.) in 3/4 time, spanning measures 103 to 115. The score is organized into five systems, each with a Violin staff on top and a Piano grand staff (treble and bass clefs) below. Measure numbers 103, 106, 109, 112, and 115 are clearly marked at the beginning of their respective systems. The Violin part features intricate melodic lines with frequent sixteenth-note passages and slurs. The Piano accompaniment provides harmonic support with chords and rhythmic patterns. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the Piano part at measure 106. The key signature consists of two sharps (F# and C#).

A INFLUÊNCIA DA MÚSICA TRADICIONAL PORTUGUESA NA FANTASIA PARA VIOLINO E PIANO *CANÇÕES DO MEU PAÍS*
DE AUGUSTO MARQUES PINTO (1838-1888)
ANTÔNIO JOÃO DOS SANTOS FERNANDES E MALTA GOMES

6

Vno.

Pno.

117

Vno.

Pno.

119

Vno.

Pno.

121

rall.

Vno.

Pno.

124

Vno.

Pno.

130

Allegro Moderato

Allegro Moderato

135

Vno. *tr* *tr* *tr* *tr* 7

Pno.

141

Vno. *tr*

Pno. *ff* *p* *ff*

147

Vno.

Pno. *p*

152

Vno. *tr* *tr* *tr* *rall.* *rall.* *a tempo.*

Pno.

156

Vno. *tr* *tr* *tr* *p*

Pno. *ff* *p*

Detailed description: This image shows a page of a musical score for Violin and Piano. The score is divided into four systems, each with a Violin (Vno.) and Piano (Pno.) part. The first system (measures 135-140) features a violin line with trills and a piano accompaniment of chords. The second system (measures 141-146) includes dynamic markings of *ff*, *p*, and *ff* in the piano part. The third system (measures 147-151) shows a piano *p* marking and a tempo change from *rall.* to *a tempo.* The fourth system (measures 152-156) continues with trills in the violin and dynamic markings of *ff* and *p* in the piano. The page number 106 is located at the bottom right.

A INFLUÊNCIA DA MÚSICA TRADICIONAL PORTUGUESA NA FANTASIA PARA VIOLINO E PIANO *CANÇÕES DO MEU PAÍS*
DE AUGUSTO MARQUES PINTO (1838-1888)
ANTÔNIO JOÃO DOS SANTOS FERNANDES E MALTA GOMES

8

161

Vno. *p*

Pno. *ff* *p*

166

Vno.

Pno.

170

Vno. *p* *cresc.*

Pno. *p*

174

Vno.

Pno.

178

Vno. *rall.* *rall.* *allarg.*

Pno. *f*

Detailed description: This page of a musical score for Violin and Piano, measures 161-178. The score is arranged in five systems, each with a Violin (Vno.) staff on top and a Piano (Pno.) staff on the bottom. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 2/4. Measure 161 starts with a violin melody marked *p* and a piano accompaniment marked *ff* and *p*. Measure 166 continues the violin melody. Measure 170 features a violin melody marked *p* and *cresc.* and a piano accompaniment marked *p*. Measure 174 shows a violin melody with a second ending bracket and a piano accompaniment. Measure 178 includes tempo markings *rall.*, *rall.*, and *allarg.* for the violin, and a dynamic marking *f* for the piano. The page number 8 is in the top left corner.

A INFLUÊNCIA DA MÚSICA TRADICIONAL PORTUGUESA NA FANTASIA PARA VIOLINO E PIANO *CANÇÕES DO MEU PAÍS*
DE AUGUSTO MARQUES PINTO (1838-1888)
ANTÓNIO JOÃO DOS SANTOS FERNANDES E MALTA GOMES

10

197

Vno.

Pno.

f

p

200

Vno.

Pno.

203

Vno.

Pno.

205

Vno.

Pno.

206

Andantino

Andantino

f

p

O Fado

215

Vno.

Pno.

224

Vno.

Pno.

232

Vno.

Pno.

238

Vno.

Pno.

244

Talon
4^a c.

Vno.

Pno.

12

The image displays a musical score for Violin (Vno.) and Piano (Pno.) across five systems. Each system contains two staves. The first system starts at measure 250. The Vno. part features a complex melodic line with many slurs and ornaments. The Pno. part provides a harmonic accompaniment with chords and some melodic fragments. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the first system. The second system starts at measure 255 and continues the Vno. melody with slurs. The third system starts at measure 261 and features a *f* dynamic marking. The fourth system starts at measure 267 and continues the Vno. melody. The fifth system starts at measure 273 and concludes the Vno. part with a final flourish. The Pno. part in all systems consists of chords and rhythmic patterns that support the violin's melody.

A INFLUÊNCIA DA MÚSICA TRADICIONAL PORTUGUESA NA FANTASIA PARA VIOLINO E PIANO *CANÇÕES DO MEU PAÍS*
DE AUGUSTO MARQUES PINTO (1838-1888)
ANTÓNIO JOÃO DOS SANTOS FERNANDES E MALTA GOMES

The image displays a musical score for Violin (Vno.) and Piano (Pno.) across five systems, covering measures 279 to 291. Each system consists of a Violin staff and a Piano staff. The Violin part features a complex, rhythmic melody with frequent sixteenth-note patterns and slurs. The Piano accompaniment provides a steady harmonic foundation with chords and rhythmic patterns, including some triplet-like figures. Measure numbers 279, 282, 285, 288, and 291 are clearly marked at the beginning of their respective systems. A page number '13' is located in the upper right corner of the first system.

14

295

Vno.

Pno.

302

Vno.

Pno.

309

Vno.

Pno.

316

Vno.

Pno.

324

Vno.

Pno.

331 Vno. Pno.

338 Vno. Pno. *ten. p cresc*

344 Vno. Pno. *cresc.*

350 Vno. Pno. *rall. f* **C** *Allegro Marcial O Lagarto* **C** *Allegro Marcial*

355 Vno. Pno. *pi-pi-pi - pi-ri-pi-pi - p f*

16

359 po-po-po-po - po-ro-po-po-po

Vno.

Pno.

363

Vno.

Pno.

368

Vno.

Pno.

372

Vno.

Pno.

375

Vno.

Pno.

378 17

Vno.  *p* *cresc.* *ff*

Pno. 

381

Vno.  *p* *cresc.* *ff*

Pno. 

384

Vno. 

Pno. 

Detailed description: This page contains three systems of musical notation for a Violin and Piano duo. The first system (measures 378-380) shows the violin playing a melodic line with slurs and accents, while the piano provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The second system (measures 381-383) features a dynamic crescendo from piano (p) to fortissimo (ff) in both parts, with the violin playing a more active, rhythmic melody. The third system (measures 384-386) shows the violin playing a complex, fast-moving passage with many slurs, and the piano accompaniment consisting of sustained chords and rhythmic patterns. The page number 17 is located in the top right corner.

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M

MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
INSTRUMENTO - VIOLINO

A INFLUÊNCIA DA MÚSICA TRADICIONAL PORTUGUESA
NA FANTASIA PARA VIOLINO E PIANO *CAIÇÕES DO ME
PAÍS*

DE AUGUSTO MARQUES PINTO (1838-1888)

António João dos Santos Fernandes e Malta Gomes

