

IA/UNICAMP

Guilherme de Moraes

**REALIZAÇÃO DE BAIXOS EM MODINHAS DO “JORNAL DE MODINHAS
COM ACOMPANHAMENTO DE CRAVO PELOS MILHORES AUTORES”,
EDITADO POR F.D.MILCENT E P.A.MARCHAL – LISBOA, 1792-1797**

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas, para
obtenção do título de Mestre em Música.

Área de concentração : Práticas Interpretativas

Orientação: Profa. Dra. HELENA JANK

Campinas

2009

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP

M792r Morais, Guilherme de.
Realização de baixos em modinhas do "Jornal de modinhas com acompanhamento de cravo pelos melhores autores" editado por F.D. Milcent e P.A. Marchal - Lisboa, 1792-1797. / Guilherme de Morais. – Campinas, SP: [s.n.], 2009.

Orientador: Profª. Dra. Helena Jank.
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Cravo. 2. Modinhas. 3. Baixo contínuo. I. Jank, Helena.
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.
III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: " Realization of Thorough Bass in Modinhas from "Jornal de modinhas com acompanhamento de cravo pelos melhores autores" edited by D.F. Milcente and P.A. Marchal Lisbon 1792-1797. ""

Palavras-chave em inglês (Keywords): Harpsichord ; Modinhas ; Thorough bass.

Titulação: Mestre em Música.

Banca examinadora:

Profª. Dra. Helena Jank.

Profª. Dra. Maria José Dias Carrasqueira de Moraes.

Prof. Dr. Pedro Aurélio Persone.

Data da Defesa: 31-08-2009

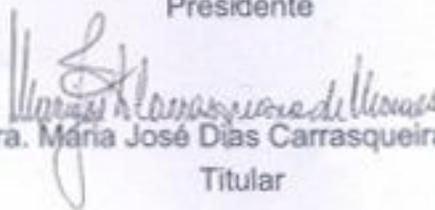
Programa de Pós-Graduação: Música.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

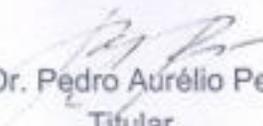
Defesa de Dissertação de Mestrado em Música, apresentada pelo Mestrando
Guilherme de Moraes - RA 008814 como parte dos requisitos para a obtenção
do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Profa. Dra. Helena Jank
Presidente



Profa. Dra. Maria José Dias Carrasqueira de Moraes
Titular



Prof. Dr. Pedro Aurélio Persone
Titular

AGRADECIMENTOS

A Deus por apesar de todas as dificuldades e adversidade, sempre conceder a vitória ao final de cada etapa da minha vida.

Aos meus pais, José Acácio de Moraes e Maria Sebastiana de Moraes pelo amor, carinho, ajuda e encorajamento ao longo de toda minha jornada, bem como pelas orações e preces em meu favor.

A minha orientadora Profa. Dra. Helena Jank, por sempre ter sido bem mais que professora e orientadora. Por ter sido sempre uma grande amiga com a qual sempre pude contar.

Aos amigos Raí Tofoletto e Alexandre d'Antonio cuja colaboração foi de extrema importância para a realização deste trabalho.

RESUMO

O presente projeto tem como foco de trabalho um conjunto de modinhas encontradas no “Jornal de Modinhas com Acompanhamento de Cravo Pelos Milhores Autores” publicado por Domingos F. Milcent e P.A. Marchal, entre os anos 1792 e 1797 em Lisboa. A menção ao cravo no título da publicação leva-nos a uma reflexão sobre a utilização deste instrumento no acompanhamento das modinhas, que se caracteriza por uma linha de baixo, sem indicações para a mão direita, em um processo idêntico ao do baixo contínuo encontrado na música barroca. Neste projeto propomos a realização dos baixos de maneira a facilitar a execução das obras para os intérpretes que não dominam a arte de acompanhar improvisando sobre uma linha de baixo. A realização se dará a partir da análise destas características, com base em tratados de baixo contínuo, em especial aqueles escritos em Portugal no século XVIII. Será levada em consideração também a análise dos acompanhamentos previamente escritos para algumas modinhas nesta mesma coleção.

ABSTRACT

This project focuses on a set of “modinhas” found in the "Jornal de Modinhas com Acompanhamento de Cravo Pelos Milhores Autores" published by Domingos Milcent and P.A. Marchal, between years 1792 and 1797 in Lisbon. The fact that the harpsichord is mentioned in the title of this publication leads us to think about the use of this instrument in the accompaniment of the “modinhas”, which is characterized by a bass-line, with no indications for the right hand, in a process similar to that found in the thorough-bass-accompaniment in Baroque music. Our purpose to this project is the realization of the bass-line to a choice of pieces, to facilitate the execution for interpreters not skilled in the art of improvising on a single bass-line. The realization of the basses will be the result of the analysis of the most important characteristics, based on thorough-bass treatises, especially those published in Portugal in the eighteenth century. The analysis of previously written accompaniments for other “modinhas” found in this collection will also be considered.

SUMÁRIO

**REALIZAÇÃO DE BAIXOS EM MODINHAS DO “JORNAL DE
MODINHAS COM ACOMPANHAMENTO DE CRAVO PELOS MILHORES
AUTORES”, EDITADO POR F.D.MILCENT E P.A.MARCHAL – LISBOA, 1792-
1797**

RESUMO	v
ABSTRACT	vi
SUMÁRIO.....	vii
INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO I – Contextualização Histórica.....	3
1.1 – Origens da Modinha	3
1.2 - O Jornal de Modinhas e a Real Fábrica e Impressão de Música.....	7
1.3 - O Baixo Contínuo na Música Barroca Européia.....	10
1.4 - A Música Portuguesa dos Séculos XVII e XVIII e a Prática do Baixo contínuo em Portugal.....	15
CAPÍTULO II – O REPERTÓRIO	20
2.1.-Francisco Xavier Baptista (? - 1797).....	21
2.2.- João de Souza Carvalho (1745-1798).	22
2.3.- Antonio Galassi (ca. 1750 –ca. 1790).	23
2.4. José Roiz de Jesus (s/d).	24
2.5. Antonio da Silva Leite (1759-1833).	24
2.6. - José Maurício (1752-1815).	25

2.7. - António José da Silva (1705-1738).....	27
CAPÍTULO III – ANÁLISE DO REPERTÓRIO	29
3.1. De mim já se não lembra Tirici.	30
3.2. Se a fé jurada não te guardey.	32
3.3. Cupido para os Amantes diz que Largos premios tem.	38
3.4. Bosques que ouvistes gemidos meos.....	41
3.5. Se alguém ostentar vaidozo.	44
3.6. Nas margens doiradas.	48
3.7. Por outro pastor Marília quizeste abandonar me.	51
3.8. Nem de dia nem de noite posso descanso encontrar.	54
3.9. Atende o Filho de Vênus.	57
3.10. Amores Pastores siumes zelos angustias rivais.	61
CONCLUSÃO.....	64
BIBLIOGRAFIA	67
ANEXO I – Realização dos acompanhamentos	69
ANEXO II – Edição fac-similar das modinhas	95

INTRODUÇÃO

O nosso primeiro contato com o Jornal de Modinhas se deu durante as aulas de música de câmara ministradas pela Professora Dra Helena Jank no departamento de música do Instituto de Artes da Unicamp. Durante essas aulas, tivemos a oportunidade de conhecer e tocar em classe uma das modinhas publicadas nesse jornal. Nesta ocasião trabalhamos com a modinha “ *Sinto Amor de dia em dia*”, de autor desconhecido escrita para dois sopranos, violino e baixo, com o acompanhamento improvisado ao cravo. A partir dessa experiência, acabamos por descobrir o enorme repertório de modinhas publicadas nesse jornal, em especial aquelas que pertencem ao acervo da biblioteca Nacional em Lisboa. Essas peças estão todas digitalizadas e disponíveis no site da biblioteca (<http://purl.pt/101/1/P2.html>). Examinando este rico material, em grande parte de compositores relativamente desconhecidos, acreditamos encontrar nesse rico material um tema interessante para desenvolver nossa pesquisa de mestrado.

Optamos por focalizar nossa atenção naquelas peças cujo acompanhamento não está escrito, propondo-nos a realizar estes acompanhamentos em uma edição moderna, com o intuito de favorecer a sua redescoberta por muitos interpretes, especialmente aqueles que não possuem proficiência em acompanhar de maneira improvisada, como é prática comum entre cravistas, mas pouco difundida entre pianistas e organistas. Esta edição deve também facilitar a leitura das peças, uma vez que as partes do canto serão apresentadas em clave de sol; na edição *fac simile* elas estão escritas em clave de dó na primeira linha, prática ainda usual no século XVIII, mas estranha aos intérpretes atuais.

Logo no início da pesquisa, vimo-nos confrontados com o desafio que nos traz a pesquisa de temas relacionados à modinha e à história da música portuguesa. O primeiro, apesar de possuir uma considerável bibliografia, ainda gera uma grande discussão acerca das origens deste gênero musical. Muitos pesquisadores que desenvolveram estudos a respeito de modinhas trazem versões diferentes sobre suas origens, tornando esse aspecto um tanto confuso. Por outro lado, a escassez de bibliografia sobre a história da música em Portugal dificulta bastante o estudo sobre o tema.

A dissertação foi organizada em três capítulos. O primeiro capítulo tem como foco as origens da modinha, apresentando a opinião de alguns importantes pesquisadores sobre o assunto. Buscamos informar o leitor sobre as opiniões de vários autores. Citamos como exemplo Mário de Andrade e Gehard Doderer, que discorrem sobre a origem da modinha e as diferenças existentes entre a modinha escrita no Brasil e aquela composta em Portugal e como esse gênero musical se enquadra no contexto musical português. No tópico seguinte, discorremos sobre o “Jornal de Modinhas” e seus fundadores. A criação da “Real Fábrica de Impressão de Muzica” e o início e fim da sociedade Milcent e Marchal, criadores do Jornal de Modinhas. A seguir, tratamos sobre as inovações musicais trazidas pelo estilo barroco, em especial o baixo contínuo, sua absorção pelos demais países europeus e a concepção portuguesa com relação ao estilo barroco.

No Capítulo II, abordamos a seleção do repertório e os critérios utilizados para a escolha das peças a serem trabalhadas, bem como aspectos biográficos sobre os compositores das obras escolhidas.

No capítulo III, analisamos o repertório selecionado. Iniciamos o capítulo expondo características gerais encontradas em todo repertório, nossos critérios para análise das modinhas e alguns aspectos referentes à maneira como desenvolvemos o acompanhamento. Apresentamos para cada peça dados como nome do compositor, número e ano da edição em que a obra foi publicada e datas referentes aos anúncios feitos na Gazeta de Lisboa e correio mercantil. No início das análises informamos também dados como quantidade e fórmula de compassos das peças, quantidade de seções e tonalidade. Para cada uma delas, foi elaborado um esquema harmônico, apresentado em tabela do sistema Exel, atribuindo cores diferentes para as várias funções harmônicas e demonstrando ainda a estrutura melódica e morfológica das modinhas. Encerrando o capítulo inserimos nossa edição de cada uma das modinhas, apresentado nossa sugestão para a realização do acompanhamento.

CAPÍTULO I – Contextualização Histórica

1.1 – Origens da Modinha

A modinha é uma das manifestações mais antigas da canção brasileira. Tendo por característica básica uma abordagem lírica e sentimental do amor, a modinha logo se popularizou no Brasil do século XVIII, sobrevivendo até as primeiras décadas do século XX. O termo “modinhas”, de acordo com o verbete encontrado no Dicionário do Folclore brasileiro (Cascardo Câmara - RJ - Palma - 1969), é o diminutivo de moda, tipo mais antigo da canção portuguesa. Tal termo foi empregado pelos compositores, seguindo o hábito de usar diminutivos como fado/fadinho, polca/polquinha, choro/chorinho, moda/modinha.

Os vários autores que contribuíram com a bibliografia deste gênero, divergem no que diz respeito a suas origens. O historiador Ernesto Vieira, por exemplo, em seu *Dicionário Bibliográfico de Músicos Portugueses* (VIEIRA, 1900) afirma que a modinha teria nascido em Pernambuco com o compositor Manuel de Almeida Botelho. Mozart de Araújo, contudo, afirma que entre as obras de Manuel de Almeida Botelho não encontra o termo "modinha" em nenhuma de suas peças e afirma que já no início do século XVIII conheciam-se no Brasil canções que eram chamadas popularmente de moda ou cantiga. Sobre essa afirmação Edilson de Lima em *As Modinhas do Brasil* faz o seguinte comentário:

“... Com base em fontes documentais, é difícil afirmar que essa música produzida antes da segunda metade do século XVIII fosse denominada de modinha e possuísse as características que vai apresentar a partir do último quartel deste século. Parece-nos mais correto afirmar que os documentos mais antigos, tanto modinhas impressas como citações de cronistas e viajantes, datam do último quartel do setecentos”. (LIMA, 2001)

. Referindo-se à popularidade da modinha, Mario de Andrade, em seu famoso prefácio às "Modinhas Imperiais" · faz uma curiosa observação:

“Dar-se-á o caso absolutamente raríssimo duma forma erudita haver passado a popular? O contrário é que sempre se dá. Formas e processos populares em todas as épocas foram aproveitados pelos artistas eruditos e transformados de arte...” (ANDRADE,1930).

Mario de Andrade estranhava a hipótese de a modinha ter se originado como musica de gênero erudito e se transformado em popular. Segundo Andrade:

Na verdade as origens da modinha são confusas. Se como palavra ela vem diretamente da moda, já palavra musical portuguesa, se como forma e caráter as mais antigas modinhas portuguesas e brasileiras ficadas, se confundem, são todas “de salão” e demonstram mais ou menos uma sempre evidente influência geral européia e erudita: há no entanto um argumento que depõe muito a favor duma origem brasileira da modinha. (Dou o argumento, mas sempre repetindo que isso não é o que decide sobre a realidade brasileira da modinha) Não há exemplo duma forma musical erudita (...) ter, como forma, se popularizado (...) não sendo crível que uma forma erudita tenha neste caso se popularizado, é muito mais evidenciável que a forma da modinha nascendo e vivendo no povo colonial do Brasil, tenha sido colhida do povo por amadores refinados ou gozadores apenas e fosse então transportada pros salões e aí tivesse por deformação erudita adquirido a forma que apresentam as “modinhas de salão” daqueles tempos. Pode ser mesmo que nem tenha havido esse transporte da rua pro salão, mas que a um canto erudito de fundo e forma fundamentalmente europeus, porém na língua vernácula, a gente “de salão”, compositores amadores tenham dado o mesmo nome duma forma popular, só pelo encanto invejável desta e a coincidência de língua usada. E assim a ária de salão sem batismo, se tornou modinha, usurpando a individualidade já com nome duma criação popular. E acresce ainda que em Portugal se falou muito nas modinhas brasileiras ao passo que no Brasil jamais em modinhas portuguesas.

O poeta mulato Domingos Caldas Barbosa (1740-1800), é conhecido como um dos primeiros ou o mais importante modinheiro setecentista. Caldas Barbosa foi o maior divulgador da modinha em terras européias, mais especificamente em Portugal. Durante sua estada neste país, o Padre mulato, que também era músico, compôs inúmeras modinhas e escreveu vários poemas, muitos transformados em modinhas por ele mesmo ou por outros

compositores. *Viola de Lereno* é sua obra mais conhecida. Trata-se de uma coletânea de poemas publicados em dois volumes nos anos de 1798 e 1826 respectivamente¹. Esses poemas foram musicados ou transformados em modinhas por vários compositores da época, entre eles Marcos Portugal. Outros poetas como Tomas Antonio Gonzaga também tiveram seus poemas musicados por compositores da época. Em geral as modinhas eram escritas a duas vozes, quase sempre para vozes agudas, tal qual podemos deduzir através deste comentário de Frederico de Freitas constante do Almanaque *Almocreve das Petas* de 1817, onde contem o seguinte relato:

“... entre a vizinhança convidada, veio a filha de uma vizinha que cantava modinhas sem segunda e principiou a cantar a moda “ Só Armida e mais ninguém” trinando a voz não por arte, mas sim por natureza...” (apud: PORTUGAL, 2006)

Essas vozes eram quase sempre escritas em intervalos paralelos de terça e sextas, com um acompanhamento instrumental simples ou em alguns casos, acompanhadas apenas por um baixo, com ou sem cifras. Os instrumentos escolhidos para o acompanhamento em geral era a viola de arame ou a guitarra (violão), mas estes acompanhamentos poderiam ser executados ao cravo ou ao Pianoforte, além de outros instrumentos de cordas pinçadas, como o bandolim.

Comparando as modinhas publicadas em Portugal nos séculos XVIII com aquelas escritas no Brasil no mesmo período, é possível notar que as peças portuguesas possuem um maior rigor composicional que as brasileiras, estando intimamente ligado ao estilo italiano de escrever música. A esse aspecto Gerhard Döderer² diz:

Até ao fim do séc XVIII tinha-se desenvolvido a Modinha como a canção de língua nacional que, influenciada pelo predominante estilo musica italiano, reinava nas salas de música da sociedade aristocrática, sendo regularmente usada também na ópera popular como canção intermédia. Nesta fase os impulsos importantes partem da mãe pátria em direção a colônia brasileira e de um constante torna-viagem resultam aceitação mútua e integração de elementos de ambos continentes . Compostas por mestres de grande renome como Pe. José Maurício, António Galassi, Marcos Portugal, Antonio da Silva leite, António Leal Moreira, as Modinhas da segunda metade do séc. XVIII são profundamente marcadas por um

¹ Para mais informações, consultar: José Ramos Tinhorão, Domingos Caldas Barbosa O Poeta Da Viola, Da Modinha E Do Lundu (Editora 34)

² ver: <http://www.meloteca.com/tecla-organistas.htm#doderer>

tratamento melódico próprio da arte de cantar italiana e são concebidas, muitas vezes, como duetos, para serem acompanhadas pela viola dedilhada ou pelo cravo à base da técnica do baixo cifrado. (apud: PORTUGAL, 2006)

Conforme pode-se perceber através da leitura deste texto, aspectos como origens e características distintas entre a modinhas produzida no Brasil ou em Portugal são elementos por si suficientes para uma pesquisa até mais ampla do que a proposta aqui. Neste trabalho, nosso objetivo é trazer as diversas informações oferecidas pelos mais variados pesquisadores deste tema e contextualizá-las na construção dos acompanhamentos das obras escolhidas para serem trabalhadas no decorrer desta pesquisa.

1.2 - O Jornal de Modinhas e a Real Fábrica e Impressão de Música

Francisco Domingos Milcent veio para Portugal em 1 de setembro de 1765, por intermédio de D. José da Silva Pessanha, embaixador português na Espanha, que, seguindo recomendações do Marquês de Pombal, convidou-o a estabelecer uma fábrica de “Abridor e Estampador de Muzica vocal e instrumental, mapas de geographia, Cartas de Marinha e todas as qualidades de estampar”, por um ordenado de 400\$000 Réis por ano. Devido à morte do secretário de estado Francisco Xavier

de Mendonça Furtado, o estabelecimento da fábrica não foi concretizado e Milcent permaneceu trabalhando por

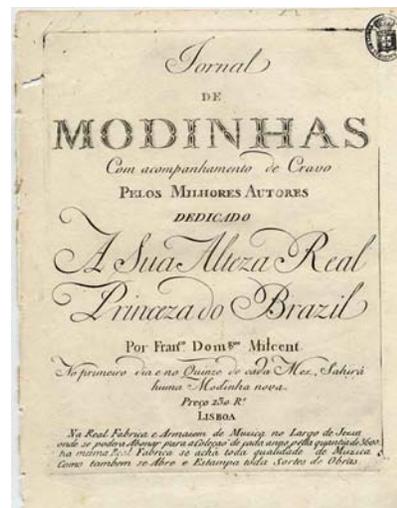


Figura 1: Frontispício do

"Jornal de Modinhas"

conta do estado até 1777, durante o período em que o Marquês de Pombal fora ministro.

Com a morte do rei D. José I, em 1778, e o fim da era pombalina, Milcent perdeu seu subsídio estatal e viu-se obrigado a estabelecer a dita fábrica por conta própria, em sua morada, na Travessa do Pombal, “defronte à casa dos Veigas”³. Em 1788 obteve alvará para a fábrica de impressão por parte da Junta da Administração das Fábricas do Reino e Obras de Aguas Livres. No ano seguinte solicitou subsídio à Junta do Comércio devido a dificuldades financeiras. Em 13 de julho do mesmo ano nova solicitação foi feita, desta vez para isenção de direitos alfandegários sobre matérias primas importadas, necessárias ao seu ofício. Valendo-se de um empréstimo feito junto a um comerciante de Lisboa, Milcent pôde ampliar seus negócios, agora com nova razão social: Real Fabrica de Muzica a São Pedro de Alcântara, conforme se lê na edição do Stabat Mater de José Joaquim dos Santos, publicado por Milcent em 1792.

³ conforme se lê na folha de rosto de uma obra impressa em 1787, *La Primavera* de Policarpo da Silva. (apud ALBUQUERQUE, 1996)

Milcent, ao que tudo indica, era o único gravador e impressor de música conhecido em Lisboa nesta época. Com os negócios em ascensão, associou-se a Pedro Anselmo Marchal, cravista e compositor de nacionalidade francesa, recém chegado a Portugal para apresentar-se em um concerto no dia 12 de dezembro de 1789, na Sala da Assembléia das Nações Estrangeiras (VIEIRA, 1900). Marchal acabou por radicar-se em Portugal como “Professor de Muzica” e apesar da sociedade com Milcent, manteve sua atividade como cravista, apresentando-se em concertos com sua mulher, Marie Thérèse, que era harpista. Francisco Domingos Milcent e Pedro Antonio Marchal constituíram formalmente sua sociedade perante o Tabelião Inácio Correia de Sousa Andrade, em 24 de Maio de 1792. Milcent ocupava o cargo de gravador e impressor e Marchal era editor. De acordo com os termos do contrato, Milcent, entrava para a sociedade com o alvará de impressão, ficando sob sua responsabilidade a direção da fábrica, a formação de aprendizes e a preparação das chapas e dos óleos necessários para a impressão. Marchal contribuía com o armazém de venda de música situado no Largo de Jesus, bem como com todo o fundo de partituras que possuía e comprometia-se a ter sempre musicas prontas para manter a fabrica trabalhando continuamente. Ambos os sócios deveriam participar em paridade, tanto nas despesas quanto nos lucros da fábrica. O Jornal de Modinhas publicado pela fábrica de Milcent e Marchal foi o primeiro periódico musical editado em Portugal. Suas publicações incluíam modinhas, canzoncinas, modas italianas e lundus, em sua maioria escritas para duas vozes com acompanhamento de cravo ou pianoforte, bandolim ou guitarra e em alguns casos, com um baixo, cifrado ou não, sem realização escrita. O Jornal de Modinhas teve início em 1 de julho de 1792 e foi publicado até 1797. A publicação era quinzenal, nos dias 1 e 15 de cada mês. A assinatura podia ser feita por 12 meses, de maneira que cada ano eram publicados vinte e quatro fascículos numerados seqüencialmente, retornando ao número um quando se iniciava nova subscrição. De acordo com Albuquerque, a ordenação cronológica dos 150 exemplares foi feita através de anúncios na *Gazeta de Lisboa* e no *Correio Mercantil*, bem como por elementos fornecidos pelas folhas de rosto dos jornais, tais como preço da capa, razão social e respectiva morada, pois o ano de publicação não é mencionado (ALBUQUERQUE, 1996).

De acordo com Albuquerque, temos: “No Ano I – 1792. Jul.01 – 1793. jun.15- o preço unitário é de 200 réis, a assinatura 2880 réis e o editor designa-se P.A. Marchal

Milcent, com armazém no largo de Jesus. No ano II – 1793. Jul. 01 – 1794. Jul 15 – até o número 6 o preço é de 230 réis , a assinatura 3600 réis e o editor tem a mesma razão social e morada passando , a partir do número 7 , a denominar-se somente Francisco D. Milcent , no ano III 1794. Jul. 01 – 1795. Jun.15 – O editor continua a ser Francisco D. Milcent, na mesma morada, baixando o preço unitário para 160 réis e a assinatura para 2400 réis; no ano IV – 1795. Jul.01 – 1796.Jul.15 – mantém-se os preços anteriores e a razão social, mudando a morada para a Rua Direita de S.Paulo “defronte da Moeda”. Dos jornais publicados no ano V, não se conhece exemplar algum dos 8 anunciados na *Gazeta de Lisboa e Correio Mercantil*.

Já em 1793, a sociedade Marchal e Milcent foi desfeita e a direção da fábrica assumida publicamente por Milcent. O jornal de modinha, entretanto, continuou a ser editado até a morte de Milcent, em 11 de novembro de 1797. Marchal, por outro lado, após o fim da sociedade, solicitou alvará para estabelecer uma nova Fábrica de Impressão de Música, com o privilégio de só ele poder imprimir obras de sua autoria, impedindo que o antigo sócio pudesse usar as suas composições editadas nos tempos da sociedade. Tal privilégio foi concedido em 1794, ano em que Marchal publicou grande numero de obras suas até deixar Portugal em 1795, ano em que anuncia seu concerto de despedida, pois pretendia ir para Madrid trabalhar como músico da real camara de Carlos IV.

Após a morte do seu fundador, a Real Fábrica e Impressão de Musica de Milcent continuou a ser dirigida por seu filho Joaquim Inácio Milcent até por volta de 1808, quando por questões políticas, Joaquim Milcent se viu obrigado a deixar Portugal⁴.

⁴ Após a saída das tropas invasoras, franceses radicados em Portugal sofreram atos persecutórios e se viram obrigados a deixar o país. Milcent certamente encontrava-se entre eles, pois a partir desta data não há mais registros de atividades suas em Portugal.

1.3 - O Baixo Contínuo na Música Barroca Européia

O baixo contínuo pode ser considerado uma das práticas mais importantes para as mudanças ocorridas na música européia do final do século XVI e início do XVII. O desejo de uma realização musical que fosse fundamentada nos princípios dramáticos da Grécia antiga era incompatível com a música polifônica e contrapontística que se fazia até então. Estabeleceu-se neste período um novo procedimento baseado na predominância da voz superior, tal qual era a monodia grega, agora com o acompanhamento de um baixo contínuo que dava suporte às partes concertantes.

As origens e datas precisas sobre o início desta prática não são claras. Sabe-se que no século XVI uma prática semelhante era usada na execução da música sacra deste período. A função deste acompanhamento era, a princípio, ajudar o coro a manter a afinação e substituir partes vocais e até mesmo instrumentais que eventualmente estariam faltando. Esse tipo de acompanhamento consistia de uma linha de baixo que acompanhava o tempo todo a linha mais grave do coro, independentemente da voz que a cantava. Tal linha de baixo era tocada pelo organista, muitas vezes previamente escrita ou criada no momento da própria execução. Esta maneira de acompanhar ficou sendo conhecida na época como “Basso seguente”. Embora os exemplos mais antigos de partes de continuo impressas sejam de música sacra, é possível que ele já tenha sido usado anteriormente na música secular, em especial no acompanhamento de canções seculares italianas. Em Florença, onde a música secular era amplamente empregada em diversas ocasiões festivas, era comum executar-se as peças com conjuntos formados por grupos de instrumentos obligati e instrumentos acompanhadores, formados por cravos e teorbis. A maneira exata de como se acompanhava a música secular no século XVI é desconhecida, mas indícios sugerem que os acompanhamentos eram simples, permitindo uma certa liberdade para a parte vocal nas passagens de bravura.

Acompanhamentos em estilo imitativo eram amplamente sugeridos por muitos teóricos desse período. Viadana, no prefácio de sua obra “Cento Concerti Ecclesiastici”, sugere que o organista acompanhe a obra com a liberdade de uma voz adicional. Isso

confirma a afirmação feita anteriormente de que o acompanhamento organístico nesse período tinha entre suas funções preencher partes instrumentais e vocais faltantes. No início do século XVII, obras vocais de muitos compositores começaram a ser publicadas com uma linha de baixo independente. Em alguns casos essas linhas ainda eram compostas pelo baixo seguinte ou por uma linha de baixo realmente independente das partes vocais, como, por exemplo, indicado no quinto livro de Madrigais de Monteverdi, publicado em 1608. Esta nova maneira de escrever o acompanhamento das obras vai de encontro às novas tendências estilísticas da época, defendidas pela camerata Florentina e publicadas por Giulio Caccini em “le nuove musiche” (1602)



Figura 2: Frontispício do tratado de Caccini "Le Nuove Musiche"

Giulio Caccini nasceu em Roma por volta de 1545. Foi um célebre cantor na corte dos Médici, em Florença, freqüentava assiduamente a casa do conde Bardi, mecenas erudito que, entre 1576 e 1592, reuniu em seu palácio florentino os “espíritos mais elevados” e os talentos mais ilustres, conhecidos pela designação de “camerata florentina”. Caccini foi um dos compositores mais notáveis da *camerata* e em suas obras seguiu esses novos princípios, num estilo monódico, essencialmente dramático, conhecido como *Stile reppresentativo*. Tratava-se, segundo o prefácio de *le Nuove musiche* de “cantar recitando ou recitar cantando”. Caccini orientou-se rapidamente para um estilo de composição melódica ornamentado, muito mais lírica do que dramática. Nas suas árias e madrigais, mais ainda do que nas suas “pastorais em música”, a parte do canto contém embelezamentos “expressivos” chamados *gorge*, cuja explicação é dada pelo autor no importante prefácio da coletânea de 1602. As inovações de Caccini e da camerata florentina tinham como fim a expressão direta da música, para que o conteúdo do texto cantado fosse melhor percebido. Tal princípio influenciou também a música instrumental em todo o período barroco.

Entre 1600 e 1640, vários compositores italianos e alemães, seguindo o exemplo de Viadana, deram indicações de como realizar o baixo continuo em suas obras. Nos primeiros exemplos de partituras com baixo cifrado, as cifras mais freqüentes são o bemol

o sustenido, referentes à terça do baixo. Além destes, outras cifras são usadas apenas em situações em que possa haver ambigüidades como, por exemplo, quando uma dissonância é desejada pelo compositor.

Apesar de o baixo continuo ter suas origens na Itália, alguns dos países que adotaram essa prática, o fizeram de maneira própria, gerando certas particularidades na escolha da instrumentação e no estilo de realização, tanto na música sacra quanto secular. O desenvolvimento, entretanto, foi desigual. Na Península Ibérica, desconhece-se qualquer menção ao baixo continuo que seja anterior ao final do século XVII. Tanto na Espanha quanto em Portugal, durante muito tempo, ainda predominava o *stile antico*, em que se usava o *basso seguente* tocado ao órgão, como forma de acompanhamento. Na Inglaterra e na França também o baixo continuo não foi incorporado logo em seguida a seu surgimento. Apesar de a primeira obra escrita com baixo continuo por um compositor inglês ter sido publicada em 1613⁵, só a partir da década de 60 do século XVII observam-se peças escritas com baixo cifrado ao invés da tablatura⁶. Na França, somente por volta de 1660 o baixo continuo passou a ser usado no acompanhamento de árias e recitativos. Os Compositores franceses desse período tiveram a oportunidade de conhecer o estilo italiano quando, por volta de 1640, o Cardeal Mazarin⁷ trouxe da Itália vários cantores e instrumentistas para atuar junto à corte.

Para a realização do baixo continuo, eram utilizados instrumentos harmônicos de teclas (cravo ou órgão) ou de cordas tangidas (alaúde, teorba, guitarra etc.), além de instrumentos melódicos de tessitura grave cuja função era dobrar a linha do baixo (viola da gamba, violoncelo, violone, fagote etc.). Estes instrumentos eram utilizados nas mais variadas combinações, de acordo com o gênero (sacro ou secular) e a região ou país. Na Itália, por exemplo, a combinação mais comum para as obras seculares era o cravo e violoncelo e eventualmente uma teorba ou um chitarone. Já na música sacra, o órgão estava sempre presente. Para a ópera, entretanto, o contínuo era feito com grupos maiores.

⁵ PHILIPS, Peter (1561?-1628?) - *Gemmulae Sacrae Binis et Ternis Vocibus cum Basso Continuo Organum*. (apud: CYR, 1998)

⁶ Na Inglaterra, mesmo o repertório de teclado, por ter sua origem na música de alaúde, era, no início, usualmente escrita em tablatura

⁷ (Cardeal Jules Mazarin (Giulio Raimondo Mazzarini 1602-1661)) italiano, naturalizado francês em 1639, foi Primeiro Ministro no reinado de LuisXIII é importante para a história da música por advogar em favor da ópera italiana na França. (SADIE, 1995)

É interessante observar os instrumentos requeridos por Monteverdi para a execução do continuo na ópera Orfeo et Euridice: 2 cravos, 3 arquialaúdes, 3 baixos de viola, 2 arquicítaras 2 órgão positivos 1 regal e 1 harpa.

O baixo cifrado, além de ter sido utilizado para fins de acompanhamento também foi empregado no ensino da composição, uma vez que o baixo contínuo, por suas características de improvisação e por conter a harmonia completa da obra em sua estrutura, mostra-se perfeitamente adequado ao estudo da composição, harmonia e análise.

Desde o início do século XVII até início do século XIX, vários textos ou tratados de baixo contínuo foram escritos, principalmente na passagem para o século XVIII quando houve um aumento na publicação dos tratados sobre a maneira de se executar o baixo contínuo. As primeiras regras escritas ou fontes sobre realização de baixo contínuo estão no prefácio dos "Concerti Ecclesiastici" (1602) de Ludovico Viadana (ca.1560-1627) e na obra "Del suonare sopra il basso con tutti stromenti & uso loro nel conserto" (1607) de Agostino Agazari (1578-1640). Ambos autores defendem a idéia de que o acompanhamento ao órgão deve ser discreto e elegante com adequadas ornamentações, principalmente quando a voz ou as outras vozes estiverem em pausa. Dizem também que o acompanhamento deve manter-se sempre que possível abaixo da voz solista e Agazari complementa que o acompanhador deve evitar dobrar ou tocar a parte do solista. Viadana sugere que quando a tessitura das partes vocais for muito aguda, o organista não deve realizar o acompanhamento na tessitura usual conforme se faz em composições a 4 partes por exemplo. Apesar de tudo, estes princípios não esclarecem como exatamente os acordes deveriam ser tocados, eles apenas expõe uma visão geral acerca do estilo de acompanhamento ao órgão, princípios que são pertinentes à execução de toda musica sacra italiana do início do século XVII.

O principio de que o baixo contínuo deve ser simples e discreto é repetido por vários tratadistas, principalmente por aqueles do século XVII. Matthew Locke (1621-1677), e John Blow (1649-1708) recomendam que o baixo, quando se move rapidamente, deve ser acompanhado apenas por acordes nos tempos fortes do compasso. Já no barroco tardio, há uma grande preocupação com a maneira de como realizar os acordes dissonantes. Friederich Erhard Niedt (bat.1674-1717) em "Musicalische Handleitung" (1700) ensina que as dissonâncias como a sétima, devem ser preparadas, ou seja: devem estar representadas já

no acorde anterior, na mesma posição em que estará no acorde dissonante. Em “Der General Bass in der Composition” publicado em Dresden em 1728, Heinichen (1683-1729) ensina a realizar e harmonizar o continuo em três diferentes situações: quando as notas do baixo estão totalmente cifradas, quando apenas parcialmente cifradas ou sem qualquer cifra para indicar as harmonias. Segundo Heinichen, o acompanhador deve ser capaz de deduzir a harmonia correta através da partitura completa ou de uma simples linha melódica presente na partitura. Para ajudar o intérprete a adquirir tal capacidade, o autor ensina algumas progressões comuns e suas resoluções. Para acompanhar grandes conjuntos instrumentais, Heinichen defende que neste caso a condução das vozes não tem a necessidade de ser muito cuidadosa, pois nesta situação o cravo quase não será ouvido e tolera também certas liberdades na preparação das dissonâncias.

A maioria dos tratados de baixo continuo escritos na Itália nos fins do século XVII e início do XVIII são voltados para os princípios práticos do acompanhamento em instrumentos de teclado, com especial atenção para o cravo. É o caso dos tratados escritos por Pasquini,(1637-1710) Gasparini (1661-1727) Geminiani (1687-1762) e Pasquali,(1718-1757) por exemplo. Os cravos construídos na Itália tinham uma sonoridade caracterizada por um ataque brilhante e um som de curta duração, em especial no registro agudo do instrumento. Isso faz com que o cravista, tocando em um cravo italiano, necessite fazer uso de certos recursos como arpeggios ornamentos, dissonâncias e repetição de acordes, para que de fato possa oferecer sustentação ao cantor. Essa prática também pode ser observada no repertório solo para cravo, em especial nas sonatas de Domenico Scarlatti.

Francesco Gasparini, em seu tratado *L'armonico pratico al cembalo*, de 1708, e Geminiani, em “*A Treatise of Good Taste in the Art of Musick*”, expõem amplamente o uso de ornamentos, mas advertem sobre o mau hábito de alguns cravistas, de arpejar de forma extravagante e continua ao acompanhar os recitativos, aconselhando que tal hábito fosse evitado, pois isso apenas confundia os cantores.

Além dos tratados, depoimentos deixados por alunos e pessoas que assistiram cravistas tocando o baixo continuo, são fontes importantes para a decisão do intérprete de como realizar esta arte. Há um interessante relato de Charles de Brosses⁸, que, após

⁸ **Charles de Brosses**, comte de Tournay, baron de Montfalcon, seigneur de Vezins et de Prevevin (1709-1777) foi um escritor influente no século XVIII.

testemunhar uma série de apresentações, afirma ter sido a execução do continuo muito simples e a maneira dos cravistas tocarem muito rude e sem arpejos. (CYR, 1998) ⁹

O baixo continuo permaneceu como parte integrante da música ainda por muitos anos. Mozart e Haydn escreveram cifras em trechos de tutti para alguns de seus concertos para Piano-forte. Encontram-se cifras também em recitativos de obras tardias, até mesmo já no XIX.

Os tratados permaneceram mais tempo do que sua prática propriamente dita. Esses tratados tardios, inclusive alguns escritos a partir de meados do século XVIII, já não têm mais o objetivo de ensinar o baixo cifrado para a execução prática, mas sim a aplicação da técnica ao ensino da composição.

1.4 - A Música Portuguesa dos Séculos XVII e XVIII e a Prática do Baixo continuo em Portugal

Como já mencionado, ao contrário da maioria dos países europeus, Portugal não incorporou desde início as mudanças ocorridas na música barroca e aderiu às novidades trazidas pelo novo estilo somente a partir do início do século XVIII. A música portuguesa até o século XVII se caracterizava por uma mistura de manifestações da música seiscentista de raiz ibérica e da música italiana, introduzida a partir da segunda década deste século. Isto resultou na coexistência das mais variadas atitudes musicais, desde total fidelidade ao estilo ibérico até a total aceitação do novo estilo vindo da Itália. (FAGERLANDE, 2002) Tal isolamento cultural talvez se explique pela posição geográfica de Portugal ou ainda pelo domínio da igreja católica, que durante todo o reinado de Don João V, no século XVIII, manteve estreitas ligações com o estado português e enorme influência política, apoiada no movimento de contra-reforma.

⁹ Este comentário pode refletir as mudanças ocorridas na maneira de se realizar o baixo contínuo, em função das mudanças trazidas pelo estilo galante.

No início do século XVIII, D. João V assumiu o trono português, tornando-se o novo rei de Portugal¹⁰. Durante o seu reinado, a sociedade e a vida cultural portuguesa sofreram grandes mudanças. D. João V era detentor de uma vasta cultura, dominava várias línguas, conhecia os autores clássicos e modernos, possuía conhecimento científico e literário, além de ser um grande apreciador da música. Era também extremamente religioso. Descuidando-se das causas urgentes do país, gastou enormes somas com a cúria romana na construção de igrejas, monumentos religiosos e o grandioso convento de Mafra. Em apoio ao papa Clemente XI, que estava em guerra contra os venezianos e os turcos, disponibilizou, em 1716, uma esquadra portuguesa que teve duras conseqüências aos cofres da fazenda lusitana.



Figura 3: D. João V

D. João V, que era um monarca absolutista e via na corte francesa um modelo para Portugal, vislumbrou, no espetáculo musical um meio de aumentar seu prestígio nacional e internacionalmente. Assim como Luiz XIV, que via na opera uma maneira de exibir seu poder político, D. João preferia fazê-lo concentrando os recursos no apoio à música sacra e, segundo Döderer:

[...] manter sua posição como figura central e incontestada no centro da sociedade portuguesa, não tanto no papel de um Rei Sol, mas antes como um Rei Papa, optando por ocupar um lugar destacado no cerimonial litúrgico, ao lado do Santíssimo, em vez de liderar o Ballet de Cour no palco operático.”(DÖDERER, 2003)”.

Diante destes aspectos, é possível avaliar a importância que teve a Capela Real¹¹ bem como sua constante expansão durante o reinado de D. João, que importava músicos e cantores da Itália, afim de torná-la semelhante à capela papal. Apesar do gosto pelos hábitos e costumes franceses, D. João tinha especial predileção pela música italiana. Domenico Scarlatti foi chamado a Portugal no ano 1720, para se tornar compositor da Capela Real e

¹⁰ D. João V (1689-1750) foi rei de Portugal desde 1707 até sua morte em 1750.

¹¹ A Capela Real portuguesa existe pelo menos desde o século XIII, ainda de forma itinerante, até se fixar em Lisboa no século XV. No reinado de D. João V, abastecida pelo ouro do Brasil, recebeu generosos investimentos, entre os quais a contratação de músicos italianos e recursos para músicos locais estudarem na Itália.

professor de cravo dos infantes portugueses. Entre seus alunos de cravo estava a princesa Maria Barbara de Bragança. Após permanecer por 9 anos em Portugal, Scarlatti mudou-se para a Espanha, para continuar a serviço de D. Maria Bárbara de Bragança, que acabara de se casar com o rei Fernando VI.

O desejo de D. João V de desenvolver mais e mais a atividade musical em Portugal fez com que ele criasse, em 1713, o Seminário Patriarcal de Lisboa, uma espécie de conservatório, onde os alunos entravam em contato com o estilo musical italiano, estudando com mestres famosos, cantores e instrumentistas. Muitos dos alunos formados pelo Seminário da Patriarcal foram enviados à Itália, subsidiados pela coroa portuguesa. Esses bolsistas estudavam nos principais centros musicais da Itália, para receber os ensinamentos de mestres famosos, como Nicola Porpora, Alessandro Scarlatti e Francesco Gasparini.

Com a morte de D. João V em 1750, ascendeu ao trono D. José I. Seu reinado é marcado pelo rompimento do estado com a Santa Sé, pela perseguição aos jesuítas e pela intensa atuação de seu primeiro ministro, o Marques de Pombal. A “era pombalina” foi marcada por um distanciamento político entre o estado português e a Igreja católica, e o reforço do poder monárquico, resultando na secularização do estado. O Marques de Pombal, seguindo seus ideais iluministas e atuando como um “déspota esclarecido” tinha como objetivo eliminar ou subordinar ao rei todo e qualquer poder que o ameaçasse ou confrontasse com a autoridade real, e ainda impulsionar o desenvolvimento social e econômico de Portugal. Através de forte protecionismo, a atividade comercial portuguesa e o bloqueio à concorrência estrangeira fez surgir uma burguesia lusitana, que por sua vez favoreceu o desenvolvimento da atividade artística secular em Portugal.

Com isso, a prática musical nos salões da aristocracia e da alta burguesia urbana foi altamente estimulada, dando espaço tanto à prática musical amadora, quanto à atuação profissional, que passou a contar também com um público diferenciado para os concertos e apresentações artísticas. Convém lembrar que além da música instrumental, a ópera em estilo napolitano foi extremamente bem recebida, tendo grande incentivo por parte do novo governo.

Neste cenário começam a surgir os primeiros tratados ou publicações sobre baixo continuo em Portugal, pois agora boa parte dos gêneros musicais cultivados no barroco e nos períodos pré-clássico e clássico estavam inseridos e se consolidando na música

portuguesa. Os tratados publicados em Portugal nessa época eram, tal qual os antigos tratados do século XVII e início do século XVIII, voltados para as questões práticas da execução do baixo contínuo. A principal publicação estrangeira dessa natureza, que circulou em Portugal e inspirou e influenciou a maioria dos tratados portugueses, foi “*L’armonico pratico al cembalo*” escrito por Francesco Gasparinni e publicado em 1708.

Francesco Gasparinni (1661-1727) foi aluno de Arcangelo Corelli e Bernardo Pasquini e acabou por tornar-se um renomado compositor de óperas, cantatas e música sacra, começando sua carreira como violinista e compositor a serviço do cardinal Benedetto Pamphili. Entre os anos de 1701 e 1713 ocupou o posto de “maestro di coro” do Ospedale della Pietà de Veneza. Nesta cidade Gasparinni conheceu e travou contato com Legrenzi, Pollaro, Lotti e Vivaldi. Foi professor de importantes compositores do século XVIII, como Domenico Scarlatti, Johann Joachim Quantz e Benedetto Marcello. Seu tratado “*L’armonico pratico al cimbalo*”, de 1708, é voltado para as questões práticas ligadas à execução do baixo contínuo. Este tratado teve cinco edições após 1708, estando ainda em circulação em 1802. Esta obra é sem dúvida uma importante fonte de informações sobre a maneira de se realizar baixo contínuo nos final do século XVII e início do XVIII e será usada como uma das obras de referência para o desenvolvimento desta pesquisa.



Figura 4:
Gasparini - L’armonico Pratico (frontispício)

Gasparinni inicia seu tratado com aspectos elementares do estudo musical, como nome e posição das notas no pentagrama bem como sua localização no teclado e posição correta das mãos. Em seguida o autor dá instruções para se realizar um baixo que se move em graus conjuntos ou por saltos tanto ascendente como descendente, como tocar todos os tipos de cadências e sobre o uso de todos os tipos de dissonâncias. Nos capítulos seguintes são abordados itens como modulação, *accicatura* e ornamentação e no capítulo final ele ensina como transpor em todas as tonalidades e claves.

Durante o século XVIII alguns tratados em língua portuguesa foram publicados em Portugal, visando focalizar o baixo contínuo em seu aspecto prático ou como forma de acompanhamento improvisado. Marcelo Fagerlande, em sua tese de Doutorado, intitulada

"*O Baixo Contínuo no Brasil: A contribuição dos Tratados em Língua Portuguesa*" oferece uma lista desses tratados portugueses sobre baixo contínuo. São eles:

- *Regras de acompanhar* (1719) escrita por J.R. Neves
- *Compendio Músico ou Arte Abreviada* (Porto, 1751) escrita por M.de M Pedroso
- *Regras de Acompanhar no Cravo ou no Órgão* (1758) escrita por A.J. Gomes da Silva
- *Novo Tratado de Música Métrica e Rytmica* (Lisboa, 1779) escrita por F. I. Solano
- *Compendio de Música Theórica e Prática* (Porto, 1806) escrito por D.de S.J. Varella

CAPÍTULO II – O REPERTÓRIO

As obras focadas nesse trabalho aparecem nos vários exemplares do “Jornal de Modinhas” que foram publicados na época. Para a realização deste trabalho, temos como objeto de estudo os exemplares do jornal que estão no acervo da Biblioteca Nacional de Lisboa. Fizemos um levantamento de todas as modinhas publicadas nestes jornais e encontramos um total de 78 obras (modas a solo, duetos, tercetos, etc.), sendo 38 delas com o acompanhamento não realizado. São elas:

Francisco Xavier Baptista – 2 modinhas

Antonio Bernardo da Silva - 1

Luiz Antonio Barbosa – 3 modinhas

João de Sousa Carvalho – 1 modinha

Antonio Gallassi – 9 modinhas

José Roiz de Jesus – 5 modinhas

Antonio da Silva Leite – 2 modinhas

José Mauricio – 2 modinhas

José de Mesquita – 2 modinhas

Marcos Portugal – 1 modinha

Antonio José da Silva – 2 modinhas

Compositores Anônimos – 8 modinhas

Dentre estas 38 modinhas, selecionamos dez peças para realizar o acompanhamento. Escolhemos uma obra de cada compositor. Não acrescentamos a única modinha de Marcos Portugal que atende aos critérios estabelecidos (“Cosi dolce amante sposo”), uma vez que esta já existe em uma edição moderna com seu acompanhamento realizado¹².

¹² Lisboa, Instituto das Artes, 2006. Editores: Rejane Paiva e David Cranmer

Encontramos a maioria dos dados sobre estes compositores no *Dicionário de Músicos Portugueses* de Ernesto Vieira. Dos dez compositores, Luiz Antonio Barbosa, José de Mesquita e Antonio Bernardo da Silva não são mencionados neste dicionário e não foi possível encontrar informações no material ao qual tivemos acesso até o momento.

2.1.-Francisco Xavier Baptista (? - 1797).

Francisco Xavier Batista viveu em Lisboa na segunda metade do século XVIII e faleceu em 10 de outubro 1797. Segundo Gehard Döderer, pouco se conhece sobre sua vida e atividade musical. Sabe-se, no entanto que Xavier Baptista foi cravista, organista e autor de uma considerável coleção de músicas para cravo. Seu nome consta nos documentos da Irmandade de Santa Cecília¹³ como primeiro organista da Basílica de Santa Maria, com registro no livro de entradas desta instituição, feito em 14 de fevereiro de 1761(Vieira). Suas 12 sonatas para cravo estão entre os primeiros exemplos de musica impressa em Portugal (Vieira). No frontispício da obra consta o seguinte título: *“Dodoci Sonate, Variazione, Minuetti per Cembalo Stampati a spese degli Sigre. Assinanti Composti Da Francesco Zav. Battista Maestro e Compositore di Música. Opera I.- Sculpte. Da francesco D. Milcent. - Stampati da Francesco M.el – Lisbona. - Vendese na Longe do d.to Estampador no Fim da rua do passeio.”* Além destas 12 sonatas de cravo, Xavier Baptista publicou duas modinhas no *Jornal de Modinhas* de Milcent e Marchal. Nas bibliotecas de Lisboa e Elvas encontra-se em manuscrito outras obras para cravo. Entre as mais importantes estão, uma *“sonata Pma. Com hum violino obrigado”* e um *motete a 4 vozes e orgão*

¹³ De origem medieval, as irmandades são associações voluntárias de leigos geralmente filiadas à igrejas e dedicadas a um padroeiro. Cada irmandade possuía um compromisso próprio, trazendo as suas especificidades. No Brasil, por exemplo, as irmandades tinham como objetivo promover a caridade beneficiando e auxiliando seus membros. Destinavam-se a "alimentar os esfomeados, dar de beber aos que têm sede, vestir os nus, alojar os peregrinos, visitar os doentes e os presos". Dedicavam-se principalmente a organizar os enterros e sepultar os mortos. A irmandade de Santa Cecília era uma irmandade de músicos e foi instituída em Portugal em 1603. As festas em homenagem a Santa Cecília foram responsáveis pela crescente fama da confraria e no século XVIII já estavam entre os eventos artísticos mais importantes de Lisboa. Teve como principais protetores, d. João V e seu filho d. José I.

2.2.- João de Souza Carvalho (1745-1798).

João de Souza Carvalho nasceu em Estremoz em 22 de fevereiro de 1745 e faleceu no Alentejo no ano de 1798. Sua data de falecimento consta no livro de despesas da irmandade de Santa Cecília onde está lançada a verba de 6\$000 réis, importância referente a 50 missas mandadas rezar por sua alma (Vieira 1900).

A data de sua chegada a Lisboa é desconhecida, bem como aspectos do início de seu aprendizado musical. Sabe-se, entretanto, a data em que iniciou a sua carreira artística, quando entrou para a Irmandade de Santa Cecília, condição essencial na época para se exercer a profissão de músico. Sua assinatura consta no livro de entrada daquela Irmandade, firmada com a data de 22 de novembro de 1767.

Foi enviado a Itália pelo rei D. José I para aperfeiçoar-se no estudo da composição e logo que regressou a Lisboa foi empregado no Seminário Patriarcal e indicado como primeiro mestre de capela e professor de contraponto. Foi responsável pela formação musical de importantes compositores portugueses como Leal Moreira, que foi seu assistente a partir de 1785, Marcos Portugal e possivelmente João José Baldi.

Em 1778, ano em que o compositor napolitano David Perez¹⁴ se aposentou, Souza Carvalho foi escolhido para substituí-lo no ensino da família real. Neste cargo teve como discípulos os filhos de D. José I: a infanta D. Maria Francisca Benedicta, o príncipe D. José, D. João que se tornou príncipe e mais tarde rei Don João VI, D. Mariana Victoria e a então princesa D. Carlota Joaquina.

Escreveu inúmeras operas para serem apresentadas nos teatros reais. As partituras de todas, com exceção apenas de uma e parte de outra, encontram-se na Biblioteca Real da Ajuda. Em ordem cronológica temos: 1779, *L'Amore industrioso*; 1773 *Eumene*; 1778 *Angelica*; 1779 *Perseo*; 1780 *testoride*; 1781 *Seleuco*; 1782 *Nettuno*; 1787 *Alcione*; 1789, *Numa Pompilio*; sem data *Jomiri*.

Em sua primeira opera, *L'amore industrioso* de 1769, já assina como “Souza

¹⁴ David Perez (1711-1778) foi um compositor napolitano de ascendência espanhola, Mestre da Real Capela Palatina de Palermo, que se mudou para Portugal em 1752 a fim de se tornar Mestre da Capela Imperial de Lisboa. Perez desenvolveu atividades pedagógicas importantes em Portugal. Sua importância como professor de música é atestada pelo destaque de alguns de seus discípulos, como João Cordeiro da Silva, João de Sousa Carvalho, Luciano Xavier dos Santos e José Joaquim dos Santos.

Carvalho mestre do Seminário”, na segunda ópera intitula-se “Sousa Carvalho mestre da capela do Seminário”. Na quinta opera *Testoride* de 1780 intitula-se pela primeira vez “mestre do príncipe e das infantas” e na penúltima opera, *Numa Pompilio*, de 1789 “mestre do príncipe e da princesa”¹⁵.

2.3.- Antonio Galassi (ca. 1750 –ca. 1790).

Antonio Galassi foi um compositor italiano que veio tornar-se mestre da capela na catedral de Braga e professor de canto no seminário diocesano.

Pelos recibos existentes no arquivo do seminário, é possível deduzir que Antônio Gallassi exerceu as funções de mestre de capela e do seminário desde 1780 até 1792 (Vieira, 1900). Sabe-se que depois dessa data ausentou-se de Braga, mas nada mais se sabe a respeito desse compositor. Ernesto Vieira menciona uma visita a Braga algum tempo depois, em companhia de sua esposa.

Suas composições religiosas são numerosas, e foram escritas para o serviço da catedral. As mais notáveis são:

1. Uma grande missa a quatro vozes e orquestra, partitura autografa cujo frontispício diz: Messa a quatro voci concertada com violini, violette, flauti, corni da caccia, Trombon e basso. Composta per ì felicissimi anni di S.A . R. il Serenissimo Sigr. D. Gasparo Arcivescovo di Braga, Primatte delle sapgne, da Antonio Gallassi, Maestro di Capellas del subdetto Signore e della cathedral di Braga. L`Anno 1781.
2. Te Deum a seis vozes e orquestra.
3. Matinas do sacramento, a quatro vozes e órgão ou orquestra.
4. Subvenite, responso para exéquias, a cinco vozes e orquestra.
5. Officios de defunctos, a quatro vozes e orquestra.
6. Miserere, a quatro vozes e órgão ou orquestra.
7. Ecce Sacerdos, a oito vozes sem acompanhamento.
8. Responsórios e lamentações para a semana santa, a quatro vozes e órgão.

¹⁵ Refere-se ao então príncipe D João, futuro D João VI Rei de Portugal e sua esposa a princesa D. Carlota Joaquina, infanta da Espanha, que, por seu casamento com D. João VI tornou-se princesa do Brasil e rainha de Portugal

9. Tantun ergo, a quatro vozes e órgão ou orquestra.
10. Missa a quatro vozes e orquestra.

Antonio Gallassi escreveu duetos com texto em português, publicados no Jornal de Modinhas de Milcent e Marchal. Neste jornal foram publicados seis duetos e dois tercetos seus. Há também, em manuscrito, varias cantatas e árias suas, com texto em italiano (Vieira, 1900).

2.4. José Roiz de Jesus (s/d).

José Roiz de Jesus viveu no final do século XVIII e início do século XIX. Foi organista e compositor na cidade de Pinhel, possivelmente sua cidade natal. No Jornal de Modinhas de F.D. Milcent e P.A. Marchal, foram publicados alguns duetos de sua autoria. Na biblioteca Nacional de Lisboa existe uma a partitura autografa de uma missa a quatro vozes e órgão de sua autoria, com esta rubrica: “Pinhel, Maio de 1801” (Vieira, 1900).

2.5. Antonio da Silva Leite (1759-1833).

Foi descrito por Ernesto Vieira como o “*mais notável musico portuense dos fins do século XVIII e principios do século XIX*”. Nascido em 23 de maio de 1759 na Freguezia de S. Nicolau, no Porto, era filho de Luiz da Silva e de Thomasia Maria de Jesus. Faleceu na mesma cidade em 10 de janeiro de 1833.

Inicialmente, embora já cedo demonstrasse grande talento para a música, tinha o propósito de seguir a carreira eclesiástica, mas logo decidiu abandonar esta carreira para dedicar-se exclusivamente ao estudo da música.

De acordo com Ernesto Vieira, nada se sabe a respeito de sua formação musical, se quer são conhecido os nomes de seus mestres, se é que os teve. De qualquer maneira suas composições religiosas atestam grande conhecimento técnico.

Em 1787, com apenas 28 anos de idade, Silva Leite publicou um compendio de música “*para uso dos seus discípulos*”, segundo o frontispício. Cultivou em pouco tempo numerosa clientela, principalmente como professor de guitarra, o que possivelmente o levou a escrever o “*Methodo de Guitarra*”, publicado em 1796, cujo prólogo começa da seguinte maneira:

“Amigo leitor, por vêr o quanto me há sido custoso, *na multidão aos discípulos* que hei tido de guitarra o estar para cada um d’elles escrevendo não só as nescessarias regras do mesmo Instrumento, como depois d’estas vários Minuettes, Marchas, Allegros e Contra – danças, etc. he, não só por esta razão como por evitar trabalho, e perda de tempo, que me propuz dar ao Prelo esta pquena Obra...” (apud: Viera, 1900)

Em 1807 foram apresentadas no teatro de S. João duas operas suas: *Puntigli per equivoco*, e *Lê Atuzie delle Donne*, e em 1814, por ocasião da paz geral, houve comemorações em todo o país e no Porto essa data foi comemorada com festas religiosas. A “*Gazeta de Lisboa*” noticiou a realização dessas festas, “todas dirigidas pelo insigne Mestre de Capella Antonio da Silva Leite, bem conhecido pelos seus talentos, e composições na *Arte da Harmonia*”.(Vieira, 1900).

No “*Jornal de Modinhas*”, que Milcent e Marcha publicaram, há seis composições de Silva Leite: “*Xula da Carioca*” (modinha brasileira), dois “*Duetto*”, “*Dialogo jogoseiro*”, “*Moda a solo*” e um “*Duetto novo*”.

Na Biblioteca Nacional de Lisboa existem inúmeras partituras autografadas de Silva Leite, pertencentes ao espolio do extinto mosteiro de S. Bento no Porto. Quase todas as composições de Silva Leite existentes na Biblioteca Nacional foram escritas entre os anos de 1784 a 1829 e algumas foram escritas por encomenda das mestras da capela D. Anna Felicia (1794), D. Anna Ignacia de Freitas (1797 a 1806) e D. Maria Amalia (1824), como nos informa Ernesto Vieira.

2.6. - José Maurício (1752-1815). ¹⁶

¹⁶ Não há correspondência deste compositor com José Maurício Nunes Garcia (1767 – 1830).

José Maurício nasceu em Coimbra em 19 de março de 1752 e faleceu em 12 de setembro de 1815 em Figueira da Foz. Foi organista e compositor de música sacra, além de lente de música na Universidade e mestre de capela na catedral de Coimbra.

Fez os primeiros estudos para seguir a carreira religiosa e chegou a receber as ordens menores e a matricular-se, em 1768, no curso de teologia da Universidade de Coimbra. Abandonou a universidade a fim de dedicar-se à música, cujos rudimentos havia adquirido de maneira autodidata juntamente com os estudos preparatórios para as ordens sacras.

Apesar de não ter possuído um professor responsável por sua formação, José Maurício afirma dever parte de seu conhecimento musical ao “sabio Matemático José Monteiro da Rocha”, tal qual esclarece em seu “Methodo de Musica” (Vieira, 1900). José Monteiro da Rocha, que cultivava a arte como amador, possuía profundos conhecimentos teóricos e práticos de música (Vieira 1900).

“Eu devo a este homem raro, um titulo de reconhecimento pelas muitas luzes e instruções que elle teve a bondade de me communicar no decurso de muitos annos”. (apud: Viera, 1900)

Esteve algum tempo como cantor e organista em Salamanca e depois veio a tornar-se mestre de capela na sé da Guarda. Mais tarde, veio a ocupar o posto de organista no mosteiro de Santa Cruz de Coimbra e no ano de 1791 o bispo conde o indicou para reger a aula de música estabelecida no paço episcopal.

José Mauricio ensinou durante muito tempo usando pequenos compêndios manuscritos que ele mesmo fazia e mandava que os alunos copiassem, método freqüentemente empregado pelos mestres. Mais tarde, publicou uma obra mais desenvolvida, sob o título: “*Methodo de Musica, escrito e offerecido a Sua Alteza Real o Principe Regente Nosso Senhor por José Mauricio, lente proprietario da cadeira de musica da Universidade, mestre da Real Capella da mesma, mestre da capella da cathedral de Coimbra. Destinado para lições da aula da dita cadeira. Coimbra, na Real Imprensa da Universidade. 1806*”.

Na ocasião da invasão de Massena, José Mauricio fugiu com a família para Lisboa. Inscreveu-se na irmandade de Santa Cecília, assinando o livro de entrada a cinco de

dezembro de 1810. Depois da retirada de Massena, voltou a Coimbra. Morreu em 12 de setembro de 1815, após uma apoplexia.

2.7. - António José da Silva (1705-1738).

António José da Silva ou “O Judeu” como ficou sendo conhecido, nasceu no Rio de Janeiro, a 8 de Maio de 1705 e foi condenado e morto pela inquisição em 18 de outubro de 1738. Tornou-se um célebre dramaturgo e poeta satírico português.

Em uma família de cristãos-novos a mãe de José da Silva, Lourença Coutinho, foi acusada de Judaísmo e presa em nome do santo ofício em 20 de Fevereiro de 1712 e deportada para Lisboa para ser entregue à inquisição. Seu marido, o advogado João Mendes da Silva, acompanhou-a a Lisboa, juntamente com seus filhos. António José da Silva cresceu em Lisboa, formou-se em direito na Universidade de Coimbra no ano de 1728 e regressou a Lisboa para exercer advocacia na companhia de seu pai. Casou-se em 5 de dezembro de 1734 com sua prima Leonor Maria de Carvalho, cristã-nova da Covilhã, que havia sido penitenciada alguns anos antes em auto de fé, em Valladolid na Espanha. José e Leonor tiveram uma filha que, assim como sua mãe, recebeu o nome de Lourença. Em 5 de Outubro de 1737, foi preso juntamente com sua mãe e sua mulher, acusado por uma escrava de práticas judaizantes. Foi encarcerado durante um ano, torturado e finalmente, condenado como “herege, apostato da nossa Santa Fé Católica, negativo, pertinaz, impenitente e relapso.” No auto-de-fé de 18 de Outubro de 1738, António José da Silva confessou e foi estrangulado e posteriormente queimado.

Uma característica do teatro português era, para economia de recursos, o uso de “bonifrates”: bonecos articulados que, manipulados pelos próprios atores, substituíam alguns personagens. A obra de Antonio José da Silva, influenciada pelo melodrama italiano adicionado à comédia espanhola, que então dominava o teatro português, tem como característica sua observação e sátira mordaz a aspectos da vida setecentista e a certos grupos sociais e profissionais. O período de criação literária de António José da Silva começa em 1733, quando encenou *A Vida do Grande D. Quixote de La Mancha e do Gordo*

Sancho Pança. Seguiram *Esopaida* ou *Vida de Esopo* (1734), *Encantos de Medeia* (1735), *Anfitrião* ou *Júpiter e Alcmena* (1736), *Labirinto de Creta* (1736), *Variedades de Proteu* (1737), *Guerras do Alecrim e da Manjerona* (1737, a sua peça mais famosa) e *Precipício de Faetonte* (1738).

Sobre a relação do Judeu com as duas modas publicadas no “Jornal de Modinhas” cuja autoria lhe é atribuída, Mozart de Araújo faz esta observação.

“(…) Em nenhuma das peças editadas pelo Jornal de Modinhas figura o nome do autor dos versos. Mesmo quando esse autor é conhecido, como no caso de Domingos Caldas Barbosa, em cujas canções, musicadas por Marcos Portugal e Antonio José do Rego, só o nome dos compositores figura. Nas duas peças aqui comentadas, o nome de Antonio José da Silva aparece por extenso, como autor das músicas. Aos depoimentos dos historiadores literários que o apontam como autor das músicas que inseria nas suas ”óperas”, se juntam agora os dois documentos aqui reproduzidos em fac-símile, ambos de proveniência setecentista. Por êsses motivos, não hesitei em apresentar como autênticas e originais, em palestras realizadas no auditório do ministério da educação e Cultura e na sala Schwartzman, em São paulo, em 1957, as peças que aqui aparecem assinadas por Antonio José da Silva.” (Araújo.1983)

CAPÍTULO III – ANÁLISE DO REPERTÓRIO

A análise foi baseada nos critérios propostos por Edilson de Lima em seu trabalho “As Modinhas do Brasil”, cujos objetivos são próximos aos propostos aqui, na medida em que apontam para o acompanhamento de modinhas com o baixo não realizado pelo compositor. Seguindo o exemplo de Lima, optamos por subdividir a análise do repertório em melódica, harmônica e morfológica ou estrutural.

Através da análise melódica buscamos identificar as frases, a extensão e textura das vozes, os intervalos usados na composição, as possíveis relações destes intervalos com o texto e aspectos referentes à ornamentação usada na melodia.

A análise harmônica visa identificar a estrutura harmônica de cada uma das obras e identificá-la funcionalmente.

Para a análise morfológica, aplicamos a identificação das formas propostas por Lima, como segue:

- **A forma simples:** encontrada em modinhas de curta duração, que não possui divisão em partes distintas. O que se encontra nessas obras é apenas uma divisão em pequenos trechos ou frases musicais.

- **Forma Binária:** com clara divisão da obra em duas partes distintas, podendo apresentar uma Coda (AA – BB ou AA – BB coda).

- **Forma Ternária:** Com divisão da peça em 3 partes, como, por exemplo: A-B-A` ou A-B-A-coda

- **Forma Livre:** São aquelas peças que não se encaixam em nenhuma das formas descritas acima, pois são construídas de tal maneira que não se pode encontrar uma linha divisória bem definida.

Para a construção dos acompanhamentos tivemos como fonte principal os acompanhamentos já escritos pelos compositores para as demais modinhas editadas nos jornais. Apesar de termos como base os tratados de Gasparini e Solano, no decorrer da

pesquisa entendemos que a maior fonte, no que diz respeito ao estilo de acompanhar essas peças são os acompanhamentos já escritos para peças desse gênero. Esses acompanhamentos, nem sempre estão de acordo com aspectos ensinados para realização do baixo contínuo. Um dos principais aspectos que notamos, foi o dobramento das vozes solista pelo o acompanhamento, algo que ocorre com extrema frequência nos acompanhamentos escritos. Em alguns casos os acordes são construídos com poucas vozes resultando em um acompanhamento simples e leve.

3.1. De mim já se não lembra Tirici.

Compositor: Antônio José da Silva

Publicação: n. 20 do ano I do Jornal de Modinhas.

Anúncios: Gazeta de Lisboa, em 04 de Maio de 1793.

Título no *facsimile*: “*Moda Original del Sig. Antonio Joze da Silva*”

Texto:

De mim já se não lembra,

Tirce a quem amei

Só me resta chorar,

O tempo em que adorei

Fórmula de compasso: 6/8

Número de Compassos: 21

Tonalidade: Dó-maior

Forma: simples

Textura: Homofônica

Análise :

Figura 5: De mim já se não lembra Tirce

1º Período							
frase I				frase II			
1	2	3	4	5	6	7	8
C	F	G	C	E	E	d	E a
De mim já se não lembra Tirce a quem amei				Só me resta chorar o tempo em que adorei			

2º Período				3º Período				
segm. de transição		rep. segm. Transição		frase III				
9	10	11	12	13	14	15	16	17
C	F	d	G	G	C	F	G	C
Só me resta chorar		Só me resta chorar		Só me resta chorar		o tempo em que adorei		

Coda			
segmento		repet. Conclusiva	
18	19	20	21
F	G	C	F G C
o tempo em que adorei		o tempo em que adorei	

As duas primeiras frases da peça iniciam com um movimento ascendente (anabasis) e finalizam com movimento descendente (catabasis).

Frased I

Frased II

A movimentação melódica em ambas as frases se dá quase sempre em graus conjuntos. Neste trecho é cantado o poema “De mim já se não lembra Tirce a quem amei so me resta chorar o tempo em que adorei”. O Segundo período, na região da subdominante (comp.9-12), é composto de um segmento melódico de 2 compassos que termina em uma “apoggiatura” (accentus). Este segmento é repetido um tom acima, com o texto “Só me resta chorar”.

só me res-ta cho-rar só me res-ta cho-rar

Segmentos de transição

O terceiro período, na região da tônica (comp. 13-17), é composto por uma frase que se inicia com um arpeggio descendente do acorde de dominante com sétima, e finaliza com um movimento melódico em sentido ascendente.

me res-ta cho-rar o

tem-po em que a-

A coda é formada por um segmento e uma repetição conclusiva da primeira metade desse segmento.

tem-po em que a-do-rei o tem-po em que a-do-rei.

coda

3.2. *Se a fé jurada não te guardey.*

Compositor: João de Souza Carvalho

Publicação: n. 6 do ano II do Jornal de Modinhas

Anúncios: Gazeta de Lisboa, 19 de outubro de 1793.

Correio Mercantil, 15 de outubro do 1793.

Título no facsimile: “Del Seg. João de Souza de Carv. Me de S.M e Altezas R”.

Texto

Se a fé jurada não te guardey

Se eu não te amey sabem os ceos

Adeos Marilia

Formula de Compasso: 3/4 e 2/4

Número de Compassos: 60

Tonalidade: Sol maior

Forma: binária

Textura: basicamente contrapontística, exceto nos quatro primeiros compassos, nos quais as duas vozes se movimentam homofonicamente em terças paralelas.

Análise:

SEÇÃO I

Figura 6: Se a fé jurada não te guardei

1. Período				2. Período							
segmento I		segmento II		segmento I		rep. segm. I		extensão		célula de conexão	
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
G		D	G	(A)	D	(A)	D			G	e
Se a fé jurada		- não te guardei		Se eo não te amei		sabem os ceos		(repet. Invertida)		sabem os ceos	
3. Período											
segmento conclusivo		extensão		rep. segmento conclusivo							
13	14	15	16	17	18	19	20	21			
(G)	C	D	G		(G)	C	D	G			
Se eo não te amei sabem os ceos											

SEÇÃO II

1. Período								2. Período							3. Período			
segmento I				segmento II				segmento III				extensão			segmento conclusivo			
22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	
D	G	D	G	D	G	C	D	A	D	A	D	B	D	A	D	A	D	
A d e o s, a d e o																		

4. Período										5. Período																		
rep. Segmento I					segmento IV					extensão					rep. segmento IV					extensão					Coda			
40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59									
	G	D	G	D	G	C	A	D	G	C	D	G	D	G	C	A	D	G	C	D	G	C	D	G	D	C	D	G
s M a r í l i a a d e o s																												

SEÇÃO I

Nos quatro primeiros compassos, a frase musical divide-se em dois segmentos conforme o texto: no primeiro segmento, a melodia se desenvolve sobre a tríade de sol maior, com tendência ascendente (anabasis), correspondendo às palavras *se a fé jurada*; o segundo segmento tem uma linha descendente em graus conjuntos (catabasis), correspondente a “*não te guardey*. (1. período)

Se a fe ju - ra-da não não te guar-de-y

Se a fe ju - ra-da não não te guar-de-y

No segundo período, basicamente desenvolvido na região da Dominante, a frase *se não te ameí, sabem os ceos* é apresentada em dois segmentos: na primeira parte *se não te ameí*, (comp. 5 e 6 - segmento Ib), a nota do# é prolongada de maneira bastante ornamentada, seguindo em movimento de terças ascendentes até o fa#. Este segmento é repetido com o texto *sabem os ceos* (comp. 7 e 8).

Se eu não te a - me - y
 não não te a - me - y sa-

Comp. 5 e 6

Sa - bem os Ce - os sa-bem os
 bem sa-bem os Ce - os

Comp.7 e 8

Ainda no segundo período segue uma extensão do segmento anterior (comp. 9 e 10, com anacruse no comp. 8). Esta extensão se desenvolve com uma figura repetida duas vezes, baseada em um arpejo sobre a tríade de Ré Maior e o mesmo movimento anterior de terças ascendentes. Na repetição, as terças ascendentes são substituídas por um movimento em graus conjuntos que levam a melodia até o lá, ponto culminante da peça.

Ce - os Se eu não te a - me - y
 Sa - bem os Ce - os

Comp. 9 e 10

Uma célula de conexão (compassos 11 e 12) construída em movimento descendente em graus conjuntos e pausas (suspiratio) conduz ao terceiro período.

sa-bem os Ce-os
 sa-bem os Ce-os

O terceiro período (comp. 13-21) desenvolve-se inteiramente na região da Tônica. Começa com um segmento conclusivo composto por uma escala descendente cromática

ornamentada, até o primeiro tempo do compasso 16 seguido por uma extensão melódica que prolonga a tônica Sol maior. Nos compassos 18 a 21, repete-se o segmento conclusivo.

Se eu não te a - mei sa - bem os Ceos sa - bem os Ceos

Se eu não te a - mei sa - bem os Ceos sa - bem os Ceos

Segmento conclusivo

sa - bem os Ce - os

sa - bem os Ce - os

Extensão

SEÇÃO II

A segunda seção (comp. 21 a 59), está dividida em 5 períodos e tem como texto apenas as palavras *Adeos Marilia*, que se repetem ao longo de toda a seção. O período I é desenvolvido na região da tônica e composto por dois segmentos: segmento I (comp. 21-24), apresentado de maneira alternada entre as vozes e concluído em movimento de terças paralelas. O segmento II é uma repetição literal do segmento anterior, com o motivo inicial trocado entre as vozes e algumas variações melódicas.

Andante

A De-os a Deos o Ma - ri-lia

A De-os a Deos o Ma - ri-lia a De-os

Segmento I

a De-os a De-os o Ma-ri-lia
 a De-os a De-os o Ma-ri-lia

Segmento II

No período II, (comp. 30 - 35) o segmento III é composto por uma célula apresentada de maneira alternada entre os sopranos, na forma de diálogo entre as vozes, seguido de uma extensão melódica (comp. 34-35) que intensifica a tensão da dominante.

a De - os a De -
 De - os a De - os

Comp. 30-35

De - os Ma - rili - a
 De - os Ma - ri - li - a

Extensão Melódica

Nos compassos 36-39, um segmento conclusivo do período é composto por um motivo descendente com 4 notas em graus conjuntos, figuras de pausa (suspíratio) e o mesmo motivo transposto um terça a baixo.

a Deos a Deos a Deos a Deos
 a Deos a Deos a Deos a Deos

Segmento Conclusivo

No período IV há uma reexposição literal do segmento I, (comp. 40-43) seguido do segmento IV (comp. 44-47), que traz figuras em terças ascendentes, semelhantes às dos compassos 6 e 8 e uma extensão melódica (comp. 48-49) que conclui o período na Tônica. O período V repete o segmento IV e traz uma coda, nos compassos 56-59.

Coda

3.3. Cupido para os Amantes diz que Largos premios tem.

Compositor: Francisco Xavier Baptista

Publicação: n. 10 do ano II do Jornal de Modinhas.

Anúncios: Gazeta de Lisboa, 24 de dezembro de 1793.

Correio Mercantil, 10 de dezembro do 1793.

Título no *facsimile*: *Del Sigr. Franco Xer. Bapta Pro Organista da Bazca Patral Sta Maria.*

Texto

*Cupido para os amantes dis que largos premios tem,
boa rede, mas não caio, sem Amores passo bem*

Formula de Compasso: 2/4

Número de Compassos: 22

Tonalidade: Fa Maior

Forma: binária

Textura: Homofônica

Análise:

Figura 7: Cupido para os amantes

SEÇÃO A											
Frase I				Frase II				Segm. conclusivo			
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10		
F	C	C	F	G	C	dm	G	C	dm	G	C
Cupido para os amantes				dis que largos premios tem							

SEÇÃO B												
segm. de transição I		rep. segm.		trans. I		segm. de transição II		Frase III		Segm. conclusivo		
11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	
D/7-9	gm	C	F	F	Bb	F	F	Bb	F	Bb	C	F
Boa rede mas não caio				sem amores pa				sem amores passo bem				

A primeira seção (comp.1-10) é construída por duas frases, (comp.1-4 e comp. 5-8) cujo texto é: “*Cupido para os Amantes dis que largos prêmios tem*”. A construção da primeira frase tem basicamente graus conjuntos, pausas e saltos de terça descendente, com o texto “*Cupido para os Amantes*”. A movimentação desta frase é descendente começando na nota dó (3) e terminando em Lá, uma terça abaixo. No final do compasso 4 em anacruse para o 5, começa a segunda frase, com maior utilização de saltos e suspensões em células descendentes. Este trecho tem o texto “*dis que largos premios tem*”



Frase I



Frase II



Frase II – continuação

Nos compasso 8 a 10, um segmento conclusivo repete literalmente os compassos 6 e 7, com o texto “*dis que largos premios tem*”, finalizando a seção na dominante.



Segmento Conclusivo

Na anacruse para o compasso 11 começa a segunda seção, na qual a volta para a tônica (comp. 14) passa por uma dominante secundária, subdominante relativa e dominante, através de um segmento de transição (comp. 11-12) que se repete um tom abaixo (comp. 13-14), com o texto “*boa rede mas não caio*”.



Segmento de transição, compasso 11



Compassos 12-14

No segundo tempo do compasso 14 inicia-se um novo segmento de transição com o texto “*Sem amores passo bem*”.



A ultima frase da peça, que se estende até o compasso 20, repete o texto do segmento anterior. Esta frase é composta basicamente de graus conjuntos com apenas 2 saltos de terça, um descendente e outro ascendente.



Nos compassos 20-22 tem lugar um segmento conclusivo que repete o final da ultima frase da peça.



3.4. *Bosques que ouvistes gemidos meos.*

Compositor: Luiz Antonio Barbosa

Publicação: n. XVII do ano III do Jornal de Modinhas.

Anúncios: Gazeta de Lisboa, 2 de Maio de 1795.

Título no *facsimile*: “*Duo de Luiz Anto Barboza, Me Da Capa da Sé de Braga.*”

Texto

Bosque que ouvistes gemidos meos me aparto

Bosques a Deos eu vou me, eu parto a Deos.

Formula de Compasso: 3/8
 Número de Compassos: 30
 Tonalidade: Si Bemol Maior
 Forma: Binária
 Textura: Homofônica

Análise:

Figura 8: Bosques que ouvistes gemidos meos

1. Período						SEÇÃO A											
Frase I						Frase II											
Andante						Repetição da Frase II											
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16		
gm	D	gm	cm	D	gm	Bb	Eb	F	cm	fa	Bb	Bb	Eb	F	cm	F	Bb
Bosques que ouvistes gemidos meos																	

SEÇÃO B															
3. Período															
Frase III													Extensão		
Allegretto													Codetta		
17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30		
gm	gm	cm	gm	Bb	Bb	cm	F	Bb	Bb	Bb	cm	F	Bb	F	F
Eu vou-me eu parto adeos													adeos		

A peça é dividida em duas seções. A primeira seção subdivide-se em dois períodos: o primeiro (comp.1- 6), na tonalidade de sol menor, é composto por uma única frase, toda em graus conjuntos. O texto deste trecho é: “*Bosques que ouvistes gemidos meos*”

Bos-ques que ouvis - tes ge - mi - dos me - us ge - mi - dos me - us

O segundo período, na tonalidade de Si bemol Maior (comp.7-16), é composto também por uma única frase que se inicia no segundo soprano e é passada logo no compasso seguinte para o primeiro soprano (comp.8). Esta frase é formada na sua maior

parte por graus conjuntos, tendo apenas um salto de quinta ascendente no compasso 9. A mesma frase repete-se nos compassos 12-16, finalizando a seção. Esta seção tem o texto: “*De vos me aparto bosques adeos*”

O terceiro período coincide com a segunda seção. Na tonalidade de Si bemol maior é formado por uma frase que se estende do compasso 17 ao 24, seguida de uma extensão, cujo material melódico corresponde à segunda metade da frase anterior. Este trecho tem o texto: “*Eu vou-me, eu parto, adeos*”

7
de vos me a - par - to bos - ques a De - os
de vos me a - par - to bos - ques a De - os

Frase II do período II

Allegretto
vou-me eu par - to a Deos a De - os eu vou-me eu par - to a De - os a De - os

Frase III do período II

eu vou-me eu par - to a Deos a De - os

Extensão

Por fim uma codetta repete duas vezes a palavra *adeos*, com um pequeno motivo formado por uma apojatura longa (*accentus*) e pausas, que juntos formam o *suspiratio*, terminando a peça na dominante com sétima.

a De - os a De - os

Codetta

3.5. *Se alguém ostentar vaidoso.*

Compositor: Antonio Bernardo da Silva

Publicação: n. XI do ano III do Jornal de Modinhas.

Anúncios: Gazeta de Lisboa, 2 de Maio de 1795.

Título no *facsimile*: *Duetto de Antono Bernardo da Silva.*

Texto

*Se alguém ostentar vaidoso de ter livre o coração
Veja os teus formozos olhos e de Amor fuja a prisão
há de adorar-te ou queira ou não.*

*Veja tuas faces belas onde mil graças estão
Veja rozas entre neve e de Amor fuja a prisão
há de adorar-te ou queira ou não.*

*Veja os doirados cabellos de que Amor faz seu grilhão
Veja os calus sobre o peito e de Amor fuja a prisão
há de adorar-te ou queira ou não.*

*Veja os teus rozados beijos que d`Amor as brazas são
Veja da boca os encantos e de Amor fuja a Prisão
há de adorar-te ou queira ou não.*

Formula de Compasso: 2/4

Número de Compassos: 46

Tonalidade: Fá Maior

Forma: Binária

Textura: Homofônica

Análise:

Figura 9: Se alguém ostentar vaidoso

SEÇÃO A																										
1. Período											2. Período															
Frase I				Frase II				Rep. Frase II			Frase III				Segmento I				Rep. segmento I							
Andantino																										
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22					
F	C	C	F	Bb	C	F	C	F	Bb	C	F	C	F	G	G	G	C	F	C	F	Bb	C	F	Bb	C	F
Se alguém ostentar vaidoso de ter livre o coração							de ter livre o coração				de ter livre o coração				Veja os teus formozos olhos e de Amor fuja prisão											

SEÇÃO B																									
3. Período																									
Segmento II				Segmento III				Segmento IV				Rep. segmento IV				Segmento V				Rep. segmento V					
Allegretto																									
23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46		
F	C	F	C	F	G	C	F	F	Bb	C	F	F	Bb	C	F	C	F	C	F	C	F	C	F	C	F
Ha de perder sua izenção				ha de adorarte queira ou não				Ha de perder sua izenção				ha de adorarte queira ou não													

Esta peça é dividida em 3 períodos, organizados em duas seções.

A seção A da peça é constituída de dois períodos que se desenvolvem na região da tônica. O primeiro período abre com uma frase, composta por um motivo ricamente ornamentado, em movimento descendente (comp.1-4), com o texto “*Se alguém ostentar vaidoso de ter livre o coração*”.

Se al-guem os - ten-tar vai - do - zo de ter li - vre o Co - ra - ção

A frase II (comp.4-7), com as palavras “*de ter livre o coração*” tem também um sentido fortemente descendente e é formada por uma célula composta de um movimento oscilante sobre o intervalo de terça e salto de quarta. Esta célula é repetida terça abaixo (comp.8-12). A frase inteira reaparece literalmente nos compassos seguintes.

de ter li vre de ter li - vre de ter li - vre o Co - ra - ção

A frase que inicia o período II (comp.13-17) com o texto “*Veja teus formozos olhos e de Amor fuja prisão*”, começa com um movimento ascendente sobre o acorde de Sol Maior, iniciado pelo soprano I, que atinge a sétima, seguido pelo soprano II e depois pelo baixo, de forma imitativa, sobre as palavras “*Veja os teus formozos olhos*”, sendo que a palavra final da frase é atingida com um movimento descendente, elaborado de maneira diversa entre os dois sopranos: soprano I, por um salto de trítono e soprano II, por um arpejo sobre o acorde de Sol M com sétima.

The image shows a musical score snippet with three staves. The top staff is for Soprano I, the middle for Soprano II, and the bottom for Bass. The lyrics are "Ve - ja os teus for - mo - zos o-lhos e de A". The Soprano I line begins with an ascending eighth-note pattern (G4, A4, B4, C5) and then descends (B4, A4, G4). The Soprano II line has a whole rest in the first measure, then an ascending eighth-note pattern (G4, A4, B4, C5) and then a descending eighth-note pattern (B4, A4, G4). The Bass line has a whole rest in the first measure, then an ascending eighth-note pattern (G3, A3, B3, C4) and then a descending eighth-note pattern (B3, A3, G3).

O baixo tem só a figura inicial ascendente, que conduz através do acorde de sétima (dominante secundária) à dominante, para chegar à tônica, no início do compasso 18. Este trecho (comp. 13-16) é o único, em toda a peça, que tem uma textura contrapontística.

O período termina com um pequeno segmento (comp.18-19) que é repetido nos compassos seguintes (comp.20-22), onde se encerra a seção.

A seção B (comp.23-46) é composta de 4 segmentos melódicos e desenvolve-se na região da tônica (Fá Maior). Nela, o primeiro segmento é formado por um motivo com extensão de dois compassos, constituído de uma pequena escala descendente e um salto de terça descendente, repetido nos compassos seguintes.



O texto deste segmento é “*Há de perder sua izeção*”.

O segmento II (comp.27-30) é construído da mesma forma que o anterior, com um novo motivo, todo em graus conjuntos e re-exposto um tom abaixo.



O texto do segmento é: “*há de adorar-te ou queira ou não*”.

O Segmento III (comp.31-34) tem o mesmo motivo do segmento anterior transposto uma quarta acima, com uma sutil modificação no final do motivo central e exatamente o mesmo texto.



O último segmento (comp.38-42) é formado por dois intervalos de terça descendente acrescidos da segunda parte do segmento anterior e tem o texto “*sim, sim ou queira ou não*”. O segmento se repete nos compassos 43 – 46 para finalizar a peça.



3.6. Nas margens doiradas.

Compositor: Jozé de Mesquita

Publicação: n. 23 do ano II do Jornal de Modinhas.

Anúncios: datas desconhecidas

Título no facsimile: “Duetto novo del Sr. Jozé de Mesquita”.

Texto:

Nas margens doiradas

Almeno vagando vacila buscando

Anarda seu bem.

Nos tristes penedos a vós magoáda

Reflete cansada Anarda não vem

Formula de Compasso: 2/4

Número de Compassos: 63

Tonalidade: Mi bemol Maior

Forma: Binária

Textura: Homofônica

Análise:

Figura 10: Nas margens doiradas

SEÇÃO A

SEÇÃO A																													
Frase I					Frase II						segm. conexão		Frase III			segm. Conclusivo													
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22								
Eb	Eb	fm	Bb	Eb	Bb	Bb	Bb	G7	cm	F7	Bb	F	Bb	Bb	Bb	F	G	cm	F7	Bb	F7	Bb	Eb	Bb	Eb	Eb	Eb	Eb	Bb
Nas margens doiradas Almeno vagando vacila buscando Anarda seu bem											Nas margens doiradas Almeno vagando vacila busca																		

SEÇÃO B

Frase I										Frase II		repet. Frase II						
23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	61	62	35	36	37	38	39	40	
Eb	pedal	-----	Eb	Bb	Eb	F	Bb	F	F	pedal	-----	-----	Eb	-----	-----	-----	-----	F
Nos tristes penedos magoada reflete cansada Anarda não vem										-----		ados magoada reflete cansada Anarda não vem						

Frase III						Frase IV (conclusiva)		
41	42	43	44	45	46	47	48	49
F						Eb Bb Bb Eb Eb7		
Nos tristes penedos magoada reflete cansada Anarda não vem								

A peça está dividida em 2 seções. Na seção A, a frase I, na região da tônica, tem um motivo melódico ondulante, sobre o texto “*Nas margens doiradas Almeno Almeno vagando*” (comp.1-5).

Nas mar - gens doi - ra - das Al - me - no Al - me - no va - gan - do

A segunda frase, construída quase totalmente por graus conjuntos na dominante, reproduz o conteúdo do texto: “*Vacila buscando Anarda seu bem*”, com o movimento ascendente e logo depois descendente, salto de oitava e repetição dos mesmos movimentos de maneira reduzida (comp.5-9).

va - ci - la bus can - do va - ci - la bus - can - do A - nar - da seu bem

Em seguida, em um segmento de conexão, desfaz-se o paralelismo entre as vozes. (comp.12-13), que retorna na frase III, também na dominante, repetindo o texto da frase II (comp.14-18). A seção é encerrada com um segmento conclusivo, composto por três pequenas células melódicas, sendo a segunda uma repetição da primeira (comp.18-22).

va - ci - la bus - can - do

Neste trecho as vozes tornam-se novamente independentes, tanto melódica quanto textualmente, tal qual nos compassos 12-13.

Segmento de conexão

va-ci - la bus - can - do va-ci - la bus - can - do A - nar - da seu bem

Frase III

va-ci - la bus can-do A-nar - da seu bem A - nar - da seu bem

Segmento conclusivo da Seção A

Na seção B, a primeira frase (comp.23-30) se desenvolve quase inteiramente sobre um pedal de tônica, em um movimento ascendente, concluindo em Fá Maior.

Andante

Nos tris - tes pe - ne - dos a vós ma-go - á - da re - fle - te can - ça - da A - nar - da não vem

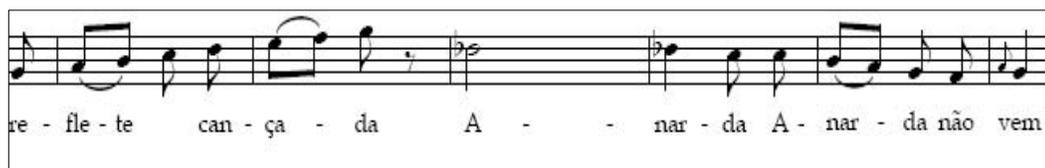
Frase I - Seção B

A segunda frase é apresentada 2 vezes, desenvolvida na região da dominante secundária (Fá maior) sobre o pedal de fá (comp.31-40). A terceira frase, na tonalidade da dominante, é basicamente construída apenas em intervalos de terças e iniciando um movimento descendente de terças com extensão de uma oitava. A frase na sua maior parte desenvolve-se sobre um pedal de dominante (comp. 41-46).

re - fle - te can - ça - da can ça - da A - nar - da não vem

Frase III - Seção B

A partir da anacruse do compasso 46 para o 47 começa um segmento conclusivo composto de uma escala ascendente de sol até sol, que finaliza com um movimento descendente de ré bemol até fá, terminando na nota sol uma segunda acima, no compasso 52.



Segmento Conclusivo

Na anacruse do compasso 52 para o 53, o mesmo segmento é apresentado de maneira variada, finalizando no compasso 58.

Para encerrar a peça uma pequena extensão que se desenvolve sobre um pedal de tônica, com as funções de tônica, subdominante, dominante e tônica, exprime a solidão de Almeno, com a ausência de Anarda,, representada por tres figuras: *accentus*, *suspiratio* e *catabasis* que, juntos, formam uma pequena escala descendente (comp.59-62)



Extensão

3.7. *Por outro pastor Marilia quizeste abandonar me.*

Compositor: Antonio da Silva Leite

Publicação: n. 18 do ano IV do Jornal de Modinhas.

Anúncios: Datas de anuncio desconhecidas

Título no facsimile: “Duo de Antonio da Silva Leite Me de Capella no Porto”.

Texto:

Por outo pastor Marilia quizeste abandonar me

mas essa tua inconstância mesmo te ha de castigar.

Hes muito crua mas deixa estar que ha de vir tempo de me vingar.

Formula de Compasso: 3/4 e 3/8

Número de Compassos: 53

Tonalidade: Fá Maior

Forma: Binária

Análise:

Figura 11: Por outro pastor

SEÇÃO A																																							
1. Período												2. Período																											
1. Frase I				2. Segmento I				3. Repet. segm. I				4. Segm. trans. rep.				5. Frase II				6. Repet. frase II				7. Extensão															
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24																
D gm C				C F C				F C F				C Gd C				C Gd C				F Bb				F Bb C F				F Bb				F Bb C F				Bb C F			
Por outro pastor Marília quizeste				abandonar-me				mas essa tua inconstância				mesmo ha de te castigar																											

SEÇÃO B																																																																	
3. Período												4. Período																																																					
1. Frase III						2. Extensão						3. 2. parte frase III						4. Extensão						5. Coda																																									
25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53																																					
F						F						C F F						Bb C						F C T						T C9						F C F						C9 F C						F F F						C F F						F C F					
Hes muito crua mas deixa estar que há tempo de me vingar												Hes muito crua mas deixa estar que há tempo de me vingar												Hes muito crua mas deixa estar que há tempo de me vingar												Hes muito crua mas deixa estar que há tempo de me vingar												Hes muito crua mas deixa estar que há tempo de me vingar																	

A peça está dividida claramente em 4 períodos, dois na primeira seção e dois na segunda. O primeiro período, que se desenvolve na região da tônica, começa com uma frase de 4 compassos, com o texto “*Por outro pastor Marília*” (comp.1-4), seguida de um segmento que se repete, com as palavras “*me quizeste abandonar*” (comp. 5-8).



Frase I



segmento

No início do segundo período encontramos, na região da dominante, um segmento de transição que se repete (comp.9-12),



seguido da frase II, na região da tônica, e também com o texto “*mas essa tua inconstancia mesmo há de te castigar*”, (comp13-16)se repete de forma incompleta nos compassos 17-19.



A partir de então inicia-se uma extensão(comp.20-21) que se repete e com uma terminação diferente da primeira exposição(comp.22-24) finalizando o período 2 e a seção A. O texto “*mas essa tua inconstancia mesmo há de te castigar*” está dividido entre a primeira e a segunda exposição deste segmento que conduz até uma nova frase na região da tônica.



extensão

A seção B em 3/8 e andamento Allegro, é iniciada por uma frase que se estende do compasso 25 ao primeiro tempo do compasso 32, seguida de uma pequena extensão com o texto “*Hes muito crua mas deixa estar que há de vir tempo de me vingar*”.

*** Allegro**

Hes mui-to cru - a mas de - xa es - tar que ha de vir tem - po de me vin - gar.

Extensão

Nos compassos 35- 44 a segunda metade desta frase é apresentada duas vezes de forma variada sendo que a primeira repetição é acompanhada pela sua respectiva extensão, na segunda repetição a frase conduz a uma coda (comp. 45-53) que finaliza a peça.

de me vin - gar de me vin - gar de me vin - ga de me vin - gar

coda

3.8. Nem de dia nem de noite posso descanço encontrar.

Compositor: Antonio Gallassi

Publicação: n. 20 do ano II do Jornal de Modinhas.

Anúncios: Datas de anuncio desconhecidas

Título no *facsimile*: *Duetto del Sr Antonio Gallassi.*

Texto:

*Nem de dia nem de noite posso descanso encontrar
And`este peito por ti sempre a suspirar*

Formula de Compasso: 2/4

Número de Compassos: 17

Tonalidade: Sol menor

Forma: Binária

Textura: Homofônica

Seção A				Seção B					
Frase I				Frase II					
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
gm	cm	D	gm	Bb	cm	F	Bb	cm	F
D	D	D	D	Bb	D	gm	D	D	D
Nem de dia nem de noite posso descanso encontra				And`este peito por ti sempre a suspirar					

Segmento de conexão				Segmento conclusivo		
11	12	13	14	15	16	17
gm	D	gm	D	gm	cm	D
gm	cm	D	gm	cm	D	gm
And`este peito por ti sempre a suspirar						

A primeira seção da peça é formada por uma única frase cujo texto é: “*Nem de dia nem de noite posso descanso encontrar*”. No compasso 2-4 a frase é composta por um movimento ascendente e descendente (catabasis e anabasis). A primeira parte da frase

movimenta-se em terças, para depois se mover em graus conjuntos com notas repetidas duas a duas.

Nem de di - a nem de noi - te pos - so
des - can - ço en - con - trar

A segunda seção, cujo texto é “*and`este peito por ti sempre a suspirar*”, inicia-se com uma frase (comp.5-10), que repete de maneira variada os motivos usados na frase anterior: a movimentação inicial em terças seguida das notas repetidas duas a duas, formando uma seqüência com o *accentus*, associado a pausas, que resulta no *suspiratio*, exatamente nos momento em que o texto menciona a palavra *suspirar*:

And'es - te pei-to por ti sem-pre sem-pre
a sus - pi - rar a sus - pi - rar a sus - pi - rar

No compasso 11 encontramos um segmento de transição na Tonica sol menor (comp.11-13)

and - 'es - te pei - to - por - ti sem - pre sem-pre a sus - pi

Segmento de Transição

e, em um segmento conclusivo, mais uma vez o *suspiratio*, apresentado 2 vezes consecutivas nos compassos 14-17.



Segmento conclusivo



Suspiratio

3.9. *Atende o Filho de Vênus.*

Compositor: Joze Maurício

Publicação: n. 09 do ano IV do Jornal de Modinhas.

Anúncios: Datas de anuncio desconhecidas

Título no *facsimile*: “*Modinha nova a duo de Joze Mauricio Me. Da Capa da Sé de Coimbra*”.

Texto:

*Atende Filho de Venus minha humilde petição
 Faze que a cruel Alcina tenha melhor coração
 Querer bem a quem nos ama é dictame da razão*

Formula de Compasso: 2/4

Número de Compassos: 35

Tonalidade: Mi bemol Maior

Forma: Binária

Textura: Homofônica

Análise:

SEÇÃO A									
1. Período									
Frase I			Frase II				Extensão		
<i>Moderato</i>									
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Bb9	Eb	Bb9	Eb	F		Bb cm F	Bb	T	Bb cm F Bb
<i>Atende o filho de Venus minha humilde petição faze que a Cruel Alcina tenh melhor Coração</i>									

SEÇÃO B																
2. Período																
Segmento I				Segmento II				Segmento III				Frase III				
Allegretto																
11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27
Bb	Bb	Bb	Eb	Eb	Bb	Eb	Bb	Bb	cm	F	Bb	C	F	Bb	Eb	Eb
Querer Bem a quem nos ama he dicta me da razão																

3. Período							
Codetta							
28	29	30	31	32	33	34	35
Ab	Bb	Eb	Eb	Ab	Bb	Eb	Eb
Querer Bem a quem nos ama he dicta me da razão							

Figura 13: Atende filho de Venus

A primeira seção da peça (seção A) é composta por um único período e duas frases, na região da tônica. A primeira frase (comp.1-4) começa com um salto de quarta ascendente em anacruse para o primeiro compasso. A frase é basicamente construída por graus disjuntos com apenas 3 intervalos em graus conjuntos. O texto desta frase é “*Atende o filho de venus minha humilde petição*”. Já a segunda frase (comp.4-8) tem como texto a segunda parte do verso, “*faze que a Cruel Alcina tenha melhor coração*”. Esta frase é formada apenas por graus conjuntos, em um desenho melódico alternadamente descendente, ascendente e descendente, (catabasis-anabasis-catabasis). No terceiro tempo do compasso 8, uma pequena extensão escrita em graus conjuntos descendentes, com notas repetidas duas a duas, encerra a seção no compasso 10 com as palavras “*tenha melhor coração*”

mf

A - ten - de o Fi - lho de Ve - nus mi - nha humil - de pe - ti - ção

Frase I

Musical score for 'Frase II'. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo/mood is marked 'Dolce'. The dynamics include 'cresc.' (crescendo). The lyrics are: fa - ze que a Cru - el Al - - ci - - na te - nha me-lhor Co - ra - ção.

Frase II

Musical score for 'Extensão'. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo/mood is marked 'Dolce'. The lyrics are: te - nha me - lhor Co - ra - ção.

Extensão

A seção B, cujo texto é “*querer bem a quem se ama é dictame da razão*” é composta de 2 períodos, sendo o primeiro dividido entre 3 segmentos e o segundo em uma frase e uma codeta. No segmento I (compasso 11-14), sobre o acorde de Si bemol com sétima, encontramos algo incomum na escrita das modinhas: no facsímile, este trecho é apresentado em intervalos de quartas paralelas entre os sopranos. A análise cuidadosa sugere-nos um possível erro de edição, o que nos leva a optar por escrever esta passagem com os sopranos em uníssono. Em movimento descendente, este segmento traz as palavras “*Querer bem a quem se ama*”, ao passo que o segmento II, em movimento ascendente de MI até Lá por graus conjuntos, tem as palavras “*he dictame da razão*”. O segmento III é uma transposição do segmento II um tom abaixo e exatamente com o mesmo texto, diferenciado do segmento anterior apenas pela terminação, pois o segmento anterior termina com uma segunda ascendente e o segmento III finaliza com um intervalo de terça descendente.

Musical score for 'Segmento I - Seção B'. The notation is on two staves with treble clefs and a key signature of two flats (Bb, Eb). The tempo is marked 'Allegretto' and the dynamics include 'f' (forte). The lyrics are: Que - rer bem a quem nos a - ma.

Segmento I – Seção B

he dic - ta me da ra - zã o

Segmento II

A frase III, que começa no compasso 23, traz novamente o texto “*Querer bem a quem se ama he dictame da razão*”. Desta vez, a frase é composta por 8 compassos, iniciada com um pequeno motivo de 2 compassos que se repete nos 2 compassos seguintes um tom abaixo, levando a um movimento conclusivo basicamente em graus conjuntos e por um salto descendente de terça e um ascendente de sexta, no qual se repetem as palavras “*He dictame da razão*” (comp.27-30). A peça se encerra com uma codetta, que é a repetição dos compassos 27-30, inclusive com o mesmo texto, mas sem o salto de sexta ascendente e terminando uma oitava abaixo da frase anterior. Na frase anterior a nota MI-3 é atingida por uma pequena escala descendente de Lá bemol a MI bemol, já na coda ocorre uma escala descendente de DÓ a MI bemol-2.

Que - rer bem a quem nos a ma he dic - ta me da ra - zã o

Frase III – Seção B

he dic - ta me da ra - zã o

codetta

3.10. *Amores Pastores siumes zelos angustias rivais.*

Compositor: Jozé Roiz de Jezus

Publicação: n. 02 do ano IV do Jornal de Modinhas.

Anúncios: Datas de anúncio desconhecidas

Título no facsimile: “*Duo de Jozé Roiz D`Jezus*”.

Texto:

Amores Pastores siumes zelos angustias rivais

Suspiros adeus para nunca mais.

Não mais me fíras deixe me em paz

De mim te aparta louco rapaz

Formula de Compasso: $\frac{3}{4}$ e $\frac{6}{8}$

Número de Compassos: 30

Tonalidade: Dó Maior

Forma: Binária

Textura: Homofônica

Análise:

Figura 14: Amor, pastores

SEÇÃO A															SEÇÃO B																
1. Período					2. Período										3. Período																
Frase I					Segmento I			Segmento II				Segmento III			Frase II					Coda											
Moderato															Allegro molto																
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30		
C	G/c	G	G	C	D	G	D	G	G	C	D	G	G	G	G	C	G	C	G	G	G	G	C	G	C	G	C	G	C	G	F
Amor Pastores siumes zelos angustias rivais					Suspiros suspiros adeos adeos para nunca mais adeos										Suspiros suspiros adeos adeos para nunca mais adeos					Suspiros suspiros adeos adeos para nunca mais adeos											

Esta peça está organizada em duas seções e subdividida em três períodos. O primeiro período é composto por uma única frase em Dó Maior, na qual se canta o texto

“*Amor, Pastores siumes zelos angustias rivais*” (comp.1-5). Esta frase compõe-se inteiramente de graus conjuntos e sua tessitura se movimenta apenas entre o intervalo de quarta SI-MI. Em anacruse do compasso 5 para o 6 começa o segundo período, que se constitui de três segmentos (comp.6-16). O segmento I contém como texto as palavras “*Suspiros suspiros adeus adeus*” com grande uso de figuras descendentes em notas repetidas (*accentus*), como exemplo a primeira figura que aparece no segmento e o grande arpejo descendente de Sol Maior que encerra este segmento. Em todas as duas figuras melódicas o *accentus* está presente. No segmento II cujo texto é “*adeus adeus para nunca mais*” Encontramos nos dois compassos iniciais figuras em arpejos descendentes, lá menor e Sol Maior respectivamente, com cada uma das notas do acorde formando repetidamente a figura do *accentus*. No último compasso deste segmento (comp.11) encontramos um grande salto de oitava, que dá o impulso para uma movimentação descendente, a partir do MI até o Dó, que é apresentado de forma ornamentada, fazendo uso de bordaduras nas notas Mi-Ré e um *grupetto* na nota Dò. Finalizando este segmento, uma apojatura formada pelas notas dó-si. O segmento III tem como texto apenas a palavra “*adeus*”, que logo no início do segmento é cantada em um motivo melódico anacrústico formado por um movimento de terça ascendente que retorna a nota inicial.

A - mor Pas-to-res si - u - mes ze - los ze-los an - gus - tias ri - - va - is

Frase I

Sus - pi - ros sus - pi - ros a deus a de - us

Segmento I



segmento II



Segmento III

Logo após uma pausa de curta duração esse mesmo motivo aparece com um discreto movimento de ascendente de três notas em graus conjuntos, conduzindo a um novo motivo anacrústico, formado pelos intervalos de segunda e terças descendentes, que após uma breve pausa são repetidos, encerrando o período e a seção A.

A seção B, em andamento *Allegro molto*, é composta por uma única frase e uma coda. Esta frase, de extensão de seis compassos e na tonalidade Dó maior, é formada na verdade apenas por quatro compassos, pois o trecho entre os compassos 18 e 20 é apenas uma repetição literal dos compassos 17 a 19. A frase é formada quase totalmente por graus conjuntos, exceto no final do compasso 22, em que aparece a tríade de sol maior arpejada ascendentemente. O texto de toda frase é “*Não mais me firas deixe-me em pas de mim te aparta*”. A partir do compasso 23 tem início a coda (comp.23-30), construída pelos dois últimos compassos da frase anterior e mais quatro novos motivos que são desenvolvidos utilizando o mesmo artifício composicional da frase anterior: repetir os compasso dois a dois (24-25 e 26-27). O texto deste trecho tem as palavras “*de mim te aparta louco rapaz*”.

17 **Allegro molto**



Frase da seção B reduzida sem suas repetições

de mim te a - par - ta lou - co

lou - co lou - co Ra - pas lou - co ra - pas lou - co ra - pas

Coda

CONCLUSÃO

As dez peças selecionadas apresentam em sua maioria uma textura homofônica, com os dois sopranos em intervalos de terças e sextas paralelas. Em todas as peças há alternância entre trechos em que as vozes se movimentam em paralelo e outros em que a movimentação melódica dos sopranos torna-se mais livre. Estes trechos têm duração curta, em geral cerca de um a três compassos. A moda “Se a fé jurada não te guardey” é a que apresenta maior liberdade entre as vozes, com uma textura melódica bastante contrapontística.

As peças em geral apresentam algumas articulações, indicadas para ambas as vozes. Quanto aos ornamentos, apenas as apojeturas são grafadas com o símbolo. Trilos, mordentes e outros ornamentos, estão escritos literalmente, como parte da construção melódica. É muito freqüente o início das frases em anacruse e com terminação feminina. Das dez modinhas analisadas, “Bosques que ouvistes gemidos meos” foi a única cuja

primeira frase tem o início tético. Muito freqüentemente as frases são fragmentadas - algumas modinhas chegam mesmo a não apresentar frases, mas sim períodos compostos por vários fragmentos, ou apenas segmentos melódicos que são repetidos ou estendidos.

A movimentação harmônica em geral é simples e quase sempre oscilando entre a região da tônica e a da dominante, mesmo nas peças mais extensas. Quando há uma modulação, esta leva à região da tônica relativa (como ocorre em “Bosques que ouvistes gemidos meos”) ou da sub dominante e tônica relativa (como em “De mim já se não lembra Tirce”).

Estruturalmente, as modinhas analisadas estão em geral divididas em duas seções contrastantes. Não há um padrão quanto ao tamanho destas seções: algumas são igualmente longas ou igualmente curtas, ou uma longa e outra curta ou vice-versa. Na nossa análise, identificamos também subdivisões em períodos. Em geral, as peças apresentam no final da última seção uma coda, codetta ou apenas um segmento ou extensão conclusiva. Das modinhas analisadas, a única que não se divide em seções é “De mim já se não lembra Tirce”, que apresenta uma forma simples, subdividida em três períodos e um coda.

Com relação ao texto, todas falam de amor, quase sempre frustrado ou não correspondido, apresentando esses temas de forma grave e dramática. Das modinhas analisadas, apenas “Cupido para os Amantes”, expõe o tema da desilusão amorosa de maneira divertida. Em muitas, há uma espécie de representação plástica do texto, como fica evidente na modinha “Nem de dia nem de noite” de Antonio Gallassi, na qual a palavra “suspirar” é representada com as figuras do *accentus*, da *catabasis* e do *suspiratio*.

Elaboração dos Acompanhamentos

Para a realização do acompanhamento, foram observadas principalmente as realizações já existentes em outras modinhas da coleção. Nestas, observamos que nem sempre as realizações seguiam os princípios ensinados nos tratados de baixo contínuo, ficando óbvia a liberdade possível na realização deste gênero musical. Procuramos conciliar, quando possível ambas as ferramentas: as modinhas escritas e os tratados, uma vez que nosso modelo para os aspectos estilísticos do acompanhamento eram realizações originais dos próprios compositores.

Acrescentamos a cada modinha uma pequena introdução com o intento de familiarizar auditivamente os cantores com a tonalidade de cada obra, o que era usual no repertório vocal da época. Para estas introduções, foram usados os motivos encontrados nos primeiros compassos das peças, ou simplesmente células desenvolvidas a partir da seqüência harmônica IV – V – I (como em “Se alguém ostentar vaidoso”). Com relação à controvertida questão do dobramento de vozes pelo o acompanhamento, percebemos que acontece freqüentemente nas realizações que nos serviram de modelo, prática essa condenada por vários tratadistas e teóricos que escreveram sobre o baixo contínuo. Optamos aqui por não tomar uma posição radical, usando esse artifício em alguns trechos em que por algum motivo o dobramento se torna esteticamente interessante. Um exemplo é o duo de Roiz d`Jesus “ Amor, pastores, zelos” no qual, nos compassos 27 e 28 criamos com o dobramento das vozes solistas um efeito de “tutti” na conclusão da peça.

Para enfatizar o afeto exprimido pelo texto, em nossas realizações variamos o número de vozes do acompanhamento, de acordo com a dinâmica adequada a cada trecho. Na peça “Se a fé jurada não te guardey” de João de Souza Carvalho, por exemplo, nos compassos finais diminuimos a dinâmica pouco a pouco, diminuindo o número de vozes do acompanhamento, para tornar concreta a idéia de alguém que parte se despedindo, contida no texto.

A inserção de pequenos trechos improvisados com figuras melódicas foi limitada aos trechos em que as vozes solistas silenciam, e tiveram a função de preencher os momentos de pausa, estabelecer conexão entre as partes ou introduzir “comentários”. Em “Cupido para os amantes”, as intervenções bastante freqüentes foram introduzidas a fim de manter o caráter vivaz e irônico da peça.

Este trabalho, que em princípio tinha como objetivo principal facilitar o acesso a um repertório não tão conhecido e pouco divulgado surpreendeu-nos ao revelar uma coletânea de peças extremamente interessantes, agradáveis e de muito bom-gosto em sua construção, além de serem um desafio para o intérprete, apesar de sua simplicidade. As peças selecionadas para esta abordagem são apenas uma pequena amostra do vasto repertório contido no “Jornal de Modinhas” Esperamos que este trabalho seja um ponto de partida e incentivo para novos estudos em um assunto ainda tão pouco abordado.

BIBLIOGRAFIA

ALBUQUERQUE, Maria João Durães. *Jornal de Modinhas - Ano I - Edição Facsimilada*. Lisboa: Inst. da Biblioteca Nacional e do Livro, 1996.

ALI, Manuel Sais. *Versificação Portuguesa*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*. 2 vols. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

ANDRADE, Mário de. *Modinhas Imperiais*. Belo Horizonte: Itatiaia Ltda., 1980 (original 1930).

APPLEBY, David P. *The Music of Brazil*. Austin, Texas: University of Texas Press, 1983.

ARAÚJO, Mozart de. *A Modinha e o Lundú no século XVIII: uma pesquisa histórica e bibliográfica*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1983.

BACH, Carl Philipp Emmanuel. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen [1762]*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1981.

BALL, Charles H. *Musical Structure and Style*. Morristown, New Jersey: General Learning Press, 1975.

Bruno KIEFER. *História da Música Brasileira dos primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre: Movimento, 1976.

BUKOFZER, Manfred. *Music in the Baroque Era*. New York: Norton & Company, 1947.

CRISTENSEN, Jesper B. *Die Grundlagen des Generalbassspiels*. Kassel: Bärenreiter, 1992.

CYR, Mary. *Performing Baroque Music*. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1998.

DÖDERER, Gerhard. "A constituição da banda Real na Corte Joanina (1721-24)." *Revista portuguesa de musicologia*, 2003: 7-34.

"Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular." São Paulo: Art Editora Ltda., 1977.

FAGERLANDE, Marcelo. “O Baixo Contínuo no Brasil: a contribuição dos tratados em língua portuguesa.” *Tese de Doutorado*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2002.

GASPARINI, Francesco. *L'Armonico Pratico al Cimbalo*. Bologna: Fratelli Silvani, 1713.

KIEFER, Bruno. *A Modinha e o Lundú: duas raízes da música popular brasileira*. 2a. Porto Alegre: Movimento, 1986.

LIMA, Edilson de. *As Modinhas do Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2001.

MARIZ, Vasco. *A canção brasileira de câmara*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora S. A., 2002.

—. *A Canção Brasileira: ppopular e erudita*. 5a. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

PEDROSO, Manoel de Moraes. *Compêndio Músico ou Arte Abreviada, em que se contém as regras mais necessárias da cantoria, acompanhamento e contraponto*. Porto: Oficina Episcopal do Capitão Manoel Pedroso Coimbra, 1751.

SILVA, Alberto Joseph Gomes da. *Regras de acompanhar para cravo ou órgão e ainda também para qualquer instrumento de vozes, reduzidas a breve método, e fácil percepção*. Lisboa: Oficina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1758.

SOLANO, Francisco Ignacio. *Novo Tratado de Musica, Metrica e Rythmica, o qual ensina a acompanhar no Cravo, Orgão ou qualquer outro instrumento em que se possam regular todas as especies, de que se compõe a harmonia da mesma musica. Demonstra-se este assumpto prática e theoreticamente, retratão-se também algumas cousas parciais do Contraponto e da Composição*. Lisboa: Regia Oficina Typografia, 1779.

VIEIRA, Ernesto. *Diccionario biographico de musicos portuguezes : historia e bibliographia da musica em Portugal*. 2 vols. Lisboa: Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, 1900.

WHITE, John D. *the Analysis of Music*. Engelwood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall, Inc., 1976.

ANEXO I – Realização dos acompanhamentos

Moda Original del Signor Antonio Joze da Silva

Andantino

De mim ja se não

The first system of the musical score consists of three staves. The top two staves are vocal lines in treble clef, and the bottom two staves are piano accompaniment in bass and treble clefs. The music is in 6/8 time and begins with a key signature of one flat. The vocal line starts with a whole rest followed by a half note G4, then a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

6
*
lem - bra Tir-ci a quem a mei só me res-ta cho - rar o tem-po em que_ado

The second system begins at measure 6. It features a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment. A measure rest is indicated by an asterisk (*) above the first measure. The lyrics are: "lem - bra Tir-ci a quem a mei só me res-ta cho - rar o tem-po em que_ado". The piano accompaniment continues with a consistent rhythmic pattern.

12
rei só me res-ta cho - rar só me res-ta cho - rar só

The third system begins at measure 12. The vocal line continues with the lyrics: "rei só me res-ta cho - rar só me res-ta cho - rar só". The piano accompaniment maintains the same rhythmic and harmonic structure as the previous systems.

17

me res-ta cho-rar o tem-po em que a-do-rei o

22

tem-po em que a-do-rei o tem-po em que a-do-rei.

Del Signor João de Souza de Carvalho

Dueto

Se a fe ju - ra - da
Se a fe ju - ra - da

7

não não te guar - de - y Se eu não te a - me - y Sa - bem os
não não te guar - de - y Se eu não... não te a - me - y sa - bem sa - bem os

12

Ce - os sa - bem os Ce - os Se eu não te a - me - y sa - bem os Ce - os Se eu não te a -
Ce - os Sa - bem os Ce - os sa - bem os Ce - os Se eu não te a -

18

mei sa - bem os Ceos sa bem os Ceos sa - bem os Ce - os Se eu não te a - mei sa - bem os

mei sa - bem os Ceos sa bem os Ceos sa - bem os Ce - os Se eu não te a - mei sa - bem os

24

Andante

Ceos sa bem os Ceos A De-os a Deos o Ma - ri-lia a

Ceos sa bem os Ceos A De-os a Deos o Ma - ri-lia a De-os

27

De-os a De-os o Ma - ri-lia a De - os a De - os a De - os Ma

a De-os o Ma - ri-lia a De - os a De - os a De - os Ma

35

ri - li - a a Deos a Deos a Deos a Deos a De-os a De os o Ma - ri - lia a

ri - li - a a Deos a Deos a Deos a Deos a De-os a De os o Ma - ri - lia a

44

De - os a De - os a Deus a Deus Ma - ri lia a Deus a Deus a De - os a De - os a

De - os a De - os a Deus Ma - ri lia a Deus a Deus a De - os a De - os

52

Deus a Deus Ma - ri - lia a Deus a Deus a Deus a Deus a Deus a Deus

a Deus Ma - ri - lia a Deus a Deus a Deus a Deus a Deus a Deus

Del Signor Francisco Xavier Baptista

Duo
Alegreto

Cu - pi - do para os A - man - tes Cu

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. It begins with a whole rest for four measures, followed by a half note 'Cu' and a quarter note 'pi - do'. The second staff is a vocal line in bass clef, also starting with a whole rest for four measures, followed by a half note 'Cu' and a quarter note 'pi - do'. The third staff is a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs), featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

7

pi - do para os A - man - tes dis que lar - gos pre - mios tem dis que lar - gos pre - mios

The second system of the musical score continues from the first. It features three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with lyrics: 'pi - do para os A - man - tes dis que lar - gos pre - mios tem dis que lar - gos pre - mios'. The second staff is a vocal line in bass clef with the same lyrics. The third staff is a piano accompaniment in grand staff. A repeat sign is present at the end of the system.

12

tem dis que lar - gos pre - mios tem bo - a re - de mas não cai - o bo - a

The third system of the musical score continues from the second. It features three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with lyrics: 'tem dis que lar - gos pre - mios tem bo - a re - de mas não cai - o bo - a'. The second staff is a vocal line in bass clef with the same lyrics. The third staff is a piano accompaniment in grand staff. A repeat sign is present at the end of the system.

17

re - de mas não cai - o sem A - mo - res pas - so

20

bem sem A - mo - res pas - so bem sem A - mo - res pas so bem sem A - mo - res pas so bem

* No facsimile encontra-se uma  nas linhas vocais.

Duo de Luiz Antonio Barboza

Andante

Bos-ques que ouvis-tes ge-mi-dos me-us ge-mi-dos me-us

Bos-ques que ouvis-tes ge-mi-dos me-us ge-mi-dos me-us

11

de vos me a-par-to bos-ques a De-os de vos me a-par-to bos-ques a De-os eu

de vos me a-par-to bos-ques a De-os de vos me a-par-to bos-ques a De-os eu

21

Allegretto

vou-me eu par-to a Deos a De-os eu vou-me eu par-to a De-os a

vou-me eu par-to a Deos a De-os eu vou-me eu par-to a De-os a

De - os eu vou-me eu par - to a Deos a De - os a De - os a De - os

De - os eu vou-me eu par - to a Deos a De - os a De - os a De - os

The musical score consists of two vocal staves and a piano accompaniment. The vocal staves are in a soprano and alto clef, and the piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs). The music is in a 4/4 time signature and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are repeated on both vocal staves. The piano accompaniment features a steady bass line and chords in the right hand.

Duetto de Antonio Bernardo da Silva

Andantino

Se al-guem

Se al-guem

3

os - ten-tar vai - do - zo de ter li - vre o Co - ra - ção de ter

os - ten-tar vai - do - zo de ter li - vre o Co - ra - ção de ter

7

li vre de ter li - vre de ter li - vre o Co - ra - ção de ter li vre de ter li - vre de ter

li vre de ter li - vre de ter li - vre o Co - ra - ção de ter li vre de ter li - vre de ter

13

li - vre o Co - ra - ção Ve - ja os teus for - mo - zos o-lhos e de A

li - vre o Co - ra - ção Ve - ja os teus for - mo - zos o-lhos e de A

19

mor fu - ja pri - zão e de A - mor fu - ja pri - zão e de A - mor fu - ja pri - zão

mor fu - ja pri - zão e de A - mor fu - ja pri - zão e de A - mor fu - ja pri - zão

25

Alegretto

Ha de per - der sua i - zen - ção ha de a - do - rar te ou quei - ra ou não

Ha de per - der sua i - zen - ção ha de a - do - rar te ou quei - ra ou não

ha de a - do - rar - te ou quei - ra ou não ha de a do - rar - te ou quei - ra ou não

ha de a - do - rar - te ou quei - ra ou não ha de a do - rar - te ou quei - ra ou não

Detailed description: This system contains two vocal staves and a piano accompaniment. The vocal staves are in a soprano and alto clef, with lyrics written below them. The piano accompaniment consists of a right-hand treble clef staff and a left-hand bass clef staff. The music is in a minor key and 4/4 time. The vocal lines are melodic and feature some rests. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines.

sim _____ sim _____ ou quei - ra ou não sim _____ sim _____ ou quei - ra ou não

sim _____ sim _____ ou quei - ra ou não sim _____ sim _____ ou quei - ra ou não

Detailed description: This system contains two vocal staves and a piano accompaniment. The vocal staves are in a soprano and alto clef, with lyrics written below them. The piano accompaniment consists of a right-hand treble clef staff and a left-hand bass clef staff. The music is in a minor key and 4/4 time. The vocal lines are melodic and feature some rests. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines.

Duetto novo del Signor Joze de Mesquita

Larghetto
Comodo

Nas mar-gens doi - ra - das Al-
Nas mar-gens doi - ra - das Al-

8

me - no Al - me - no va - gan - do va - ci - la bus - can do va - ci - la bus - can - do A - nar - da seu
me - no Al - me - no va - gan - do va - ci - la bus - can do va - ci - la bus - can - do A - nar - da seu

16

bem va - ci - la bus - can - do va - ci - la bus - can - do va - ci - la bus can - do A -
bem va - ci - la bus - can - do va - ci - la va - ci - la bus can - do A -

f *p*

22

nar - da seu bem va-ci - la bus-can-do A-nar - da seu bem A - nar - da seu
nar - da seu bem va - ci - la bus - can-do A - nar - da seu

27

Andante

bem Nos tris-tes pe - ne-dos a vós ma-go - á - da re - fle - te can - ça - da A - nar-da não vem nos
bem Nos tris-tes pe - ne-dos a vós ma-go - á - da re - fle - te can - ça - da A - nar-da não vem

36

tris - tes pe - ne - dos pe - ne - dos a vos ma-go - a - da re - fle - te can - ça - da can - ça - da A -
nos tris - tes pe - ne - dos a vos ma-go - a - da re - fle - te can - ça - da A -

44

nar - da não vem re - fle - te can - ça - da re - fle - te can - ça - da re - fle - te can - ça - da re - fle - te can

nar - da não vem re - fle - te can - ça - da re - fle - te can - ça - da re - fle - te can - ça - da re - fle - te can

p *f* *p*

53

ça - da A - nar - da A - nar - da não vem re - fle - te can - ça - da

ça - da A - nar - da A - nar - da não vem re - fle - te can - ça - da

sfz

60

A - nar - da A - nar - da não vem não vem não vem

A - nar - da A - nar - da não vem não vem não vem

p *dolce* *dolce*

Duo de Antonio da Silva Leite

Moderato

Por ou - tro Pas - tor Ma

6
ri - lia por ou - tro Pas - tor Ma - ri - lia me qui - zes - te a ban - do - nar me qui - zes - te a ban - do

12 3^o 4
nar mais es - sa tu - a in - cons - tan - cia mes - mo te ha de cas - ti - gar mas es - sa tu - a in - cons -

18

-tan-ci-a mesmo te ha de cas - ti - gar mas es-satu-a in - cons - tan-ci-a mesmo

23

te ha de cas - ti - gar mes - mo te ha de cas - ti - gar mes - mo te ha de cas - ti -

28

*** Allegro**

- gar Hes mui-to cru - a mas de - xa es - tar que ha de vir tem - po de me vin-

36

gar que ha de vir tem - po de me vin - gar

43

que ha de vir tem - po de me vin - gar de me vin -

50

gar de me vin - gar de me vin - ga de me vin - gar

* No fac-simile encontra-se um compasso 3/4, mas com os valores de notas escritos acima.

Duetto del Signor Antonio Gallassi

Andantino

Nem de di - a nem de noi-te pos- so des- can-ço en- con

- trar And'es - te pei to por ti sem - pre sem-pre a sus - pi - rar a sus - pi-

rar a sus - pi - rar and - es - te pei - to - por - ti sem - pre

16

sem-pre a sus - pi - rar sem - pre sem - pre a sus - pi - rar sem - pre sem - pre a sus - pi - rar

Modinha nova a Duo de Joze Mauricio

Moderato

mf

A - ten - de o Fi - lho de Ve - nus mi - nha

mf

6

8

Dolce *cresc.*

humil - de pe - ti - ção fa - ze que a Cru - el Al - ci - na te - nha

f

6 7

12

Dolce

me - lhor Co - ra - ção te - nha me - lhor Co - ra - ção

p

6 6 3: 3

4 8

16 *Allegretto*

f *mf* *Dolce*

* Que - rer bem a quem nos a - ma he dic - ta me da ra - zã o he dic - ta me da ra -

27

f *mf*

zã o Que - rer bem a quem nos a ma he dic - ta me

34

da ra - zã o he dic - ta me da ra - zã o

* No fac-simile a linha da segunda soprano, dos compassos 11 a 14, encontra-se uma 4ª acina.

Duo de Joze Roíz d'Jezus

Moderato

First system of the musical score, measures 1-4. The vocal line consists of four measures of rests. The piano accompaniment is in 3/4 time and features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

5

Second system of the musical score, measures 5-8. The vocal lines contain the lyrics: "A - mor Pas-to-res si - u - mes ze - los ze-los an - gus - tias ri -". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

10

Third system of the musical score, measures 9-12. The vocal lines contain the lyrics: "- va - is Sus - pi - ros sus - pi - ros a deus a de - us a". The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

14

sf ff p ff sf p f

de - us a de - us pa - ra nun - ca ma - is a

de - us a de - us pa - ra nun - ca ma - is a deus a

18

de - us a de - us a deus a de - us a de - us

de - us pa - ra nun - ca mais a deus a de - us a deus a de - us

22 **Allegro molto**

Não mais me fi - ras dei - xe me em pas não mais me fi - ras dei - xe me em pas

Não mais me fi - ras dei - xe me em pas não mais me fi - ras dei - xe me em pas

26

de mim te a - par - ta de mim te a - par - ta lou - co
de mim te a - par - ta de mim te a - par - ta lou - co

This system contains five staves of music. The first two staves are vocal lines with lyrics. The third staff is the piano accompaniment in the right hand, and the fourth and fifth staves are the piano accompaniment in the left hand. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

31

lou - co lou - co Ra - pas lou - co ra - pas lou - co ra - pas
lou - co lou - co Ra - pas lou - co ra - pas lou - co ra - pas

This system contains five staves of music. The first two staves are vocal lines with lyrics. The third staff is the piano accompaniment in the right hand, and the fourth and fifth staves are the piano accompaniment in the left hand. The music continues with the same rhythmic pattern as the previous system.

ANEXO II – Edição fac-similar das modinhas

Moda Original del Sig.^o Antonio Joze da Silva.

N^o 20

De min ja se... não lem...bra

ANDANTINO

Tir ci a quem a mei só me resta cho rar... o

tempo em que ado...rei só me res. ta cho rar... só

me.. res ta.. cho rar... só me.. res ta cho rar... o

tem...po em que a...do rei.....o tempo em q^oado

rei.....o tempo em q^oado...rei.

Del Sig. Joao de Souza del Car. M. de S. M. e Altezas R.

6

DUETO

Sease ju rada naõnaõteguardey Seeu, naõlea
 Sease ju rada naõnaõteguardey Seeu naõ te a

me y Sa... bemos Ce... os sabemos Ce... os seunaõteame y Sabemos
 me y sa... bemsabemos ce... os sabemos Ce... os Sabemos

Ce os Seunaõteameisa... bem os Ceos sabemos ceos sabemos Ce... os Seunaõtea
 Ce os Seunaõteameisa... bem os Ceos sabemos ceos sabemos Ce... os Seunaõtea

Andante

meisa... bem os Ceos sabemos ceos A Deos a Deos o Ma
 meisa... bem os Ceos sabemos ceos A Deos a Deos o Ma

Andante

ri lia a De os a De... os... o Ma rilia a
 rilia a Deos a De os... o... Marilia a De... os

De...os a De...os a De os Ma rilia a D's a
a De...os a De os Ma rilia a D's a
Deos a D's a D's a De os a Deos o Ma
Deos a D's a Deos a Deos a Deos o Ma
rilia a De...os a De...os a D's a D's Marilia a D's a
rilia a De...os a De...os a D's Marilia a D's a
Deos a De...os a De...os a D's a D's Marilia
Deos a De...os a De...os a D's Marilia
a D's a Deos a D's a D's a D's a D's a Deos
a D's a Deos a D's a D's a D's a D's a Deos

24
N. 10

Del Sig. Fran^{co} X^o Bap^{ta} Pr.^o Organista da Baz. Pat. al S^{ta} Maria

DUO
Alegreto

Cu pido paraos A mantes Cu pido paraos A
Cuantos dias que largos premios tem dias que largos premios tem dias que
largos premios tem bo a rede mas naõ caio bo a
rede mas naõ caio sem A mo res passo bem sem A mo res passo
bem sem A mo res passo bem sem A mo res passo bem

Duo de Luiz Ant.º Barboza, M.º da Cap.ª da Sé de Braga

N.º XVII

ANDANTE

Bosquesque ouvistes gemidjs me. us gemidos
 Bosquesque ouvistes gemidos me. us gemidos

meus devos meapar. to bosques a De os
 meus devos meapar. to bosques a De os devos me a

M.º
 devos meapar. to bosques a Deos eu voume eu par. to
 par. to bosques a Deos eu voume eu par. to

a Deos a Deos eu voume eu par to a Deos a Deos eu
 a Deos a Deos eu voume eu par to a Deos a Deos eu

voume eu par. to a Deos a Deos a Deos a Deos
 voume eu par. to a Deos a Deos a Deos a Deos

Duetto de Antonio Bernardo da Silva

N^o XI

ANDANTINO

Se alguém os tentar vado zo de ter li... vreo co ra
 Se alguém os tentar vado zo de ter li... vreo co ra

caio de ter livre de ter livre de ter livre co... ra caio de ter
 caio de ter livre de ter livre de ter livre co... ra caio de ter

li vreo de ter li vreo de ter livre co ra caio. Se ja os teus for
 livre de ter li vreo de ter livre co ra caio. Se ja os

mo... zos olhos e... de Amor suja prizaõ e... de Amor suja pri
 zos olhos e... de Amor suja prizaõ e... de Amor suja pri

zaõ e... de Amor suja prizaõ: Hade per der...
 zaõ e... de Amor suja prizaõ: Hade per der...
 Allegretto

sua i ren ção ha de ado rar te ou queira ou naõ
sua i ren ção ha de ado rar te ou queira ou naõ
ha de ado rar te ou queira ou naõ ha de ado rar te
ha de ado rar te ou queira ou naõ ha de ado rar te
ou queira ou naõ sim ou queira
ou queira ou naõ sim ou queira
ou naõ sim ou queira ou naõ
ou naõ sim ou queira ou naõ

2.	3.	4.
<p>Veja as tuas faces bellas Onde mil graças estão. Veja rózas entre neve E de Amor fuya a prizaõ. Estriv^o Hade & c^o</p>	<p>Veja os dourados cabellos De que Amor faz seu grilhão. Veja os calur sobre o peito E de Amor fuya a prizaõ. Estriv^o Hade & c^o</p>	<p>Veja os teus rozados beiços Que d'Amor as brazas são. Veja da boca os encantos E de Amor fuya a prizaõ. Estriv^o Hade & c^o</p>

48

N.º 23

Duetto novo del S.^o Joze de Mesquita

Larghetto
Comodo

Nas margens do ra das Al meno Al meno va
Nas margens do ra das Al meno Al me nova

gando va ci la buscando vaci la buscando nar da seu
gando va ci la buscando vaci la buscando nar da seu

bem vacila buscando vaci labusando vaci labusando A
bem va ci la buscar do va ci lavaci labusando A

nar da seu bem vacila buscando nar da seu bem A nar da seu bem
nar da seu bem va ci la buscando A nar da seu bem

And.^{te}
Nos tristes pe ne dos a vós mago á da res fle te can ça da A
Nos tristes pe ne dos a vós mago á da res fle te can ça da A
And.^{te} *cré* *P*

narda não vem nos tristes penedos penedos a vos magoada re
 narda não vem nos tristes penedos a vos magoada

re fle te can ca da can ça da A narda não vem re fle te can
 re fle te can ca da A narda não vem re fle te can

ca da re fle te can ça da re fle te can ça da re fle te can ça da
 ca da re fle te can ça da re fle te can ça da re fle te can ça da

A narda A nar da não vem re fle te can ça da A
 A narda A narda não vem re fle te can ça da A

narda A narda não vem não vem não vem
 narda A narda não vem não vem não vem

N^o 18

Duo de Antonio da Silva Leite M^o de Capella no Porto.

Moderato

Por outro Pastor Ma ri... lia por outro Pastor Ma ri... liame qui
 zeste a bando nar me qui... zeste a bando nar mais esstuaunstarci a mes
 motehadecaste gar mas esstuaunstarci. ci. a mesmo fehadecaste. gar mas esstuaunstarci
 ci. a mesmo fehadecaste. gar mesmotehadecaste. gar mesmotehadecaste. gar

Allegro

Hermito cru... a masdeixati es... tar quehadevir tem... po de me vin.
 gar... quehadevir tem... po de me vin... gar...
 quehadevir tem... po de me vin gar de me vin. gar de
 me vin. gar de me vin. gar de me vin. gar



20 Duetto del S^r Antonio Gallassi. 43

ANDANTINO

Nem de di anem de noi te pos so
Nem de di anem de noi te pos so

descanço en con trar, And'es te peito por ti sempre
descanço en con trar, And'es te peito por ti sempre

sempre a sus pi rar a sus pi rar a sus pi rar and'es
sempre a sus pi rar a sus pi rar a sus pi rar and'es

te peito por ti sempre sempre a sus pi rar sempre sempre a
te peito por ti sempre sempre a sus pi rar sempre sempre a

sus pi rar sempre sempre a sus pi rar.
sus pi rar sempre sempre a sus pi rar.

N.º 9 *Modinha nova a Duo, de Jozé Mauricio M.º da Cap.º da S.ª de Coimbra.* 28

Moderato

mf *A...ten. de o.º l.º de Venis minh' humilde pe. ti. cao sa...ze* *Dolce*

cras. *f* *Dolce*
que a truel Al. ci. na tenha melhor Co. ra. cao tenha melhor Co. ra. cao

Allegretto *mf* *Dolce*
Querer bem a quem nos a ma he dicta me da ra. zaõ he dicta me da ra. zaõ querer

mf
bem a quem nos a ma he dicta me da ra. zaõ he dicta me da ra. zaõ

Duo de Jose Roiz d'Jesus

N^o 2

Moderato

A mor Pastores seu...mes se los zelos angustias ri...va...is

A mor Pastores seu...mes se los zelos angustias ri...va...is

sus pi...ros suspiros a deus a de...us a de...us a de...us

sus pi...ros suspiros a deus a de...us a de...us a de...us

para nun...ca mais a deus a de us ad° a deus a de us

para nun...ca mais ad° a deus para nunca mais ad° a deus a deus a de us

7

All^o molto.

Nãõ mais me firas deixe me em pas...nãõ mais me firas deixe me em pas de mim tea par ta de mim tea

Nãõ mais me firas deixe me em pas...nãõ mais me firas deixe me em pas de mim tea par ta de mim tea

parta lou...co lou...co lou...co Rapas louco rapas louco rapas

parta lou...co lou...co lou...co rapas louco rapas louco rapas

2.

Fementido cruel Nume
Que es ruina dos mortais
Do teu imperio me aparto
A Deus para nunca mais
Estr.^o Nãõ mais me firas. & c.^o

3.

Restaurarei a liberdade
Ja nãõ choro nãõ dou ais
Sou viver sem afflicoes
A Deus para nunca mais
Estr.^o Nãõ mais me firas. & c.^o

4.

Nos pulcos inda concervo
Dos grilhões frescos sinais
Ah! que ventura quebreiros
A Deus para nunca mais
Estr.^o Nãõ mais me firas. & c.^o

5.

Eperanças tizongueiras
Ja gora nãõ m'enganais
Temo hum novo Cativoiro
A Deus para nunca mais
Estr.^o Nãõ mais me firas. & c.^o

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)