

20 MODINHAS

JOAQUIM MANOEL DA CÂMARA

SIGISMUND NEUKOMM

dentra paizos, não pergo

20

MODINHAS
PORTUGUESAS

CANTO E PIANO
VOICE AND PIANO

—, os meus te di-ri

REVISÃO DE • EDITED BY
GABRIELA CRUZ

784.8
C172v
p

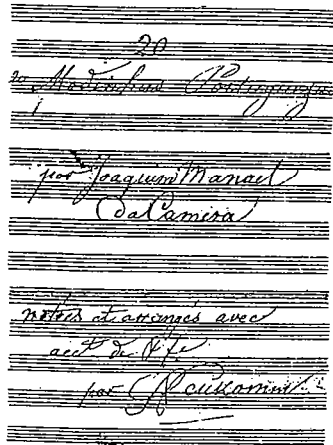

MUSICOTECCA

M-3000-0109-8

JOAQUIM MANOEL DA CÂMARA
SIGISMUND NEUKOMM

45-004
C. 172

20 MODINHAS PORTUGUESAS



CANTO E PIANO
VOICE AND PIANO

REVISÃO DE • EDITED BY
GABRIELA CRUZ

45-004
C. 172

702 M-3000-0109-8


MUSICOTECCA

Agradecimentos / Acknowledgements

A Luiza Sawaya, a quem este projecto quase tudo deve: a investigação para encontrar o manuscrito, a iniciativa de o apresentar; a luz com que iluminou o trabalho e as personalidades de Joaquim Manoel da Câmara e Sigismund Neukomm, o contagiante entusiasmo com que acompanhou o avanço do trabalho e que coloca em tudo o que faz. A ela, na sua qualidade de cantora, se deve também a primeira gravação em CD deste volume, acompanhada em fortepiano por Pedro Persone.

Título / Title

20 Modinhas Portuguesas
para canto e piano

Autores / Authors

Joaquim Manoel da Câmara e Sigismund Neukomm

Orientação gráfica / Design

Guilherme Lopes Alves

Editor / Publisher

MUSICOTECA – Edições de Música, Lda.
Rua João Pereira da Rosa, 8
1249-035 Lisboa – Portugal
Tel.: (351) 21 347 6637 – 21 322 0130
Fax: (351) 21 347 6957
E-mail: musicoteca@mail.telepac.pt
Internet: www.musicoteca.pt

© 1998 by MUSICOTECA, Lisboa
Todos os direitos reservados para todos os países.
All rights reserved for all countries.

A reprodução total ou parcial desta publicação, por qualquer meio, não autorizada por escrito pelo editor, é ilícita e passível de procedimento judicial nos termos da lei.
Any total or partial reproduction of this publication, by any means, not authorized in writing by the publisher, is illegal and subject to prosecution according to the law.

Impresso em Portugal / *Printed in Portugal*
Facsimile, Lda.
1.ª edição – Julho de 2000
1000 exemplares

Depósito Legal n.º 156214/00

ISMN – M-3000-0109-8

Esta edição foi preparada com o apoio do CESEM (Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical da Universidade Nova de Lisboa), no âmbito do Programa PRAXIS XXI da Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

Índice • Contents

Nota introdutória / *Introductory note*

1. Nunca fui falso ao meu bem	1
2. Se queres saber a causa	2
3. Nestes bosques, nesta sombra	3
4. Marfiza, adorada	4
5. Brando Zéfiro suave	6
6. Quando de pejo	8
7. Foi o momento de ver-te	9
8. Se padeço, se suspiro	10
9. Desde o dia em que eu nasci	11
10. Triste cousa é de amar só	12
11. Oh, inquieta pombinha	14
12. Ouvi montes, arvoredos	16
13. Vem cá, minha companheira	17
14. Se me desses um suspiro	18
15. Triste salgueiro	20
16. Roxa saudade	21
17. Estas lágrimas sentidas	22
18. Teus encantos, tudo teu	23
19. Oh! minhas ternas saudades	24
20. Por que me dizes chorando	24

Nota introdutória

Modinha é o termo genérico que designa o repertório de pequenas peças para voz solista ou dueto com acompanhamento instrumental cultivado em Portugal e no Brasil desde o final do século XVIII até meados do século XIX. É aos visitantes estrangeiros que devemos as melhores descrições da prática musical do género. Na sua correspondência e memórias de viagem, estes referiram frequentemente as modinhas cantadas em salões, no teatro ou na rua, notando com maior ou menor entusiasmo que estas canções, tipicamente interpretadas por senhoras, exprimiam voluptuosamente todo o tipo de desejos amorosos para grande prazer do público presente.¹ Esta percepção da qualidade exótica da modinha é eloquentemente manifesta na obra de Spix e Martius, dois Alemães que viajaram pelo Brasil entre 1817 e 1820 e que mais tarde incluíram no seu quasi etnográfico *Reise in Brasilien* (1823) várias modinhas, a par de transcrições de cantos ameríndios.²

É neste contexto do fascínio norte-europeu pelas práticas culturais do Novo Mundo no Brasil e, por extensão, em Portugal, que se deverá entender a presente colecção. O volume é uma transcrição para voz e acompanhamento para piano de modinhas do músico Brasileiro Joaquim Manoel da Câmara por Sigismund Ritter von Neukomm, compositor austríaco e aluno de Haydn que viveu no Rio de Janeiro entre 1816 e 1821. Neukomm, regressando a Paris em 1821, terá preparado a colecção para publicação nessa época, e embora não sobreviva nenhuma cópia impressa do volume, a nota manuscrita “gravés” na margem direita da página de título do manuscrito indica a sua provável impressão na capital francesa.

Não obstante a função introdutória da colecção, ela reflecte apenas um dos aspectos da tradição genérica que Neukomm encontrou na colónia portuguesa, excluindo de todo o Lundum, um subgénero de raiz afro-brasileira também cultivado por Joaquim Manoel e Neukomm.³ A linguagem e a temática poética das canções evoca a “Nova Arcádia”, o movimento literário dominante em Portugal e no Brasil no final do século XVIII.⁴ Os textos poéticos, de temática sentimental, incluem os *topoi* fundamentais do imaginário clássico assemelhando a paisagem rural brasileira a uma nova Idade de Ouro populada por

pastores e ninfas. Estas imagens árcades são sublinhadas musicalmente através de uma exploração sistemática de figuras retóricas de sentimentalidade comuns ao estilo galante do virar do século, incluindo o suspiro musical, os grupetos ornamentais e as ligaduras vocais.

Pouco se sabe sobre a vida e a carreira musical do autor Joaquim Manoel da Câmara, na época um dos mais importantes compositores de modinhas no Rio de Janeiro.⁵ Louis de Freycenet, um viajante francês que visitou o Rio de Janeiro em 1817 e 1820, incluiu mais tarde no seu *Voyage autour du Monde* o único testemunho conhecido sobre o músico:

*“Quanto à execução, nada me pareceu mais espantoso do que o raro talento na guitarra de um outro mestiço do Rio de Janeiro, chamado Joaquim Manoel. Sob os seus dedos o instrumento tinha um encanto inexprimível, que nunca mais encontrei entre os nossos guitarristas europeus, os mais notáveis. (...) Excelente na prática, diz-se que Joaquim Manoel não é capaz de ler ou escrever uma linha de música; mas executa os trechos mais difíceis e os varia de mil maneiras, bastando para isso, que sejam executados uma só vez para ele.”*⁶

Por outro lado, a estada de Neukomm no Rio de Janeiro está bem documentada. Ele viajou para o Brasil em 1816, portador de uma carta de recomendação de Talleyrand para o Conde da Barca, antigo embaixador Português em Paris e conselheiro de D. João VI. O Conde recebeu-o bem no Rio de Janeiro e providenciou para que Neukomm fosse pago um salário pela Coroa Portuguesa durante a sua residência no Brasil. Neukomm ensinou música aos membros da família real e a uns poucos mais alunos e participou activamente na vida musical da cidade.⁷ Entre 1816 e 1821 promoveu a execução de algumas das obras principais de Mozart e Haydn,⁸ dirigiu a Capela Real⁹ e compôs várias obras para funções oficiais, assim como peças de concerto e de salão.¹⁰ Em 1820 traduziu para Português e assegurou a publicação de uma biografia sobre Joseph Haydn.¹¹

Neukomm tornou-se amigo de vários músicos da cidade, incluindo o organista e compositor José Maurício e provavelmente também Joaquim Manoel da Câmara. De qualquer forma ele terá

estimado a obra de Joaquim Manoel, já que incorporou a sua modinha “La melancolie” e o lundum “O Amor brasileiro” na Fantasia para flauta e piano e no Capricho para piano e transcreveu vinte outras modinhas do compositor para voz e acompanhamento de piano.

As transcrições de Neukomm preservam conscienciosamente a sonoridade distintiva da modinha, sublinhando os aspectos da prática interpretativa que ouvintes contemporâneos identificaram como distintivos do género. O intérprete pouco familiarizado com este género musical notará que a notação do texto poético sob a linha vocal por vezes contradiz a acentuação natural do Português e ocasiona padrões métricos pouco usuais. Estes artificios poéticos e musicais reflectem a particular tradição interpretativa da modinha, dando especial relevância aos elementos retóricos de sentimentalidade reconhecidos como característicos pelo público de então. Uma comparação dos esboços e do manuscrito final demonstra que Neukomm entendeu como tal as especificidades sonoras da modinha, preservando-as intencionalmente na cópia final.

Fonte

Hoje, a Secção de Música da Bibliothèque Nationale em Paris possui tanto o manuscrito autógrafo como os esboços de trabalho relativos à colecção, os quais incluem modinhas em vários estádios de transcrição.¹² O manuscrito autógrafo, intitulado *Vinte Modinhas Portuguesas / por Joaquim Manoel / da Camera / nottées et arrangés avec acct. de Pft. / par S. Neukomm* e com a cota MS 7699 (I), é um volume de quarenta e uma páginas, composto de onze fólhos dobrados em dois, cosidos ao centro, e encadernado conjuntamente com outras obras do compositor. O papel não tem marca de água visível. A cópia cuidada das peças, o uso consistente de sinais de articulação e a precisa notação do texto sob a linha vocal sugerem que o manuscrito foi preparado para publicação.¹³ O presente volume reproduz a edição manuscrita.

Gabriela Cruz

¹Gabriela Gomes da Cruz, “A Modinha, o quotidiano e a tradição musical portuguesa na segunda metade do século XVIII”, *Revista de Musicologia Portuguesa* I (Lisboa, 1992), 67-74.

²Incluídas em J. B. von Spix e C. Fr. Ph. von Martius, *Reise in Brasilien auf Befehl Sr. Majestät Maximilian Josephs I. Königs von Baiern in den Jahren 1817 bis 1820 gemacht und beschrieben* (Munique, 1823). Os exemplos musicais não foram reproduzidos na subseqüente edição de Augsburg em 1846.

³Ver Luiz Heitor Correa de Azevedo, “An Austrian Composer in the New World”, *Musical Quarterly* 45 (1959), 480.

⁴Mozart de Araújo sugere que os textos de Joaquim Manoel da Câmara reflectem a influência da principal obra poética da Nova Arcádia, a *Viola de Lereño* de Caldas Barbosa, demonstrando que a modinha “Desde o dia em que eu nasci”, a terceira peça da colecção, é uma paródia poética da mais famosa “Logo ao dia de eu nascer”, também da autoria de Caldas de Barbosa. Araújo, 72.

⁵A obra de Joaquim Manoel da Câmara era também conhecida em Portugal. Duas das suas modinhas, “Quem quer comprar que eu vendo” e “O meu manso gado”, sobrevivem em forma manuscrita na Secção de Manuscritos da Biblioteca Nacional de Madrid. Mozart Araújo data os arranjos instrumentais da colecção antes de 1808. Ver Araújo, 70-71.

⁶Louis de Freycenet, *Voyage autour du monde* (Paris, 1827), vol. 1, 216. Citado por Araújo, 69.

⁷Neukomm também ensinou música à mulher de D. Pedro, D. Leopoldina, Arquiduquesa da Áustria, à Infanta D. Isabel Maria e a Francisco Manuel da Silva, o futuro fundador do Conservatório do Rio de Janeiro. Ver Azevedo, 477, e Mozart de Araújo, “Sigismund Neukomm. Um músico austríaco no Brasil”, *Separata da Revista Brasileira de Cultura* I (Julho – Setembro de 1969), 65.

⁸As estreias do *Requiem* de Mozart e da *Criação* de Haydn foram comentadas no *Allgemeine Musikalische Zeitung* de Leipzig em 1819 e 1820 em artigos escritos

provavelmente pelo próprio Neukomm.

⁹Testemunho de Ferdinand Denis, *Journal (1829-1848)* (Friburgo, 1932), 82.

¹⁰Ver o catálogo facsimilado da obra de Neukomm incluído em Rudolph Angermüller, 80-84.

¹¹Araújo, 66.

¹²*Modinhas Portuguezas / Joaquim Manoel da Camera / arranjos pelo Pianof. [Fond Neukomm]* Ms. 7694 (1), Bibliothèque Nationale de France, Section de Musique.

¹³A publicação da colecção é também mencionada por Freycenet na sua *Voyage autour du Monde* e por jornais portugueses em 1823. Ver Araújo, 69, e Ernesto Vieira, *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses*, II (Lisboa, 1900), 117, citado por Azevedo, 480.

Introductory note

The modinha is the generic term designating a repertory of small pieces for solo or two voices and accompaniment cultivated in Portugal and Brazil from the end of the eighteenth-century to the mid nineteenth-century. We owe the best historical descriptions of the genre and its performance practice to foreign visitors who in their letters and memoirs unfailingly mentioned listening to modinhas in the salon, in the theater, or on the street. They also noted, with different degrees of enthusiasm, that these vocal performances, typically by women, voluptuously articulated all sorts of amorous yearnings, much to the delight of their audiences.¹ The exotic appeal of these songs was nowhere better stressed than by Spix and Martius, two Germans who travelled in Brazil between 1817 and 1820 and who later

included several modinhas, alongside a few transcriptions of Amerindian chants, in their ethnographically-minded *Reise in Brasilien* (1823).²

The present collection can also be profitably seen in the context of a Northern European fascination with the cultural practices of the New World in Brazil and by extension in Portugal. The volume is a compilation of songs of the contemporary Rio musician Joaquim Manoel da Câmara by Sigismund Ritter von Neukomm, an Austrian composer student of Haydn, who lived in Brazil from 1816 to 1821. Neukomm, back in Paris in 1821, probably prepared the volume for publication in the French capital. And even though no published copy seems to survive, the handwritten note “gravés” at the top right of the title page of the manuscript indicates a probable French

publication.

Despite its anthologic conception, the collection does not offer an overview of the Brazilian vocal repertory of the time, excluding altogether the more hybrid Afro-American subgenre of the Lundum, cultivated elsewhere by da Câmara and Neukomm.³ The songs' poetic language and tropes evoke the characteristics of the “Nova Arcádia”, the literary movement that swept Portugal and Brazil at end of the eighteenth century.⁴ The poetic texts, which have a markedly sentimental tone, draw on standard classical imagery, depicting the Brazilian rural landscape as a recovered Golden Age populated by shepherds and nymphs. Their concern with old-fashioned Arcadian themes is brought out musically by a systematic exploration of the musical *topoi* of sentimentality –

including the musical sigh, ornamental grupetti and vocal ligatures – that are found also in the contemporary galant style.

Very little is known about the life and musical career of the author of these modinhas, Joaquim Manoel da Câmara.⁵ Louis de Freycenet, a Frenchman who stayed in Rio in 1817 and 1820, provides us with the one known testimony concerning the musician:

“Concerning musical performance in Rio nothing amazed me more than the rare guitar talent of another mulatto of the Rio de Janeiro, called Joaquim Manoel. Under his fingers the instrument yielded an inexpressible charm, which I have never heard among the most notable of our European guitarists. Despite being an excellent performer, Joaquim Manoel is purportedly unable to read and write a line of music, yet he plays the most difficult pieces, varying them in a thousand ways, after hearing them played only once.”⁶

On the other hand, the stay of Neukomm in Rio de Janeiro is well documented. He travelled to Brazil in 1816, carrying a letter of introduction from Talleyrand to the Count da Barca, a former Portuguese ambassador in Paris and close advisor of King D. João VI. The Count received him well in Rio de Janeiro and arranged for Neukomm to be paid a salary by the Royal House. During his stay, Neukomm gave music lessons to the

members of the royal family, including Prince D. Pedro, and to a few other talented students in Rio.⁷ He also played an active role in the city's musical life, translating into Portuguese and publishing a biography of Joseph Haydn (1820),⁸ promoting the performance of compositions by Mozart and Haydn,⁹ directing the Royal Chapel,¹⁰ and composing various works for official functions as well as concert and salon pieces.¹¹

He became friendly with various musicians in the city, including the organist and composer José Maurício, and most probably also da Câmara. He used his modinha “La Melancolie” and lundum “O Amor Brasileiro” as basis for a Fantasia for flute and piano and a Capriccio for piano, and transcribed twenty of the composer's modinhas for voice and piano accompaniment.

Neukomm's transcriptions faithfully preserved the distinct sound of the Modinha, stressing aspects of its performance practice that made it unique to European audiences. The performer unfamiliar with the genre will notice that the text underlay of the songs often contradicts standard accentual practices of the Portuguese language and produces uncommon melodic phrasing and accentuation. These poetic and musical devices reflect the standard performance practice of the genre and its particular exploration of a musical rhetoric of sentimentality, the feature that rang so

distinctively in the ears of contemporary audiences. By comparing the sketches with the final manuscript version, it becomes apparent that Neukomm was particularly attuned to the modinha's musical specificities, which he intentionally preserved in the final copy.

Source

Today the Section de Musique of the Bibliothèque Nationale de France holds both the autograph manuscript and the sketchbook for the collection, including modinhas at various stages of completion.¹² The autograph manuscript MS 7699 (1), titled *Vinte Modinhas Portuguezas / por Joaquim Manoel / da Camera / nottéas et arrangés avec acct. de Pft. / par S. Neukomm*, is a volume of forty-one pages composed of eleven sheets folded in two and sewed together at the center. It is bound together with other works of the composer. It has no identifiable watermarks. The careful layout of the pieces, along with the consistent deployment of articulation signs and precise text setting, suggest that it was prepared for publication.¹³ The present publication reproduces the manuscript edition.

Gabriela Cruz

¹Gabriela Gomes da Cruz, “A Modinha, o quotidiano e a tradição musical portuguesa na segunda metade do século XVIII”, *Revista de Musicologia Portuguesa I* (Lisbon, 1992), 67-74.

²These were printed in J. B. von Spix and C. Fr. Ph. von Martius, *Reise in Brasilien auf Befehl Sr. Majestät Maximilian Josephs I. Königs von Baiern in den Jahren 1817 bis 1820 gemacht und beschrieben* (Munich, 1823) but were not reproduced in the later Augsburg edition of 1846.

³See Luiz Heitor Correa de Azevedo, “An Austrian Composer in the New World”, *Musical Quarterly* 45 (1959), 480.

⁴Mozart de Araújo has pointed out that da Câmara's texts are closely indebted to the principal poetic work of the Nova Arcádia, the *Viola de Lereño* by Caldas Barbosa. He shows that the modinha “Desde o dia em que eu nasci”, the third piece of the present collection, is a poetic parody of the more famous “Logo ao dia de eu nascer” also by Caldas Barbosa. Araújo, 72.

⁵Joaquim Manoel da Câmara was also a popular composer in Portugal. Two of his modinhas, “Quem quer comprar que eu

vendo” and “O meu manso gado”, survive in the manuscripts department of the Biblioteca Nacional de Madrid. Mozart Araújo dates the instrumentation of the entire collection from before 1808. See Araújo, 70-71.

⁶Louis de Freycenet, *Voyage autour du monde* (Paris, 1827), vol. 2, 216. Cited in Araújo, 69.

⁷Neukomm also taught D. Pedro's wife, Leopoldina the Archduchess of Austria, and the Infanta Dona Isabel Maria, and gave music lessons to Francisco Manuel da Silva, the future founder of the Conservatory of Rio de Janeiro. See Azevedo, 477, and Mozart de Araújo, “Sigismund Neukomm. Um músico austríaco no Brasil”, *Separata da Revista Brasileira de Cultura I* (July – September 1969), 65.

⁸Mozart de Araújo, 66.

⁹The notices of the Brazilian premieres of Mozart's *Requiem* and Haydn's *Creation* appeared in the Leipzig *Allgemeine Musikalische Zeitung* in 1819 and 1820, and were probably written by Neukomm himself.

¹⁰Testimony of Ferdinand Denis, *Journal (1829-1848)* (Freiburg, 1932), 82.

¹¹See the facsimile of catalogue of the composer's oeuvre in Angermüller, 80-84.

¹²*Modinhas Portuguezas / Joaquim Manoel da Camera / arranjados pelo Pianof.* [Fond Neukomm] Ms. 7694 (1), Bibliothèque Nationale de France, Section de Musique.

¹³No printed versions of the collection survive but the publication is mentioned in Freycenet's *Voyage autour du Monde* and in Portuguese newspapers in 1823. See Araújo, 69, and Ernesto Vieira, *Dicionário Biográfico de Músicos Portuguezes, II* (Lisbon, 1900), 117, cited in Azevedo, 480.



I. Nunca fui falso ao meu bem

Andante

[S]

Nun - ca, nun - ca, nun - ca fui fal - so ao meu
A - mor, a - mor, a - mor me tem o - pri -

bem,
mi - do

Sem - pre ju - rei le - al - da - de.
E - pren - deu - me a li - ber - da - de,

1. da - de.
2. da - de,

Au - sen - te de - le, co - nhe - ço
Quer as - sim que eu co - nhe - ça

Quan - to cus - ta u - ma sau -

da - de, Quan - to cus - ta u - ma sau - da - de.

2. Se queres saber a causa

Allegretto

Se que - res sa - ber a cau - sa Da mi - nha ar - den - te pai -
 Rom - pa - se o du - ro si - lên - cio Que a - ba - fa meu - co - ra -

xão, Não per - gun - tes a nin - guém: Os meus
 ção; Sa - bes por quem vi - vo mor - ro:

o - lhos te di - rão. Das vi - vas i - dei - as d'al - ma Os o -
 Não pos - so for - mar pa - la - vras, Tal é

lhos as lín - guas são; O que em mi - nha al - ma se
 mi - nha con - fu - são; Mas o que as vo - zes não

pas - sa, Os meus o - lhos te - di - rão, Os meus
di - zem,

o - lhos te - di - rão, Os meus o - lhos te - di - rão.

3. Nestes bosques, nesta sombra

Andantino

Nes - tes bos - ques, nes - ta som - bra, Nes - te sa - u - do - so lu - gar,
Quan - do Lí - lia se au - sen - ta, Cres - ce na al - dei - a o pe - sar,
Em - bo - ra se per - ca o ga - do, Não me can - so em pro - cu - rar,

Se Lí - lia a - qui me a - pa - re - ce, Não há - mais que de - - - se -
Mas quan - do Lí - lia a - pa - re - ce,
Com tan - to que - te - nha Lí - lia,

jar,— Se Lí - lia a - qui — me a - pa - re - ce, Não
 Mas quan - do Lí - lia a - pa - re - ce,
 Com tan - to que — te - nha — Lí - lia,

há — mais que de - se - jar, não, não, não há, não há — mais que de - se - jar.

4. Marfiza, adorada

Allegretto

Mar - fi - za, Mar - fi - za, a - do
 A - mor, — A - mor que não
 Pro - cu - ra, Pro - cu - ra ro

[*sim.*]

ra - da De tan - tos, de tan - tos, de tan - tos pas -
 dei - xa Nin - guém, nin - guém, nin - guém - sos - se -
 dei - os, Des - ve - los, des - ve - los, des - ve - los pes -

to - res, Dor - mi - a i - no - cen - te Em um lei - to - de
 gar, Quis des - ta ma - nei - ra Mar - fi - za in - quie -
 qui - sa, A - té que sur - pre - en - de A in - cau - ta Mar -

flo - res. Dor - mi - a i - no - cen - te Em um lei - to - de
 tar, Quis des - ta ma - nei - ra Mar - fi - za in - quie -
 fi - za. A - té que sur - pre - en - de A in - cau - ta Mar -

flo - res. Mar - fi - za, Mar - fi - za.
 tar, Mar - fi - za,
 fi - za.

5. Brando Zéfiro suave

Andantino

Bran - do Zé - fi - ro - su - a - ve, Pois a - mas as ten - ras -

flo - res, Le - va - me, — por com - pai - xão, — por com - pai - xão, — Um sus -

pi - ro aos meus — a - mo - res. Diz - lhe em — sus - sur - ro

bran - do: "O teu bem — me man - da a - qui, O teu

bem — me man - da a - qui: Sa - bes que — fa - zi - a-o

tris - te, Mor - ren - do es - ta - va — por ti, Mor - ren -

do es - ta - va — por ti, mor - ren - do, mor - ren - do es - ta - va — por

ti, mor - ren - do, mor - ren - do es - ta - va — por ti."

II
 "Todo amor por mim te manda Isto dizendo, repara
 Um terno suspiro ardente, No semblante do meu bem;
 Bela saudade gerada Vê, ao dar-lhe o suspiro,
 Dentro em meu peito inocente." Se ela suspira também.

6. Quando de pejo

Allegretto

Quan - do de pe - jo Bri - lha o ru - bor, — Nas fa - ces tu - as A - de - ja a -
mor. — As fa - ces de ou - tra Mu - dam de cor, — O pe - jo é ou - tro, Não ve - jo a -
mor. — As fa - ces de ou - tra Mu - dam de cor, — O — pe - jo é
ou - tro, Não ve - jo a - mor, — Não ve - jo a - mor, — Não ve - jo a - mor. —

II
Quando os teus olhos
Quebram o langor,
São todos graças,
És toda amor.

Os olhos de outra
Façam o que for,
São sempre uns olhos
Mas não de amor.

III
Se dás um gosto,
Se uma dor,
Em um, em outra,
Conheço o amor.

Dados por outra
O gosto, ou dor,
É dor, ou gosto,
Mas não de amor.

IV
Amor contigo
É vivo ardor,
Nos braços de outra,
É gelo o amor.

Quem de Marfiza
Teve um favor,
De outras não queira,
Que insulta amor.

7. Foi o momento de ver-te

Allegretto

Foi o mo - men - to de ver - te, Prin - cí - pio, prin - cí - pio de te a - do -
 Eu não pre - ten - do ven - tu - ras Nem ven - tu - ras, nem ven - tu - ras que-ro a -

rar; Ca - ti - vo dos teus ca - ri - nhos, Só me con - ten - to em te a -
 char; Que, pa - ra ser ven - tu - ro - so, Só me con - ten - to em te a -

mar, Só me con - ten - to em te a - mar, Só me con -
 mar,

ten - to em te a - mar, em te a - mar, em te a - mar.

D.C.

8. Se padeço, se suspiro

Andantino

Se pa - de - ço, se - sus - pi - ro Por ver a — pren - da a - do - ra - da, É por -

que — já — não — re - sis - te A — mi - nha al - ma a - pai - xo - na - da.

É por - que já não re - sis - te A — mi - nha al - ma a - pai - xo - na - da.

II
 Se não vês já no meu rosto
 Doce alegria pintada,
 É porque estima a tristeza
 A minha alma apaixonada.

III
 Não se me dá de sofrer
 Por ti, sorte desgraçada,
 Faz sacrifícios mais fortes
 A minha alma apaixonada.

9. Desde o dia em que eu nasci

Adagio

Des - de o di - a em que eu nas - ci, Na - que - le fu - nes - to

di - a, di - a, Ve - io ba - fe - jar - me o ber - ço A cru -

el me - lan - co - li - a, ve - io li - a, a cru -

el me - lan - co - li - a, a cru - el me - lan - co - li - a. D.C.

II
 Fui crescendo e nunca pude
 Ver a face de alegria,
 Foi sempre a minha herança
 A cruel melancolia.

III
 Protestou seguir meus passos
 Té levar-me à campa fria;
 Macerou minha existência
 A cruel melancolia.

10. Triste cousa é de amar só

Adagio

Tris - te cou - sa é de a - mar só Sem

nun - ca en - con - trar a - mor! É o me - io de sen -

tir A mais de - sa - bri - da dor. É o

me - io de sen - tir A mais de - sa - bri - da

M-3000-0109-8

dor. Tris - te cou - sa é de a - mar só Sem

nun - ca en - con - trar a - mor! É o me - io de sen -

tir A mais de - - - sa - bri - - - da dor.

II

Nunca desejam o mesmo,
Um pedindo, outro negando.
Quem não ama, sempre rindo;
Quem ama, sempre chorando.

III

Nesse tão mimoso peito
Onde o terno amor descansa,
Por que razão só inspira
Amor e nunca esperança?

I I. Oh, inquieta pombinha

Andantino

Oh, in - quie - ta — pom - bi - nha, Tu mo - ves as bran - cas

pe - nas, Vo - an - do ao om - bro de Lí - lia, Ao — re -

ga - ço d'a - çu - ce - nas. Se a i - men - sa di - ta que

go - - - zas Eu fe - liz tam - bém — go - za - ra, Nem

The musical score is written in treble and bass clefs with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature (C). It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal line includes various ornaments such as slurs, ties, and a triplet. The lyrics are in Portuguese and describe a restless dove.

fo - ra tão in - - - qui - e - to, Nem - de lu - gar eu mu -

da - ra. Po - rém, do re - ga - ço ao sei - - - o, Um

vô - - - o so - men - te eu de - - - ra; A -

li des - can - so en - con - tra - ra, A - li - meu ni - nho - - - fi - ze - ra.

12. Ouvi montes, arvoredos

Allegretto

Ou - vi mon - tes, ar - vo - re - dos O meu quei - xu - me a - mo -
 ro - so; Pa - de - ci mas sou a - go - ra O pas - tor - mais - ven - tu - ro - so.
 Is - to é se - gre - do, Não ou - ça gen - te. E - co so - men - te Diz no ro -
 che - do: "se - gre - do, se - gre - do."

II

A minha Nise dormia
 Encostada a um tronco anoso;
 Seu lindo gesto encantava
 O pastor mais venturoso.
 Isto é segredo...

III

Afastando o gado inquieto,
 Afagando o cão fofoso.
 Vigjava em seu descanso
 O pastor mais venturoso.
 Isto é segredo...

IV

Um ligeiro beija-flor
 Voa a seu peito mimoso;
 Quer de repente imitá-lo
 O pastor mais venturoso.
 Isto é segredo...

V

Nise acorda, apanha e beija
 O pastorzinho mimoso;
 Não sofre então o silêncio
 O pastor mais venturoso.
 Isto é segredo...

13. Vem cá, minha companheira

Texto: Domingos Borges de Barros,
Visconde de Pedra Branca

Andantino

Vem — cá, mi - nha com - pa - nhei - ra, Vem, tris - te e mi - mo - sa
 flor, — Se tens de sau - da - - - de o no - me, De — sau -
 da - de eu te - - - nho a dor. — Se — tens de — sau - da - de o
 no - me, De — sau - da - - de eu te - - - nho a dor. —

II
 Onde te pegou, Marília?
 Dize, onde um beijo te deu?
 Mostra o lugar, nele quero
 Também dar-te um beijo meu.

III
 Recebe este triste beijo,
 Beijo de melancolia,
 Tem d'amor toda doçura
 Mas não o ardor d'alegria.

14. Se me desses um suspiro

Andante

Se— me des - ses um— sus - pi - ro, um— sus - pi - ro Des - se

teu— pei - to mi - mo - so, Des - se— teu— pei - to mi - mo - so,

A - ban - do - nan - do a tris - te - za Eu— se - ri - a ven - tu -

ro - so. A - ban - do - nan - do a tris - te - za Eu— se - ri - a ven - tu -

The musical score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano). The tempo is marked 'Andante'. The lyrics are in Portuguese and are placed below the vocal line.

ro - so, Eu - se - ri - a ven - tu - ro - so. A - ban - do - nan - do - a - tris -

te - za, A - ban - do - nan - do a - tris - te - za, a - tris - te - za Eu - se -

ri - a ven - tu - ro - so, Eu - se - ri - a ven - tu - ro - so.

II

Um suspiro, um ai de amor,
Vindo de um peito extremoso,
Bastaria a dar-me alento,
Eu seria venturoso.

III

Se tivesses de piedosa
Quanto eu tenho de extremoso,
Minha sorte mudaria,
Eu seria venturoso.

15. Triste salgueiro

Andantino

Tris - te - sal - guei - ro, Ra - ma - in - cli - na - da,

Fo - lha - gem - pá - li - da, Som - bra - ma - goa - da: A -

cei - te o - no - me, o - no - me Da mi - nha -

ma - da, o - no - me Da mi - nha - ma - da.

16. Roxa saudade

Andantino

Ro - xa sau - da - de, Voa a meu bem; — Con - ta - lhe as má - goas Que es - ta al - ma

The first system of the musical score for 'Roxa saudade' is marked 'Andantino'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The lyrics are: 'Ro - xa sau - da - de, Voa a meu bem; — Con - ta - lhe as má - goas Que es - ta al - ma'. The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) with a common time signature (C). It features a simple harmonic accompaniment with chords and moving lines in both hands.

Più mosso

tem. — Le - va - lhe ao me - nos, Na tris - te cor, — Fi - el re -

The second system of the musical score is marked 'Più mosso'. It continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: 'tem. — Le - va - lhe ao me - nos, Na tris - te cor, — Fi - el re -'. The piano accompaniment features a more active bass line with eighth notes and chords.

tra - to Da mi - nha dor. — Fi - el re - tra - to Da mi - - - nha

The third system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: 'tra - to Da mi - nha dor. — Fi - el re - tra - to Da mi - - - nha'. The piano accompaniment includes a triplet of eighth notes in the vocal line and corresponding chords in the piano.

dor. — Fi - el re - tra - to Da mi - - - nha dor.

The fourth system of the musical score concludes the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: 'dor. — Fi - el re - tra - to Da mi - - - nha dor.'. The piano accompaniment features a triplet of eighth notes in the vocal line and corresponding chords in the piano.

17. Estas lágrimas sentidas

Andante

Es - - - tas lá - gri - mas, Es - tas lá - gri - mas sen - ti - das

Que a meus tris - tes o - lhos vêm, — Que a meus tris - tes o - lhos —

vêm, — São de a - mor — ter - nos si - nais, — São de a - mor — ter - nos si - nais: — São sau -

da - des, são sau - da - des, são sau - da - des do — meu bem. —

The musical score is written for voice and piano. It consists of four systems of music. Each system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clef). The tempo is marked 'Andante'. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is common time (C). The lyrics are in Portuguese and describe the feeling of tears and saudade (longing). The piano accompaniment features chords and moving lines in both hands, with some triplet patterns in the bass line.

II
 Esses ais, esses suspiros
 Que do fundo de alma vêm,
 Nem são ais, nem são suspiros:
 São saudades do meu bem.

18. Teus encantos, tudo teu

Andantino

Teus en - can - tos, - tu - do - teu - Ca - ti - vou - mi - nha - von - ta - de.

Sim a - mor, sou pre - sa tu - a, Não - me - dê - a li - ber - da - de. Sim - a -

mor, sou pre - sa tu - a, Não - me - dê - a li - ber - da - de.

II
 Quanto minha alma apetece
 Pende da tua vontade.
 Gosto de ser teu cativo,
 Não me dê a liberdade.

III
 Por punir-me de alguns erros,
 Peço-te, por piedade:
 Dá-me todos os castigos,
 Não me dê a liberdade.

19. Oh! minhas ternas saudades

Andante

Oh! mi - nhas ter - nas — sau - da - des Que tão li - gei - ras vo -

ais; — I - de le - var ao meu bem — A ter - nu - ra dos meus

ais. — I - de le - var ao meu bem — A - ter - nu - ra dos meus ais. —

II
 Nos ecos deste rochedo
 Que minha dor escutais;
 Repeti, por piedade,
 A ternura dos meus ais.

III
 Sobem, do meu peito ao meu rosto,
 Do teu rigor os sinais;
 Não te move a compaixão
 A ternura dos meus ais.

20. Por que me dizes chorando

Allegro

Por que me di - zes cho -

ran - do Que te não lem - bras de mim,

Se teus ais, se teus sus - pi - ros Di - zem, Ma - rí - lia, que sim?

Se teus ais, se teus sus - pi - ros Di - zem, Ma - rí - lia, que sim?

sim, sim.

II
 Estas lágrimas sentidas
 Sei, meu bem, que são por mim;
 Dizes que não, mas teus olhos
 Dizem, Marília, que sim.

III
 Não só teus olhos me dizem
 Que inda suspiras por mim;
 Dizes que não, mas teus olhos
 Dizem, Marília, que sim.

