



Revisitar a Modinha dos
séculos XIX e XX: do
Fundo da Manizola a
Villa-Lobos

Erick de Castro Valverde

06/2023



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

M

MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
CANTO

Revisitar a Modinha dos séculos XIX e XX: do Fundo da Manizola a Villa-Lobos

Erick de Castro Valverde

Dissertação apresentada à Escola Superior de
Música e Artes do Espetáculo como requisito
parcial para obtenção do grau de Mestre em
Música - Interpretação Artística, Canto

**Professor Orientador
Professor Doutor António Salgado**

06/2023

Dedico este trabalho ao poeta, musicista, e notável Professor Francisco Melo, que em Portugal dedicou toda a sua vida à educação musical de seus alunos, dentre os quais, hoje me incluo e com as devidas honras, sendo um estudante internacional, presto-lhe hoje essa singela homenagem por todo aporte a mim prestado durante todas as fases de desenvolvimento desta pesquisa. Quero também dedicar este projeto a todos os amantes da música portuguesa, em especial, àqueles que como eu, tiveram o privilégio de, por meio das modinhas aqui retratadas, conhecer um pouco mais da cultura e dos valores sociais de Portugal e do Brasil dos séculos XIX e XX, respetivamente.

*Com origem variada
Sincretismo cultural
A Modinha é cantada
No Brasil e em Portugal*

*A solo, duo ou em trio
Há tanto para escolher
Merece estudo com brio
Para cantar com prazer*

Francisco Melo

Agradecimentos

Ao Criador pelo dom da vida.

À minha mãe a Sra. Meire Alves de Castro Valverde, e à minha irmã, a Srta. Erika Skarleth de Castro Valverde.

Ao meu tio João Eterno por toda assistência prestada durante o processo de emissão do meu visto.

Ao eminente Professor de canto e amigo, Professor Dr. Coordenador António Salgado.

À Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo na pessoa do Sr. Diretor Marcos Conceição.

À Dra. Marta Quinta e ao Professor Eugénio Amorim do Conselho Técnico Científico.

À Professora Ana Maria Liberal pelo seu papel fundamental no desenvolvimento desta pesquisa.

Aos Professores António Durães e Cláudia Marisa que muito contribuíram com meu crescimento artístico.

À Biblioteca da ESMAE na pessoa da bibliotecária a Sra. Fernanda Sousa.

Às colaboradoras Andreia Sousa e Irene Almeida.

Aos rececionistas António Cardoso, Ibraim Barbosa, Francisco Borges e Luís Pontes.

À equipa da secretaria da ESMAE representada por Carla Dias, Marília Moreira e Virgínia Felipe.

À Igreja Assembleia de Deus do Porto, filial de Monção, na pessoa do Pastor João Amaral e sua esposa Pra. Ilda Amaral.

Ao Presbítero Tiago Castilho da Catedral Presbiteriana do Rio de Janeiro.

Às bibliotecárias de Monção, Anabela Além, Elisabete Magalhães, Isabel Ferreira, Teresa Degues.

Aos Professores acompanhadores, Ángel González e Luís Duarte, por toda serenidade durante as aulas.

Ao Professor André Araújo da Escola Superior de Saúde do IPP.

E aos colegas de curso, os cantores, Ana Rosa, Henrique Lencastre e Júlia Anjos.

Resumo

O presente projeto tendo por base obras de dois compositores de modinhas do século XIX, José Francisco Édolo e José Francisco Acuña do cenário português, e dois do século XX, Heitor Villa-Lobos e Lorenzo Fernández do contexto brasileiro, revisita o ambiente artístico dos respectivos períodos e evidencia algumas diferenças estruturais de referencial técnico e de seu *Modus operandi*. Enquanto em Portugal, a partir da segunda metade do século XVIII, as modinhas se adequavam ao padrão de canção de câmara, sendo um produto que compunha os altos salões da nobreza portuguesa e da classe burguesa em ascensão, no Brasil, a modinha distancia-se dos padrões pré-estabelecidos pelos *castrati* na Capela Real do Rio de Janeiro no alvorecer do século XIX, apropriando-se na primeira metade do século XX, do ideal vanguardista promovendo as ideias do pensamento nacionalista.

Palavras-chave

Modinha; século XIX; século XX; nacionalismo.

Abstract

The present project, based on works by two composers of modinhas from the 19th century Portuguese scene, José Francisco Édolo and José Francisco Acuña, and on works by two from the 20th century Brazilian context, Heitor Villa-Lobos and Lorenzo Fernández, revisits the artistic environment of the respective periods and shows some structural differences of technical reference and its Modus operandi. While in Portugal, from the second half of the 18th century onwards, a modinha, being an important element of the nobility social life and of the rising bourgeois class, adapted to the patterns of chamber song, in Brazil, in the Royal Chapel of Rio de Janeiro at the dawn of the 19th century, modinhas tend to distance from the castrati pre-established patterns, appropriating, in the first half of the 20th century, the avant-garde ideal of a nationalist thought.

Keywords

Modinha; 19th century; 20th century; nacionalism.

Índice

Introdução

1. A Modinha luso-brasileira de finais do século XVIII e inícios do séc. XX...	1
1.1. Generalidades	1
1.2. Brasil: primeiros achados	4
1.3. Características gerais da modinha	5
1.3.1. Canto	5
1.3.2. Ornatos, acompanhamento e tradição local	6
1.3.3. Estrutura geral	8
2. Proposta de edição crítica de duas modinhas	10
2.1. Generalidades	10
2.2. <i>Embora tu chames</i> de José Francisco Édolo	13
2.2.1. Apontamentos biográficos do compositor	13
2.2.2. Aspetos musicais	14
2.2.3. Elementos do texto	17
2.2.4. Elementos da transcrição	18
2.3. <i>Escutai Deuses no Olimpo</i> de José Francisco Acuña	21
2.3.1. Apontamentos biográficos do compositor	21
2.3.2. Aspetos musicais	22
2.3.3. Elementos do texto	23
2.3.4. Elementos da transcrição	24
3. Revisitar a Modinha no século XX	26
3.1. Generalidades	26
3.2. Apontamentos biográficos do compositor Heitor Villa-Lobos.....	28
3.2.1. <i>Melodia sentimental</i>	31
3.2.2. <i>Cantilena nº 3</i>	31
3.3. Apontamentos biográficos do compositor Lorenzo Fernández	32
3.3.1. <i>Toada p'ra você</i>	34
3.3.2. <i>Dentro da noite</i>	35
3.4. Elementos da transcrição	35
4. Análise interpretativa das modinhas	38

4.1. <i>Embora tu chames</i> de José Francisco Édolo	35
4.2. <i>Escutai deuses no Olimpo</i> de José Francisco Acuña	41
4.3. <i>Melodia sentimental</i> e <i>Cantilena nº3</i> de Heitor Villa-Lobos.....	42
4.4. <i>Toada p'ra você</i> e <i>Dentro da noite</i>	43
Conclusão.....	45
Referências bibliográficas.....	47
Referência complementar.....	52
Anexos	
A – Peças objeto da edição crítica	
Anexo 1 Edição moderna da modinha <i>Embora tu chames teima</i> de José Francisco Édolo.....	54
Anexo 2 Sugestão interpretativa dos versos não musicados.....	56
Anexo 3 Edição moderna da modinha <i>Escutai deuses no olimpo</i> de José Francisco Acuña.....	60
Anexo 4 Sugestão interpretativa dos versos não musicados.....	62
Anexo 5 Edição moderda da modinha <i>Embora tu chames teima</i> em tonalidade para regisração grave masculina	64
Anexo 6 Edição moderna da modinha <i>Escutai deuses no olimpo</i> em tonalidade para regisração grave masculina	66
B - Repertório complementar	
Notas de esclarecimento	68
Anexo 7 Edição moderna com proposta de acompanhamento do compositor Henrique Mesquita para a modinha de número 25 intitulada: <i>Há de ter sempre a seu lado</i>	69
Anexo 8 Edição moderna da modinha a trio <i>Moda do zabumba</i> de António Leal Moreira.....	81
Anexo 9 Edição moderna da modinha a trio (à capela) <i>Pastoras serranas</i> de José Palomino	87
Anexo 10 Edição moderna da modinha a trio (à capela) <i>Justos céus</i> de José Palomino	89
Anexo 11 Edição moderna da modinha a duo <i>Os fios q'amor fabrica</i> de José Palomino	90
Anexo 12 Imagem do manuscrito original da modinha <i>Embora tu chames teima</i> de José Francisco Édolo	100
Anexo 13 Imagem do manuscrito original da modinha <i>Escutai deuses no olimpo</i> de José Francisco Acuña	102
Anexo 14 Imagem do manuscrito original da modinha <i>Há de ter sempre a seu lado</i> de autoria anónima.....	103
C – Impressos das obras do século XX do trabalho e de algumas das peças complementares	

Anexo 15 Impresso original da modinha a trio <i>Moda do Zabumba</i> de António Leal Moreira.....	113
Anexo 16 Impresso original da modinha a trio (à capela) <i>Pastoras serranas</i> de José Palomino	118
Anexo 17 Impresso original da modinha a trio (à capela) <i>Justos céus</i> de José Palomino	119
Anexo 18 Impresso original da modinha a duo <i>Os fios q'amor fabrica</i> de José Palomino	120
Anexo 19 Impresso da canção <i>Melodia sentimental</i> de Heitor Villa-Lobos.....	127
Anexo 20 Edição moderna da modinha <i>Melodia sentimental</i> para registo grave masculina	130
Anexo 21 Impresso da <i>Cantilena nº 3</i> de Heitor Villa-Lobos	133
Anexo 22 Edição moderna da canção <i>Dentro da noite</i> de Lorenzo Fernandez.....	135
Anexo 23 Edição moderna com arranjo para orquestra da canção <i>Toada p'ra você</i> de Lorenzo Fernández	139

Lista de figuras

Figura 1: Imagem de Domingos Caldas Barbosa	2
Figura 2: Fátima no lançamento de seu livro “Caderno de Modinhas”, em 2013.....	8
Figura 3: José Bernardo de Barahona Fragoso Cordovil da Gama Lobo, 2º Visconde da Esperança, proprietário do Fundo da Manizola	10
Figura 4: capa do manuscrito da Coleção de Modinhas do Fundo da Manizola	11
Figura 5: <i>Embora tu chames teima</i> , de José Francisco Édolo. Exemplo de padronização das colcheias.....	13
Figura 6: partitura: compassos iniciais da parte B	16
Figura 7: partitura: trecho final da parte B.....	16
Figura 8: partitura: compassos 2 e 4.....	17
Figura 9: partitura: trecho modulatório	22
Figura 10: partitura: excerto com blocos de acordes de 4 sons.....	22
Figura 11: excerto com indicações de dinâmica para o piano	23
Figura 12: imagem de Arthur Rubinstein	28
Figura 13: imagem de Arminda Villa-Lobos	29
Figura 14: Contralto Marian Anderson	31
Figura 15: Lorenzo Fernández.....	33
Figura 16: Compassos 1 e 2 da modinha <i>Embora tu chames</i> . Fonte: Coleção de Modinhas do Fundo da Manizola.	38
Figura 17: Edição moderna os compassos 1 e 2 da modinha <i>Embora tu chames</i>	38
Figura 18: Compassos 5 e 6. Original e edição moderna (alocações prosódicas correspondentes).....	39
Figura 19: Versão manuscrita e moderna	39
Figura 20: Versão manuscrita e moderna	40

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

P.PORTO

Introdução

Conforme pesquisa musicológica apresentada por Veiga (1998), o campo da musicologia é uma ciência recente que ainda carece de muita investigação. No que tange à modinha, o autor discorre sobre os primeiros trabalhos científicos da área e apresenta algumas particularidades que apontam equívocos e esclarecimentos sobre seu gene. No contexto luso, nomes como os de Ernesto Vieira, Frederico de Freitas, Gerard Béhague e Gerard Doderer foram personalidades significativas. Já no contexto brasileiro, as pesquisas levam como pioneiros os músicos, Mário de Andrade, Mozart de Araújo e Batista Siqueira.

Ernesto Vieira (1899) precursor dos estudos musicológicos em Portugal, foi o responsável pela primeira descrição do termo modinha em terras lusitanas. Em 1963, Frederico de Freitas (Gomes, 2017) faz referência aos termos: modinha, lundum e fado na Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura, e Gerard Béhague (Volpe, 2010), etnomusicólogo que desempenhou importante papel dentro da musicologia latino-americana, desfaz a imagem negativa descrita pela Sra. Edmund Wodehouse no dicionário musical europeu de maior prestígio internacional: o Grove.

A type of Portuguese (and thence [sic] Brazilian) song, as distinctive if as unimportant a product of its country as the English "royalty ballad" was at the turn of the 20th century, and now as completely outmoded. (...) the Modinhas brasileiras [sic] were always very primitive in form, devoid of workmanship, somewhat vulgar, but expressive and gay. (Vieira, 1998, p. 78).

Embora o verbete de Béhague (Sadie, 1980) tenha contribuído com a visão positiva do gênero, os estudos ainda se encontram muito superficiais, o que denota um maior desdobramento na investigação científica do assunto; fato também evidenciado pelo pesquisador Gerard Doderer (1984). O autor que a maioria das pesquisas tem como fonte primária o prefácio de Mário de Andrade de 1930 e poucos estudos isolados sobre o tema, o

que acaba por resultar em abordagens carregadas de preconceitos nacionalistas. Para o autor a modinha se desenvolve em meados do século XVIII e tem como elementos indissociáveis traços do canto europeu, e dos folclores africano e brasileiro. Doderer (1984, p. 8) também evidencia semelhanças entre a modinha e o fado em termos de rítmica e estrutura melódica. O autor elenca três frases principais relacionadas ao seu aspeto musico-sociológico:

1. Uma canção de língua nacional praticada nas salas da sociedade aristocrática influenciada pelo estilo italiano, que por vezes, funcionava como canção intermédia na ópera popular. Ainda nessa fase ocorre sua disseminação nas colónias e se apropria de novos elementos. Teve como principais compositores: Pe. José Maurício (de Portugal), António Galassi, Marcos Portugal, António da Silva Leite e António Leal Moreira. Tinham como emprego recorrente o uso da viola dedilhada ou cravo com a técnica do baixo-cifrado. Com vários impressos em circulação, merecem destaques as publicadas pelo Jornal de Modinhas com lançamentos quinzenais.
2. No final do século surge a modinha aos moldes da alta burguesia; transformada em canção de sala, agora é acompanhada pelo piano e ganha versões de grandes temas operísticos. Nessa altura, a modinha era parte da vida social aristocrata tanto portuguesa quanto brasileira. E sobre sua prática musical no Brasil há os relatos de William Beckford e Spix e Martius. Beckford diz ser a mais sedutora e voluptuosa canção que já ouviu, já os relatos de Spix e Martius se direcionam à forma como são concebidas e a qualidade a elas empregas, uma canção que induz o ouvinte a dançar e que raras vezes era acompanhada pelo piano. Ainda, no contexto brasileiro, se torna a forma mais popular de canção, e a partir de 1830 entra no mercado de publicação da cidade do Rio de Janeiro e se populariza tanto que pessoas de toda estirpe começam a compor, porém,

esse grande contingente de obras apresenta um deficit em termos qualitativos.

3. Em sua terceira fase, Doderer (1984) diz que a modinha havia se tornado um produto exclusivamente brasileiro, a partir das décadas de 1860 e 1870. E sobre a sua coletânea de 55 modinhas ele diz refletirem a típica prática da canção de salão acompanhada pelo piano no século XIX, e que não poderia atribuir a ela o título de modinhas brasileiras, apesar de terem sido todas publicadas no Rio de Janeiro.

Se em 1984 na ótica de Doderer o campo da pesquisa se apresentava, praticamente, obsoleto, podemos considerar alguns avanços que apontam para um futuro promissor. Conforme apontamentos do musicólogo David Cranmer (2017), Theophilo Braga acaba por cometer um equívoco ao classificar as árias contidas nas óperas de António José da Silva, o judeu, como modinhas. O trabalho de António José da Silva se restringe ao período compreendido entre os anos de 1705 a 1739, e somente no último quartel do século é que o termo será em terras lusitanas disseminado com a chegada do mulato brasileiro Domingos Caldas Barbosa, provavelmente entre os anos de 1665 e 1770. Outros grandes projetos musicológicos do período merecem destaque: a bibliografia do compositor de óperas português, Francisco de Sá Noronha (Cymbron, 2019); a atividade dos *castrati* da Capela Real do Rio de Janeiro (Pacheco, 2009); o trabalho editorial das modinhas a duas vozes e cravo de Marcos Portugal (Cranmer e Paiva, 2006), o estudo da vida e produções do modinheiro Gabriel Fernandes da Trindade (Castagna, 2011), a edição moderna da Coleção de Modinhas do Brasil até então preservadas na Biblioteca da Ajuda (Lima, 2001); trabalhos pontuais sobre modinhas, lunduns, cançonetas (Nery, 2000) e uma rica diversidade de duos vocais (Morais, 2003), bem como, a tese de doutoramento de Marcos Magalhães que reúne atualmente o maior acervo de modinhas já catalogadas.

Este trabalho, desenvolvido no âmbito do Mestrado em Interpretação Artística do Curso de Canto da Escola Superior de

Música e Artes do Espetáculo do Porto/IPP, tem como principal objetivo revisitar a modinha dos séculos XVIII e XIX. A pesquisa objetiva contribuir com um olhar agora pautado em uma visão mais distante, onde dois contextos são apresentados, a realidade musical do século XIX, que teve como força motriz os palcos de Lisboa e do Porto, e a realidade com uma nova apropriação, onde o discurso musical buscava acima de tudo, afirmar o ideal nacionalista implementado pelos vanguardistas: Villa-Lobos, Lorenzo Fernández, Luciano Gallet, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri e Mário de Andrade.

O presente projeto desenvolve-se em 4 capítulos e é complementado com 23 anexos.

No primeiro capítulo é realizada uma contextualização histórica da modinha de finais do século XVIII e primeiras décadas do XX, incluindo a sua génese e a definição do termo num dos principais dicionários musicais do mundo, o Grove. Aborda-se o surgimento do termo em solo brasileiro e suas características gerais: a técnica do canto empregada, os instrumentos utilizados e as variações presentes na forma de se construir o acompanhamento. Menciona-se ainda a gama de tipologias que à modinha são referendadas.

O capítulo dois apresenta uma proposta de edição crítica de duas modinhas da Coleção do Fundo da Manizola, de dois compositores do cenário português: José Francisco Édolo e José Francisco Acuña, que viveram entre finais do séc. XVIII e início do XIX. Em um primeiro momento um levantamento bibliográfico é feito, a abordagem começa pelo contexto e alguns detalhes da Coleção do Fundo da Manizola. Para cada peça, após a Biografia do autor, faz-se uma análise a considerar os aspetos musicais, formais, textuais e de transcrição, incluindo a transcrição fonética e a edição moderna das modinhas selecionadas.

No terceiro revisitamos a modinha no século XX a partir de dois compositores brasileiros: Heitor Villa-Lobos e Lorenzo Fernández, escolhendo duas peças de cada um. São referidos

os principais compositores que representaram o género, incluindo a evidência do valor social que a modinha exerce como um veículo dos ideais nacionalistas no contexto brasileiro da primeira metade do século XX. Outros pormenores também são citados, como a criação dos principais centros de formação musical do Brasil e seu principal órgão representativo: A Associação Brasileira de Música.

Por fim, no quarto capítulo apresentamos o contributo fruto da análise conjunta entre professor e aluno sobre os aspetos interpretativos das canções apresentadas nos capítulos 2 e 3. Foram consideradas questões como redistribuição de sílabas, alteração tonal e neutralização de vogais, de forma a objetivar um melhor aproveitamento das características do intérprete.

A secção de Anexos começa com as peças objeto da edição crítica. De realçar ainda, com destaque para um tipo de repertório menos conhecido, o trio, que só se conhecem oito exemplares no levantamento de Magalhães de 2018. Assim transcrevem-se dois trios de José Palomino e um de António Leal Moreira.

1. A Modinha luso-brasileira de finais do século XVIII e inícios do séc. XIX

1.1. Generalidades

A Modinha é um género musical luso-brasileiro. Em Portugal teve maior notoriedade em finais do século XVIII, já no Brasil, se manteve vívida até meados do século XX (Doderer, 1984, p. 7). Seus traços característicos, em sua fase inicial, estavam intimamente ligados ao canto erudito europeu (cantabile italiano); em um momento mais tardio se apropriou de elementos da cultura africana e ameríndia, esta última, podemos restringir ao cenário brasileiro, reflexo da miscigenação entre europeus, africanos e índios durante o período das colónias (Siqueira, 1979, p. 45).

Segundo Lima (2001, p. 13 e 14), apesar das várias discussões levantadas sobre a origem do termo antes do segundo quartel do século XVIII, tudo converge para suas elucubrações: o século XVIII terá sido o período em que a modinha portuguesa no Brasil passa a se apropriar de características próprias, e de moda, configura-se em modinha.

Atrelada aos elementos de sedução e erotismo, William Beckford (1954) afirma que é uma canção que faz perder o juízo a todos os santos. Seu apego foi tamanho que diz ter se tornado escravo delas a ponto de Portugal não querer abandonar (Backford apud Doderer, 1954, p. 9).

Segundo Ruy Vieira Nery (2008), a partir da segunda metade do século XVIII, como reflexo dos hábitos dos novos centros urbanos europeus, iniciam-se, em Portugal, pequenos saraus domésticos nos palácios e nas casas das famílias aristocratas burguesas. Essa prática acaba por desencadear uma série de novos investimentos: contratação de professores, um mercado interno de produção de instrumentos, casas editoriais de partituras e um jornal de modinhas impresso a cada 15 dias¹. Dentro deste cenário doméstico e profícuo de produção musical surge, a partir de 1770, a Modinha, “um género de canção sentimental” que, segundo Manuel Carlos de Brito, “parece ter sido originalmente importado do Brasil” pelo poeta e cantor brasileiro, Domingos Caldas Barbosa (Brito, 2015, p. 151).

Segundo Sawaya (2015), Domingos Caldas Barbosa, conhecido com o nome arcádico de Lereno Selinuntino, por ter sido membro das Arcádias de Roma (1772) e de Belas Artes (1774), viveu em Lisboa sob a proteção do Conde de Pombeiro e frequentava os círculos

¹ Entre 1792 e 1796 foi publicado o Jornal de modinhas, periódico quinzenal editado em Lisboa pelos franceses Francisco Domingos Milcent e Pedro Anselmo Marchal. Nos dias 1º e 15 de cada mês, o periódico apresentava uma nova canção, sendo numeradas de 1 a 24 as canções impressas em cada ano de edição (julho a junho). (Castagna, 2014, p. 5)

sociais e culturais da alta aristocracia, onde divulgou a modinha e o lundu que trouxe do Brasil. Sawaya (2015) refere, ainda, que Barbosa é autor de poemas musicados por António de Silva Rêgo e Marcos Portugal, publicados pelo *Jornal de Modinhas*.

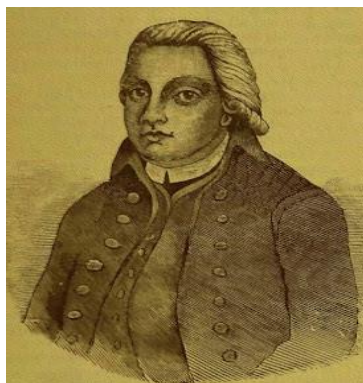


Figura 1 – Domingos Caldas Barbosa. Disponível em:

<http://www.poeteiro.com/2018/05/francisco-de-assis-borba-domingos.html> Acedido 31/04/2023.

Castagna (2014) corrobora o que refere Rui Vieira Nery (2008) ressaltando o crescimento das grandes metrópoles europeias e os novos hábitos adquiridos, e em sua conclusão ressalta que a modinha, em Portugal, é um reflexo das produções nacionalistas que ocorrem nos principais centros urbanos europeus: a *canzonetta*, na Itália, a *seguidilla*, em Espanha, a *ariette*, em França, e o *lied*, na Alemanha e na Áustria:

A origem da modinha está relacionada a um fenômeno europeu - e não apenas português - da segunda metade do século XVIII. Com a progressiva ascensão da burguesia e, conseqüentemente, com a mudança de hábitos da nobreza, surgiu uma prática musical doméstica ou de salão destinada a um entretenimento mais leve e menos erudito que aquele proporcionado pela ópera e pela música religiosa. Assim, a música doméstica urbana, praticada por amigos e familiares em festas ou momentos de lazer, privilegiou formas de pequeno número de intérpretes, de fácil execução técnica e de restrito apelo intelectual. (Castagna, 2014, pp. 1-2)

A moda portuguesa que em seus romances também trazia elementos do cotidiano e de diversas áreas do saber humano, no Brasil se apropria de elementos rítmicos mais lânguidos, fruto da miscigenação com outras etnias (com maior influência afro).

No seu desenvolvimento cronológico, a Modinha surge em meados do séc. XVIII, logo bem diferenciada da tradicional Moda sem que a primeira tivesse sido originada pela canção popular. Parece muito mais que a Modinha tenha sido o produto da conjugação de elementos da arte de canto erudito europeu e dos folclores africano e brasileiro. (Doderer, 1984, p. 7)

Os versos que eventualmente faziam críticas de teor político, passam a centrar sua ironia em trocadilhos com alguma sensualidade como nos mostram os trechos seguintes compostos por Domingos Caldas Barbosa (1798, p. 25):

<p>“Eu” sei, cruel, que tu gostas, Sim gostas de me matar; Morro, e por dar-te mais gosto, Vou morrendo de vagar:</p> <p>“Eu” gosto morrer por ti; Tu gostas ver-me espirar; Como isto he morte de gosto, Vou morrendo de vagar².</p>	<p>Xarapim “eu” bem estava Alegre nest’aleluia, Mas para fazer-me triste Veio Amor dar-me na cuia³.</p>
--	---

Em Portugal o termo moda já é empregado no ano de 1789 no *Diccionario da Lingua Portugueza, composto pelo padre D. Rafael Bluteau*; em finais do século XIX, Ernesto Vieira (1899) cita o termo modinha em seu *Diccionario Musical*. Não obstante, como bem relatou Gehrard Doderer (1984, p. 7), à modinha ainda não lhe foi atribuído o merecido estudo. Na primeira edição de um dos dicionários musicais mais completos do mundo: *A Dictionary of Music and Musicians*, o *Grove*, o termo é desconhecido. Na versão revista por Stanley Sadie de 1980 é nos apresentado um pequeno escopo do género luso-brasileiro, contudo, mesmo após atualizações mais recentes o verbete ainda não apresenta uma narrativa com abordagens mais contundentes sobre a canção.

² Este primeiro conjunto de versos faz parte da 1ª Edição (1798, p. 25) da Viola de Lereno composta por Domingos Caldas Barbosa em finais do século XVIII.

³ Este segundo conjunto de versos faz parte da 2ª Edição (1826, p. 15) da Viola de Lereno composta por Domingos Caldas Barbosa em inícios do século XIX. Cuia: Verbo oriundo da Angola que significa dar prazer, alegrar.

Para pesquisadores contemporâneos portugueses que tem ao tema dedicado maior atenção, ela é vista como um termo genérico para todas as canções cultivadas durante o século XVIII e XIX e se distingue por ser um tipo de canção erudita com influências da ópera italiana e da cultura africana e brasileira (Nery, 2000, p. 9-10).

Para David Cranmer, o termo modinha tem equivalência a uma canção acompanhada e é a palavra mais usada até a chegada de outras designações estrangeiras, como é o caso da ária de ópera, do romance francês e do termo canção, este último, segundo o musicólogo, foi mais utilizado no século XIX (Cranmer apud Valverde, 2020a, p. 138).

Ainda sobre a visão dos primeiros estudos sobre o gênero em Portugal, Vieira (1899) a descreve como uma ária de romança portuguesa muito em voga em finais do século XIX, que tinha como características recorrentes o uso do modo menor, melodias tristes, textos românticos e versões que eram adaptações das óperas de maior prestígio entre os lusitanos.

Sobre seu momento mais tardio, Mário de Andrade faz referência a três compositores: Manuel José Vidigal, que transcreve os primeiros traços do que será conhecido como o embrião do Fado português; William Morgan Kinsey (1788-1851) e Granville Bantock (1868-1946), outras referências do contexto composicional que já se distanciam da modinha cultivada no Brasil (Andrade, 1930, p.7).

1.2. Brasil – Primeiros achados

No Brasil, a *moda* portuguesa se apropria de novos traços culturais advindos de mais dois grupos étnicos: o indígena e o afro. Neste contexto, dentre os pesquisadores que lançaram um olhar mais mesuroso sobre o tema no panorama brasileiro podemos destacar: Baptista Siqueira e Mário de Andrade.

Já está suficientemente provado que o nosso folclore, um dos mais ricos que existem, traz a contribuição de várias raças, salientando-se entre elas, três principais: o colonizador português, o negro africano, o ameríndio. No tocante à modinha, são reduzidas, por assim dizer, as influências das duas últimas. (Siqueira, 1979, p. 45)

Siqueira (1979) evidencia a identidade da modinha como uma vertente mais folclórica; Mário de Andrade ressalta que apesar das raízes europeias com elementos da ópera de Glück, Mozart e do *cantabile italiano* serem evidenciados, no Brasil ela já se apropriava de uma linguagem pessoal (Andrade, 1930, p.7).

O que parece é que os nossos modinheiros coloniais e imperiais, ao em vez de se desnacionalisarem na erudição e na imitação, iam buscar na melódica europeia os elementos em que ela comprazia com a sensibilidade nacional nascente. (Andrade, 1930, p. 7)

1.3. Características gerais da Modinha

1.3.1. Canto

Conforme cita Brito (2015), uma das principais características da Modinha, no que diz respeito à parte do canto, é o emprego da estética do *cantabile italiano*. A modinha sofreu influência direta das árias de ópera, algumas foram adaptações para a língua vernácula de grandes produções de compositores renomados como Bellini, Donizetti e Verdi:

Na primeira metade do século XIX o estilo musical da modinha será cada vez mais influenciado pela ópera italiana, havendo inclusive diversas modinhas que são evidentes paráfrases de árias de óperas de Bellini, Donizetti e Verdi. (Brito, 2015, p. 152)

Essa forma de compor aos moldes italianos, se deve ao facto de um contingente expressivo de músicos compositores portugueses terem sido patrocinados pela coroa portuguesa para estudarem na Itália durante o reinado de Dom João V e Dom João VI, monarcas que prezavam pela qualidade artística em seus respectivos reinos:

A atenção de D. João V para com a Capela Real e com a qualidade musical das cerimônias lá realizadas manifestou-se principalmente através de três medidas: a criação do Seminário Patriarcal, a contratação de músicos italianos para o coro e a orquestra da Capela Real e o financiamento para músicos portugueses estudarem na Itália. (Cardoso, 2005, p. 40)

De forma similar, no cenário brasileiro, a Capela Real, o maior centro de excelência das Américas durante a administração de Dom João VI, contava com 26 cantores italianos, e o proeminente compositor, Domenico Scarlatti, um dos principais representantes da escola romana de sua geração (Cardoso, 2008, p. 31). O pesquisador Ayres de Andrade (1967), em seu primeiro trabalho sobre o passado musical do Rio de Janeiro durante o século XIX, também refere a influência dos compositores italianos no fazer musical carioca à época:

Bellini, com a melancólica suavidade das suas melodias, tão condizentes com a sensibilidade do brasileiro, passou a influenciar os trovadores do país, a tal ponto que no repertório da modinha brasileira não são raras aquelas que parecem provir diretamente das óperas de Bellini. (Andrade, 1967, vol. 1, p.8)

O Rio de Janeiro foi uma cidade projetada aos moldes de Paris (Deluiz, 2013), no decorrer do século XIX, segundo Ulhôa (2008, p. 253), toda música consumida pela elite burguesa parisiense era importada para os salões, teatros e salas de concerto da metrópole. Ulhôa (2008) discorre ainda que imigrantes que ocupavam posições de destaque (italianos, franceses e alemães) eram os responsáveis por mediar esse intercâmbio cultural.

1.3.2. Ornatos, acompanhamento e tradição oral

A ornamentação vocal possuía uma escrita diretiva (ornatos escritos), e outra subjetiva (ornamentos improvisados). Na escrita diretiva podemos citar como ornamentos: as apojaturas superiores longas e breves, os grupetos de três ou quatro notas, portamentos ascendentes e descendentes de duas ou três notas, e os *batidos* ou *soltos*, que segundo Morais (2003), é uma espécie de *staccato* vocal que compunha a escrita do século XVIII e que em França era conhecido como *larmes* (lágrimas).

Na escrita subjetiva estão as indicações de tratados de época que faziam referência a uma ornamentação que devia ser posta pelo intérprete de forma improvisada; Manuel Morais destaca os *mordentes*, o *trilo* ou *trinado*, o *tremulo*, o *bombo*, e os *ligados*, e ainda indica que apesar de nos tratados portugueses do século XVIII não haver indicação explícita do uso do termo *coloratura*, era de costume o emprego de ornatos virtuosísticos compostos da escrita diretiva, “outros cantados de improviso, tais como diminuições ou glosas, melismas, escalas, harpejos, grandes saltos, notas repetidas, etc...” (Morais, 2003, p. 44).

No Brasil, estudos contemporâneos como os do musicólogo e intérprete Alberto Pacheco (2009) revelam que a modinha praticada no contexto da corte, durante o período joanino, se apropriou dos mesmos ornatos lusitanos; grupetos, apojaturas, floreios e trinados eram empregados de forma sistêmica ou improvisada. Lima (2001) em seu trabalho de pesquisa sobre o manuscrito encontrado na Biblioteca da Ajuda contendo 30 modinhas a duas vozes, na parte da análise melódica também evidencia o uso de arpejos, apojaturas afins, grupetos, *slides* e trinados.

Quanto à instrumentação, Vieira (1899, p. 528) diz ser o violão o instrumento mais usual entre os lusitanos até a chegada do piano. Com seu advento, o salão passa a ser de seu uso “exclusivo”, enquanto, o violão, tem agora um papel menos representativo entre a elite burguesa e vai se manter entre a classe menos favorecida da sociedade e se configurar como um elemento característico (no caso do Brasil) do contexto popular ou urbano, uma das tipologias comuns entre o cancionero brasileiro (Valverde, 2020a, p. 118).

Por isso o violão sentiu-se diminuído no ambiente estreito dos salões e fugiu, numa noite de luar, para ir gemer, com os trovadores, na amplidão infinita, sem jamais parar nos seus lamentos. (Siqueira, 1979, p. 97)

No contexto brasileiro, o acompanhamento era feito consoante à disponibilidade do recinto: bandolim, flauta, harpa, instrumentos de percussão, ou até mesmo de orquestra, poderiam compor a formação, haja vista que a modinha também integrava as programações dos teatros (Pacheco, 2012, p.87).

Outro traço que bem caracteriza o cancionero brasileiro é a manutenção de obras por meio de tradição oral. No centro-oeste do Brasil, no município de Pirenópolis, várias modinhas foram mantidas por tradição oral e hoje fazem parte de uma coleção intitulada: *O Cancioneiro de Armênia*. Sobre a coleção Valverde (2020b) discorre:

56 modinhas, mas três delas possuem apenas letra por não terem sido gravadas. Conforme consta nos registros que integram o cancionero referido, a maior parte delas foi composta em tonalidade maior (29 modinhas), apresentando várias modulações que ora caracterizam o uso de empréstimos modais, ora se configuram como uma modulação passageira, o que também pode ser notado nas modinhas compostas em modo menor (22 modinhas). (Valverde, 2000b, p. 924)

Essas modinhas se configuram como as coletadas por João Batista Siqueira (1979), Mello Moraes Filho (1981), Cláudio Galvão (2000), Raimundo Ramos (2006), e em um contexto mais recente, o *Caderno de Modinhas* editado por Fátima de Brito (2013). Essa última, uma coleção composta de oito modinhas oriundas da tradição oral, foram transcritas por Fátima de Brito (ver figura 2). À semelhança do que ocorreu com Armênia de Pirenópolis, Fátima ouviu sua mãe cantarolar várias modinhas ao longo da vida e decidiu não apenas transcrever, como também criar uma proposta de acompanhamento. Fátima de Brito faleceu nos primeiros anos da década passada e quanto ao seu apreço para com a modinha e à canção de câmara brasileira deixou transcrito em seu prefácio os seguintes dizeres:

A Modinha é o gênero nacional mais representativo do canto de câmara brasileiro. Mescla de saudades, de sentimentos de amor e desamor, a Modinha canta alegrias, lembranças, amores e dores do coração. Este fluxo romântico se deu muito bem com a lírica do século XIX, quando poetas românticos iam “a busca de um sentido melódico mais acentuado no verso”, fornecendo com seu material poético, a matéria literária a ser transmutada para música. Assim, no gênero Modinha, vamos encontrar ao lado de poetas anônimos nomes como Casimiro de Abreu (1839-1860), Gonçalves Dias (1823-1864), Castro Alves (1847-1871), e muitos outros poetas cuja documentação literária prova a veracidade da autoria dos textos. Já musicalmente, sempre a autoria dos textos melódicos se perde, por falta de documentação escrita, sendo eles perpetuados através da tradição oral. (Brito, 2013, p. 11)



Figura 2 - Fátima no lançamento de seu livro “Caderno de Modinhas”, em 2013. Foto: ADUFAL. Disponível em:

<https://ufal.br/ufal/noticias/2018/4/universidade-lamenta-morte-da-professora-fatima-de-brito> Acedido dia 20/04/2023.

Todos esses cancioneiros coletados em finais do século XX e inícios do XXI por tradição oral fazem parte da tipologia (no contexto brasileiro) de modinhas regionais ou folclóricas (Valverde, 2020a, p. 118).

1.3.3. Estrutura geral

Os compassos mais empregados na fase inicial foram o quaternário e o binário (C e 2/4), e em um momento mais tardio, por influência da valsa (em um contexto geral) e da música italiana, o ternário foi a forma mais vulgarizada ($\frac{3}{4}$). Quanto à forma:

em geral, em duas partes (uma lenta e a outra, estribilho, mais rápida) teve sempre muitas variações: “em duas estrofes A-B; em duas estrofes e refrão A-B-C; em estrofe e refrão A-C; em duas estrofes e stretto (forma visivelmente erudita) que faz às vezes de refrão A-B-D; e mesmo algumas eruditíssimas, vestindo o espartilho de ária da Capô”. (Andrade, 1930, p. 59)

Dentre as tonalidades recorrentes não podemos assinalar um modo específico. Na coleção *Muzica escolhida da Viola de Lereno* editada por Manuel Morais o modo maior foi preponderante, entretanto, na Coleção *As Modinhas do Brasil* editadas por Lima, o modo menor teve a mesma importância. Na Coleção de modinhas para uma ou duas vozes de Marcos Portugal editada por Cranmer e Rejane Paiva (2006), o modo maior prevaleceu. Portanto, conclui-se que é característico o emprego do modo maior e menor, bem como, o uso de trechos modulatórios com maior ou menor ocorrência em determinadas coleções.

conquanto houvesse, como bem estudou Mário de Andrade, uma maneira especial e curiosa de modular a modinha, cujas constantes são a passagem do Maior para o Menor dentro da mesma tonalidade e a modulação para a subdominante, o que levou esse musicólogo a apontá-la aos nossos compositores, como elemento “para tirar verdadeiros centros tonais que especificariam de jeito característico a maneira modulatória nacional” (99). (Almeida, 1942, p. 59)

2. Proposta de edição crítica de duas modinhas

2.1. Generalidades

As duas modinhas editadas fazem parte da coleção do Fundo da Manizola, doada por José Bernardo de Barahona Fragoso Cordovil da Gama Lobo (1841-1925), o 2.º Visconde da Esperança (ver figura 3), à Biblioteca Pública de Évora. O nome da coleção advém do facto de a biblioteca pessoal do Visconde estar na Quinta da Manizola.



Figura 3 – José Bernardo de Barahona Fragoso Cordovil da Gama Lobo, 2º Visconde da Esperança, proprietário do Fundo da Manizola. Disponível em: <https://geneall.net/pt/nome/16521/jose-bernardo-de-barahona-fragoso-cordovil-da-gama-lobo-2-visconde-da-esperanca/> Acedido dia 07/04/2023.

O manuscrito, composto por vinte e cinco modinhas, é intitulado, na folha de rosto, por *Collecção / de / Modinhas / Piano-Forte / 1821 / Joaquim António de Lemos* (ver figura 4). Dezassete das modinhas têm indicação de autor e oito são anónimas. Todas são escritas para voz com acompanhamento de pianoforte, exceto a última, que só tem a parte vocal.



Figura 4 – Capa do manuscrito da Coleção de Modinhas do Fundo da Manizola. Fonte: Códice Nº 658 (Fundo da Manizola), Biblioteca Pública de Évora.

Na tabela 1, apresenta-se uma lista de todas as modinhas presentes neste manuscrito, com os nomes dos compositores.

Modinhas do Fundo da Manizola	
José Acuña	
Escutai deuses no olimpo	nº 12
Vem ó Lira, acorre Lira,	nº 13
Os laços d'amor	nº 18
A solidão	nº 22
António José do Rego	
Frescas praias do Barreiro	nº 2
A fresca Almada	nº 19
Simão Portugal	
Foi o momento de ver-te	nº 6
Eu vi o Lereno	nº 17
Vitorino José Coelho	
Fontezinha assim conserves	nº 15
Avezinha se tu queres	nº 20
Domingos Schiopetta	
Vem a meus braços	nº 8
Frei José Marques da Silva	
Teu nome Márcia	nº 21
J. de Freitas	
Na minha triste saudade	nº 24
João José Baldi	
Aquela noite saudosa	nº 14
José Francisco Édolo	
Embora tu chames	nº 1
J. C. Torsiani	
O meu bem quando eu parti	nº 23
Marcos Portugal	

Quando a minha Márcia bela	nº 16
Anônimas	
Ó minhas ternas saudades	nº 3
Infeliz de quem suspira	nº 4
Vi nos Elísios jardins	nº 5
Dai-me, ó Deus, a minha amada	nº 7
Oh que linda borboleta	nº 9
Amei não fui amada	nº 10
Fui encontrar a desgraça	nº 11
Há de ter sempre ao seu lado	nº 25

Marcos Magalhães realça a sofisticada elaboração da parte do pianoforte, com “introduções instrumentais, interlúdios e codas com uma extensão acima da média”, e o predomínio das tonalidades maiores e da “métrica redondilha maior” (2018, p. 149).

Esta coleção “reflete, com toda a probabilidade, um particular salão” e as várias modinhas que a compõem destinavam-se a “serem cantadas e acompanhadas neste contexto doméstico particular (Magalhães, 2018, p.149). O contexto em que seriam interpretadas não deve diferir muito da seguinte descrição:

Por exemplo, após um jantar, um passeio ou uma ida à missa, um pequeno grupo de familiares e amigos decidiam reunir-se numa sala ou num salão de uma casa privada que podia, ou não, ser a habitação de um dos elementos do grupo, para um momento de convívio. Enquanto alguns dos participantes cantavam e tocavam, outros passavam o seu tempo a ler, a declamar poesia, a jogar, a desenhar e a conversar. (Matos, 2021, p. 21)

Nesta tese vão ser editadas e analisadas em detalhe, as duas modinhas do Édolo e o Acuña. Na edição da partitura da modinha “*Embora tu chames teima*”, de José Francisco Édolo, o principal desafio incidiu sobre a perceção do texto. Por se tratar de uma fonte manuscrita do século XIX, mesmo com a ajuda da técnica paleográfica, não foi possível identificar com precisão algumas palavras do texto. Assim, a complementação textual acabou por ser feita com base no sentido das frases e nos indícios que algumas consoantes em combinação silábica apontavam.

O texto musical no seu todo estava bem legível, não tendo havido nenhuma dúvida no momento da edição. Optou-se por padronizar as hastes das colcheias na parte vocal e as indicações de repetição dentro dos compassos foram substituídas pelas notas correspondentes (ver figura 5).

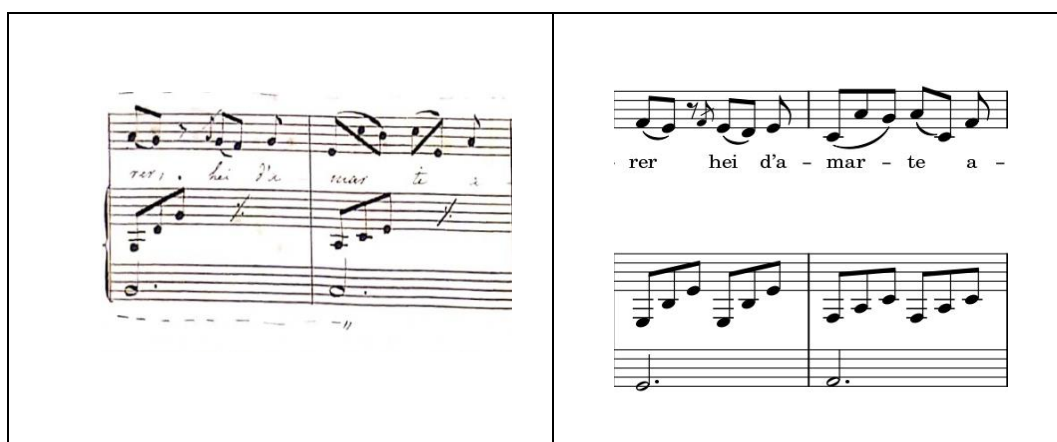


Figura 5 – *Embora tu chames teima*, de José Francisco Édolo. Exemplo de padronização das colcheias (cc. 20-21): à esquerda, a versão manuscrita, à direita, a versão moderna.

2.2. *Embora tu chames teima*, de José Francisco Édolo

2.2.1 Apontamentos biográficos do compositor

As únicas fontes documentais sobre a vida de José Francisco Édolo a que tive acesso até o momento desta pesquisa foram: o Dicionário biográfico dos músicos portugueses de autoria de Ernesto Vieira (1900), o livro de Crônicas da vida musical portuguesa dos autores: Manuel Carlos de Brito e David Cranmer (1990), e a tese de mestrado da aluna Daniela Maria Seixeira de Matos (2021), intitulada: *Recriar um concerto privado num salão burguês do Porto do final do século XVIII e início do século XIX*, orientada pela Profa. Dra. Ana Maria Liberal, docente da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo do Porto – ESMAE. Com base nessas fontes de dados segue-se o texto a seguir:

José Francisco Édolo é natural da cidade do Porto, onde terá nascido entre 1790 e 1792 (Matos 2021) e morrido no início do século XIX. Sobre a crítica musical relacionada ao seu desempenho musical enquanto performer, encontra-se dois relatos: um dentro do contexto internacional apontada no livro de Brito e Cranmer (1990), advinda de um jornal de notícias alemão que tinha um espaço dedicado à prática musical estrangeira. E outra, apresentada por um patriota português, com uma visão de um nacional carregada de maiores detalhes quanto às suas fases em diversos momentos e centros urbanos.

Essas notícias eram repassadas por um correspondente que naquela altura convivia dentro da cena lírica portuguesa e que, apesar de destacar a musicalidade de Édolo e sua família, duras críticas não escusou de falar. Na sua visão, Édolo não era um grande artista e amadores alemães de baixa estirpe seriam mais promissores que o distinto músico. Não se sabe ao certo se os borburrinhos funcionavam para alavancar a produção e ao jornal não faltar

pecúnia. Mas certo é que nem mesmo os cantores portugueses se safaram de seus duros juízos:

Entre os amadores do Porto distingue-se antes do mais Madame de Brito, que é uma cantora muito boa. Possui uma bela voz e canta com sensibilidade e gosto; contudo, não está totalmente isenta do defeito dos cantores portugueses: por vezes desafina. (Brito e Cranmer, 1990, p.42)

São vários os detalhes descritos por Vieira (1900, p. 394). Desde sua notoriedade como músico *spalla* dos violinos e chefe de orquestra do Teatro São João em 1820, a relatos de infância, como quando da ocasião que da idade de 12 anos já era reconhecido como um prolífero instrumentista da classe dos instrumentos de arco. O musicólogo português também alude que o geógrafo e estatístico italiano, Adrien Balbi, em sua obra *Essai statistique sur le royaume de Portugal et d'Algarve*, datada de 1822, fez francos elogios à sua edição da abertura do Otelo de Rossini, o que confirma seu talento enquanto compositor. Vieira (1900) ainda destaca a ida precoce com o irmão da cidade do Porto ao Teatro São Carlos no ano de 1802. A pompa foi tanta que o evento chegou a ser noticiado no dia 13 de julho do mesmo ano na Gazeta de Lisboa.

Ernesto Vieira (1900) menciona ainda, nos trechos finais de seu texto, nomes de mais três músicos ligados à sua família que desempenharam importante papel dentro do cenário cosmopolita português: Henrique Édolo (irmão), chefe dos segundos violinos do teatro São Carlos, João Baptista Édolo, professor de violoncelo que possuía uma pequena biblioteca pessoal com obras de grande prestígio, e há também notícia, de que havia nos anos de 1789 um chefe de orquestra de apelido, Édolo.

2.2.2. Aspetos musicais

Gostaria de fazer uma ressalva sobre os achados de Marcos Magalhães (2018) que podem aferir a um provável acontecimento dentro do contexto doméstico da classe burguesa lusitana entre a segunda e terceira década dos oitocentos. Havia uma senhora chamada Thereza Benedita de Brito e Cunha que de forma diletante abria as portas de sua residência para junto a prestigiados compositores como José Francisco Édolo rotineiramente manter a prática musical. Balbi a refere como uma cantora de prestígio aos moldes italianos, e em sua homenagem uma coleção de modinhas foi editada por Schlegel. Nesta coleção há 7 modinhas compostas por Édolo, inclusive, a modinha “Embora tu me chames” aqui tratada e que integra a coleção da Manizola. Tais achados contemplam dados importantes que podem indicar que, possivelmente, a primeira representação desta modinha tenha ocorrido na casa desta senhora e pela mesma tenha sido cantada.

É verosímil imaginar o conjunto de compositores representados neste livro, quase todos com presença documentada no meio musical portuense, a produzirem este documento como forma de homenagem a esta senhora. É um documento que espelha uma interação musical, de vários músicos e outros participantes, centrada no salão de uma determinada casa e numa determinada anfitriã/cantora diletante. (Magalhães, 2018, p. 150)

O manuscrito da coleção de Schlegel foi uma importante fonte para a edição moderna da modinha “Embora tu chames”. Vários detalhes puderam ser esclarecidos pelo facto da edição de Schlegel apresentar uma boa descrição dos elementos presentes na partitura. No manuscrito da Manizola as indicações de dinâmica estavam confusas e todas as apojeturas eram breves. A indicação de uma oitava inferior na execução da mão esquerda na parte do piano continha notas dobradas o que optamos por manter na edição moderna. A linha de oitava pressupõe a execução da nota uma oitava abaixo, ou seja, se não tivéssemos acesso à coleção de Schlegel iríamos manter a linha de oitava quando o correto, ou o que achamos mais rico musicalmente, seria a versão proposta na coleção de Shlegel.

Outro pormenor que também pode ser notado diz respeito à quantidade de estrofes e ao uso do sinal de repetição alocado no acompanhamento do piano (mão direita) sempre que a sequência arpejada se mantinha. Na versão da Manizola o compositor inseriu uma quinta estrofe, e no verso inicial da quarta estrofe ele troca as palavras “m’ excede” por “me iguala”. Apesar de conter apenas 4 estrofes, a coleção de Shlegel por ter todo seu texto preservado e legível, foi de suma importância para a compreensão de algumas combinações silábicas do manuscrito da Manizola, bem como, elucidou a ideia primária que tínhamos sobre o uso dos sinais de repetição.

A tonalidade da modinha é sol maior, está em compasso binário composto (6/8) e o andamento é *allegretto*. Há apenas uma indicação de dinâmica, *p*, na parte do piano e duas articulações vocais (8 *apoggiaturas*; 3, na parte A, 2 breves e uma longa; 5 na parte B, 2 breves e 3 longas; e um mordente na parte B no compasso 17). A modinha é formada por duas partes – A e B – que se repetem duas vezes cada uma, na forma AABB (forma binária/minueto). A extensão da parte vocal compreende um intervalo de décima maior (ré₃ a fá#₄).

A harmonia do piano na parte A se mantém com o centro tonal em sol maior nos três primeiros compassos, há uma breve cadência imperfeita para o tom relativo menor nos dois compassos seguintes, e nos últimos três compassos a tonalidade é novamente afirmada em sol maior após uma cadência perfeita no final da parte A.

Na parte B, há o emprego de oitavas na mão direita a partir do compasso 2 e uma progressão harmônica a iniciar no compasso 10 composta de dominantes secundários do 4º, 5º e 6º graus, respetivamente. A partir do compasso 16 a harmonia se desenvolve com acordes característicos da tonalidade de sol maior e sua relativa menor, e por fim a harmonização é feita com uma cadência perfeita em sol maior.

A linha vocal, apesar de sua construção independente, complementa a harmonia arpejada do piano na mão direita, que é mantida em ambas as partes da obra. Em observação isolada das estruturas, nota-se que o compositor faz uso de "movimento direto" nas camadas iniciais das frases e as resolve por movimento contrário (Ver figura 6).

Figura 6 – Compassos iniciais da parte B.

Com relação ao piano, se mantém a estrutura, apenas nas conclusões das partes A e B há a alteração para o movimento contrário entre a vozes (Ver figura 7).

Figura 7 – Trecho final da parte B.

A base do acompanhamento na mão direita é constituída por seqüências de acordes arpejados, em sua maioria, compostos de 1º, 3º, e 5º graus na primeira inversão (ver figura

8), enquanto, que, na mão esquerda, o baixo funciona como nota base na maioria dos compassos, e alterna o ritmo apenas nas cadências finais (cadência perfeita) das partes A e B (ver figura 6 e 7).

Allegretto

The image shows a musical score for a piece titled 'Allegretto'. It consists of three staves. The top staff is for the voice, with lyrics written below it: 'Em - bo - ra tu cha - mes tei - ma o meu a - man - te que -'. The middle and bottom staves are for the piano accompaniment. The middle staff is the right hand, and the bottom staff is the left hand. The left hand plays a simple bass line with a 'p' (piano) dynamic marking. The right hand plays a more active melody. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8.

Figura 8 – Compassos 2 e 4.

2.2.3. Elementos do texto

Por se tratar de um manuscrito do século XIX, foi usada a técnica de paleografia para compreender a escrita de alguns termos. A transcrição larga foi feita com base numa ferramenta automática⁴ e a transcrição estreita foi posteriormente realizada manualmente, de acordo com gravação áudio da leitura do texto (em voz falada) por um falante nativo de português europeu. É importante ficar claro que a transcrição representa uma aproximação ao discurso falado e não ao cantado. Utilizaremos como critério descritivo as aspas para elementos fonológicos, os parênteses angulares para notas autoexplicativas, e os parênteses retos para os símbolos fonéticos. A escansão dos versos, ou seja, o ato de os decompor nas suas sílabas métricas, é feita em redondilha maior e as rimas constituem combinações entre o segundo e o quarto verso de cada estrofe.

A modinha composta por José Francisco Édolo trata do amor não correspondido. O “eu” lírico se recusa a deixar a pessoa amada e afirma que este amor irá perdurar até à morte. O texto está dividido em cinco estrofes e, embora as quadras apresentem conteúdos textuais distintos, o autor manteve o mesmo texto no verso final de todas as estrofes.

Cinco palavras foram transcritas em ortografia moderna: “athé”, “amarte”, “apertalos”, “he” e “adorarte”. A palavra “amarte” teve três formas distintas de transcrição no manuscrito original: “amarte”, “amar te”, e “amar-te”. Padronizamos termo com o hífen: “amar-te”.

⁴ Conversor digital português europeu (2020). *European portuguese*. Disponível em: <https://european-portuguese.info/ipa> Acedido dia 10/01/2023.

Também no manuscrito falta o artigo definido ‘a’ nos 3.^o e 4.^o versos da primeira estrofe, de modo que foi feita a respetiva correção semântica com a inserção do artigo.

Tabela A: texto da modinha na sua ortografia original e a transcrição para ortografia moderna⁵.

Escrita original	Escrita moderna
Embora tu chames teima O meu amante querer Serei teimoso athé morte Hei d’ amarte athé morrer	Embora tu chames teima O meu amante querer Serei teimoso até à morte Hei-de amar-te até morrer
Debalde teimando queres Nossos laços desfazer Amor teima em apertalos Hei-de amar te athé morrer	Debalde teimando querer Nossos laços desfazer Amor teima em apertá-los Hei-de amar-te até morrer
Tu teimas em desprezar-me Eu teimo em fido ⁶ ser Nessa estranha alternativa Hei-de amar te athé morrer	Tu teimas em desprezar-me Eu teimo em fido ser Nessa estranha alternativa Hei-de amar-te até morrer
Nas teimas ninguém me iguala Nem jamais pode exceder Quero por teima adorar te Hei-de amar te athé morrer	Nas teimas ninguém me iguala Nem jamais pode exceder Quero por teima adorar-te Hei-de amar-te até morrer
Nada tenho ó doce bem Que me possa pertencer Tudo he teu e sempre firme Hei-de amar te athé morrer	Nada tenho ó doce bem Que me possa pertencer Tudo é teu e sempre firme Hei-de amar-te até morrer

2.2.4. Elementos da transcrição

Tabela B: transcrição fonética. Para referenciar os símbolos do alfabeto fonético internacional usamos as tabelas que compõem os instrumentos de avaliação em saúde da Universidade de Aveiro: IPA2021SAMPA.

⁵ A cor vermelha estão as palavras que precisaram de ser transcritas para ortografia moderna. A cor azul está a contração “à” que foi necessário acrescentar. A cor verde estão as palavras transcritas para ortografia moderna.

⁶ Fido significa fiel. (Figueiredo, 1913, p. 875)

ALFABETO FONÉTICO INTERNACIONAL (revisto em 2021)

CONSOANTES (PULMONARES)

© 2021 IPA

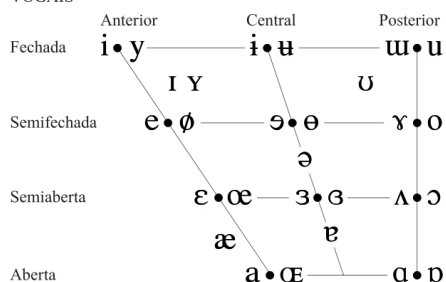
	Bilabial	Labiodental	Dental	Alveolar	Pós-alveolar	Retroflexa	Palatal	Velar	Uvular	Faringea	Glotal
Oclusiva	p b			t d		ʈ ɖ	c ɟ	k ɡ	q ɢ		ʔ
Nasal	m	ɱ		n		ɳ	ɲ	ŋ	ɴ		
Vibrante múltipla	ʙ			r					ʀ		
Vibrante simples		ʋ		ɾ		ɽ					
Fricativa	ɸ β	f v	θ ð	s z	ʃ ʒ	ʂ ʐ	ç ʝ	x ɣ	χ ʁ	ħ ʕ	h ɦ
Fricativa lateral				ɬ ɮ							
Aproximante		ʋ		ɹ		ɻ	j	ɰ			
Aproximante lateral				l		ɭ	ʎ	ʟ			

Os símbolos à direita de uma célula são vozeados e à esquerda são não vozeados. As áreas sombreadas indicam articulações julgadas impossíveis.

CONSOANTES (NÃO PULMONARES)

Cliques	Implosivas vozeadas	Ejetivas
◌ Bilabial	ɓ Bilabial	ʼ Exemplos:
Dental	ɗ Dental/alveolar	pʼ Bilabial
! (Pós-)alveolar	ɟ Palatal	tʼ Dental/alveolar
≠ Palatoalveolar	ɡ Velar	kʼ Velar
Lateral alveolar	ɠ Uvular	sʼ Fricativa alveolar

VOGAIS



Quando os símbolos aparecerem aos pares, o da direita representa uma vogal arredondada.

OUTROS SÍMBOLOS

- ʌ** Fricativa labiovelar não vozeada
- ʡ** Fricativa labiovelar vozeada
- ʋ** Aproximante labiovelar vozeada
- ɰ** Aproximante labiopalatol vozeada
- ħ** Fricativa epiglotal não vozeada
- ʕ** Fricativa epiglotal vozeada
- ʔ** Oclusiva epiglotal
- ɕ ʑ** Fricativas alveolopalatais
- ɻ** Vibrante simples alveololateral
- ɣ ʝ** em simultâneo

As africadas e articulações duplas podem ser representadas com dois símbolos unidos por uma ligação, se necessário.

ts kp

PROSÓDIA

- ˈ Acento principal
- ˌ Acento secundário
- ː Longo
- ˑ Meio longo
- ◌ Extra-breve
- | Grupo menor
- || Grupo maior
- ˙ Fronteira silábica
- ◌ Ligação

ˈfounəˈtɨʃən

eː
eˑ
ě

ˌiː.ækt

DIACRÍTICOS

◌ Desvozeado	̰ ̱	ː Voz murmurada	̤ ̥	◌ Dental	̦ ̧
◌ Vozeado	̲ ̳	˜ Voz laringalizada	̣ ̤	◌ Apical	̨ ̩
◌ Aspirado	̥ ̦	◌ Linguolabial	̪ ̫	◌ Laminal	̬ ̭
◌ Mais arredondado	̜ ̝	◌ Labializado	̞ ̟	◌ Nasalizado	̠ ̡
◌ Menos arredondado	̢ ̣	◌ Palatalizado	̤ ̥	◌ Distensão nasal	̦̃ ̧̃
◌ Avançado	̣ ̤	◌ Velarizado	̥̹ ̦̹	◌ Distensão lateral	̧̹ ̨̹
◌ Recuado	̤ ̥	◌ Faringalizado	̦̹ ̧̹	◌ Distensão inaudível	̨̹ ̩̹
◌ Centralizado	̩ ̪	˜ Velarizado ou faringalizado	̜		
◌ Médio-centralizado	̥̃ ̦̃	◌ Elevado	̥̥ (I = fricativa alveolar vozeada)		
◌ Silábico	̰ ̱	◌ Abaixado	̥̥ (β = aproximante bilabial vozeada)		
◌ Não-silábico	̰ ̱	◌ Raiz da língua avançada	̰		
◌ Roticizado	̰̣ ̱̣	◌ Raiz da língua recuada	̱		

Certos diacríticos podem ser colocados por cima de um símbolo com traço descendente, por exemplo **̰̣**

Tipos de letra: Doulos SIL (metatexto); Doulos SIL, IPA Kiel, IPA LS Uni (símbolos)

TONS

- NÍVEIS
- ◌ Extra-alto
- ◌ Alto
- ◌ Médio
- ◌ Baixo
- ◌ Extra-baixo
- ◌ Abaixamento tonal
- ◌ Elevação tonal
- CONTORNOS
- ◌ Ascendente
- ◌ Descendente
- ◌ Ascendente alto
- ◌ Ascendente baixo
- ◌ Ascendente-descendente
- ◌ Subida global
- ◌ Descida global

Speech Assessment Methods Phonetic Alphabet (SAMPA)

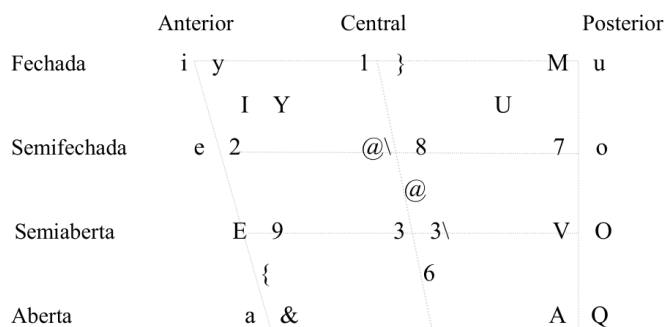
CONSOANTES (PULMONARES)

	Bilabial	Labio-dental	Dental	Alveolar	Pós-alveolar	Retroflexa	Palatal	Velar	Uvular	Faringea	Glotal
Oclusiva	p b			t d		t' d'	c J\	k g	q G\		ʔ
Nasal	m	F		n		n'	J	N	N\		
Vibrante múltipla	B\			r					R\		
Vibrante simples				ɹ		r'					
Fricativa	p\ B	f v	T D	s z	S Z	s' z'	C j\	x G	X R	X\ ?\	h h\
Fricativa Lateral				K K\							
Aproximante		v\		r\		r'	j	M\			
Aproximante lateral				l		l'	L	L\			

OUTROS SÍMBOLOS

w Aproximante labiovelar vozeada

VOGAIS



DIACRÍTICOS

- _0 Desvozeado
- _v Vozeado
- _h Aspirado
- = Silábico
- ˘ Roticizado
- _k Voz laringalizada
- _W Voz sussurrada (*Whispered voice*)
- _^ Assobio (*Whistled articulation*)
- _e Velarizado ou faringalizado
- _o Abaixado (oclusivas e vibrantes fricativadas)
- _d Dental
- _a Apical
- _~ Nasalizado
- _} Distensão inaudível

PROSÓDIA

- " Acento principal
- % Acento secundário
- : Longo
- \ Ligação
- ... Pausa (*Pause*)

Nota: As marcas de prosódia (e.g., acento principal e acento secundário) são colocados antes da sílaba acentuada. Os diacríticos são colocados depois do símbolo principal.

- \ ASCII 96
- ˘ ASCII 180
- " ASCII 34

Jesus, Luis M. T. (2021). International Phonetic Alphabet (IPA) and Speech Assessment Methods Phonetic Alphabet (SAMPA) Charts in European Portuguese. Aveiro: University of Aveiro.

Escrita moderna	Transcrição fonética
<p>Embora tu chames teima O meu amante querer Serei teimoso até à morte Hei-de amar-te até morrer</p>	<p>[ẽ.'bɔ.rɐ 'tu 'ʃɐ.mĩʃ 'tɐj.mɐ] [u me:w ɐ.'mẽ.ti ki'.rɐr] [si'rɐj tɐj'mo.zu ɐ'tɛ a 'mɔr.ti] ['ɐj di'ɐ'mar.ti ɐ'tɛ mũ'rɐr]</p>
<p>Debalde teimando querer Nossos laços desfazer Amor teima em apertá-los Hei-de amar-te até morrer</p>	<p>[di'baʎ.di tɐj'mã.du ki'rɐr] ['nɔ.suz'la.suz diʃ.fɐ'zɛr] [ɐ'mor 'tɐj.mɐ ẽʃ ɐ.pir'ta.ʎɔʃ] ['ɐj di'ɐ'mar.ti ɐ'tɛ mũ'rɐr]</p>
<p>Tu teimas em desprezar-me Eu teimo em fido ser Nessa estranha alternativa Hei-de amar-te até morrer</p>	<p>['tu 'tɐj.mɛz ẽʃ diʃ.pri'zar.mi] ['ɛw 'tɐj.mu ẽʃ 'sɛr fi'ɛʃ] ['nɛ.sɐ ʃ'trɐ.pɐ aʎ.tir.nɐ'ti.vɐ] ['ɐj di'ɐ'mar.ti ɐ'tɛ mũ'rɐr]</p>
<p>Nas teimas ninguém me iguala Nem jamais pode exceder Quero por teima adorar-te Hei-de amar-te até morrer</p>	<p>[nɛʃ 'tɐj.maʒ nĩ'gẽʃ mi i'gwa.ʎɐ] [nẽʃ za'majʃ 'pɔ.di ʃsi'dɛr] ['kɛ.ru pur 'tɐj.m' a.du'rar.ti] ['ɐj di'ɐ'mar.ti ɐ'tɛ mũ'rɐr]</p>
<p>Nada tenho ó doce bem Que me possa pertencer Tudo é teu e sempre firme Hei-de amar-te até morrer</p>	<p>['na.dɐ 'tɐ.pu 'ɔ 'do.si bẽʃ] [ki mi 'pɔ.sɐ pir.tẽ'sɛr] ['tu.du 'ɛ 'tɛw i 'sẽ.pri 'fir.mi] ['ɐj di'ɐ'mar.t⁷(i/i) ɐ'tɛ mũ'rɐr]</p>

2.3. *Escutai deuses no Olimpo* de José Francisco Acuña

2.3.1. Apontamentos biográficos do compositor

José Francisco Acuña

Segundo Vieira (1900), Acuña é natural de Espanha, foi professor de piano e compositor, e se estabeleceu em Lisboa no início do século XIX. Até o momento desta pesquisa não tivemos acesso a nenhuma fonte documental que atestasse a data do seu nascimento, há apenas a informação do ano e mês de sua morte (faleceu em abril de 1828).

⁷ Atenção à pronúncia da vogal “i”. Quando pronunciada de forma isolada, terá som fechado. Quando elidir com outra vogal, como ocorre na última frase melódica da modinha, terá som aberto.

Vieira (1900, p. 2) também descreve que o mesmo publicou Modinhas, uma grande marcha fúnebre para pianoforte, harpa, cravo ou órgão. (Op. 7); uma marcha dedicada ao S. S. Infante Miguel, pequenas peças impressas, e manuscritas: valsas, variações dentre outros.

2.3.2. Aspetos musicais

A tonalidade da modinha é fá menor, compasso quaternário e andamento *larghetto*. Não há indicações de dinâmica na linha vocal. Há uma modulação passageira para a tonalidade de mi bemol maior a iniciar no compasso 8 (ver figura 9). Retorna ao centro tonal no compasso 12, onde o centro tonal volta ao fá menor.

10

sor - te a quem mos - tra a cru-el

8

Figura 9 – Trecho modulatório.

A canção apresenta duas partes, A e B. Na parte A há elementos com uma carga de maior dramaticidade: neste caso, a letra e a tonalidade menor trazem essa atmosfera característica, o eu lírico invoca o auxílio das divindades e o piano reforça o ritual por meio das congruências rítmicas. O piano tem uma escrita mais rebuscada com blocos de acordes de até 4 sons (ver figura 10).

Allegretto

Es-cu - tai deu-zes no O-lim - po as vo - zes de um des-gra-ça -

pp

Figura 10 – Excerto com blocos de acordes de 4 sons.

Na parte B nota-se um maior divertimento tanto na linha vocal quanto na elaboração da harmonia a acompanhar. A voz segue com trechos mais virtuosísticos a contrastar com o ritmo quebrado na linha do piano que transita dentro dos modos maior e menor harmônico. A extensão vocal da modinha compreende um intervalo de 7ª menor (fá₃ a mi₄).

Na parte do piano há a indicação para se tocar uma oitava abaixo (em movimento descendente até o momento mais intenso da canção onde há o único sinal de forte) na mão esquerda a partir do compasso 6; e, exceto um sinal de “forte” no compasso 14, há vários sinais de pianíssimo nos compassos seguintes onde a voz já não participa. De forma genérica a obra apresenta uma estrutura ABA com o piano a dobrar o tema apresentado na melodia vocal no início da parte A.

The image shows a musical score for voice and piano. The top staff is the vocal line, and the bottom two staves are the piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 3/4. The score is numbered 13 at the beginning. The lyrics under the vocal line are: "sem - pre sem-pre sem - pre o ros - to_i-ra - do. O". The piano accompaniment starts with a descending eighth-note pattern in the left hand. There are dynamic markings: a forte 'f' in measure 14 and a piano 'p' in measure 15. A dashed line with the number 8 is at the bottom of the piano part.

Figura 11 – Excerto com indicações de dinâmica para o piano.

2.3.3. Elementos do texto

A modinha possui três versos de caráter heroico: a primeira estrofe faz menção ao Olimpo⁸ (Silva, 1949, p. 475), a maior montanha da Grécia⁹, que, na mitologia grega era a morada de todos os deuses; nos segundo e terceiro versos o eu-lírico reforça o pedido de ajuda às divindades e argumenta que não almeja ser grande, apenas o que lhe for merecido por honra e mérito. Foi utilizada a técnica de paleografia para compreensão da escrita antiga e a escansão dos versos foi feita em redondilha maior. As rimas são combinadas entre os segundos e quartos versos de cada estrofe.

Quatro palavras foram atualizadas para a ortografia moderna: “Deozes” passou a “Deuses”, “d’hum” atualizou-se para “d’um”, “luminozo” passou a “luminoso”, e “thezouros”

⁸ Dicionário digital – olimpo no Léxico: *Dicionário de português online*. (2023) Porto: 7Graus. Disponível em: <https://www.lexico.pt/pesquisa.php?q=nome> Acedido dia 20/05/2023.

⁹ Wikimapia. (2023). *Monte Olimpo*. Disponível em: <http://wikimapia.org/530554/pt/Monte-Olimpo> Acedido dia 24/04/2023.

atualizou-se para “tesouros”. Considerou-se a hipótese de também alterar “ó” com acento “” para “oh” com “h”. No entanto, por ser “Oh” uma interjeição de desejo ou alegria, o emprego adequado na frase em questão é do artigo com acento “Ó”, pois se trata de uma interjeição de invocação: sintaticamente, integra o Vocativo “Ó Deuses”¹⁰.

Tabela A1: texto da modinha na sua ortografia original e a transcrição para ortografia moderna.

Escrita original	Escrita Moderna
Escutai Deozes no Olimpo As vozes d’hum desgraçado A quem mostra a cruel sorte Sempre, sempre, sempre, sempre, o rosto irado	Escutai Deuses no Olimpo As vozes d’um desgraçado A quem mostra a cruel sorte Sempre, sempre, sempre, sempre, o rosto irado
Sede ó Numes ¹¹ compassivos La do assento luminoso Volva da fortuna a roda Para que eu seja ditoso	Sede ó Numes compassivos Lá do assento luminoso Volva da fortuna a roda Para que eu seja ditoso
Não anseio as grandezas Nem vãos sonhados hezouros Quero só colher do Amor Verdes palmas dignos louros	Não anseio as grandezas Nem vãos sonhados tesouros Quero só colher do amor Verdes palmas, dignos louros

2.3.4. Elementos da transcrição

Tabela B 1 transcrição fonética do texto da modinha.

Escrita moderna	Transcrição fonética
Escutai deuses no Olimpo As vozes d’um desgraçado A quem mostra a cruel sorte Sempre sempre o rosto irado	[’iʃ.cu ’tɛj ’dew.ziz ’nwɔ’li. pu] [ɛʒ ’vɔ.ziz ’di ’ũ dez.gra’sa.du] [’a ’kɛj ’mɔʃ.trɐ ’ɐ kru’ɛʃ ’sɔr.ti] [’sɛ.pri ’kõ ’u ’ʁɔʃ.tu i’ra.du]
Sede ó Numes compassivos	[’se.di ’ɔ ’nu.miʃ kõ.pɐ’si.vuʃ]

¹⁰ Diferença entre “oh” e “ó”. Disponível em: <https://ciberduvidas.iscte-iul.pt/consultorio/perguntas/a-diferenca-entre-oh-e-o/24818> Acedido dia 09/04/2023

¹¹ Nume é uma divindade mythológica. Dicionário digital – olimpo no Léxico: *Dicionário de português online*. (2023) Porto: 7Graus. Disponível em: <https://www.lexico.pt/pesquisa.php?q=nume> Acedido dia 20/05/2023.

<p>La do assento luminoso Volva da fortuna a roda Para que eu seja ditoso</p> <p>Não anseio as grandezas Nem vãos sonhados tesouros Quero só colher do amor Verdes palmos dignos louros</p>	<p>[ˈla ˈdu əˈsẽ.tu lu.miˈno.zu] [ˈvoʎ.və ˈdɐ forˈtu.nɐ ˈa ˈkɔ.dɐ] [ˈpɐ.rɐ ˈki ˈew ˈsɐ.ʒɐ diˈto.zu]</p> <p>[nẽw̃ ẽˈsɛ:ju ˈɐʒ grãˈde.zɐʃ] [ˈnẽj ˈvẽw̃ʃ suˈɲa.duʃ tiˈzow.ruʃ] [ˈkɛ.ru ˈsɔ kuˈʎer ˈdu əˈmor] [ˈvɛr.diʃ ˈpaʎ.muʒ ˈdig.nuʒ ˈlow.ruʃ]</p>
---	---

3. Revisitar a Modinha no século XX

3.1. Generalidades

Muitos autores afirmam ter a modinha caído em desuso em Portugal no século XIX, entretanto, a considerar as publicações veiculadas no decorrer dos oitocentos no continente europeu, ela permaneceu em voga até o final do segundo quartel do século XIX. As coleções de Kostner¹², Schlegel e Manizola (Magalhães, 2018) são um testemunho de que elas ainda estavam no gosto do público, sejam nos grandes salões da classe burguesa lusitana, ou outros centros urbanos europeus. É provável que todas as modinhas contidas na coleção do fundo da Manizola tenham sido interpretadas na quinta do segundo Visconde da Esperança. Portanto, conclui-se que, embora não houvesse a mesma publicidade que se instaurou no Brasil (uma variada produção de cancioneiros urbanos e rurais), haja vista, que sua dimensão populacional já se apresentava superior à de Portugal com uma maior diversidade de centros urbanos e rurais, a modinha nunca foi de todo esquecida em solo português. Sua prática foi menos celebrada e não houve uma geração de compositores (até o momento) que, como no Brasil, se propusesse a elaborar uma linguagem contemporânea do gênero, mas seu cancioneiro sempre foi visitado quer por pesquisadores ou músicos locais.

Nas últimas décadas a modinha tem sido objeto de discussão nos principais centros de pesquisa musical português, e uma nova geração de músicos e pesquisadores tem a ela devotado ricos *insights* sobre suas características, contextualização histórica, influências, aspectos musicais, elementos poéticos, técnica vocal e instrumental.

No Brasil se manteve vívida como a precursora dos futuros gêneros musicais brasileiros notabilizados no cenário urbano durante o século XX. Segundo Ruy Godinho¹³ (2011), da modinha deriva a seresta, as cantigas e, num momento posterior, a canção. Kiefer (1977) ressalta a geração de compositores oitocentistas e elenca três categorias gerais de produção: erudita, semierudita e popular. Com uma apropriação mais acentuada no século XX, Tinhorão (1990) diz que a modinha dá espaço ao samba-canção¹⁴ que permeia outras camadas sociais urbanas que combinam o canto e a dança, já Sylvio Romero (1933) se

¹² Primeira coleção 1846, segunda coleção 1859.

¹³ Godinho, G. (2011). *As Modinhas dos séculos IX e XX* Camara dos deputados. <https://www.camara.leg.br/radio/programas/359982-as-modinhas-dos-seculos-ix-e-xx-bloco-2-1149/> Acedido dia 15/03/2023.

¹⁴ Modinha: À medida que esta desaparece ou vive mais desatendida (?) dos seresteiros, vai sendo substituída pelo samba-canção, que é realmente uma modinha nova, de caráter novo, mas canção lírica solista, apenas com uma rítmica fixa de samba, em que, porém, a agógica já não é mais realmente coreográfica, mas de canção lírica. Ora isso é uma evolução lógica, por assim dizer, fatal. A modinha de salão passada prá boca do povo popular adotou mesmo ritmos coreográficos, o da valsa e o da chótis principalmente. Ora êstes eram sempre ritmos importados, não da criação imediata nacional. O samba canção é a nacionalização definitiva da modinha. (TONI, 2003, p.235)

apropriada de uma linguagem que desconsidera os elementos musicais e se atém apenas à poesia, que em sua ótica, está intimamente ligada ao folclore e suas variantes bárdicas. Veiga (1998) enaltece as modinhas por nelas estarem contidos os versos de importantes poetas brasileiros (Castro Alves, Gonçalves Dias, Fagundes Varela, Casemiro de Abreu, Álvares de Azevedo, aqui incluso Chiquinha Gonzaga como a representante feminina do século XX dentre outros), o que a configura como uma canção de estimado valor sociocultural.

No segmento erudito, os excessivos ornamentos advindos da escola rossiniana passam, no século XX, a dar espaço a um canto mais melancólico, agora dotado do sentimentalismo belliniano. Para Kiefer (1977, p. 25) as acrobacias vocais prejudicam a singeleza e o intimismo. Talvez isso justifique a fala de Andrade (1930) que a categorizou como o maior mistifório de elementos desconexos, entretanto, o mesmo ressalta que dela os futuros compositores iriam extrair o padrão modulatório característico nacional.

O que não pode se contestar na verificação destas constâncias - e por isso me demorei tanto nelas - passagem de Maior pra Menor dentro da mesma Tonalidade, modulação pra subdominante - é que nossos compositores vivos, tão justamente desejosos de se nacionalizar, podiam tirar d' ai verdadeiros planos tonais que especificariam de geito característico a maneira modulatória nacional. (Andrade, 1930, p. 11)

No século XIX nomes como os de Domingos da Rocha Mussurunga, José Bruno Correia, José de Souza Aragão, Padre Pinto da Silveira Teles e Xisto Bahia figuraram entre os principais compositores de modinha.

No século XX, no contexto popular e urbano Tinhorão (1990) ressalta a disseminação da modinha entre os populares. Na voz de boêmios e seresteiros ela atinge as camadas sociais mais baixas e se configura como um gênero popular que teve como pioneiros a representá-la na rádio, Baiano, Eduardo das Neves e Mário Pinheiro, todos gravados na aclamada Casa Edson por Frederico Figner.

Como principais compositores do gênero erudito podemos destacar: Heitor Villa Lobos, Francisco Mignone, Lorenzo Fernández, Luciano Gallet e Camargo Guarnieri. Segundo Almeida (1942), essa nova corrente de compositores tratam o canto com maior liberdade e tem como base de inspiração: elementos contidos no folclore brasileiro, variações rítmicas e o uso recorrente de instrumentos de percussão que buscam em seus matizes sonoridades imprevisíveis que, por vezes, vão ter como inspiração, até mesmo, elementos do *Jazz*.

Como parâmetro para as produções de modinhas no século XX escolhemos produções dos seguintes compositores:

Heitor Villa-Lobos com sua *Melodia Sentimental* e a *Cantilena nº 3*, e Lorenzo Fernández, com a modinha *Dentro da Noite* e *Toada p'ra você*.

3.2. Apontamentos biográficos do compositor Heitor Villa-Lobos

Heitor Villa-Lobos nasce no dia 5 de maio de 1887 no Rio de Janeiro. Reconhecido como a personalidade mais significativa da música brasileira do século XX e o maior compositor das américas, ainda em vida, tem como marca a apropriação de elementos nacionais combinados a técnicas europeias de seu respectivo período. Seu êxito o fez se tornar um modelo para as futuras gerações de compositores. Heitor Villa-Lobos nasceu em uma família de classe média carioca. Sua educação esteve sob os cuidados de seus pais Raul Villa-Lobos e Noêmia Villa-Lobos durante toda a infância. Seu pai era músico amador e funcionário da Biblioteca Nacional, tinha uma rigorosa forma disciplinar, porém, foi elogiado pelo compositor pela educação que a ele deu. Heitor Villa-Lobos aprende tocar clarineta, violoncelo e violão, e seus estudos musicais foram concluídos no Mosteiro de São Bento no Rio de Janeiro. Com o intuito de agradar sua mãe, ingressa nos exames preparatórios para tirar o curso de medicina, mas desiste da ideia e vai viver com a avó. Em sua fase final da adolescência Villa-Lobos fazia dinheiro com o violoncelo. Nessa altura ele conhece compositores brasileiros importantes como Anacleto de Medeiros, Eduardo das Neves e Ernesto Nazaré. Entre os anos de 1905 e 1913 migrou para diversas regiões do Brasil, dentre elas o nordeste, a Amazônia e a região centro-sul do país, o que para muitos justifica a riqueza cultural presente em sua música no que diz respeito aos elementos regionais caracterizados. Em 1913 se estabelece novamente no Rio e se casa com a pianista Lucília Guimarães. O primeiro concerto dedicado ao compositor ocorre no dia 13 de novembro de 1915, e embora tenha sido alvo de duras críticas, a repercussão lhe serviu de porta de entrada para o universo musical europeu. Villa-Lobos recebe uma bolsa do governo e com o apoio de amigos ricos se estabelece em Paris no ano de 1923, ali começa a propagar a sua música e a ter contacto com compositores renomados de todas as partes do mundo.

No segundo quartel do século XX a música de Heitor Villa-Lobos chega ao solo norte-americano, e sob sua batuta ele promove concertos junto às orquestras sinfônicas de Boston, Los Angeles (Janssen), e Nova York. Nesse momento Villa-Lobos também conhece o clarinetista e músico de jazz norte-americano, Benny Goodman e seus compatriotas: o compositor e pianista, Copland, o violinista e maestro, Menuhin, dentre outros.

No Brasil Villa-Lobos funda o Conservatório Nacional de Canto Orfeónico em 1942,

atual Instituto Villa-Lobos¹⁵, um grande centro de excelência em formação musical integrado à UNIRIO – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Em 1945 materializa o projeto arquitetado por Lorenzo Fernández: a criação de uma Academia Brasileira de Música.

Um dos principais agentes de propagação da música de Villa-Lobos no cenário mundial foi o pianista Arthur Rubinstein.



Figura 12 – Arthur Rubinstein. Fonte: <https://museuvillalobos.museus.gov.br/index.php/perfil-bibliografico>

Acedido dia 26/05/2023.

Villa-Lobos se casa novamente no ano de 1948 (após se operar de cancro na bexiga) com Arminda Neves d’Almeida, uma pessoa que irá dedicar 23 anos de sua vida aos cuidados pessoais do compositor e à propagação de suas obras musicais, principalmente, por meio do museu Villa Lobos inaugurado em 1960, um ano após o seu falecimento.

¹⁵ UNIRIO. (2023). *Histórico do Instituto Villa-Lobos*. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.unirio.br/cla/ivl/historio-do-instituto-villa-lobo> Acedido dia 14/05/2023.



Figura 13 – Arminda Villa-Lobos. Fonte:

<https://museuvillalobos.museus.gov.br/index.php/perfil-bibliografico>. Acedido dia 20/05/2023.

Villa-Lobos perde a luta contra o cancro no dia 17 de novembro de 1959. No catálogo recém-publicado pela Academia Brasileira de Música (2021) seguem os detalhes das últimas atividades promovidas pelo autor no ano de 1959:

Grava, com a soprano Bidu Sayão e a Symphony of The Air, a Floresta do Amazonas, título dado pelo Autor à partitura sinfônica de Green Mansions. Em 12 de julho, em Nova York, no Empire State Music Festival, dirige a Symphony of the Air, naquele que seria seu último concerto. Fazem parte do programa: Choros Nº 6, Papagaio do Moleque, Uirapuru, Descobrimento do Brasil - 1ª Suíte e, em primeira audição mundial em concerto, as quatro canções da Floresta do Amazonas, interpretadas pela soprano ellinor Ross. Falece no Rio de Janeiro, aos 72 anos, no dia 17 de novembro, sendo velado no Theatro Municipal e enterrado no Cemitério São João Batista. Na lápide de seu túmulo lê-se: "Considero minhas obras como cartas que escrevi à Posteridade sem esperar resposta". (ABM¹⁶, 2021)

Com uma diversidade que atende o universo camerístico, instrumental, vocal e orquestral, Heitor Villa-Lobos possui mais de 1000 obras catalogadas. Dentre as que mais notoriedade lhe trouxeram estão as Bachianas Brasileiras, obra criada em homenagem ao

¹⁶ Associação Brasileira de Música.

célebre compositor alemão Johan Sebastian Bach e seu ciclo de 17 Choros compostos entre os anos de 1920 e 1929. (Borges, 2008)

3.2.1. Melodia Sentimental

A modinha que fez fama e hoje ganhou prestígio internacional entre sopranos renomados e importantes intérpretes do cenário popular brasileiro, não foi uma obra prevista no projeto original de Villa-Lobos. Convidado para compor a banda sonora do filme *Green Mansions* no ano de 1958, acaba por se desapontar com as alterações feitas pelo especialista e responsável geral, Bronislaw Kaper. Como já havia assinado contrato com a Loew's Inc., uma importante produtora de Hollywood, não havia mais possibilidade de ter os direitos exclusivos da obra, foi então que teve a brilhante ideia de fazer uma adaptação da obra original que já havia sido adulterada. Villa-Lobos convida a poetisa e amiga Dora Vasconcelos para acrescentar o texto em quatro melodias, nesse momento surge as canções: *Veleiros*, *Cair da Tarde*, *Canção do Amor* e *Melodia Sentimental*. Entretanto, temos duas produções distintas: a trilha sonora do filme que originalmente foi feita e foi adulterada que cujos direitos são da empresa Metro-Goldwyn-Mayer, e *Floresta do Amazonas*, uma produção estruturada inicialmente para voz e orquestra e coro masculino, que hoje é comumente interpretada no contexto de salão acompanhada pelo piano ou violão. (Duarte, 2010)

A suíte sinfônica *Floresta do Amazonas* é então estreada no dia 12 de julho de 1959 pela renomada cantora Bidu Sayão no Palisades Interstate Park, de Nova York. (Tuttmann, 2023). Duarte (2010) ressalta ainda que o trabalho de Villa-Lobos inicia carregado de um caráter nacionalista no ano de 1917 com o bailado *Uirapuru* e assim perdura até seu último ano de vida quando compõe *Floresta do Amazonas*, em 1958. Sobre a modinha aqui tratada argui:

A força evocativa e lírica da canção *Melodia Sentimental* alcança uma beleza incomum na voz da soprano solista. Não menos belos são os coros masculinos e os sons da floresta. Em seu conjunto, a complexidade e diversidade melódica e rítmica dessa peça revelam uma outra Amazônia, fantástica telúrica, cuja essência reside nos mitos, nas lendas e no conhecimento da região. (Duarte, 2010, p.13)

3.2.2. Cantilena nº 3

Cantilena nº 3 integra o álbum nº1 intitulado: *Modinhas e Canções de Villa-Lobos*. Segundo informações contidas no catálogo da ABM (2021), essa modinha, originalmente, foi entoada nas senzalas do recôncavo baiano. Ao que tudo indica, seu arranjo terá sido criado

por Villa-Lobos durante a visita do contralto Marian Anderson ao Brasil no ano de 1938. Anderson foi a primeira norte-americana de ascendência africana a figurar no mundo da ópera e ser reconhecida como uma das melhores intérpretes de música de concerto e lied do século XX. Anderson também sofreu ataques racistas durante sua vida, mas protagonizou feitos históricos que contribuíram com as futuras gerações de norte-americanos de ascendência africana¹⁷.



Figura 14 – Contralto Marian Anderson. Fonte: <https://photos.com/featured/contralto-singer-marian-anderson-bettmann.html> Acedido dia 20/04/2023.

3.3. Apontamentos biográficos do compositor Lorenzo Fernández

Lorenzo Fernández (1897-1948) juntamente com seus pares: Villa-Lobos, Luciano Gallet, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri e Mário de Andrade, integra o grupo de músicos pensadores que vão contribuir com a consolidação do nacionalismo musical brasileiro. À semelhança do que ocorreu com Villa-Lobos, sua família direcionou seus estudos para exercer o cargo de médico, entretanto, antes de ingressar no curso é acometido de um surto nervoso, e durante seu período de reabilitação se envolve com a música de tal forma que o caminho da medicina acabou por ser abandonado. Lorenzo Fernández cresce em um lar envolto com atividades musicais, seus pais, Don Cassiano Fernández e Alvarez e Amália Lorenzo promoviam saraus domésticos em sua própria casa.

No ano de 1917 ingressa no Instituto Nacional de Música, e três anos depois faz sua primeira estreia como intérprete e compositor. Dentre os primeiros láureos estão as

¹⁷ Encyclopediaworldbiography.(2023). *Marian Anderson Biography*. Disponível em: <https://www.notablebiographies.com/A-An/Anderson-Marian.html> Acedido dia 06/04/2023

premiações conquistadas em 1922 em três concursos organizados pela Sociedade de Cultural Musical, órgão do qual chegou a ser subsecretário. Ainda este ano se aproxima de Mário de Andrade e Graça aranha, ambos prestigiados escritores que participaram da Semana de Arte Moderna em São Paulo, evento em que o mesmo atuava como assistente.

Participaram de sua formação músicos da alta cúpula nacional como: Francisco Braga, Henrique Oswald, Frederico Nascimento dentre outros. Lorenzo Fernández foi tão competente e prolífero em seus estudos que chega a ser professor substituto da cadeira de harmonia dirigida por Frederico Nascimento com apenas 25 anos de idade. Outra personalidade que irá influenciar seu modo de compor e pensar na música enquanto produto nacional será o renomado pianista e compositor, Alberto Nepomuceno.



Figura 15 – Lorenzo Fernández. Fonte: <https://glosas.mpmp.pt/oscar-lorenzo-fernandez-1897-1948/>
Acedido dia 14/05/2023

A partir de 1924 suas produções começam a ganhar projeção internacional. Em 1928 com letra de Mário de Andrade, o clássico, “Toada para você”, tem suas tiragens esgotadas em poucas semanas, e o musicólogo Vasco Mariz o enaltece ao considerar suas produções “as mais perfeitas realizações do lied nacional”. No ano de 1928 escreve a obra sinfônica Imbapara. Em 1936 funda o Conservatório Brasileiro de Música no Rio de Janeiro. E sobre sua personalidade Luiz Correa de Azevedo discorre:

Raras vezes, no compositor, a arte está em harmonia com o homem... Em Lorenzo Fernández dá-se justamente o contrário; a arte é uma projeção do homem, está em íntima concordância com a personalidade do artista. Suas obras são monumentos de grande elevação, de imaculada pureza artística, de profunda sinceridade, de incorruptível consciência, de generosa compreensão humana, de admirável compreensão nacional, de intenso lirismo e de cordial acessibilidade. Eis o retrato do homem.

Sua suíte sinfônica a três partes, *Reisado do Pastoreio*, foi a obra que lhe trouxe maior projeção internacional. O terceiro movimento intitulado, *O Batuque*, por sua riqueza rítmica e grande beleza orquestral chega aos principais palcos do mundo sob a batuta de nomes como os de Leonard Bernstein (*Sinfônica da Nova Iorque*), Arturo Toscanini (*NBC de Nova Iorque*), Gustavo Dudamel, Isaak Karabtchevsky, dentre outros. Lorenzo Fernández compôs operas, canções, peças para piano, concertos e sinfonias. O maestro, compositor, regente, pianista, professor, musicólogo, educador e poeta, adjetivos atribuídos por sua bisneta, Maria Silva e Silvério¹⁸, responsável pelo texto do qual subtraímos as informações aqui contidas neste apontamento biográfico, parte precocemente com apenas 50 anos de idade. No Salão Leopoldo Miguez, um teatro integrado à Escola Nacional de Música (inspirado na *Salle Gaveau* de Paris), Lorenzo Fernández ergue sua batuta pela última vez. Na ocasião era comemorado o centenário da Escola Nacional de Música e o maestro e compositor foi ovacionado por todo o público presente. Lorenzo Fernández é encontrado morto na manhã do dia 27 de agosto de 1948, e como uma forma de representar toda a humanidade presente em seu ser deixamos a seguinte reflexão apontada pelo mestre:

“Por que não poderemos nós pagãos e nossos vizinhos cristãos viver em paz e Harmonia? Levantamos os olhos e olhamos as mesmas estrelas, somos passagem deste mesmo planeta e moramos sobre o mesmo céu. Que importância tem, se os indivíduos procuram a verdade por caminhos diferentes? O enigma da existência é muito grande para que só exista um caminho que conduza a uma resposta.”

3.3.1. Toada pra Você

Considerada um símbolo do ideal nacionalista brasileiro, a canção “Toada p’ra você” foi estreada no dia 28 de agosto de 1928 pelo soprano, Roseta Costa Pinto, e pelo pianista, João de Souza Lima (Mainhard, 2014, p. 91). A canção traz consigo reminiscências da prática artística doméstica praticada durante o século XVIII (Nery, 2000, p.9). Segundo Barros (2020,

¹⁸ Lorenzo Fernández Digital. (2023). *Lorenzo Fernandez: vida e obra*. Disponível em: <https://lorenzofernandez.org/vida/> Acedido dia 1/02/2023.

p. 11), nesse período “as famílias se reuniam com maior frequência para a realização de saraus de música erudita”. Toada p’ra você pode ser considerada a última grande canção da era da Imprensa Musical brasileira, sua popularidade pode ser atribuída à valorização de elementos do contexto rural associados ao cotidiano urbano (Picchi, 2017, p. 96).

Segundo Barros (2020), iniciada no período romântico, a Imprensa Musical teve seu mercado afetado devido ao advento do Rádio e do Disco nas primeiras décadas do século XX. Outras canções importantes de Lorenzo Fernández como, Negra fulô (1934) e Canção do Mar (1934) tiveram uma grande aceitação, mas boa parte dos seus consumidores já haviam aderido ao mercado fonográfico, vê-se então a era da Imprensa Musical, dentro do contexto popular, acabar. Os estudos de Mainhard (2014, p. 14) esclarecem ainda que o texto da canção foi extraído do livro, Clã do Jabuti, uma coletânea de poemas que retratam de forma poética as viagens etnográficas realizadas pelo seu autor, o escritor, Mário de Andrade, ao interior do Brasil.

3.3.2. Dentro da Noite

Com base nos achados de Mainhard (2014, p.125), a escolha do título da canção foi norteada de forma complexa. O título do poema de cuja autoria pertence ao poeta Osório Dutra, na verdade, se chama: Violão e integra um conjunto intitulado “Minha doce terra” que, por sua vez, faz parte do livro “Dentro da noite azul”. Lorenzo Fernández suprimiu a última palavra do livro e nomeia sua canção de Dentro da noite. Acreditamos que o compositor fez isso de forma intencional para homenagear e também promover a obra do amigo e conterrâneo, Osório Dutra. A canção foi estreada um ano após sua composição na Escola Nacional de Música (atual Escola de Música da UFRJ) no dia 10 de junho de 1947 pelo soprano, Anna Maria Fiuza, e o pianista, Marçal Romero. Como bem aponta a pesquisadora Mainhard (2014), há que se ter cuidado ao presumir dados por fontes iniciais quando se trata das canções de Lorenzo Fernández. Dentro da noite é uma das peças mais conhecidas dentro do repertório camerístico brasileiro.

3.4. Elementos da transcrição

As canções de Heitor Villa-Lobos descritas neste capítulo tiveram como referencial teórico a transcrição fonética larga proposta pela Dra. Veruschka Mainhard (2014). A transcrição das obras de Lorenzo Fernández que integram esse trabalho, bem como, um vasto repertório com informações sobre sua vida pessoal e o contexto que o inspirou em cada

criação podem ser consultados no trabalho de Mainhard¹⁹ (2014).

Transcrição fonética da canção <i>Melodia Sentimental</i>	
Língua: Português Brasileiro	
Título da obra: Melodia Sentimental	
A que produção pertence (ciclo, ópera, oratório, cantata): Quatro Canções da Floresta Amazônica	
Compositor: Heitor Villa-Lobos (1887-1959)	
Poeta/ libretista: Dora Vasconcellos (1910-1973)	
Texto	Transcrição fonética
<p>[Acorda vem ver a lua Que dorme na noite escura Que fulge tão bela e branca Derramando doçura Clara chama silente ardendo o meu sonhar</p> <p>As asas da noite que surgem E correm no espaço profundo Ó doce amada desperta Vem dar teu calor ao luar</p> <p>Quisera saber-te minha Na hora serena e calma A sombre confia ao vento O limite da espera Quando dentro da noite Reclama o teu amor</p> <p>Acorda vem olhar a lua Que brilha a noite escura Queria és linda e meiga Sentir meu amor e senhora Ah</p>	<p>[a.'kɔr.dɐ vɛ̃i ver_a 'lu.ɐ ki 'dɔr.mi na 'noi.tʃi.s.'ku.rɐ ki 'fu:ɔ.ʒi tẽ:ɔ 'bɛ.lɐ i 'brãŋ.kɐ de.xa.'mẽn.do do.'su.rɐ 'kla.rɐ 'ʃẽ.mɐ si.'lẽi.tʃi ar.'dẽn.d_ɔ me:ɔ sɔ̃.'ɲar</p> <p>az_ 'a.zɛz dɐ 'noi.tʃi ki 'sur.ʒɛ̃i i 'kɔ.xɛ̃i no_ɔs.'pa.sɔ pro.'fun.do ɔ 'do.sɪ a.'ma.dɐ dzis.'pɛr.tɐ vɛ̃i dar te:ɔ ka.'lor_ɔ:ɔ lu.'ar</p> <p>ki.'zɛ.rɐ sa.'ber.tʃi 'mĩ.ɲɐ na 'ɔ.rɐ se.'re.nɐ_ɪ 'ka:ɔ.mɐ a 'sɔm.brɐ kɔ:ɔ.'fi.ɐ a:ɔ 'vẽn.to ɔ li.'mi.tʃi dɐ_ɔs.'pɛ.rɐ 'kwẽn.do 'dẽn.trɔ dɐ 'noi.tʃi xe.'klã.mɐ_ɔ te:ɔ a.'mor</p> <p>a'kɔr.dɐ vɛ̃i o.'ʎar a 'lu.ɐ ki 'bri.ʎɐ nɐ 'noi.tʃi.s.'ku.rɐ ke.'ri.dɐ 'ɛz 'ĩ n.dɐ i 'me:ɔ.gɐ sẽn.'tʃir me:ɔ a.'mor_ɪ sɔ̃.'ɲar a:]</p>

¹⁹ A transcrição fonética das obras de Lorenzo Fernández constam nas seguintes páginas: 241, Toada p'ra você; 328 Dentro da noite. Disponível em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/11197> Acedido dia 08/05/2023.

Transcrição fonética da modinha <i>Cantilena nº3</i>	
Língua: Português Brasileiro	
Título da obra: Cantilena nº 3	
A que produção pertence (ciclo, ópera, oratório, cantata): Modinhas e canções álbum nº1	
Compositor: Heitor Villa-Lobos (1887-1959)	
Poeta/ libretista: motivo dos negros do Recôncavo Baiano, recolhido por Sodré Vianna.	
Texto	Transcrição fonética
<p>O rei mandou me chama, O rei mandou me chama, P'ra casar com sua fia. De dote ele me dava</p> <p>Orópa, França e Bahia.</p> <p>Me alembrei do meu ranchinho, Da roça, do meu feijão... O rei mandou me chama... Ah seu rei não quero não</p>	<p>[o xeɪ mẽ'do:ɔ mi sɛ'ma o xeɪ mẽ'do:ɔ mi sɛ'ma, pra ka'zar kɔ̃'su.ɐ 'fi.ɐ sɔ dʒi 'dɔ.tʃj_ 'e.li mi 'da.vɐ</p> <p>ɔ'ɾɔ.pɐ 'frɛ.sɐ ba'i.ɐ</p> <p>mj_a.lẽ.breɪ do me:ɔ xã'si.ɲɔ da 'xɔ.sɐ do me:ɔ fei'zã:ɔ o xeɪ mẽ'do:ɔ mi sɛ'ma aɪ se:ɔ xeɪ nã:ɔ 'kɛ.rɔ nã:ɔ]</p>

4. Análise interpretativa das modinhas

Antes de detalharmos os desafios encontrados no processo das práticas interpretativas do repertório aqui proposto, esclarecemos que a escolha das obras da Coleção de Modinhas do Fundo Manizola levou em conta compositores que fizessem parte da vida musical portuense. Por esse motivo escolhemos Édolo e Acuña.

4.1. *Embora tu chames*

José Francisco Édolo

Os problemas mais críticos estão relacionados à prosódia no momento da distribuição do texto na partitura. No único verso musicado por Édolo, há a incidência de três sílabas átonas em tempos tônicos do compasso. Arguimos com pesquisadores e linguistas sobre a possibilidade de no século XIX os termos referidos serem alocados de forma distinta a justificar tal disposição, mas a resposta foi unânime ao aferir que os termos tinham a mesma proporção léxica que nos dias atuais.

Na parte A da canção alocamos a segunda sílaba da palavra “embora” no compasso seguinte, de forma que a semínima teve que ser fracionada para que, agora, na forma de duas colcheias pudessem ser colocadas as duas sílabas e o acento prosódico pudesse ser mantido (ver figura 1, 2, 3 e 4).

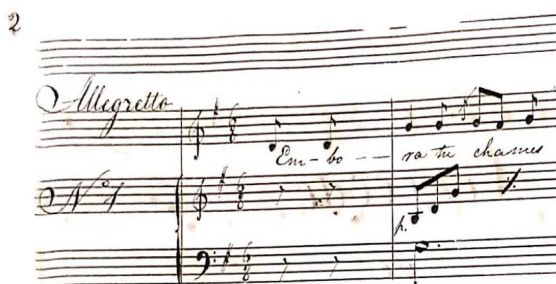


Figura 16 – Compassos 1 e 2 da modinha *Embora tu chames*. Fonte: Coleção de Modinhas do Fundo da Manizola.

Figura 17 – Edição moderna os compassos 1 e 2 da modinha “*Embora tu chames*”.



Figura 18 – Compassos 5 e 6. Original e edição moderna (alocações prosódicas correspondentes).

O mesmo processo de acomodação silábica foi aplicado nas palavras “amante” (compassos 4 e 8, parte A), e “d’amarte” (compassos 21 e 24, parte B).



Figura 19 – Versão manuscrita e moderna.

Na parte B nos compassos 11, 13 e 15 foram fracionadas as colcheias do último tempo de modo que pudesse ser adicionado o artigo "a" na frase "serei teimoso até (a) morte". Optamos pelo ajuste para que o sentido lexical no contexto atual fosse preservado.

The image displays a musical score for the piece "Serei Teimoso até a Morte". It is divided into three sections: a manuscript version at the top, and two modern editions below. The manuscript version shows the original notation with lyrics: "morte de rei teimo até a morte serei teimo até a morte". The first modern edition (measures 10-14) includes lyrics: "rer. Se-rei tei - mo-zo a-téa mor-te se-re tei - mo-zo a-téa mor-te se-rei". The second modern edition (measures 15-19) includes lyrics: "tei - mo-zo a-téa mor-te hei d'a-mar-te a - té mo-". The score includes piano accompaniment with dynamics like *p*, *cresc.*, and *f*, and various musical notations such as slurs and accents.

Figura 20 – Versão manuscrita e moderna.

Algumas dúvidas puderam ser esclarecidas tendo por base a versão editada por Kostner. No manuscrito da Manizola as notas subsequentes da mão esquerda tem indicação de oitava inferior, entretanto, ao invés de serem tocadas de forma isolada, pressupõe-se que deviam ser feitas de forma dobrada à semelhança da edição proposta por Kostner.

A objetivar uma melhor acomodação para a voz de baixo-barítono, o tom original foi alterado para uma terça menor inferior. A versão para voz grave masculina pode ser consultada nos anexos desta tese.

O único termo arcaico que consta nesta modinha (*fido*) foi mantido para que os traços identitários da cultura do período em questão fossem preservados. Como apoio informativo foram inseridas notas dentre as quais constam a referida palavra com seu respetivo significado.

É também comum que o texto poético traga preciosismos na escolha dos vocábulos, para além de fazer alusões a passagens e personagem da mitologia clássica ou da conjuntura contemporânea. O intérprete deve, portanto, informar-se sobre estas subtilezas e construir uma performance que as expresse. Por outro lado, deve encontrar maneira de informar o público o melhor possível sobre estas particularidades, seja através de notas de programa, seja através de comentários durante o concerto. (Pacheco, 2014, p. 76)

Na modinha é recorrente o início abrupto do canto na maioria das composições. Entretanto isso não se configura como uma aplicação funcional em todas as situações. Para o pesquisador Alferes (2008, p. 115) isso pode ser empregue como um recurso para expressar o estado de espírito do modinheiro. Elementos como suspiro e estado ofegante podem ser utilizados para aludir um carácter de agitação, por exemplo. Em outros contextos, como hábito do período, ficava a cargo dos instrumentistas a criatividade nos recursos de ornamentação e improvisação. Pacheco (2014, p.78)

À semelhança dos ajustes apontados por Alferes (2008, p.129) optamos por empregar a componente instrumental dos compassos 4 ao 9 como complemento introdutório na modinha em questão. A modinha de *Édolo* apresenta um carácter contrastante. Nuances de alto apelo emotivo associadas ao sentimento de um possível amor não correspondido.

4.2. *Escutai deuses no olímpo*

Nesta modinha utilizamos a componente instrumental dos compassos 4 a 7 como recurso estético introdutório na parte do piano. Houve a necessidade de modificar a tonalidade para um tom e meio abaixo do original, e notas explicativas foram inseridas no programa distribuído no recital com o intuito de elucidar ao público presente os seguintes termos: *numes*, *volve* e *louros*. Não houve erros de prosódia na distribuição do texto da primeira estrofe proposta por *Acuña*. Nossa sugestão interpretativa dos dois versos não postos em música pode ser consultada nos anexos desta tese, bem como, a versão para voz masculina grave.

O carácter desta composição de *Acuña* sugere um estado de espírito mais introspetivo associado a momentos de maior dramaticidade.

4.3. *Melodia Sentimental e Cantilena nº 3*

Em *Melodia Sentimental* houve a necessidade de modificação tonal. A canção foi executada dois tons e meio abaixo da tonalidade original e todos os “r” em início de palavras, sílabas paroxítonas e proparoxítonas, foram proferidos como vibrantes múltiplos, os “r” constituídos em finais de palavras foram articulados como vibrantes simples. Por se tratar de uma gravação adaptada à gama grave da voz, todas as vogais foram pronunciadas sem neutralização sonora. Ou seja, em palavras como: “Que”, “noite”, e “limite”, em que o “l” neutraliza o formante original da vogal em questão, não houve tal alteração. Todas irão resultar em um “e” átono. As únicas exceções foram aplicadas em momentos distintos em que ocorrem elisões, como é o caso nas palavras, “noite escura” (segunda frase do poema na parte A, e segunda frase do poema na parte B) e “ardendo o”. Em ambos os casos as vogais sequenciais se forem mantidas não vão apresentar a inteligibilidade prescrita pelo compositor no poema. Nessas duas situações optou-se pela neutralização do “e” em noite, e do “o” em ardendo.

Nos compassos finais da linha do canto optamos pela emissão da palavra “ah!” em *bocca chiusa* para que eventuais instabilidades fonatórias fossem evitadas. Conforme referido em Miller (1996, p- 117) as notas Db, D, Eb, E configuram o *secondo passaggio* das respectivas vozes: baixo profundo, baixo cantante, baritono drammatico e baritono lirico. Por se manter por um tempo de 6 pulsações ininterruptas o recurso apresentado se mostrou mais funcional. No sistema de classificação vocal alemã (FACH)²⁰ o E e o F3 são o limiar para as vozes de baixo profundo, baixo cômico e barítono.

Fazemos uma adenda para que sejam consideradas em um primeiro momento, adaptações que vão beneficiar as qualidades vocais de cada indivíduo em particular. Determinadas vogais e configurações do trato vocal em determinadas frequências podem enriquecer ou ofuscar a voz do cantor conforme sua classificação vocal.

Na prática, essas modificações podem auxiliar um cantor, ou um professor, a entender porque em determinada nota é necessário que se abra mais a boca, ou que se faça uma constrição em determinado ponto do trato, modificando a vogal. (Sfredo, 2014, p. 333)

Na situação aqui retratada, por se tratar de uma gravação de predominância grave e médio-grave vocalmente, optou-se por tais ajustes vocálicos e consonantais, porém, tais aspectos deverão ser observados pelo professor e sentidos pelo aluno. Em um segundo

²⁰ Halifax summer opera festival. (2023). Disponível em: <https://halifaxsummeroperafestival.com/operareources/the-fach-system-of-vocal-classification/> Acedido dia 12/04/2023.

momento, mas não menos importante, que a pronúncia aplicada considere os regionalismos adotados em cada região do país. No caso de Portugal o português falado na região norte possui variantes linguísticas que não fazem parte do universo dos falantes da região sul do país (Observatório, 2017²¹). O mesmo pode-se dizer do Brasil que tem como sotaque oficial, o português pronunciado no Rio de Janeiro, mas apresenta uma expressiva diversidade de acentos regionais que devem ser ponderados no processo de construção das práticas interpretativas. (Freire, 2022)

Sugerimos como material de apoio aos cantores internacionais que queiram interpretar essa obra, principalmente, os de nacionalidade norte-americana, o artigo de Kriger e Tober (2008, p. 98). Nele os autores listam os principais problemas de pronúncia e apresentam de forma prática aplicações para uma eventual padronização da pronúncia do português brasileiro cantado para a peça em questão. Entretanto, há que se atentar quando propostas no campo da fonética interferem no campo dos regionalismos.

A Cantilena nº 3 foi escrita originalmente em uma zona médio grave da voz e não foi necessária nenhuma alteração tonal. Empregamos o “r” vibrante múltiplo apenas na palavra “Rei”, os demais seguiram o padrão recorrente do português brasileiro.

4.4. *Dentro da Noite e Toada p’ra você*

Por serem canções com traços mais populares associados a um caráter mais seresteiro e já bastante divulgado no cenário urbano, o processo de construção interpretativa foi favorecido pelo amplo acervo digital disponível que serviu como fonte de referencial técnico e performativo. Foi mantido o padrão de fala do português brasileiro em ambas as canções. A canção “Toada p’ra você” foi transposta um tom e meio abaixo para valorizar as propriedades do timbre do intérprete, que neste caso, apresenta uma maior qualidade vocal na gama médio grave dentro da registo vocal masculina.

“Dentro da noite” apresenta forma ternária, com duas secções contrastantes, a primeira em Si b maior e a segunda em Sib menor, sendo a 3ª parte uma repetição da primeira. A interpretação vocal tenta realçar em particular o contraste para a secção intermédia, que é mais agitada e enfática do ponto de vista rítmico, melódico e harmónico.

Quanto a “Toada p’ra Você”, de carácter mais sentimental, a voz tenta reproduzir essa ambiência de paixão, que remete de algum modo a um sentido trovadoresco. O desafio incide na eloquência das frases associada a um ritmo mais languido em que o cantor expressa um

²¹ Observatório. (2017). *Pronúncia do norte é a original da Língua Portuguesa*. Disponível em: <https://observador.pt/programas/reportagem-observador/pronuncia-do-norte-e-a-original-da-lingua-portuguesa-ora-ouca/> Acedido dia 30/01/2023.

alto teor emocional associado aos momentos de suspensão na finalização das frases com as palavras “você me dá”.

O intérprete sentiu grandes dificuldades no processo de adaptação vocal nas canções de Lorenzo Fernández. Enquanto Villa-Lobos apresenta uma estrutura melódica que explora todo o corpo vocal e as propriedades dramáticas da voz, o que permite ao cantor o uso livre da empostação lírica, as canções de Lorenzo Fernández (aqui retratadas), embora apresentem momentos que exijam uma dinâmica mais expressiva, buscam uma ambiência carregada de uma textura doce e singela, o que incide em uma técnica mais loquaz que se aproxima do canto popular e os modismos urbanos de seu respectivo período.

Conclusão

O presente estudo que teve como parâmetro as produções dos compositores Édolo e Acuña dentro do cenário português, e Heitor Villa-Lobos e Lorenzo Fernández dentro do contexto brasileiro possibilitou importantes reflexões sobre a prática da modinha durante o século XIX e XX. Com base nas coleções editadas até o segundo quartel do século XIX é possível atestar que, apesar de não haver um mercado ativo de edições de partituras em Portugal ou novas composições direcionadas ao género, a modinha continuava a ser um produto contido no contexto das práticas musicais do cenário europeu.

Diferente do Brasil, que ainda buscava uma linguagem que refletisse o espírito nacionalista famigerado nas primeiras décadas do século XX, Portugal se distancia do género no segundo quartel do século XIX, mas já detinha um acervo com maior variedade de tipologias, variadas formações instrumentais e obras que atendiam desde vozes mais dramáticas a vozes extremamente ligeiras.

No cancionário brasileiro, além dos excessivos ornamentos que, por vezes, tornavam o discurso poético incompreensível, até o presente momento, ainda não houve nenhuma pesquisa que revelasse produções vocais do género para três vozes ou formações instrumentais mais sofisticadas como ocorreu no contexto luso.

Os termos referidos ao género nas principais fontes de acesso como dicionários e publicações voltadas à música portuguesa deveriam ser revistos a objetivar uma abordagem mais profunda com uma melhor explanação. Com base nos vários trabalhos editoriais como os de Moraes (2003), Lima (2001), Cranmer e Paiva (2006), e cancionários mencionados como a Collecção do Fundo da Manizola, os trabalhos que se configuram dentro do contexto de tradição oral como as modinhas de Arménia de Pirenópolis e as modinhas transcritas e arranjadas por Fátima de Brito dentre outros, não há um modo preponderante nas produções.

A modinha em um primeiro momento se apresentava em forma quaternária e binária, mas com o advento da ópera italiana acaba por se vulgarizar na forma ternária. No canto também houve mudanças significativas, a modinha do último quartel do século XVIII, um produto do povo, incorpora a técnica e os elementos da ária da capo italiana e, praticamente, se descaracteriza de seu gene original que mais similaridades tinha com as cantigas e o canto trovadoresco. No Brasil, se difunde e se caracteriza em três tipologias gerais: palaciana ou da corte, urbana ou popular, folclórica ou regional (ver 1.3.1).

A primeira tipologia, por apresentar uma estrutura praticamente ambígua às suas congéneres, recebe duras críticas de algumas personalidades, dentre as quais podemos

destacar o jornalista Tinhorão, que tem como um de seus lemas a defesa e a manutenção da cultura popular em sua essência.

No século XX a modinha volta a tomar proporções que a caracterizariam como um produto nacional no Brasil. Dentre suas várias fazes e apropriações a passar por designações como cantigas, modas (Monteiro, 2018), serestas e com um hibridismo mais contemporâneo: samba-canção; passa a ser um dos modelos composicionais mais apreciados pelos vanguardistas do século XX, cujos nomes de maior destaque figuram: Villa-Lobos, Lorenzo Fernández, Luciano Gallet, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri e Mário de Andrade.

Villa-Lobos, o maior nome da música brasileira, traz consigo uma modinha com elementos nacionais. Uma música que já não se travestia de outros padrões de composição, mas que buscava sua própria identidade. A modinha que se inicia com o violeiro Lereno Selinuntino (Domgindos Caldas Barbosa) no último quartel do século XVIII, volta a sua terra natal e no alvorecer do século XX é agora um símbolo do nacionalismo brasileiro e uma canção que ultrapassa fronteiras e se propaga pelo mundo.

Com o intuito de divulgar o acervo musical português do século XIX, e mais especificamente modinhas com formação a três vozes, incluímos nos anexos deste trabalho a edição moderna de 5 obras distintas. 3 modinhas a três vozes, sendo 2 à capela do compositor José Palomino (1755-1810), e 1 acompanhada por pianoforte de António Leal Moreira (1758-1819), uma modinha a duas vozes com acompanhamento composto por 2 violinos e um cello²² também de José Palomino, e uma proposta de acompanhamento para a modinha de número 25 da Collecção de Modinhas do Fundo da Manizola de autoria anónima. Esperamos que este trabalho fomente a prática e a divulgação de um repertório que apresenta um enorme conjunto de obras que permanecem no silêncio das bibliotecas desde o século XIX e carecem de edição moderna e correspondentes estudos de análise musical, histórica ou interpretativa.

²² Ver anexo 11, página 99.

Referências Bibliográficas

Alexander, B. (1954). *The Journal of William Beckford in Portugal and Spain 1787-1788*. Rupert Hart-Davis.

Alferes, S. (2008). *A "Collecção de modinhas de bom gosto" de João Francisco Leal: um estudo interpretativo por meio de sua contextualização histórico-estético-musical*. Tese de mestrado da Universidade Estadual de Campinas, São Paulo.

Almeida, R. de. (1942). *História da música brasileira*. F. Briguiet & Comp. Editores, Rio de Janeiro.

Andrade, A. de. (1967). *Francisco Manoel da Silva e seu tempo, 1808-1865 – uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos*, vol I. Edições Tempo Brasileiro Limitada, Rio de Janeiro.

Andrade, M. de. (1930). *Modinhas imperiais*. Itatiaia, São Paulo.

Araújo, M. de. (1964). *A Modinha e o Lundu no Século XVIII*. Ricordi Brasileira, São Paulo.

Associação brasileira de música. (2021). *Villa-Lobos: sua obra*. Museu Villa-Lobos, 4. ed. - Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro. Disponível em: https://museuvillalobos.museus.gov.br/images/PDFs/Catlogo_Villa-Lobos_-_4_edio_-_Verso_final.pdf Acedido dia 12/03/2023.

Barbosa, D. C. (1798). *Viola de Lereno: Colecção das suas cantigas, oferecidas aos seus amigos*. Oficina Nunesiana: Lisboa, Portugal.

Barbosa, D. C. (1826). *Viola de Lereno: Colecção das suas cantigas, oferecidas aos seus amigos* (II volume). Typografia Lacerdina, Lisboa.

Barros, J. D. (2020). *Lorenzo Fernández: considerações sobre sua contribuição à Música Brasileira da primeira metade do Século XX*. Porto Arte: Revista de Artes Visuais, Porto Alegre.

Borges, G. A. (2008). *Choro nº1 de Heitor Villa-Lobos – uma análise*. Música e educação. Creative Commons – N/C. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20120207102439/http://www.musicaeducacao.mus.br/artigos/gilbertoborgesanalisedochoronr1heitorvillalobos.pdf> Acedido dia 10/04/2023.

Braga, T. (1869). *Cantos populares do arquipélago açoriano*. Typografia da Livraria Nacional, Porto.

Brito, F. de. (2013). *Caderno de Modinhas – Uma proposta para o estudo da canção brasileira (voz aguda, média e grave)*. EDUFAL, Maceió.

- Brito, M. Carlos de. (2015). *A Música Portuguesa no Século XVIII*. In M. P. Ferreira, R. V.
- Brito, M.C., Cranmer, D. (1990). *Crônicas da vida musical portuguesa na primeira metade do século XIX*. Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa.
- Cardoso, A. (2005). *A música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro*. Academia Brasileira de Música, Rio de Janeiro.
- Cardoso, A. (2008). *A música na corte de D. João VI, 1808-1821*. Martins Fontes, São Paulo.
- Castagna, P. (2014). *A modinha e o lundu nos séculos XVIII E XIX*. Apostila nº 9 do curso de história da música brasileira do Instituto de Artes da Unesp. Disponível em: <https://escriturasvirreinales.files.wordpress.com/2014/04/lundum-y-modinha.pdf>. Acedido dia 15/05/2023.
- Castagna, P. (2011). *Gabriel Fernandes da Trindade (1799/1800-1854)*. Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- Cranmer, D. (2017). *Peças de um mosaico: temas da história da música referentes a Portugal e ao Brasil*. Edições Colibri, Lisboa.
- Cranmer, D., Paiva, R. (2006). *Marcos Portugal: Modinhas para uma ou duas vozes e instrumento de tecla*. Instituto das Artes, Lisboa.
- Cymbron, L. (2019). *Francisco de Sá Noronha 1820-1881: um músico português no espaço atlântico*. Edições Humus, Lisboa.
- Deluiz, N. (2013). *O Rio que queria ser Paris*. Espaço morgenlicht. <https://espacomorgenlicht.wordpress.com/2013/09/02/o-rio-que-queria-ser-paris/>
- Doderer, G. (1984). *Modinhas Luso-Brasileiras*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.
- Duarte, Roberto. (2010). *Floresta das amazonas*. Disponível em: <https://www.chandos.net/chanimages/Booklets/BI1660.pdf> Acedido dia 17/04/2023.
- Fails, W. C., & Clegg, J. H. (2021). *Manual de fonética e fonologia da língua portuguesa*. Routledge.
- Figueiredo, C. de. (1913). *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Porto, Porto Editora.
- Freire, Q. G. (2022). *Sotaque Carioca é o oficial do Brasil*. Diário do Rio, Rio de Janeiro. Disponível em: <https://diariodorio.com/sotaque-carioca-o-oficial/> Acedido dia 22/05/2023.
- Galvão, C. (2000). *A Modinha norte-rio-grandense*. EDUFRRN – Editora da UFRRN, Recife.
- Gomes, A. (2017). *Frederico de Freitas*. Meloteca. Disponível em: <https://www.meloteca.com/portfolio-item/frederico-de-freitas/> Acedido em: 17/03/2023.

Jesus, Luis M. T. (2021). *International Phonetic Alphabet (IPA) and Speech Assessment Methods Phonetic Alphabet (SAMPA) Charts in European Portuguese*. Aveiro: University of Aveiro. Available from Advanced Communication and Swallowing Assessment (ACSA) <http://acsa.web.ua.pt/>

Kiefer, B. (1977). *A modinha e o lundu, duas raízes da música popular brasileira*. 2ª edição. Movimento, Porto Alegre.

Krieger, M., Tober, N. (2008). *The north-american singer and brazilian portuguese lyric diction issues in the songs of the Heitor Villa-Lobos*. Revista Música Hodie, vol. 8, nº 2, (p. 95-106). Disponível em: <https://revistas.ufg.br/musica/article/view/6021/12358> Acedido dia 06/05/2023.

Lima, E. de. (2001). *As modinhas do Brasil*. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo.

Lopes, F. (2015). *Códices da Manizola*. Disponível em: <https://inventarq.fcsb.unl.pt/index.php/colecao-manizola> Acedido dia 13/04/2023.

Magalhães, M. (2018). *A Modinha e géneros relacionados desde as suas origens até 1833*. Tese de doutoramento da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.

Mainhard, V. B. (2014). *Canções de Oscar Lorenzo Fernández*. Tese de doutoramento do Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Matos, D. M. S. de. (2021). *Recriar um concerto privado num salão burguês do Porto do final do século XVIII e início do século XIX*. Dissertação de mestrado da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo do Porto, Porto.

Meloteca. (2023). *Ernesto Vieira*. Disponível em: <https://www.meloteca.com/portfolio-item/ernesto-vieira/> Acedido dia 05/03/2023.

Miller, R. (1996). *The structure of singing: System and Art in Vocal Technique*. Publisher: Schirmer, Boston.

Monteiro, J. F. S. (2018). *Modinha: um estudo etimológico sobre o termo*. Intellèctus, ano XVII, n. 1, pp. 125-143.

Moraes Filho, M. (1981). *Cantares brasileiros (Cancioneiro Fluminense)*. SEEC D. Cultura/Inelivro.

Morais, M. (2003). *Domingos Caldas Barbosa: Muzica escolhida da viola de Iereno (1799)*. Estar editora, Portugal.

Nery, M. C. de Brito, L. Cymbron e P. F. de Castro (Eds.). (2015). *Olhares sobre a História da Música em Portugal* (1th ed., pp. 123-161). Verso da História, Vila do Conde.

Nery, R.V. (2000). *Algumas considerações sobre as origens e o desenvolvimento da Modinha Luso-Brasileira*. In M. Morais (Ed.), *Modinhas, Lunduns e Cançonetas* (pp. 9-22). Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa.

Nery, R. V. (2008). *Música Instrumental* (Programa dedicado à música instrumental e à modinha portuguesa, incluindo entrevista ao musicólogo Rui Vieira Nery, que aborda vários compositores eruditos e reportório português da segunda metade do século XVIII). Disponível em: <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/musica-instrumental/> Acedido dia 10/01/2023.

Observatório da língua portuguesa. (2017, Maio 8). *O português a norte*. Disponível em: <https://observalinguaportuguesa.org/o-portugues-a-norte/> Acedido dia 22/05/2023

Pacheco, A. J. V. (2012). *A modinha estrófica: questões sobre sua interpretação e edição*. In: *Entre gritos e sussurros: os sortilégios da voz cantada*. Letra e Voz, São Paulo.

Pacheco, A. J. V. (2014). *A modinha, o lundu e o recitativo de salão: questões sobre a realização de canções estróficas Luso-brasileiras*. Anais do IV Simpósio Internacional de Musicologia, p. 72-82. Disponível em: https://www.emac.ufg.br/up/269/o/Musicologia_2014_ANAIS.pdf Acedido dia 20/05/2023.

Pacheco, A. J. V. (2009). *Castrati e outros virtuosos: a prática vocal sob a influência da corte de D. João VI*. Annablume, São Paulo.

Pina Filho, B. W. P. de. (2004). *O Cancioneiro de Armênia*. Agepel: Goiânia.

Ramos, R. (2006). *Cantares Bohêmicos*. Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, Museu do Ceará: Fortaleza.

Romero, S. (1933). *Novas contribuições para o folclore brasileiro*. In: *Revista da Academia Brasileira de Letras*, vol. IV, pp. 67-69.

Sadie, S. (1980). *The new grove dictionary of music and musicians*. Volumes 1-20. Publishers, Macmillan, Londres.

Sawaya, L. (2015, Dezembro). *Domingos Caldas Barbosa*. Dicionário Caravelas. Disponível em: <https://dicionario-biografico.caravelas.fcsh.unl.pt/node/21> Acedido dia 20/01/2023.

Schlegel, I. J. (182-). *Collecção de Modinhas e Cançonetas de diferentes Auctores dedicada à Ex. Snr^a D Thereza Benedicta de Brito e Cunha* [s.d.] P-Ln M.P. 2218. Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal.

Sfredo, M. (2014). *Uma abordagem fonética e acústica da técnica vocal*. Anais do II Congresso da Associação Brasileira de Performance Musical, p. 328-334. ABRAPEM, Vitória. Disponível em:

<file:///C:/Users/Francisco/Downloads/jsilva,+UMA+ABORDAGEM+FON%C3%89TICA+E+AC%C3%9ASTICA+DA+T%C3%89CNICA+VOCAL.pdf>

Acedido dia 02/02/2023.

Silva, A. de M., (1789). *Diccionario da lingua portugueza composto pelo padre D. Rafael Bluteau / reformado, e accrescentado por Antonio de Moraes Silva natural do Rio de Janeiro*, (2 vol). Officina de Simão Thaddeo Ferreira, Lisboa.

Siqueira, B. (1979). *Modinhas do Passado*, 2ª ed. rev. aum. Primeira edição em 1956. Editora: Folha Carioca, Rio de Janeiro.

Tinhorão, J. R. (1990). *Pequena história da música popular*. São Paulo: Círculo do Livro.

Toni, F. C. (2003). *A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade*. Senac, São Paulo.

Ulhôa, M. T. (2008). *Perdão Emilia! Transmissão oral e aural na canção popular*. In: Matos, Cláudia; Travassos, Elizabeth; Medeiros, Fernanda. (Org.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz.*, p. 249-267. 7Letras, Rio de Janeiro.

Vaccari, P. (2019). *A modinha como fenômeno coletivo social sob uma perspectiva andradiana e sua análise poética*. Orfeu, v.4, n.1, P. 94 de 100.

Valverde, E. de C. (2020a). *Cancioneiro da Capela Real: repertório e desafios interpretativos*. Dissertação de mestrado da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Valverde, E. de C. (2020b). *A modinha brasileira e o caso do Cancioneiro de Armênia de Pirenópolis*. In: Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música (SIMPOM), 6., Rio de Janeiro. Anais [...]. Unirio: Rio de Janeiro, 2020. (p. 917-928). Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/10735/9229> Acedido dia 02/03/ 2023.

Veiga, M. (1998). *Estudo da modinha brasileira*. Revista de música latino-americana, vol. 19, nº 1. (Spring - Summer, 1998), pp. 47-91. University of Texas.

Veloso, J., & Martins, P. T. (2018). *O interjudge Agreement como forma de validação de transcrições de amostras dialetais*. A linguística em diálogo: volume comemorativo dos 40 anos do Centro de Linguística da Universidade do Porto. <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/119717>

Vieira, E. (1900). *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes*. Lambertini: Lisboa.

Vieira, E. (1899). *Diccionario musical contendo todos os termos technicos... ornado com gravuras e exemplos de música / por Ernesto Vieira*. - 2ª ed. Lambertini: Lisboa.

Volpe, M. A. (2010). *O legado de Geard Béhague*. Revista do programa de pós-graduação em música da UFRJ. Revista brasileira de música, v. 23, nº 1, Rio de Janeiro (p. 167-173). Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/rbm/article/viewFile/29360/16501> Acedido dia 06/02/2023.

REFERÊNCIA COMPLEMENTAR

Fundación Juan March. (2018, Julho 24). *Modinhas, el origen del fado | Os Músicos do Tejo* [vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=wSZkTc4-2w>

Langlois, F., H. Gérald. (2007). *Heitor Villa-Lobos: 1887-1959*. Éditions, Max Esching. Disponível em: http://www.durand-salabert-eschig.com/formcat/actuel/durand_eschig/villa-lobos_2007.pdf Acedido dia 15/05/2023.

Lima, N. D. de C. (2018). *A Belle Époque: transformações urbanas, moda e influências no Rio de Janeiro*. In: História & Democracia: precisamos falar sobre isso. UNIFESP, São Paulo. Disponível em: https://www.encontro2018.sp.anpuh.org/resources/anais/8/1530193939_ARQUIVO_artigo.pdf Acedido dia 23/03/2023.

Pádua, M. P. de. (2009). *Imagens de brasilidade nas canções de câmara de Lorenzo Fernandez: uma abordagem semiológica das articulações entre música e poesia*. Tese de doutorado da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

Picchi, A. (2017). *A intenção nacionalista na canção de câmara: toada p'ra você de Oscar Lorenzo Fernandez*. *Musica Theorica*, v. 2, p. 95 – 111. Disponível em: <https://sistema.funarte.gov.br/tainacan/periodicos/a-intencao-nacionalista-na-cancao-de-camera-toada-para-voce-de-oscar-lorenzo-fernandez/> Acedido dia 04/02/2023.

Theatro São Pedro. (2022, Outubro 29). *Festival Semana de Arte Moderna: Da modinha à Canção de Câmara* [Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=40wSA9fZTkY>

TV Brasil. (2022, Julho 25). *Alberto Pacheco e Silas Barbosa apresentam o álbum "Peccato" | Partituras* [Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=axjHyyRr6A0>

UNIRIO. (2020). *Encontrado na UNIRIO original inédito de Heitor Villa-Lobos*. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.unirio.br/news/encontrado-na-unirio-original-inedito-de-villa-lobos> Acedido dia 11/04/2023.

Valverde, E. (2023, Julho 1). *Modinha a trio* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/playlist?list=PLyrMng602PacYHn7SNWNWcYcpSAfjq0u8>

ANEXOS

A – Peças objeto da edição crítica

B – Repertório complementar

C – Impressos das obras do século XX do trabalho e de algumas das peças complementares

A – Peças objeto da edição crítica

ANEXO 1 – EDIÇÃO MODERNA DA MODINHA *EMBORA TU CHAMES TEIMA* DE JOSÉ FRANCISCO ÉDOLO

Embora tu chames

José Francisco Édolo

Allegretto

Soprano

Em - bo - ra tu cha - mes tei - ma o meu a - man - te que -

Piano

5

rer. Em - bo - ra tu cha - mes tei - ma o meu a - man - te que - rer.

10

2.

rer. Se - rei tei - mo - zo a - té a mor - te se - re tei - mo - zo a - té a mor - te, se - rei

15

tei - mo - zo a - té a mor - te, hei d' a - mar - te a - té mo -

2
20

rer, hei d'a-mar - te_a - té mor - rer, hei d'a-mar - te_a-

25

té mor rer. Se - rei rer.
rer. Se - rei rer.

ANEXO 2 – SUGESTÃO INTERPRETATIVA DOS VERSOS NÃO MUSICADOS

Embora tu chames

Segunda estrofe

José Francisco Édolo

Allegretto

De - bal-de tei - man-do que - res, nos-sos la - ços des-fa - zer. De-bal-de

tei - man - do que - rer nos-sos la - ços des - fa - zer. zer. A-mor

tei-ma em a-per - tá-los, a-mor tei-ma em a-per - tá-los, a-mor tei-ma em a-per - tá-los,

hei d'a-mar-te a - té mo - rer, hei d'a - mar - te a - té mor -

rer, hei d'a - mar - te a - té mor - rer. A-mor rer.

Embora tu chames

Terceira estrofe

José Francisco Édolo

Allegretto

Tu tei - mas em des-pre - zar - me, eu tei - mo em ser fi - el. Tu

6 tei - mas em des-pre - zar - me, eu tei - mo em ser fi - el. el. Nes-sa_es-

11 tra - nha al-ter-na - ti-va, nes-sa_es-tra - nha al-ter-na - ti-va, nes-sa_es-tra - nha al-ter-na-

16 ti-va, hei d'a-mar-te a - té mo-rer, hei d'a - mar - te_a - té mor -

23 rer, hei d'a - mar - te_a - té mor - rer. Nes-sa_es rer.

Embora tu chames

Quarta estrofe

José Francisco Édolo

Allegretto

Nas tei - mas nin-guém me i - gua - la, nem ja - mais po - de e - xe - der. Nas

6 tei - mas nin-guém me i - gua - lá, nem ja - mais po - de ex - ce - der. der. Que-ro

11 por tei - ma a - do - rar - te, que-ro por tei - ma a - do - rar - te, que-ro por tei - ma a - do -

16 rar - te, hei d'a - mar - te a - té mo - rer, hei d'a - mar - te a -

22 té mor - rer, hei d'a - mar - te a - té mor - rer. Que-ro

27 rer.

Embora tu chames

Quinta estrofe

José Francisco Édolo

Allegretto

Na-da te-nho ó do - ce bem, que me pos - sa per-ten - cer. Na - da

6 te-nho ó do - ce bem, que me pos - sa per - ten - cer. cer. Tu-do é

11 teu e sem-pre fir-me, tu-do é teu e sem-pre fir-me, tu-do é teu e sem-pre fir-me,

17 hei d'a-mar-te a - té mo - rer, hei d'a - mar - te a - té mor -

23 rer, hei d'a - mar - te a - té mor - rer. Tu-do é rer.

ANEXO 3 – EDIÇÃO MODERNA DA MODINHA **ESCUTAI DEUS NO OLIMPO**
DE JOSÉ FRANCISCO ACUÑA

Escutai deuses no Olímpto

José Acuña

Allegretto

Es-cu - tai deu - zes no O - lim - po as vo - zes de um

des - gra - ça - do. A quem mos - tra a cru - el

sor - te a quem mos - tra a cru - el sor - te sem - pre

sem - pre sem - pre sem - pre o ros - to i - ra - do. O

2

17

ros-to i-ra - do.

trium *pexpressivo* *f* *p* *f* *p*

8

22

f *p* *f*

8

ANEXO 4 – SUGESTÃO INTEPRETATIVA DOS VERSOS NÃO MUSICADOS DA MODINHA *ESCUTAI DEUSES NO OLIMPO*

Escutai deuses no olímpo

Segunda estrofe

José Acuña

Se-de_o nu - mes com - pas - si - vos lá do as -

5
sen-to lu-mi-no - so. Vol-va da for - tu - na a

9
ro - da, vol - va da for - tu - na a ro - da pa - ra que eu

12
se - ja, que eu se - ja di to - so, que eu

16
se - ja di - to - so.

Escutai deuses no olímpo

Terceira estrofe

José Acuña

Larghetto

Não an - sei - o as gran - de - zas nem vãos so -

5
nha - dos te - sou - ros. Que - ro so co - lher do a -

9
mor, que - ro só co - lher do a - mor ver - des pal - mos, ver - des

13
pal - mos dig - nos lou - ros, dig - nos lou - ros.

ANEXO 5 – EDIÇÃO MODERNA DA **MODINHA EMBORA TU CHAMES TEIMA** EM TONALIDADE PARA REGISTRAÇÃO GRAVE MASCULINA:

Embora tu chames

José Francisco Édolo

Allegretto

Baixo

Piano

Em - bo - ra tu cha - mes tei - ma o meu a - man - te que -

5
rer Em - bo - ra tu cha - mes tei - ma o meu a - man - te que - rer.

10
1.
rer. Se - rei tei - mo - zo a - té a mor - te se - re tei - mo - zo a - té a mor - te se - rei

15
2.
tei - mo - zo a - té a mor - te hei d' a - mar - te a - té mo -

2

20

rer hei d'a-mar - te a-té mor - rer. hei d'a-mar - te a-

25

té mor rer. Se-rei rer.

ANEXO 6 – MODINHA **ESCU Tai DEUSES NO OLIMPO** EM TONALIDADE PARA REGISTRAÇÃO VOCAL GRAVE MASCULINA:

Escutai deuses no olímpo

José Acunã

Larghetto

Baixo

Es - cu - tai deu - zes no_O - lim - po as vo - zes de um

Piano

tremolo pp

5

des - gra - ça - do. A quem mos - tra a cru-el

8

10

sor - te a quem mos - tra a cru-el sor - te sem - pre

8

13

sem - pre sem - pre sem - pre o ros - to_i - ra - do. O

8

p

2
17

ros-to i-ra - do.

f p *tremolo* *p espressivo* *f p* *f p*

8

22

f p *f*

8

B – Repertório complementar

NOTAS DE ESCLARECIMENTO:

O repertório vocal complementar inserido a partir do anexo 7 tem por objetivo a propagação e a divulgação da música de câmara portuguesa em suas mais variadas formações. Conforme base de dados anexada na tese de doutoramento de Marcos Magalhães (2018), a considerar as fontes que carecem de edição moderna e as muitas linhas vocais que ainda se encontram grafadas na clave de dó, propomos a edição moderna de 5 obras no anseio de que esse trabalho impulse novas abordagens do repertório catalogado, bem como, novas edições críticas acompanhadas de uma versão moderna para que a veiculação do acervo musical aqui referido tenha uma maior projeção e acessibilidade à comunidade musical em geral.

Título da obra	Autor	Formação vocal e designação	Acompanhamento
<i>Há de ter sempre a seu lado</i>	Anónimo	Ária: Baixo	Arranjo proposto pelo compositor Henrique Mesquita
<i>Moda do zabumba</i>	António Leal Moreira	Modinha a Trio: Soprano Mezzo-soprano Baixo	Piano
<i>Pastoras serranas</i>	José Palomino	Modinha a Trio: Soprano Mezzo-soprano Baixo	À capela
<i>Justos céus</i>	José Palomino	Modinha a Trio: Soprano Mezzo-soprano Baixo	À capela
<i>Os fios q' amor fabrica</i>	José Palomino	Modinha a duo: Soprano Barítono	Violino 1 Violino 2 Violoncelo

Dentre as várias tipologias (designações) referidas destacamos: Cançoneta, Lundum, Modinha, Modinha a duo, Modinha a trio, *Tercetto Nocturno*, Rondó Pastoral, Diálogo Jocosério, Arieta, Romance, Himno dentre outros. Quanto às formações instrumentais: quarteto de cordas, cravo, piano forte, cembalo, oboé, corni, guitarra, viola, viola e piano, duas guitarras, dois mandolinos e baixo, duas guitarras, viola e baixo, e etc.

Nos anexos 2 e 5 também foram inseridas notas de esclarecimentos ao leitor no final das respetivas secções.

ANEXO 7 – EDIÇÃO MODERNA COM PROPOSTA DE ACOMPANHAMENTO DO COMPOSITOR HENRIQUE MESQUITA PARA A MODINHA DE NÚMERO 25 **HÁ DE TER SEMPRE A SEU LADO** DA COLLECÇÃO DO FUNDO DA MANIZOLA.

Há de ter sempre a seu lado

Anónimo
Arranjador: Henrique Mesquita

Baixo

Piano

4

7

Há de ter sempre a seu lado hum ra -

Allegretto

11

paz hū ra-paz ai-ro-so.e be-lo há de ter sempre a seu lado hum ra -

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Há de ter sempre a seu lado'. It is arranged by Henrique Mesquita. The score is in 4/4 time and B-flat major. It features a Bass line (Baixo) and a Piano accompaniment (Piano). The piece is divided into four systems. The first system (measures 1-3) shows the piano accompaniment with chords and a melodic line. The second system (measures 4-6) continues the piano accompaniment. The third system (measures 7-10) introduces the vocal line with the lyrics 'Há de ter sempre a seu lado hum ra -' and includes the tempo marking 'Allegretto'. The fourth system (measures 11-14) continues the vocal line with the lyrics 'paz hū ra-paz ai-ro-so.e be-lo há de ter sempre a seu lado hum ra -' and the piano accompaniment.

2

15

paz hũ ra-paz a-rio-so.e be-lo e me-ti-dos n'humchi-nel-lo os ta-

19

fuis hão de fi-car e me-ti-dos n'hũ chi-nel-lo os ta-fuis hão de fi-

22

car os ta-fuis hão de fi-car os ta-fuis hão de fi-car

25

3

28 $\text{♩} = 120$

há de ter pre-tos e pre-tas e cre-a-das e cre - a - dos

31

os sa-lões mui bem pin - ta-dos tu-do mes-mo d'es-pan-

34

tar te-rá se - ge pa-que - bo - te se-rá

37

tu - do lu - si - men - to no que to - caa - tra - ta -

4
40

men-to es-cu-ze - mos de fa - lar es-cu - ze - mos de fal -

44

lar es - cu - ze - mos de fa - lar há de ter pre - tos e

47

pre - tas e cre - a - das e cre - a - dos e sa - lões mui bem pin -

49

ta - dos tu - do mes - mo d'es - pan - tar te - rá se - ge pa - que - bo - te se - rá tu - do lu - si -

52

men-to no que to-caa-tra-ta - men-to es-cu-ze-mos de fal - lar te - rá se - ge pa-que-

55

bo - te se - rá tu - do lu - si - men-to no que to-caa-tra-ta -

57

men-to es-cu - ze-mos de fal - lar es - cu - ze - mos de fal - lar es - cu-

61

ze - mos de fa - lar

6

64

Há de ter sempre a seu

68

la - do hum ra - paz hũ ra-paz ai-ro-so.e be - lo há de ter sempre a seu

72

la - dohum ra - paz hũ ra-paz a-rio-so.e be - lo e me - ti - dos n'hum chi -

76

nel - lo os ta - fuis os ta-fuishãode fi - car e me - ti - dos n'hum chi -

80

nel - lo os ta - fuis os ta-fuishão de fi - car

84

hão de ter pre-tos e pre-tas e cre-a-das e cre-

87

a - dos e sa-lões mui bem pin-

90

ta-dos tu-domes-mo'd'es-pan-tar há de ter pre-tos e pre-tas e cre-a-das e cre-

8

93

a-dos e sa-lões mui bem pin - ta-dos tu - do mes-mo d'es-pan - tar te-rá se-ge pa-que-

96

bo-te se-rá tu-do lu - si - men-to no que to-caa-tra-ta - men-to es - cu - ze - mos de fal -

99

lar se-rá tu-do lu - si - men-to se-rá tu-do lu - si - men-to no que to-caa-tra-ta -

102

men-to es - cu - ze - mos de fal - lar es - cu - ze - mos de fal - lar es - cu -

106

ze - mos de fal - lar At - ten - dãoo que di - go que não não são pe - tas e pre - tos e

111

pre - tas cri - a - dos cre - a - das e sa - las pin - ta - das e bom pa - que - bo - te p'ra ba - nhos hum

115

bo - te de tu - do q̃a - ve - rá tou - ca - dos ves - ti - dos de se - da de Fran - ça hũ mes - tre de

119

dan - ça co - chei - ra com bes - tas e quin - tas e sex - tas a sua bel - le - za no - bre - za gran -

10

123

de-za na-da fal-ta - rá na - da na - da fal - ta -

128

rá At-ten-dão que di-go que não não são pe-tas e pre-tos e pre-tas cri - a - dos cri -

132

a-das e sa-las pin - ta-das e bom pa-que - bo-te p'ra ba-nhos hum bo-te de tu-do ha-ve -

136

rá tou - ca-dos ves - ti-dos de se-da de Fran-ça hū mes-tre de dan-ça co-chei-ra com

140

bes-tas e quin-tas e sex-tas a sua bel-le-za no-bre-za gran-de-za na-da fal-ta -

144

rá na - da na - da fal - ta - rá e quin-tas e

149

sex-tas à sua bel-le-za no-bre-za gran-de-za na-da fal-ta - rá e quin-tas e

153

sex-tas à su-a bel-le-za no-bre-za gra-de-za na-da fal-ta - rá na - da na - da fal - ta -

12

158

rá na - da na - da fal - ta - rá na - da na - da

The musical score for measures 158-162 consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in the bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are: "rá na - da na - da fal - ta - rá na - da na - da". The piano accompaniment features a complex texture with chords and moving lines in both the right and left hands.

163

fal - - - ta - rá.

The musical score for measures 163-164 consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in the bass clef with a key signature of two flats. The lyrics are: "fal - - - ta - rá.". The piano accompaniment features a complex texture with chords and moving lines in both the right and left hands, ending with a double bar line.

ANEXO 8 – EDIÇÃO MODERNA DA MODINHA A TRIO **MODA DO ZABUMBA** DE ANTÓNIO LEAL MOREIRA

Moda do Zabumba (Modinha)

António Leal Moreira

Poco Andante

Soprano

Mezzo-Soprano

Baixo

Piano

f

p

8

4

A no - va con - quis - ta
Quem há - que re - sis - ta

A no - va con - quis - ta
Quem há - que re - sis - ta

A no - va con - quis - ta
Quem há - que re - sis - ta

3 3 3 3 3 3 3 3

2

7

mar - chão os a - mo - res
aos lin-dos a - mo - res

mar - chão os a - mo - res
aos lind-dos a - mo - res

mar - chão os a - mo - res
aos lin-dos a - mo - res

8

10

já so - am tam - bo - res fa -
já so - am tam - bo - res fa -
já so - am tam - bo - res

8

13

go - tes trom - be - tas bu - es cla - ri -

go - tes trom - be - tas bu - es cla - ri -

fa - go - tes trom - be - tas bu - es cla - ri -

p

16 **Allegretto**

ne - tas E_o bum do za - bum - ba e_o

ne - tas e.o

ne - tas Bum bum

f

f

8.1

8.1

4

21

bum do za - bum - ba nos pei - tos re - tum - ba e os

bum do za - bum - ba nos pei - tos re - tum - ba e os

bum nos pei - tos re - tum - ba e os

8

25

faz pal - pi - tar nos pei - tos re -

faz pal - pi - tar nos pei - tos re -

faz pal - pi - tar nos pei - tos re -

f

23

²³ A apojetura longa presente na linha do piano no compasso 21, onde lê-se “si3”, deve-se ler “dó4”.

28

tum - ba e os faz pal - pi - tar simsim sim sim sim os

tum - ba e os faz pal - pi - tar simsim sim sim sim os

tum - ba e os faz pal - pi - tar bum bum sim os

p

8 8

32

faz pal - pi - tar simsim sim sim sim os faz pal - pi - tar e os

faz pal - pi - tar simsim sim sim sim os faz pal - pi - tar e os

faz pal - pi - tar bum bum sim os faz pal - pi - tar e os

f *p*

8 8

6

37

faz pal - pi - tar e os faz pal - pi - tar.

faz pal - pi - tar e os faz pal - pi - tar.

faz pal - pi - tar e os faz pal - pi - tar.

Nota: as pautas dispostas para as vozes femininas no impresso original estão ambas na clave de dó na primeira linha, na edição moderna foram padronizadas em clave de sol na segunda linha; no compasso 15 alocamos a sílaba “cla” da palavra “clarinetas” no quarto tempo do compasso a objetivar uma melhor acomodação silábica das vozes; nos compassos 7, 23 e 27, houve alterações com o intuito de resguardar à prosódia do texto:

Compasso 7: sílabas “chão” e “os” alocadas nas notas seguintes, respetivamente.

Compasso 23 e 27: sílabas “tos” da palavra “peitos” passou a estar no último tempo da primeira subdivisão binária composta, e a sílaba “re” da palavra “retumbam”, foi alocada no primeiro tempo da segunda subdivisão binária composta.

Na versão moderna aqui apresentada há o contributo adicional do último verso também posto em música. A escolha se deu por sua similaridade textual e rítmica.

O primeiro registo audiovisual dos 4 trios e do duo de José Palomino pode ser visualizado no seguinte link abaixo:

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLyMng602PacYHn7SNWNWcYcpSAfjq0u8>

Essas apresentações integraram o programa do recital final de mestrado que teve como tema o título proposto nesta tese: Revisitar a Modinha dos séculos XIX e XX: do fundo da Manizola à Villa-Lobos.

ANEXO 9 – EDIÇÃO MODERNA DA MODINHA A TRIO (À CAPELA) **PASTORAS SERRANAS** DE JOSÉ PALOMINO

Pastoras serranas

(Modinha)

José Palomino

Andantino

Soprano
Pas - to-ras ser - ra-nas, dei - xai as ca - ba-nas, dei -

Mezzo-Soprano
Pas - to-ras ser - ra-nas, dei - xai as ca - ba-nas, dei -

Baixo
Pas - to-ras ser - ra-nas, dei - xai as ca - ba-nas, dei -

8
xai as ca - ba-nas, a - le-gres fes - ti-vo-s, vin-de os pri - mi - ti-vo-s, ins - tan-tes do

xai as ca - ba-nas, a - le-gres fes - ti-vo-s, vin-de os pri - mi - ti-vo-s, ins - tan-tes do

xai as ca - ba-nas, a - le-gres fes - ti-vo-s, vin-de os pri - mi - ti-vo-s, ins - tan-tes do

15
di - a, em ple-na a-le - gri - a, em ple-na a-le

di - a, em ple-na a-le - gri-a, con - ten-tes go - zar, em ple-na a-le

di - a, em ple-na a-le - gri-a, con - ten-tes go - zar, em ple-na a-le -

2

23

gri - a, fe - li - zes go - zar, fe - li - zes go - zar, fe - li - zes go - zar.

gri - a, fe - li - zes go - zar, fe - li - zes go - zar, fe - li - zes go - zar.

gri - a, fe - li - zes go - zar, fe - li - zes go - zar, fe - li - zes go - zar.

ANEXO 10 – EDIÇÃO MODERNA DA MODINHA A TRIO (À CAPELA) *JUSTOS CÉUS*
DE JOSÉ PALOMINO

Justos céus

(Modinha)

José Palomino

Allegretto

Soprano

Jus-tos céus se vos que - reis, di-mi - nuir mi - nha

Mezzo-Soprano

Jus-tos céus se vos que - reis, di-mi - nuir mi - nha

Baixo

di-mi - nuir mi - nha

5

dor, di-mi - nuir mi - nha dor, per - mi - ti que Már - cia go - ze, da vis -

dor, di-mi - nuir mi - nha dor, per - mi - ti que Már - cia go - ze, da vis -

dor, di-mi - nuir mi - nha dor, da vis -

10

ta doseu pas - tor, per - mi - ti que Már - cia go - ze, da vis - ta doseu pas - tor,

ta doseu pas - tor, per - mi - ti que Már - cia go - ze, da vis - ta doseu pas - tor.

ta doseu pas - tor, da vis - ta doseu pas - tor.

ANEXO 11 – EDIÇÃO MODERNA DA MODINHA A DUO *OS FIOS Q'AMOR* *FABRICA* DE JOSÉ PALOMINO

Os fios q'amor fabrica

Duetto que se cantou no Theatro Nacional na Rua dos condes

José Palomino

Adagio

Dama

Galan

Violino

Violino

Violoncello

6

10

sf

f

2

14

f
Os fi-os q'a-mor fa - bri - ca, os fi-os q'a-mor fa -

pizz.

pizz.

19

bri - ca, não são fi - os são cor - dões, não são fi - os são cor - dões, com que

f *p* *f* *p*

f *p* *f* *p*

24

pren - de sa - gaz - men - te, dois a - man - tes co - ra - ções, com que pren - de sa - gaz -

arco

arco

p

29

men - te, dois a - man - tes co - ra - ções, dois a - man - tes co - ra -

33

ções, dois a - man - tes co - ra - ções.

f
São mais

37

for - tesdo que pen - sas, são mais for - tesdo que pen - sas, es - ses fi - os são pri -

p *sf*
p

4

42

sões, es-ses fi - os são pri-sões, pois a - pe - nassão lan-ça - dos, se con-

47

ver - tem em gri-lhões, pois a - pe - nas são la ça - dos, se con-

51

ver - tem em gri - lhões, se con - ver - temem gri-lhões, se con -

55

Que-res tu q'a-mor te pren-da, nes-ta
ver - tem em gri - lhões.

59

so - li-da ca - de - ia.
Que-res tu q'a-mor te pren-da, quala - ra - nha em su-a

6

64

Ca - ro em - pre - go, bem a - ma - do, bem a - ma - do, des - pre -
 tei - a.

68

ze - mos o te - mor, ca - ro em - pre - go, bem a - ma - do, des - pre - ze - mos o te -
 mor, que - ro, que - ro, fa - ço gos - to, que - ro, que - ro, fa - ço gos - to

73

pizz.

77

de li-gar - me ros - to a ro - to às ca-dei - as d'es - te a-mor,

arco

arco

81

às ca - dei - as d'es - tea-mor. Que - ro,

f

f

pizz.

8

84

que - ro. Que - ro, que - ro, fa - ço

Fa - ço gos - to.

87

gos - to de li - gar - me ros - toa ro - to às ca - dei - as d'es - tea -

arco

91

mor às ca - dei - as d'es - tea - mor às ca - dei - as d'es - tea -

95

mor sim d'es - tea - mor sim d'es - tea - mor.

99

NOTAS:

Na obra aqui descrita, a clave de dó na primeira linha (correspondente à voz do soprano) foi substituída pela clave de sol na segunda linha para se padronizar à leitura musical moderna. Na clave de fá havia a indicação genérica *Basso*, entretanto, sugerimos como formação de câmara um terceiro instrumento da mesma classe, neste caso, o violoncelo.

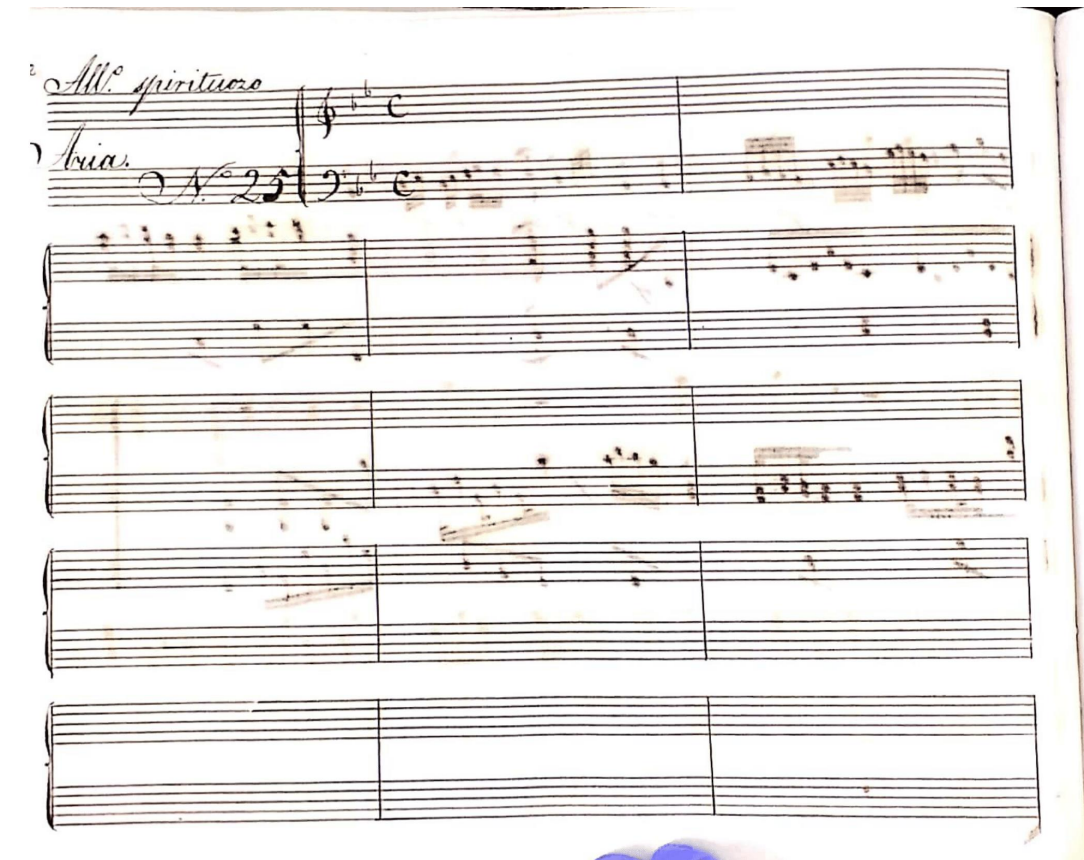
Conforme apontamentos do Professor Francisco Melo em consulta privada, a indicação, *Basso*, como complemento grave, remetia a uma maior possibilidade usual de instrumentos. O acompanhamento poderia ser feito com um instrumento harmónico como o piano forte, o órgão ou o cravo, bem como, por instrumentos melódicos como o fagote ou o violoncelo. As indicações de dinâmica ou prováveis articulações presentes nos compassos 14 (linha do segundo violino) e 29 (segundo violino e violoncelo) foram suprimidas da edição moderna pela dubiedade apresentada no manuscrito original. No compasso 35 há uma pausa no segundo tempo e também está inserido na mesma um sinal de dinâmica (*forte*), decidimos alocar a indicação no tempo seguinte para uma melhor acomodação dos símbolos dentro do campo visual.

C – Impressos das obras do século XX do trabalho e de algumas das peças complementares

ANEXO 12 – IMAGEM DO MANUSCRITO ORIGINAL DA MODINHA *EMBORA TU CHAMES TEIMA* DE JOSÉ FRANCISCO ÉDOLO



ANEXO 14 – IMAGEM DO MANUSCRITO ORIGINAL DA MODINHA **HÁ DE TER SEMPRE A SEU LADO** ANÓNIMO



Handwritten musical score for page 24, featuring three systems of vocal melody and piano accompaniment. The lyrics are written in cursive below the notes.

System 1:
 bello ha - de ver sempre a seu lado hum Ra -

System 2:
 par hã rapar airoso e bello e me - ti - dos n' hum chi -

System 3:
 nullo os ta - pús hã de fi - car em ta - dos n' hã chi -

Handwritten musical score for page 25, featuring three systems of vocal melody and piano accompaniment. The lyrics are written in cursive below the notes.

System 1:
 nullo os tapús hã de fi - car os tã - pús hã de fi - car os tapús hã de fi -

System 2:
 car

System 3:
 hã de. os pús pretos e pretas e crea - das e cre -

a - do e salões muito boni-
tudo tudo mesmo despan- tar te- rá se- ge pa- que-
bo- ta se- ra tu- do lu- xi- men- to no que

to- ca atra- ta - mento es- cu - re - mos de fal-
lar es- cu - re - mos de fal - lar es- cu -
re - mos de fal - lar ha de ter pretos e pretos e creados e cre

Handwritten musical score for page 28, consisting of three systems of music. Each system has a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are in Portuguese and are written below the vocal line.

System 1:
 a-ós e salais miibem fin - ta-ós tudo mesmo des - pan tar terá sege paque -

System 2:
 lote se-osa tudo luzi - muito no que ~~trata~~ trata muito es enremos de fal -

System 3:
 las será tu de luzi - muito - no que toca a tra ta -

Handwritten musical score for page 29, consisting of three systems of music. Each system has a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are in Portuguese and are written below the vocal line.

System 1:
 muito es enremos de fal - lar es - cu - re - mos de fal -

System 2:
 lar es - cu - re - mos de fal - lar

System 3:
 (Empty system)

70

ha - de ser sempre assim la - do hã pra -
pra hã rapaz airo - ro e bello ha - de ser sem - pre assim
la - do hã pra - ~~pra hã rapaz airo ro e bello~~ e ser

71

ti - dos n'hum chi - nullo os ta - quis os tafuis haide fi -
car e me - ti - dos n'hum chi - nullo os ta -
quis os tafuis haide de fi car

92

Handwritten musical score for page 92, featuring three systems of vocal melody and piano accompaniment. The lyrics are written in cursive below the notes.

System 1:
 Não de ter pretos e pretas e criadas e cre-
 a - das e salões muito bem fin-

System 2:
 ta dos tido mesmo d'espam - tas ha de ter pretos e pretas e criadas e cre-

93

Handwritten musical score for page 93, featuring three systems of vocal melody and piano accompaniment. The lyrics are written in cursive below the notes.

System 1:
 a dos e salões muito bem fin - ta dos tido mesmo d'espam - tas tera sege porque

System 2:
 bo ta será tido luzi - muito no que toca atrata - muito e cu' se mos de fal-

System 3:
 lar será tido luzi - muito será tido luzi - muito no que toca atrata

74

Handwritten musical score for page 74. It consists of three systems of staves. The first system has a vocal line with lyrics: "mente es curamos de fal-lar es - cu - ze - mos de fal". The second system continues the vocal line with lyrics: "lar es - cu - ze - mos de fal - lar." and includes a piano accompaniment section marked "Allegro" with a treble clef and a 6/8 time signature. The third system shows empty piano accompaniment staves.

75

Handwritten musical score for page 75. It consists of three systems of staves. The first system has a vocal line with lyrics: "Aten - dão que di-go que não são são pretas e pretos". The second system continues the vocal line with lyrics: "pretas criados e ca - das e salas pin - ta das e bom por que". The third system continues the vocal line with lyrics: "bate pra banhos humm bate de tudo haverá touca dos ves". The piano accompaniment is present throughout the systems.

todos de seda de Franca há mostre de dança cocheira com bestas e quintas e
 sexta a sua bel- liza sobre ra gran- dera nada falta- ra
 na — da na — da pal — ta — ra *Attendaio que*

digo que não são são petas e pretas e pretas criados cri- ados e salas pin-
 tuas e bom pague- note pra bandos hum bottle de tudo ha- verhoitacados nes
 todos de seda de Franca há mostre de dança cocheira com bestas e quintas e

98

Handwritten musical score for page 98. It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are written in cursive below the notes.

System 1:
Vocal: *santos a sua bel - liza nobreza gran - dera nada falta - rá*
Piano: (Empty staff)

System 2:
Vocal: *na - da na - da fal - ta - rá e quintas e*
Piano: (Empty staff)

System 3:
Vocal: *santos a sua bel - liza nobreza gran - dera nada falta - rá e quintas e*
Piano: (Empty staff)

99

Handwritten musical score for page 99. It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are written in cursive below the notes.

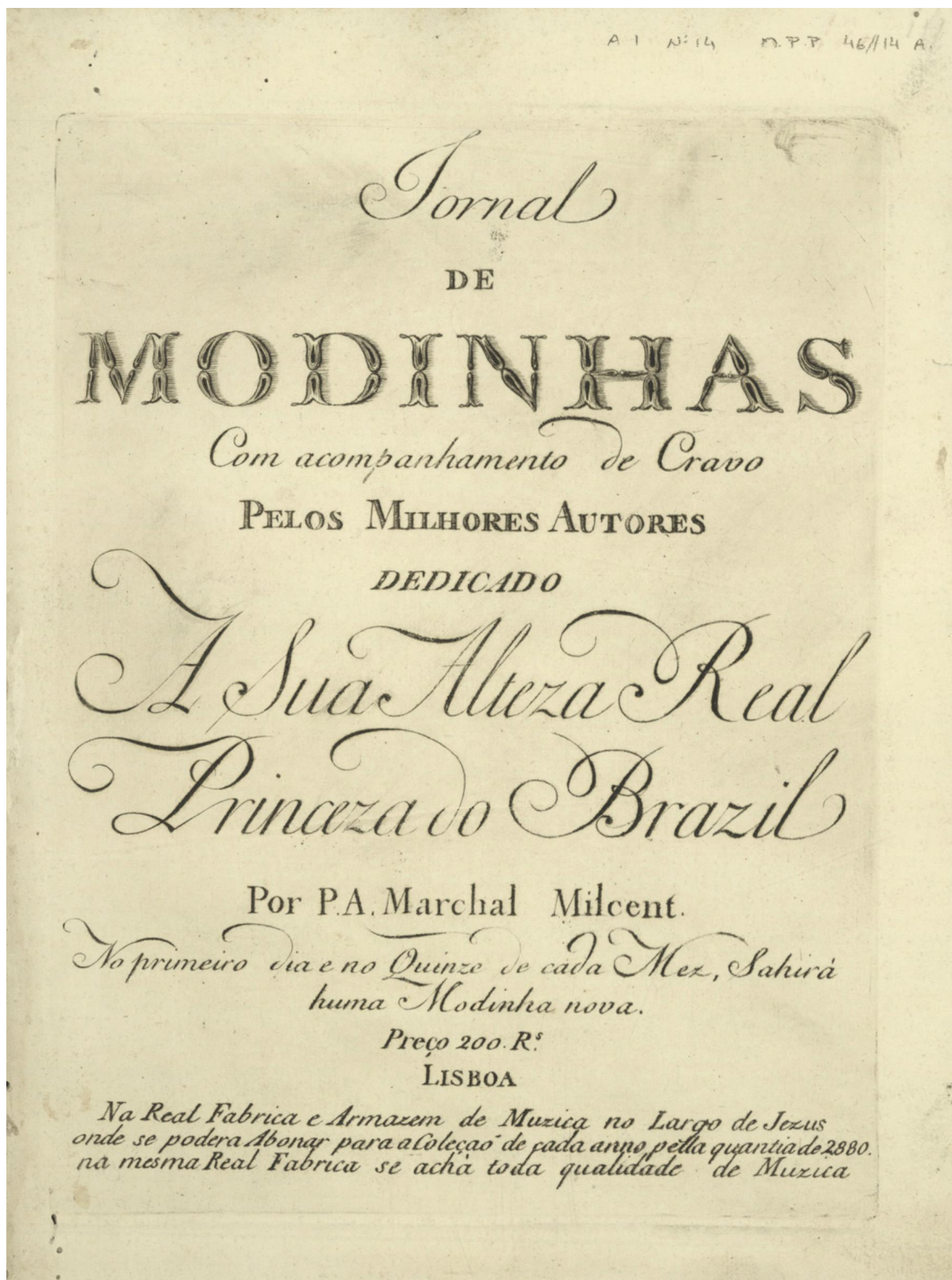
System 1:
Vocal: *santos a sua bel - liza nobreza gran - dera nada falta - rá na - da*
Piano: (Empty staff)

System 2:
Vocal: *nada falta - rá nada nada falta - rá*
Piano: (Empty staff)

System 3:
Vocal: *na - da na - da fal - ta - rá.*
Piano: (Empty staff)



ANEXO 15 – IMPRESSO ORIGINAL DA MODINHA A TRIO **MODA DO ZABUMBA** DE ATÓNIO LEAL MOREIRA



• NPP 46/14 A.

32 *N* 14 *Moda do Zabumba del Sig.^o Antonio Leal Moreira.*

Poco And.^{te}

no...va con...quis...ta mar...chaõs a...mo...res :

ja so...aõ tambo...res fa go...tes trom

be tas bu es cla ri ne tas

CB 305294A

The image shows a handwritten musical score on aged paper, numbered 33 in the top right corner. The tempo is marked 'All.^{to}'. The music is written in a system of four staves: two vocal staves (soprano and alto) and two piano accompaniment staves (treble and bass). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The lyrics are written in a cursive hand below the vocal staves. The piece features a rhythmic melody with eighth notes and rests, and a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern. Dynamics like 'F' (forte) and 'P' (piano) are indicated. The lyrics are: 'Eo bum do za bumba eo bum do za bumba. nos', 'pei...tos re tum...ba eos fas pal..pi tar nos.', 'pei...tos re tum...ba eos fas pal..pi tar sim sim sim', and 'sim sim os fas pal..pi tar simsim sim sim os fas pal pi'.

33

All.^{to}

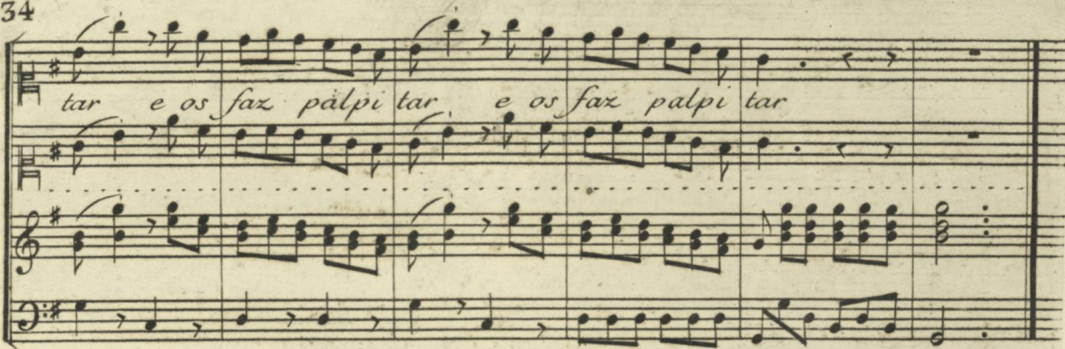
Eo bum do za bumba eo bum do za bumba. nos

pei...tos re tum...ba eos fas pal..pi tar nos.

pei...tos re tum...ba eos fas pal..pi tar sim sim sim

sim sim os fas pal..pi tar simsim sim sim os fas pal pi

34



tar e os faz palpi tar, e os faz palpi tar

2

Em praya arenoza
Se estendem formados,
Esquadroens cerrados,
Que asombrao o Mar:
Estr.^o Co bum do. &c.^a

3

Mil plumas variadas
Nas frentes guerreiras
Das lindas fileiras
Se vem ondeyar
Estr.^o Co bum do. &c.^a

4

As Setas doiradas
Nos arcos convexos
Do Sol cós reflexos
Estaõ a cegar
Estr.^o Co bum do. &c.^a

5

As soltas Bandeiras
Nas Lanças Erguidas
Do Vento batidas
Tremolaõ no Ar
Estr.^o Co bum do. &c.^a

6

Huns Olhos formozos.
Olhos Vencedores,
Cruéis matadores,
Os vaõ Comendar
Estr.^o Co bum do. &c.^a

7

Quem ha que rezista
Nos lindos Amores:
Ta soaõ Tambores
Fagotes, Trombetas
Bues, Clarinetas
Estr.^o Co bum do. &c.^a

As letras indicaõ qual deve ser a Muzica: ellas
representaõ a formatura de hum Exército prompto a marchar

Esta Modinha tem mais huma terceira Voz separada, que se
acha na Real Fabrica de Muzica

A1 N. 14 N. P. P. 46 // 14

N^o 14

Terceira Vos da Modinha do Zabumba Del Signor ANTONIO LEAL MOREIRA

Poco And.^{te}

A no...va con...quista mar chao os A...mores
 ja soaõ tambo...res fagotes trombe tas
 bues clari ne...tas bum bum
 bum nos pei tos re tumba eos fas' pal pi tar nos
 pei...tos re tum ba eos fas pal pi tar bum bum si os
 fas pal pi tar bum bum si os fas pal pi tar e os
 fas pal pi tar e os fas pal pi tar.

Sieque as Cantigas

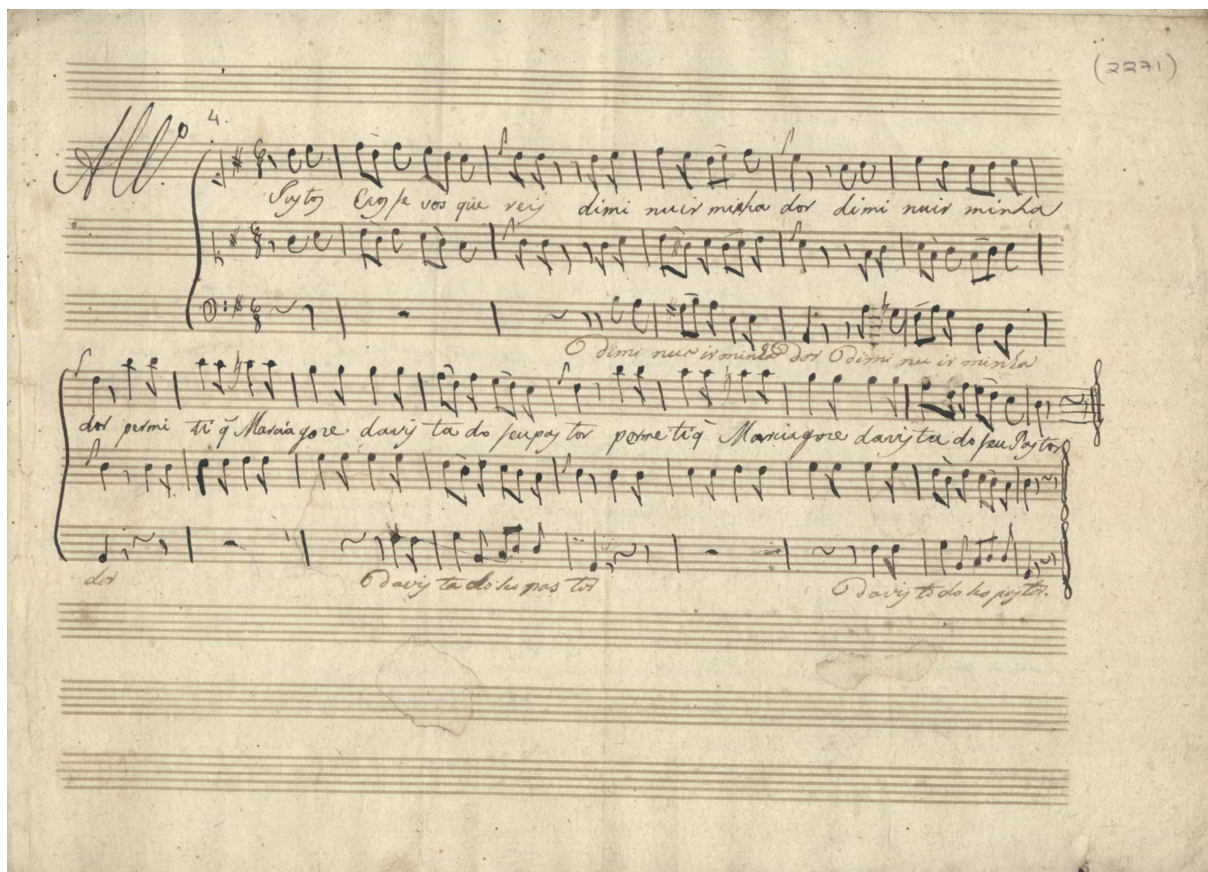
ANEXO 16 – IMPRESSO ORIGINAL DA MODINHA A TRIO (À CAPELA) **PASTORAS SERRANAS** DE JOSÉ PALOMINO

has o Teo tre mulo bri has o feo tre mulo bri has
 has o - sentra mo lo bri - has o - que tra mo lo bri has
 Mas o - los tremulo bri Mas o - los tremulo bri

2. *Trio*
 Soy toray Serranas de raj ay ca paray de raj ay ca paray a le gya
 Soy toray Se rranas de xai a Ca ba raj de xai a Ca ba raj a de gya
 Soy toray Serranas de raj ay ca paray de raj ay ca paray a le gya
 trix in deo pri mi ti x in tan ta do dia em ple na le gra
 tri x in deo pri mi ti x in tan ta do dia em ple na le gra con ten ty go
 tri x in deo pri mi ti x in tan ta do dia em ple na le gra con ten ty go

(2271)

at em ple na le gra fe li x y go ras fe li x y go ras fe li x y go ras
 ras em ple na le gra fe li x y go ras fe li x y go ras fe li x y go ras
 ras em ple na le gra fe li x y go ras fe li x y go ras fe li x y go ras

ANEXO 17 – IMPRESSO ORIGINAL DA MODINHA A TRIO (À CAPELA) **JUSTOS CÉUS**²⁴ DE JOSÉ PALOMINO

²⁴ Para informações detalhadas sobre a coleção completa, consultar anexo da tese de doutoramento de Marcos Magalhães (2018). Para consultar o manuscrito original da coleção aceda ao site da Biblioteca Nacional de Portugal: Disponível em: <https://bndigital.bnportugal.gov.pt/records/item/84251-modinha?offset=7>
Acedido dia 12/03/2023.

ANEXO 18 – IMPRESSO ORIGINAL DA MODINHA A DUO *OS FIOS Q'AMOR FABRICA* DE JOSÉ PALOMINO

Duetto
que se cantou no Theatro nacional
da Rua dos Cordes
de
José Palomino

© Biblioteca Nacional de España

Alleg.^{to}
Dama.
Galan.
Bafo.

dolce *p.* *sf.*

© Biblioteca Nacional de España

os Fi os q'amorfa bri ca os Fi os q'amorfa-

bricato

f *p* *f* *p*

bri ca. não são fi os, são Cor doens, não são fi os, são Cor doens, com que

© Biblioteca Nacional de España

Arco

prende Sa gaz mente, Dois a man tes co ra ço ens. Com que prende Sa gaz-

Arco *p*

f *se*

mente Dois a man tes co ra ço ens. Dois a man tes co ra- ço ens. Dois a

se

© Biblioteca Nacional de España

Handwritten musical score for the first system. It consists of two staves for piano accompaniment and two staves for the vocal line. The lyrics are in Portuguese. Dynamics include *f* and *p*. A circular stamp is visible on the right side of the page.

f *p*

mantes cora coent

São mais for tes do que pen sal, são mais

f *p*

For tes do que pen sal e ses fios, ou pri zoent e ses fios, ou pri

© Biblioteca Nacional de España

Handwritten musical score for the second system. It continues the vocal and piano parts from the first system. Dynamics include *p*. The lyrics continue in Portuguese.

zoent pois a pe nas vão lan çador se con ver tem em gri Noent pois a

p

pe - nas são lan çador, se con ver tem em gri Noent se con

© Biblioteca Nacional de España

Handwritten musical score for the first system. It consists of two staves. The upper staff contains a vocal line with lyrics: "ver tem em gri. Hoens se con ver tem em gri Hoens". The lower staff contains piano accompaniment. The lyrics "Queres tu q'a morte" are written above the vocal line.

Handwritten musical score for the second system. It consists of two staves. The upper staff contains a vocal line with lyrics: "prenda nesta so li Da Ca Deia". The lower staff contains piano accompaniment. The lyrics "Queres tu q'a mor Perrede qual" are written above the vocal line.

© Biblioteca Nacional de España

Handwritten musical score for the third system. It consists of two staves. The upper staff contains a vocal line with lyrics: "Caro em prego bem a mado bem a- ranhaem su a te ia". The lower staff contains piano accompaniment. The lyrics "mado Des pre pzemof o te mor Caro em prego bem a" are written above the vocal line.

© Biblioteca Nacional de España

13

Pizzicato

mado despre zemos o te - mor, quero, quero Fa ço gosto Luero, Luero

Arco

Fa ço gosto de li gar me. Rosto a Rosto às ca çpias d'esta mor.

© Biblioteca Nacional de España

13

Pizzicato

mado despre zemos o te - mor, quero, quero Fa ço gosto Luero, Luero

Arco

Fa ço gosto de li gar me. Rosto a Rosto às ca çpias d'esta mor.

© Biblioteca Nacional de España

f
f
 às Ca de ias d'este a mor. *Quero, quero, Quero*
Pizzicato *Faço gosto*
Arco
 Quero, Faço gosto no li gar me *Presto a Port to às Ca.*
 © Biblioteca Nacional de España

14
 de ias d'este a mor. às Ca de ias d'este a mor. às Ca de ias d'este
 mor sim d'este a mor, sim d'este a mor, sim d'este a mor.
 © Biblioteca Nacional de España

The image displays a handwritten musical score for guitar. The first system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with a complex rhythmic pattern, including sixteenth and thirty-second notes, and a key signature of one sharp (F#). The lower staff contains a bass line with chords and single notes. Below the first system, there are several empty staves, indicating that the score continues on the next page.

© Biblioteca Nacional de España

ANEXO 19 – IMPRESSO DA CANÇÃO **MELODIA SENTIMENTAL** DE HEITOR VILLA-LOBOS.

16

QUATRO CANÇÕES

DA

FLORESTA DO AMAZONAS

Poesia de Dora Vasconcellos
 Redução para Canto e Piano do original para Orquestra
 Música de Heitor Villa-Lobos
 Revisão e Edição de Roberto Duarte

4. MELODIA SENTIMENTAL

Moderato

Canto

Piano

f *rall.*

4 a tempo

mp

A - cor - - - da vem ver a lu - a
 Qui - se - - - ra sa - ber - te mi - nha

8

Que dor - - - me na noi - te es - cu - ra
 Na ho - - - ra se - re - na e cal - ma

Heitor Villa-Lobos

17

12

Que ful - - - - ge tão be - la e
A som - - - - bra con - fi - a ao

15

bran - ca Der - ra - man - do... do - çu - ra.
ven - to O li - mi - te da es - pe - ra

18

Cla - ra cha - ma si - len - te Ar - den - do... o meu so - nhar... As
Quan - do den - tro da noi - te Re - cla - ma... o teu a - mor... A -

rall.

21 a tempo

a - - - - sas da noi - te que sur - gem... E
cor - - - - da vem o - lhar a lu - a... Que

18 *Quatro Canções da Floresta do Amazonas*
Melodia Sentimental

25

cor - - - - rem no es - pa - ço pro - fun - do. Ó
 bri - - - - nha na noi - te es - cu - ra. Que -

29

do - - - - ce a - ma - da des - per - ta Vem
 ri - - - - da és lin - da e mei - ga Sen -

33

dar teu ca - lor ao lu - ar.
 tir meu a - mor e so - nhar

37 *Moderato*

Ah!

f

ANEXO 20 – EDIÇÃO MODERNA DA CANÇÃO **MELODIA SENTIMENTAL**²⁵ DE HEITOR VILLA-LOBOS PARA REGISTRAÇÃO GRAVE MASCULINA.

Melodia Sentimental

Da Floresta Do Amazonas

Dora Vasconcellos

Heitor Villa-Lobos

Moderato rall.

Baixo

Piano

f

4 *mp* a tempo

A - cor - - - da vem ver a lu - a
 Qui - se - - - ra sa - ber - te mi - nha

8

Que dor - - - me na noi - te es - cu - ra
 Na ho - - - ra se - re - na, e cal - ma

²⁵ Redução para canto e piano do original para orquestra. Revisão e edição de Roberto Duarte. Academia Brasileira de Música (2002).

12

Que ful - - - ge tão be - la e
A som - - - bra con - fi - a ao

15

bran - ca Der - ra - man - do do - çu - ra.
ven - to O li - mi - te da es - pe - ra

18

rall.

Cla - ra cha - ma si - len - te Ar - den - do o meu so - nhar. As
Quan - do den - tro da noi - te Re - cla - ma o teu a - mor. A

21

a tempo

a - - - sas da noi - te que sur - gem E
cor - - - da vem o - lhar a lu - a Que

25

cor - rem no es - pa - ço pro - fun - do. O
bri - lha na noi - te es - cu - ra. Que -

29

do - ce a - ma - da des per - ta. Vem
ri - da és lin - da e mei - ga. Sen -

33

rall.

dar teu ca - lor ao lu - ar.
tir meu a - mor e so - nhar

37

Moderato

Ah!

ANEXO 21 – IMPRESSO DA **CANTILENA Nº 3** DE HEITOR VILLA-LOBOS.

10

CANTILENA (Nº 3)

(UM CANTO QUE SAIU DAS SENZALAS - MOTIVO DOS PRETOS DO RECONCAVO BAIANO -)

Melodia e letra recolhidas
por Sodré Vianna

Ambientado
por H. VILLA-LOBOS

Rio, 1938

LENTO *mf* *p* *pp* *mf* *rit.* *cedendo* *sfz*

O Rei mandou me cha - má O

Rei mandou me cha - má, P'ra ca - sar com su - a fi - a Só

de dó - te ele me da - va Só de dó - te ele me da - va O' - ró pa França Ba.

i - a Mea lembrei do meu ranchi - nho, Da ró - ça do meu fei.

8ª abaixo

8ª abaixo

8ª abaixo

8ª abaixo

11

The musical score is written for voice and piano. It consists of four systems of music. The first system (measures 26-31) features a vocal line with lyrics: "- jão O Rei mandou me cha - má - Ai! Seu Rei não que - ro não." The piano accompaniment includes a bass line with the instruction "8ª abaixo" (8th below). The second system (measures 32-37) includes the instruction "(Boca fechada)" (closed mouth) and a circled 'C' above the piano part. The third system (measures 38-43) includes the instruction "8ª abaixo" and the lyrics "Ai! Seu". The fourth system (measures 44-49) includes the instruction "8ª abaixo" and the lyrics "Rei não que - ro não." The score includes various performance markings: "rit." (ritardando) at the beginning, "fz p" (forzando piano) above the vocal line in the first system, and "largo" above the piano part in the fourth system. Measure numbers 26, 32, 38, and 44 are indicated on the right side of the piano part.

ANEXO 22 – EDIÇÃO MODERNA DA CANÇÃO **DENTRO DA NOITE** DE LORENZO FERNÁNDEZ.

Para Helena

Dentro da noite

Canção para Canto e Piano

O. Lorenzo Fernández
Rio de Janeiro, 1946
Poesia de Osorio Dutra

Serenamente (♩ = 76)

(Ped. mudando com as harmonias)

4 **mf**

Den - tro da noi - te cor de tre - va, Sem u - ma es - tre - la cor de

(ligado)

7

lei - te Can - ta vi - o - lão pa - ra eu so - nhar!...

(ligado)

4

O. Lorenzo Fernández - Dentro da noite

10 *p* suavemente

pa - ra eu so - nhar...

13 **Um pouco mais movido**
mf *cresc.*

Na ca - sa hu - mil - de do ca - bô - clo, — Que fi - ca ao

(sem And.)

16 *f*

fun - do do gro - tão, — Ge - me, — vi - o -

LF 1.39a

lorenzofernandez.org
sesc.com.br/SescPartituras

O. Lorenzo Fernández - Dentro da noite

5

19 *cresc.*

lão! Pa - ra eu so - nhar na ca - sa hu - mil - de do ca -

21 *f ritard.* *(um pouco mais lento)*
p (saudoso)

- bô - clo, ___ Ge - me, ___ vi - o -

23 *rit.* *(a piacere)*

lão! Que-ro.es-que - cer! ___ Que-ro.es- que - cer! ___

com o canto *pp saudoso*
(com Ped.)

6

O. Lorenzo Fernández - Dentro da noite

26 **I^o Tempo (um pouco menos)**

p Dei - xa que dur-ma a na - tu - re - za.

(com surd.)

p ligado

29 *saudoso*

E nos en - vol - va_o seu mis - té - rio... Cho - ra vi - o - lã_o pa - ra_eu dor -

pp

3

32 *morrendo* *pp*

mir! Pa - ra_eu dor - mir!

morrendo

3

ANEXO 23 – EDIÇÃO MODERNA COM ARRANJO PARA ORQUESTRA DA CANÇÃO **TOADA P’RA VOCÊ**
DE LORENZO FERNÁNDEZ

Toada pra você

Arranjo para pequena orquestra

O. Lorenzo Fernández

Rio de Janeiro, 1933

Op.56

Poesia de Mário de Andrade

Dengoso

Clarinetas em Si \flat 1
p e ligado

Clarinetas em Si \flat 2
p e ligado

Trompa em Fá 1
p e ligado *cantando*

Trompa em Fá 2
p e ligado

Canto
De vo -
Pois, en -

Violino I
p e ligado

Violino II
p e ligado

Viola
p e ligado

Violoncelo
p e ligado

Contrabaixo
p e ligado

6

Cl. 1 (Si) *cantando*

Cl. 2 (Si)

Tpa. 1 (Fá) *cantando*

Tpa. 2 (Fá)

Cto.

Vln. I *cantando*

Vln. II

Vla. *cantando*

Vc. Div.

Cb.

cê, Ro - sa, eu não que - ri - a Re - ce - ber so - men - te, es - se a - bra - ço Tão de - va -
tão, eu i - ma - gi - nei Que jun - to com es - se cor - po ma - gro Mo - re -

O. Lorenzo Fernández - Toada pra você

5

1

Cl. 1 (Sib)

Cl. 2 (Sib)

Tpa. 1 (Fá)

Tpa. 2 (Fá)

Cto.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

gar que vo - cê me dá
ni - nho, que vo - cê me dá

Nem go - zar so - men - te es - se
Com a bo - ni - te - za, a fa - cei -

cantando

Unis.

Div.

15

Cl. 1 (Sib) *mf cresc.*

Cl. 2 (Sib) *cresc.*

Tpa. 1 (Fá) *cresc.*

Tpa. 2 (Fá) *cresc.*

Cto. *f cresc.*

Vln. I *mf cresc.*

Vln. II *mf cresc.*

Vla. *mf cresc.*

Vc. *mf cresc.* Unis.

Cb. *mf cresc.*

2

bei - jo Tão mo - lha-do que vo - cê me dá _____ Eu não que -
 ri - ce A ri - sa - da que vo - cê me dá _____ E me en - ra -

O. Lorenzo Fernández - Toada pra você

7

rit. a tempo e dim.

Cl. 1 (Si)
Cl. 2 (Si)
Tpa. 1 (Fá)
Tpa. 2 (Fá)
Cto.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

f com paixão
f com paixão
f com paixão
f com paixão
f com paixão
f com paixão
f com paixão
f com paixão

p
p
p
p
p
p
p
p

com paixão

ri - a só por - que — Por tu - do quan - to vo - cê me fa - la Já re - pa -
bí - cham co - mo o quê — Bem que eu po - dia pos-suir tam - bém O — que mo-ra a-

3

Cl. 1 (Si♭)

Cl. 2 (Si♭)

Tpa. 1 (Fá)

Tpa. 2 (Fá)

Cto.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

cantando

arrastado

cantando

Div.

rei que no seu pei - to So - lu - ça_o co - ra - ção bem fei - to de vo -
trás do seu ros - to, Ro - sa O pen - sa - men - to, a al - ma, o des gos - to de vo -

24

0. Lorenzo Fernández - Toada pra você

9

28

Cl. 1 (Si)

Cl. 2 (Si)

Tpa. 1 (Fá)

Tpa. 2 (Fá)

Cto.

cê
cê

28

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. Unis. pizz.

Cb. pizz.

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M

MESTRADO
MÚSICA - INTERPRETAÇÃO ARTÍSTICA
ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO – CANTO

Revisitar a modinha dos séculos XIX E XX:
do Fundo da Manizola a Villa-Lobos
Erick de Castro Valverde

