

As Modinhas do Pe. José Maurício Nunes Garcia: fontes, edição e prática

Alberto José Vieira Pacheco

<https://orcid.org/0000-0002-9226-338X>

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música

apacheco@musica.ufrj.br

SCIENTIFIC ARTICLE

Submitted date: 05 jul 2019

Final approval date: 29 jul 2019

Resumo: O Pe José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) é um dos mais importantes compositores brasileiros na primeira metade do século XIX. Este artigo vem apresentar as modinhas compostas por ele, indicando a localização das partituras mais antigas e oferecendo sua edição moderna – uma dessas canções, intitulada Essas lágrimas sentidas, teve seu manuscrito recentemente identificado por este autor. O presente texto oferece também alguns subsídios para a execução dessas modinhas, facilitando o acesso e a interpretação do repertório tanto por brasileiros, quanto por cantores estrangeiros. Este pretende ser um contributo importante na tarefa de desconstruir, ou superar, a postura um tanto condescendente, ou desinteressada, de alguns intérpretes e pesquisadores, quando se fala de modinha especificamente.

Palavras-chave: Pe. José Maurício Nunes Garcia; modinha; canção brasileira; edição crítica; interpretação historicamente orientada.

THE FR. JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA'S MODINHAS: SOURCES, EDITION AND PRACTICE

Abstract: The Fr. José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) is one of the most important Brazilian composers in the first half of the 19th century. This article presents the modinhas composed by him, indicating the location of the oldest scores and offering his modern edition – one of these songs, titled Estas lágrimas sentidas, had his manuscript recently identified by this author. The present text also offers some subsidies for the execution of these modinhas, facilitating the access and the interpretation of the repertoire by both Brazilians and foreign singers. This is intended to be an important contribution to the task of deconstructing, or overcoming, the somewhat condescending or disinterested stance of some interpreters and researchers when talking about modinha specifically.

Keywords: Fr. José Maurício Nunes Garcia; modinha; Brazilian song; critical edition; historically-oriented performance.



As Modinhas do Pe. José Maurício Nunes Garcia: fontes, edição e prática

Alberto José Vieira Pacheco, Universidade Federal do Rio de Janeiro, apacheco@musica.ufrj.br

1. As Modinhas

A canção, apesar de ser um dos gêneros musicais mais antigos e mais perenes, tem recebido sempre uma atenção menor dentro da musicologia histórica tradicional. O gênero é quase sempre preterido frente àqueles de estrutura alargada, como a ópera, a sinfonia, e mesmo diante de alguns outros mais enxutos, como os quartetos de cordas, por exemplo. Por outro lado, parece-nos claro que a canção tem ganhado crescente interesse nos estudos musicais e literários. Talvez o exemplo internacionalmente mais marcante disso, ou pelo menos o mais divulgado, seja o Prêmio Nobel da Literatura de 2016, atribuído ao cancionista estadunidense Bob Dylan, em reconhecimento do valor poético de suas canções. A própria polêmica, amplamente divulgada pela mídia, em torno do merecimento deste prêmio, e a perplexidade de alguns diante do fato do premiado “não ser um poeta”, e sim um cantor, revelam, contudo, que o processo de valorização da canção, neste caso a dita popular ou *pop*, ainda tem algumas resistências a vencer. Seja como for, o Prêmio Camões, um dos mais importantes da literatura portuguesa, parece ter seguido exemplo do Nobel, honrando o compositor brasileiro Chico Buarque em 2019.

Seguindo agora o caso específico do Brasil, podemos afirmar que desde finais do século XIX, a canção tem merecido o interesse de estudiosos das manifestações musicais populares e folclóricas e de pesquisadores da literatura, cada um deles com resultados específicos que, colocados em perspectiva com aqueles da musicologia tradicional, vão dando um panorama cada vez mais rico do cancionário brasileiro. É preciso reconhecer ainda que, mais recentemente, dentro dos estudos literários, a canção tem recebido um crescente destaque como pode ser visto, por exemplo, no livro *Palavra Cantada* (Matos et al. 2008), ou em alguns textos presentes nas Atas do Congresso Internacional A Língua Portuguesa em Música (Pacheco 2012a).

Importante ressaltar que, quando se investigam as raízes do cancionário brasileiro, a modinha acaba se colocando como um elemento incontornável. Cultivada desde o antigo império luso-brasileiro, a modinha é considerada uma das primeiras manifestações musicais autóctones do Brasil, o que lhe conferiu destaque na pauta dos nacionalistas e acabou fazendo dela um elemento musical identitário de grande relevância. Isso explica em parte o fato dela continuar a ser cultivada nos Brasil até a atualidade, apesar de, em Portugal, o gênero ter caído em desuso na segunda metade do século XIX. Não é intenção deste texto contar a complexa história da modinha, que está dividida entre Brasil e Portugal e que se estende por mais de dois séculos através de uma produção musical variadíssima, cuja determinação das origens tem

levantado tantas polêmicas. Toda essa informação está reunida no trabalho de alguns autores como Mario de Andrade (1980), Mozart Araújo (1963), Baptista Siqueira (1979), só para citar alguns exemplos fundamentais dentro de bibliografia bastante mais extensa, que é cuidadosamente apresentada, no artigo *Os Estudos musicológicos da modinha brasileira* de Manuel Veiga (1998), apesar de autores mais recentes, como Edilson de Lima (2001), não estarem aí referenciados. Contudo, antes de irmos adiante, fica um alerta: ao nos informarmos sobre a modinha, devemos estar sempre atentos para não sermos influenciados pelo erro de alguns autores e intérpretes que, levados talvez pelo diminutivo do nome, têm tratado a modinha apenas como algo pitoresco, ou “testemunho singelo” dos primeiros indicativos de uma “cor local” brasileira. Por sua variedade musical e poética, representatividade social e longevidade, estamos seguros em afirmar que ela é bem mais do que isso.

Poderíamos tentar definir aqui o que é modinha, mas o termo se refere a um repertório tão numeroso e de características tão variadas que é difícil oferecer uma definição precisa para o gênero. Sendo assim, buscaremos ao menos conceituá-la, ou explicar o que entendermos por ela. À partida, poderíamos dizer simplificada que a modinha é um gênero de canção, geralmente sentimental, cultivado em Brasil e em Portugal durante os séculos XVIII e XIX principalmente. Essa definição pode parecer demasiadamente genérica ou vaga, mas ela reflete o fato do termo modinha ter sido empregado para se referir a canções dos mais variados tipos, indo além da canção doce e amorosa, havendo exemplos de composições satíricas e políticas, sem esquecer o uso de elementos de outros gêneros, como é o caso da barcarola e da ária de ópera. Neste último caso, as modinhas podem ser até mesmo uma versão em português de alguma ária de ópera com acompanhamento de piano, como é caso da *Modinha extrahida da opera Lucia*, um “arranjo” feito por Ernesto Vieira usando música do dueto “Sulla toma che rinserra” da *Lucia de Lammermoor* de Gaetano Donizetti (1797-1848)¹. Devemos frisar que este caso de “versão de ária de ópera” não é um exemplo isolado, ou uma anomalia sem qualquer representatividade, pois outras “modinhas” como esta podem ser vistas, por exemplo, no fundo Manizola da Biblioteca Pública de Évora, em Portugal. Portanto, é tendo em conta essa realidade, que este autor tem considerado “modinha” um termo genérico para canção luso-brasileira dos séculos XVIII e XIX que, via de regra, faz uso de texto em português. No caso específico do século XX, o termo foi gradativamente sendo usado para se referir àquelas composições que seguem o estilo das canções “do passado”, ou seja, apresentam elementos arcaizantes, seja na escrita musical, seja na poética, representado, portanto, uma espécie de neoclassicismo, pelo menos no que diz respeito aos compositores da “música de concerto”.

Convém frisar aqui que podemos nos apoiar em outros autores para defender o caráter generalista de “modinha”. Por exemplo, ao falar sobre as origens do termo, Manuel Veiga acaba sugerindo esse raciocínio, ao associar modinha ao termo “moda”, do qual sempre se reconheceu o caráter genérico:

O termo “modinha” aparece em Portugal no último quarto do século 18, talvez diminutivo de “moda” ou derivado de “mote”. No primeiro caso, a “moda” seria a canção típica do folclore português, mas também uma designação mais genérica para cantigas desse século, frequentemente a duas vozes com acompanhamento de cravo; “mote”, na segunda hipótese, com o sentido de um conceito ou tema expresso num dístico ou numa quadra para ser glosado, comentado, como ocorre em muitos textos de modinhas (Veiga 1998, 1).

¹ A partitura encontra-se guardada na Biblioteca Nacional de Lisboa, cota MM 1700.

Ou seja, nas suas origens, a modinha pode ter sido um tipo específico de moda, ou canção portuguesa. No entanto, mais adiante em seu texto, Veiga vem levantar a hipótese de que, neste caso, “moda” e “modinha” tenham intercambiado seu significado em algum momento. “A generalidade atribuída à “moda”, como termo que incluiria a modinha, entre outras designações, teria se invertido, ora passando esta a incluir a primeira, entre outras” (Veiga 1998, 53). Ou seja, vem reconhecer que se, a princípio, a modinha foi um tipo de moda, a realidade acabou se invertendo quando a modinha tomou para si o significado genérico de canção lusófona. Isso é confirmado, por exemplo, por estudo de Renato de Almeida que afirma ter feito uma pesquisa, no início do século XX, entre moças de 16 e 20 anos, não encontrando, entre cerca de cem, “nenhuma que soubesse ao certo o que é a modinha, julgando algumas que fosse o nome genérico de todas as cantigas populares” (Almeida 1942, 62).

De forma semelhante, em estudo etimológico mais recente e que faz referência a uma bibliografia portuguesa consistente, José Monteiro muitas vezes exemplifica a generalidade de “modinha” em vários momentos históricos, chegando mesmo à atualidade: “se tornou um termo genérico para denominar inúmeros outros gêneros, como romanças, canções, cantigas, árias, toadas, etc.” (Monteiro 2018, 138). Importante frisar que as reflexões do autor se referem a contextos musicais e sociais variados, tanto no Brasil quanto em Portugal.

Por seu turno, ao falar sobre a modinha em texto de apresentação de CD dedicado ao gênero, recentemente gravado pelo grupo inglês L’Avventura London, o pesquisador David Cranmer é mais categórico na generalidade do termo, ao falar especificamente sobre modinhas de finais do século XVIII:

We gain a good idea of the range of types of song considered to be *modinhas* from the *Journal de modinhas*, a periodical published fortnightly in Lisbon for four e a half years, from July 1792 to November 1796 (though no copies have survived from the fifth year). In broad terms we may say that they encompassed any kind of salon song in Portuguese (and in one instance in Italian), for one or two (very rarely for three) voices² (Cranmer 2012, 4).

O fato é que, sendo ou não um termo genérico para canção, devemos considerar como modinha qualquer canção assim designada por seu compositor, ou assim referenciada pela tradição. Exemplo disso são todas as canções até agora conhecidas do compositor brasileiro Pe. José Maurício Nunes Garcia (1767-1830). Tendo isso em conta, não vamos nos aprofundar muito mais nessa reflexão sobre o gênero. Deste ponto do texto em diante, basta mantermos em mente que não resta qualquer dúvida de que as canções deste compositor sejam modinhas.

Se, como já ficou claro, é difícil falar da canção brasileira sem mencionar as modinhas, é impossível falar de música no Brasil no início do século XIX sem citar o Pe. José Maurício Nunes Garcia, uma vez que ele foi um dos mais importantes e influentes músicos brasileiros de seu tempo. Apesar da maior parte de sua obra ser sacra, fato explicado pela sua condição de Mestre de Capela no Rio de Janeiro, alguns exemplos de música profana podem ser vistos no seu *Catálogo Temático*, elaborado por Cleofe Person de Mattos em 1970.

² “Conseguimos uma boa ideia da variedade de músicas consideradas *modinhas* através do *Jornal de Modinhas*, um periódico publicado quinzenalmente em Lisboa durante quatro anos e meio, de julho de 1792 a novembro de 1796 (embora nenhuma cópia tenha sobrevivido a partir do quinto ano). Em termos gerais, podemos dizer que eles abrangeram qualquer tipo de música de salão em português (e em um caso em italiano), para uma ou duas (muito raramente para três) vozes” (Tradução nossa).

Dentre eles está a modinha *Beijo a mão que me condena* (CPM 226), a única canção conhecida do Pe. Mestre na data da publicação do catálogo. Vinte e seis anos depois, ao publicar a biografia do compositor, Mattos cita mais duas canções: *Marília, se me não amas* (CPM 238) e *No momento da partida* (CPM 239). Como poderá ser visto em detalhes mais adiante, este artigo vem juntar a esta lista uma quarta modinha, *Estas lágrimas sentidas*, guardada na Biblioteca de Catalunya em Barcelona. O objetivo deste artigo é justamente apresentar e analisar essas quatro canções, oferecendo suas edições críticas e alguns subsídios para sua interpretação musical.

2. As fontes

Até o início da escrita deste artigo, as únicas canções conhecidas do Padre Mestre eram as três impressas no Rio de Janeiro em meados do século XIX, que são mais ou menos conhecidas pelos musicólogos especializados. No entanto, durante a pesquisa que deu origem a este texto, o autor se deparou inesperadamente com o manuscrito de uma quarta modinha da qual não se tinha notícia. A seguir, as fontes consultadas dessas quatro composições serão apresentadas cuidadosamente por ordem cronológica.

2.1. No momento da partida (1837)³

Desta modinha, foi possível localizar duas edições distintas, ambas para piano e voz. Elas serão apresentadas a seguir separadamente, pois ambas foram consideradas como fontes primárias relevantes, merecendo, cada uma delas, uma edição crítica particular.

2.1.1. Versão de Pierre Laforge (1837)

Esta edição esteve muito tempo perdida e foi localizada há alguns poucos anos pela bibliotecária Sílvia Sequeira dentro do acervo da Biblioteca Nacional de Portugal (BN-PT), em Lisboa⁴. Trata-se de uma partitura impressa de apenas uma página, editada por Pierre Laforge, flautista francês que chegou ao Rio de Janeiro por volta de 1834 e que teve uma importante atuação como editor musical na primeira metade do século XIX⁵. Na verdade, a partitura não informa seu editor. Contudo, como veremos mais adiante, ela segue o mesmo padrão gráfico de *Beijo a mão que condena*, o que justifica fazermos essa atribuição. Seja como for, trata-se de uma partitura de apenas uma página, com apresentação bastante simples, bem ao estilo das publicações de Laforge, apresentando o seguinte título:

No momento da partida meo coração t'entreguei⁶

MODINHA

Composta por R. S. P. M⁷

JOSE MAURICIO NUNES GARCIA

³ Estes números ao lado dos títulos das modinhas se referem à data de edição, pois a composição é de data ignorada.

⁴ Este autor teve a sorte de presenciar a descoberta. A partitura pode, hoje em dia, ser consultada na Biblioteca Nacional de Portugal, cota M.P. 1847 V.

⁵ Mais informações sobre atividade do editor na Enciclopédia da Música Brasileira (Marcondes 1998, 371).

⁶ Apesar da fonte primária indicar esse título, preferimos usar apenas o primeiro verso do poema, seguindo a forma habitual de intitular as modinhas.

⁷ Reverendíssimo Senhor Padre Mestre.

Não há qualquer informação sobre a autoria do texto da canção. O poema possui duas quadras em redondilha maior, com rimas entre o segundo e quarto versos⁸. O último verso "Como não morro, não sei" é repetido em todas as estrofes, o que leva a uma gradação expressiva por acumulação.

O lançamento desta partitura foi noticiado pelo *Jornal do Comércio* a 23 de dezembro de 1837.

NA IMPRENSA de musica de P. Laforge, rua da Cadêa n. 89, acabão de se imprimir as peças seguintes:[...]

No momento da partida, meu coração t'entreguei, modinha brasileira, com acompanhamento de piano, composta pelo insigne R.S.P.M. José Maurício Nunes Garcia, preço 160 (*Jornal do Comércio* 1837, 3).

Importante frisar que, levando em conta a data deste anúncio, é muito provável que esta modinha tenha sido a primeira obra musical de Nunes Garcia a ser impressa.

2.1.2. Versão de editor não indicado (s.d.)

Esta edição de *No momento da partida* é bem conhecida, pois está guardada na Fundação Biblioteca Nacional (FBN) do Rio de Janeiro⁹. A partitura não traz qualquer informação de editor, e não segue o padrão de editorial de Pierre Laforge. Importante frisar que a partitura está intitulada como "Modinha nº 8", o que revela que ela fazia parte de uma coleção ou série de modinhas que não foi possível localizar. Não há um documento que comprove sua data de edição, contudo o mais provável é que esta versão seja posterior àquela guardada na BN-PT. Corroboram com esta hipótese o fato desta edição trazer uma quantidade maior de elementos de interpretação, como dinâmica, retardando e uma "casa 2" ao final. Este tipo de detalhamento na escrita musical tende a ser encontrado com maior frequência em partituras mais recentes. Outros elementos da escrita do piano, como a presença de oitavas na mão esquerda, reforçam essa hipótese.

Por outro lado, é interessante notar que na partitura guardada na FBN apresenta uma nota manuscrita que faz referência à notícia, já aqui citada, do *Jornal do comércio* de dezembro de 1837, que anuncia a publicação de *No Momento da partida* por Pierre Laforge. Ou seja, o bibliotecário quer crer que seja esta a edição ali anunciada, por desconhecer completamente aquela guardada na Biblioteca Nacional de Portugal, que, ao contrário desta, segue de perto o padrão editorial de Laforge.

Seja como for, a partitura da FBN acrescenta duas estrofes ao final do poema, num total de quatro. Na edição crítica de ambas as versões, foram utilizadas todas as quatro estrofes, com a intenção de disponibilizar a maior quantidade de informação possível para o leitor, mas também pelo fato do poema em quatro estrofes ganhar um efeito expressivo interessante. Como foi dito, as duas primeiras estrofes terminam com o mesmo verso "Como não morro, não sei", e terceira estrofe apresentada na partitura da

⁸ Este autor teve a sorte de presenciar a descoberta. A partitura pode, hoje em dia, ser consultada na Biblioteca Nacional de Portugal, cota M.P. 1847 V.

⁹ Partitura física consultável na Divisão de Música e Arquivo Sonoro (DIMAS) da FBN (Cota: Império, L-I-40). Também disponível na Biblioteca Digital da FBN: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas559144/mas559144.jpg, acesso em 16-04-2019.

No acervo particular da Cleofe Person de Mattos, disponível em: http://www.acpm.com.br/CPM_09-06-07.htm, acesso em 16-04-2019. E ainda na Open Music Library: <https://openmusiclibrary.org/score/000fabcc-427f-439e-8080-c7f51e2a60b1/>.

FBN também segue esse padrão. Todavia, a quarta estrofe apresenta um final diferente: "Como inda vivo não sei". O efeito surpresa causado por esta quebra de padrão reforça o caráter conclusivo da última estrofe.

2.2. Beijo a mão que me condena (1838)

A fonte documental desta modinha é uma partitura para piano e voz, de duas páginas, impressa por Pierre Laforge, que pode ser consultada na FBN do Rio de Janeiro¹⁰. A indicação do editor não é feita claramente, pois na partitura podem ser vistas apenas as iniciais P. L. No entanto, a edição por Laforge é confirmada por notícia publicada a 4 de janeiro de 1838, pelo *Jornal do comércio* do Rio de Janeiro:

Na Imprensa de música de P. Laforge, rua da Cadêa n. 89, acabão de se imprimir as peças seguintes: [...] *No momento da partida meu coração t'entreguei*, modinha 200; [...] *Beijo a mão que me condemna a ser sempre desgraçado*, modinha, 200; [...] Todas estas modinhas tem acompanhamento de piano, e nenhuma delas he medíocre em belleza" (Jornal do Comércio 1838, 3).

do Pe. José Maurício que esta seria "a primeira obra de J. M. aparecida à luz da imprensa, sete anos após sua morte" (Mattos 1970, 323). No entanto, como já foi aqui apresentado, o próprio *Jornal do Comércio* dá a precedência histórica a *No momento da partida*.

Seja como for, trata-se mais uma vez de uma partitura bastante simples, seguindo o padrão gráfico da editora de Laforge. No título temos:

Beijo a mão que me condena
MODINHA
Composta por o R.S.P.M
JOSE MAURICIO NUNES GARCIA.

O poema desta modinha é formado apenas por duas quadras, a primeira escrita em redondilha maior e a segunda em versos de quatro sílabas. As rimas estão entre o segundo e quarto versos. Interessante notar que na coleção de textos de modinhas que é reunida em *Trovador* (1876, 81) podemos ver o texto desta canção. Essa publicação reconhece que a música é do "R.S.P.M.", mas atribui o texto do poema ao "dr. J. M. Nunes Garcia", o filho médico do Padre Mestre. É bom frisar que o *Trovador* é uma coleção quase quarenta anos posterior à publicação da partitura, o que torna recomendável considerarmos suas afirmações com a devida precaução. De qualquer forma, a referência ao nome do filho do Pe. José Maurício suscita algum debate no que diz respeito à autoria das canções publicadas por Laforge, pelo que retomaremos essa questão mais adiante neste texto.

2.3. Marília, se me não amas (1840)

Das três modinhas impressas, está é a menos conhecida, talvez por não estar presente no acervo da FBN, nem em qualquer outro arquivo público do Rio de Janeiro. Muito recentemente ela passou a estar disponível digitalmente na Biblioteca Digital Hispánica da Biblioteca Nacional de España¹¹. Essa foi nossa

¹⁰ Este exemplar também está disponível em http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas255423/mas255423.jpg.

¹¹ Disponível em: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000138877&page=1>, acesso em 21-04-2019.

fonte principal. Há também uma fotocópia disponível na página eletrônica do acervo pessoal de Cleofe Person de Mattos¹². A partitura para piano e voz, de duas páginas, tem como título:

Marília si me não amas – não me diga a verdade.

Modinha

por

P.^e M.^e Joze Mauricio Nunes Garcia.

Apesar de não apresentar indicação de editor, a partitura segue o mesmo padrão gráfico de *Beijo a mão que me condena*, tratando-se muito provavelmente da publicação de Pierre Laforge anunciada pelo *Jornal do comércio* a 14 de fevereiro de 1840:

Na imprensa de P. Laforge, rua da Cadêa n. 89, acaba de se imprimir a seguinte modinha, composta pelo celebre compositor fluminense o padre mestre José Maurício Nunes Garcia, preço 160:

Marília, se me não amas,

Não me digas a verdade, etc. (Jornal do Comércio 1840, 4).

Ou seja, esta foi a última modinha de Nunes Garcia publicada por Pierre Laforge, cerca de três anos depois das duas primeiras.

O poema da modinha é composto por duas quadras em redondilha maior, ao lado de uma terceira, em quatro sílabas poéticas, que funciona como refrão. Mais uma vez, temos o padrão de rima entre o segundo e quarto versos. A partitura não informa o nome do poeta, mas o Trovador atribui a autoria do poema ao próprio compositor: "Poesia e música do falecido padre-mestre José Mauricio Nunes Garcia" (Trovador, 1876, 15). Portanto, em nossa edição crítica, a autoria do texto está indicada entre colchetes, seguindo com a devida precaução a informação dada pelo Trovador.

2.4. Estas lágrimas sentidas (c. 1842)

Até o momento da redação deste artigo, esta quarta modinha do Pe. José Maurício era completamente desconhecida da literatura especializada brasileira¹³. Trata-se de uma partitura manuscrita de apenas uma página que faz parte da *Colleção de modinhas brasileiras com acompanhamento de viola franceza composição de varios autores*¹⁴ que se encontra guardada na Biblioteca de Catalunya, em Barcelona, Espanha¹⁵. A coleção não traz data nem qualquer informação sobre quem teria sido o copista responsável. No entanto, a mesma biblioteca guarda a *Colleção de Modinhas Brasileiras com Acompanhamento de Viola Franceza Composta por Bartholomeu Bortolazzi. Proffessor, e Compositor de Musica, Mestre de Canto, de*

¹² Disponível em: http://www.acpm.com.br/CPM_09-06-07.htm, acesso em 16-04-2019.

¹³ Sua estreia moderna teve lugar no Instituto Italiano de Cultura, no Rio de Janeiro, à 10 de julho de 2019, pelo tenor Alberto José Vieira Pacheco e o violonista Nicolas de Souza Barros.

¹⁴ Biblioteca de Catalunya. Colleção de modinhas brasileiras. Manuscrito sem autor identificado. Cota: M. 1460.

¹⁵ Este autor precisa agradecer ao colega David Cranmer, professor da Universidade Nova de Lisboa, pela informação da existência em Barcelona de uma coleção de modinhas brasileiras. Seguindo esta pista, este autor se deparou com a modinha de Nunes Garcia, cuja importância parece ter passado despercebida até o momento.

Viola Franceza que é muito semelhante à anterior¹⁶. Ambas trazem a mesma caligrafia e provavelmente representam um conjunto de canções que foram reunidas pelo músico italiano Bartolomeo Bortolazzi (1772-1846) para uso didático, e/ou pessoal, em concertos públicos e saraus no Brasil.

Rogério Budasz nos informa que, na primeira metade do século XIX, Bortolazzi teve grande sucesso na Europa como virtuoso do bandolim e como professor de música, mudando-se para o Brasil quando a corte portuguesa instalou-se no Rio de Janeiro, refugiada das Guerras Napoleônicas. "Viveu no Rio de Janeiro e São Paulo, e nas terras altas e costeiras do Rio de Janeiro" e faleceu em Paraíba do Sul, município da região serrana fluminense (Budasz 2015, 79)¹⁷. Na coleção de modinhas compostas por Bortolazzi é possível encontrar algumas datadas de 1842, com especificação de dia e mês exatos de composição, o que reforça a ideia de que seja um manuscrito autógrafo. Sendo assim, é muito provável que a modinha de Nunes Garcia tenha sido notada por Bortolazzi por volta do mesmo ano, não sendo posterior a 1846, ano de seu falecimento. A partitura traz como título apenas, "Estas lágrimas sentidas / do S^r Padre Jozé Maurício" (Fig. 1).

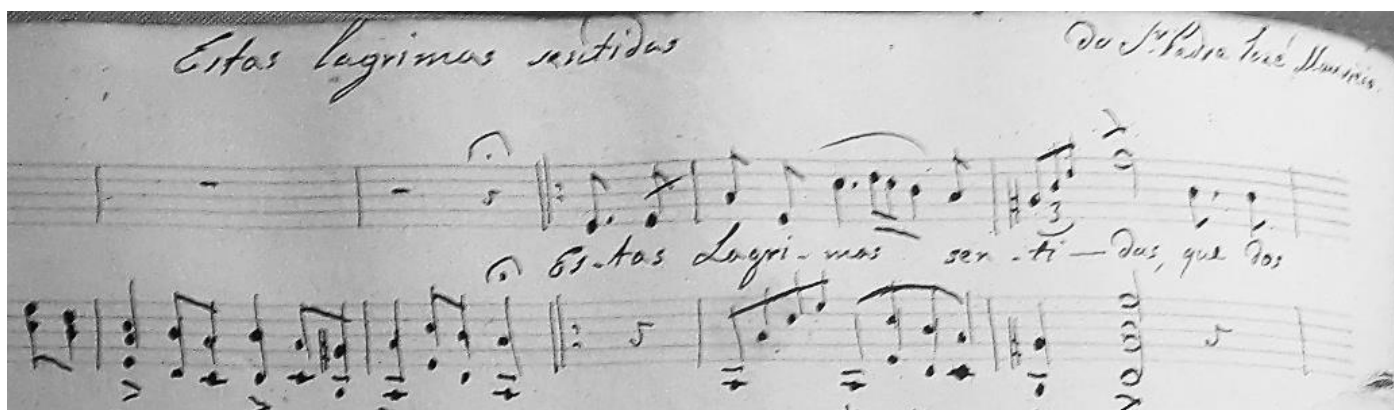


Figura 1 - Detalhe do manuscrito de *Estas lágrimas sentidas*

O poema segue o mesmo padrão dos outros musicados pelo Pe. Mestre. Temos quatro quadras em redondilha maior, com rima entre o segundo e quarto versos. O último verso, "São saudades de meu bem", é partilhado por todas as estrofes como uma espécie de mote, procedimento este que já foi visto em outras modinhas de Nunes Garcia. Devemos lembrar, no entanto, que esse poema parece ter sido bem conhecido dos compositores daqueles dias, tendo sido empregado em outras canções homônimas. O exemplo mais antigo é aquele presente no manuscrito *Modinhas do Brazil* guardado na Biblioteca da Ajuda, em Lisboa, datado de finais do século XVIII¹⁸. É possível citar também a modinha homônima de Joaquim Manoel da Câmara (c.1780-c.1840), que usa as duas primeiras estrofes do poema musicado por

¹⁶ As coleções possuem cotas vizinhas (M-1459, M 1460) e devem ter sido adquiridas em conjunto pela Biblioteca. Bom ressaltar que estes manuscritos não estão no catálogo on-line da biblioteca, podendo ser localizados apenas através do catálogo impresso "Libre Registre M.847 – M2499", disponível na sala dos Reservados.

¹⁷ Apesar de reunir informações importantes acerca da vida e obra de Bortolazzi, Budasz (2015) desconhece as duas coleções de modinhas guardadas na Biblioteca de Catalunya. Ao que tudo indica essas coleções trazem as únicas composições brasileiras de Bortolazzi cujas partituras sobreviveram ao tempo. São, portanto, de grande interesse para história da música brasileira e italiana e merecem uma análise detida em outro artigo específico.

¹⁸ Este manuscrito possui a cota MSS 1595/1596. Ele mereceu uma edição moderna (Lima 2001).

Nunes Garcia, com algumas pequenas variantes de texto¹⁹. Devemos ter em mente, todavia, que a existência de canções distintas que partilham o mesmo texto não é algo incomum, sendo este apenas mais um dos muitos exemplos que podem ser encontrados na história da música ocidental. Seja como for, o caso de *Estas lágrimas sentidas* documenta que o fenômeno também pode ser visto no universo da modinha luso-brasileira.

3. A questão da autoria

Como vimos, todas as partituras das modinhas do Pe. José Maurício são póstumas, e não se sabe quando essas músicas teriam sido de fato compostas. Até que se localize as partituras autógrafas, ou outros documentos comprobatórios, a autoria de todas essas modinhas continuarão sendo uma atribuição feita por Laforge, no caso das impressas, e por Bortolazzi, no caso da manuscrita. Por sua vez, como for visto, a autoria dos poemas, quando há alguma indicação, também são atribuições. Neste contexto, a informação de que *Beijo a mão que me condena* leva texto do filho do compositor, o Dr. José Maurício Nunes Garcia Júnior (1808-1884), pode levantar a suspeita de que as modinhas publicadas por Laforge sejam, na verdade, de autoria do filho. Afinal, o próprio Dr. Nunes Garcia exercia atividade como compositor, como atesta o álbum *Mauricinas*, que reúne composições de sua autoria²⁰. Esta publicação de meados do século XIX é dedicada à memória do Pe. Mestre e reúne repertório de salão, incluindo canções. Ou seja, pode-se supor que as três modinhas de Laforge tenham sofrido alguma intervenção do filho na sua apresentação final. Pode-se mesmo supor que sejam integralmente escritas pelo Dr. Nunes Garcia, mesmo que isso pareça pouco provável por ser impróprio de um filho que se mostrou tão zeloso da memória do pai. Talvez pareça mais acertado supor que estas três canções sejam produção do padre em âmbito doméstico, cujos manuscritos tenham sido guardados pelo filho.

Neste caso, os manuscritos podem ter chegado às mãos de Laforge por vários caminhos. Obviamente, podem ter sido entregues pelo próprio Dr. Nunes Garcia, mas também podem ter circulado livremente pelos salões do Rio de Janeiro em forma de cópias manuscritas, nas mais variadas apresentações e bastava a Laforge publicar alguns deles. Na verdade, a hipótese de que manuscritos de modinhas do Pe. Mestre podiam estar presentes no acervo particular de alguns intérpretes é comprovado pelo exemplo de *Estas lágrimas sentidas*, que chegou até nós graças à coleção de uso pessoal de Bortolazzi.

Por outro lado, também podemos supor que as três primeiras canções do Pe. José Maurício tenham permanecido como música doméstica oral até que o filho, que cresceu ouvindo-as, tenha resolvido cristalizá-las em papel. Isso não é nada improvável, pois, como nos lembra Manuel Veiga, a modinha também participava do vasto universo da música oral:

Sendo a tradição modinheira de difusão oral e escrita, o fenômeno das variantes é uma constante. Os compositores mais populares, talentosos músicos, muitas vezes não tinham qualquer domínio da notação musical, sendo musicalmente iletrados. Este é o caso do

¹⁹ Uma edição dessa modinha pode ser consultada na página do Musica Brasilis: http://musicabrasilis.org.br/sites/default/files/jmc_estas_lagrimas_sentidas_1.pdf. É bom lembrar que a coleção de modinhas de Joaquim Manoel da Câmara, da qual *Essas lágrimas sentidas* faz parte, é na verdade uma transcrição realizada na segunda década do século XIX por Sigismund Neukomm (1788-1858).

²⁰ Garcia, José Maurício Nunes, filho. *Mauricinas: collecao de cancoes e valsas dedicadas a memoria do Pe. Me. Joze Mauricio Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Lith. de Heaton & Rensburg, [1849]. (FBN Dimas cota: Império, DG-I-32)

baiano Xisto Bahia (1841-1894), por exemplo e, em torno de 1822, o do carioca Joaquim Manuel da Câmara. Dependiam de terceiros para o registro eventual de sua música, como ocorreu com trovadores nos cancioneiros medievais (Veiga 1998, 76).

Neste contexto, não seria de todo impossível que as modinhas de Nunes Garcia fossem originalmente uma composição oral, que foi depois notada por terceiros, o que teria se dado, obviamente, não por falta de conhecimento musical do compositor, mas por ele simplesmente não julgar necessário colocá-las em papel.

O que levantamos aqui são apenas suposições. Certa é a impossibilidade, até o momento, de precisar o quanto nessas três composições é obra do Pe. José Maurício, e o quanto é dos copistas, intérpretes e editores. No entanto, devemos assumir este fato sem complexos, pois a modinha, da mesma forma que alguns gêneros de canção popular, com os quais ela guarda estreitos laços, pode ser de autoria coletiva, ou partilhada. Vejamos, por exemplo, o que diz Marcos Magalhães ao falar sobre a prática da improvisação tanto musical quanto literária na execução das modinhas:

Neste campo em que a diferença entre criador e intérprete é pouco marcada é possível compreender a enorme abundância de Modinhas e recolher vestígios de práticas da Modinha mais flexíveis como sejam a circulação de letras por melodias dadas. Estas vias de investigação aqui iniciadas, que podem não ter continuidade por falta de fontes em número considerável, apontam para a possível existência de práticas de improviso na Modinha. A improvisação de uma melodia para uma dada poesia, improvisação de uma letra para uma dada melodia, ou a improvisação simultânea de texto e melodias podem ser deduzidas de algum material que apresentei (Magalhães 2013, 636).

Ou seja, o elemento improvisatório estava presente nas modinhas tanto no tocante à música quanto à poesia, sendo o resultado final muitas das vezes produto da criação de compositor(es) e de intérprete(s). Tendo isso em vista, é possível aceitar sem complexos que o Dr. Nunes Garcia tenha feito seus acréscimos, como parece ter sido o caso da poesia de *Beijo a mão que me condena*. Outras alterações que possam ter sido eventualmente inseridas por ele nesta modinha, não tirariam do pai Nunes Garcia o título de compositor. O mesmo pode ser dito sobre eventuais interferências feitas por Laforge e Bortolazzi. Ou seja, tendo em conta a própria forma "compartilhada" com a qual algumas modinhas podiam ser compostas, não faz muito sentido seguir mais a fundo o debate sobre autoria, a não ser que outros documentos venham trazer novos dados. Assim, até que algum manuscrito musical, ou outro documento qualquer, venha comprová-las ou refutá-las, vamos tomar as atribuições como certas e considerar essas modinhas como obras do Pe. Jose Maurício, mantendo sempre em mente a precaução de que as partituras possam estar alteradas em relação a uma eventual fonte autógrafa, se é que ela alguma vez existiu.

Antes de seguirmos, vale a pena fazermos algumas considerações específicas sobre *Estas lágrimas sentidas*. Pode-se perguntar como o compositor italiano teria tido contato com a composição do Pe. José Maurício. Os dois músicos foram contemporâneos e muito ativos na cidade do Rio de Janeiro, sendo muito provável que tenham se conhecido pessoalmente. Podemos supor até que a modinha tenha sido transcrita por Bortolazzi a partir de um manuscrito autógrafa, ou graças a algum contato pessoal com o Pe. Mestre. O importante frisar é que *Estas lágrimas sentidas* possui uma atribuição de autoria tão válida quanto aquela das outras três canções impressas por Laforge, sendo todas essas partituras mais ou menos contemporâneas.

4. Editando as modinhas

Nesse momento convém lembrar que um dos objetivos desse texto é chamar a atenção dos pesquisadores e intérpretes para as canções compostas por Nunes Garcia. O primeiro passo para isso foi apresentar as fontes documentais o melhor possível. O segundo passo é oferecer as edições críticas de todo o repertório, que podem ser consultadas ao fim deste artigo. Essas edições são ao mesmo tempo críticas e práticas. Ou seja, respeitam o máximo possível a escrita original e trazem o aparato crítico próprio de uma edição com rigor musicológico, sem perder de vista as necessidades dos intérpretes ao apresentar uma partitura de fácil leitura e oferecer informações extras que auxiliem na execução musical propriamente dita.

Todas as notas críticas estão apresentadas antes das edições e permitem que o leitor perceba claramente quais alterações editoriais foram feitas. Como pode ser visto, tivemos o cuidado de alterar o menos possível o texto musical original, corrigindo apenas erros e imprecisões que não levantam grandes dúvidas. Não acrescentamos elementos expressivos e de estilo, como sinais de dinâmica, articulações, dedilhados, notação de pedal do piano etc., por considerarmos que cabe ao intérprete tomar essas decisões, e uma notação nossa, mesmo em caráter de sugestão, poderia ser um elemento "incômodo" para aqueles que eventualmente tenham escolhas interpretativas diversas – como é o caso do cravista que se vê obrigado a trabalhar com uma partitura na qual o baixo contínuo foi realizado pelo editor. Sendo assim, as informações extras oferecidas por nossas edições não interferem substancialmente no texto original, e buscam apenas tornar a leitura mais fluente e acessível. A seguir, vamos apresentar e justificar esses procedimentos.

Mesmo no que diz respeito às tonalidades, e às respectivas tessituras vocais, tivemos o cuidado de oferecer também, ao final do texto, versões em tons alternativos de tal forma que tanto vozes graves quanto agudas possam encontrar uma versão que melhor convenha a suas possibilidades. Ou seja, com intenção de tornar as partituras acessíveis a um número maior possível de intérpretes, oferecemos as partituras no seu tom original, ao lado de um tom alternativo. Na verdade, apesar de nenhuma especificar um tipo vocal, todas as modinhas estão escritas numa tessitura adequada para vozes agudas, à exceção de *Beijo a mão que me condena*. Assim, oferecemos uma versão para voz média/grave para aquelas modinhas originalmente escritas para voz aguda e vice-versa. Esse cuidado é motivado pelo fato de que o padrão editorial das modinhas era a voz de soprano, conseqüentemente as vozes médias e graves acabam tendo dificuldade em encontrar partituras adequadas às suas necessidades.

Por outro lado, com a intenção de tornar o repertório mais acessível ao público que não é falante nativo da língua portuguesa, as edições oferecem, além de uma transcrição do poema na sua grafia original, uma tradução inglesa literal e uma transcrição fonética, que tem como base a pronúncia do português brasileiro cantado prescrita no artigo "PB cantado: normas para a pronúncia do português brasileiro no canto erudito" (Kayama et al. 2007). A tradução e a transcrição são fundamentais para facilitar o cultivo do cancionário luso-brasileiro internacionalmente, uma vez que a língua portuguesa não faz parte da formação padrão dos cantores estrangeiros. Tivemos o cuidado de oferecer o texto na sua grafia original, para que o leitor possa tirar suas próprias conclusões sobre as variantes históricas da língua. Afinal, nossas edições trazem o português na sua grafia moderna, salvo em momentos nos quais este editor considerou que a grafia original podia representar uma pronúncia antiga particular, quando tivemos o cuidado de preservar a ortografia original.

Outras informações acrescentadas ao texto original estão relacionadas diretamente ao fato das modinhas serem canções estróficas. Este autor já se deteve sobre essa questão em texto específico (Pacheco 2012), pelo que ela será tratada a seguir de forma bastante sucinta e prática, enfrentando diretamente as especificidades das modinhas do Pe. Mestre.

Apesar de ser uma informação fundamental para execução de qualquer canção estrófica, as partituras publicadas por Laforge não apresentam de forma clara como os intérpretes devem encaminhar as repetições. Desta forma, nossas edições apresentam algumas sugestões de como fazer as repetições, sempre que isso não represente acréscimo de notas à partitura. Por exemplo, em *Marília, se me não amas* não há qualquer indicação de como deve ser feita a repetição musical referente à execução da segunda estrofe, sendo assim, inserimos um "*al segno*" que resolve a questão de forma clara. Obviamente reconhecemos que essa e todas as outras resoluções de repetição são apenas sugestões que buscam um resultado sonoro agradável e fluente. Portanto, como há outros possíveis encaminhamentos do fluxo musical, tomou-se o cuidado de deixar evidente nas notas críticas como se encontrava o texto original.

Certamente a informação extra mais complexa é a distribuição melódica de todo o texto do poema. Como é usual para as canções estróficas, as modinhas trazem indicado na melodia vocal apenas o texto da primeira estrofe e aquele do eventual refrão. Os outros versos do poema estão apresentados em separado, geralmente logo abaixo do último pentagrama da partitura, cabendo ao cantor distribuir as novas palavras pela melodia. Esse ajuste nem sempre é fácil e é especialmente desafiante para intérprete que não é fluente na língua portuguesa. Uma realização equivocada dessas estrofes extras pode gerar cacofonias e até mesmo dificultar o entendimento do texto cantado. Este risco, somando ao próprio esforço que a distribuição textual demanda, acaba desencorajando alguns intérpretes e os leva a cantar apenas os versos que já estão dispostos no texto musical. Tendo tudo isso em conta, as edições apresentadas aqui trazem anexos musicais, nos quais se mostra a realização musical das estrofes extras. Lembramos que *Beijo a mão que me condena* não apresenta estrofes extras, pelo que não teve que passar por esse processo. Por outro lado, durante a preparação desses anexos, cada uma das outras três modinhas apresentou problemas específicos, cujas soluções serão apresentadas e justificadas a seguir, nos casos mais complicados.

4.1. No momento da partida

No que diz respeito à edição de Pierre Laforge, o nono compasso é aquele que apresenta maiores problemas. Mesmo a distribuição do texto que está notado originalmente na partitura apresenta imprecisões, o que não é incomum nas modinhas. Isto corrobora com a hipótese deste autor de que, em última instância, cabia ao cantor determinar os detalhes de distribuição melódica de todo o texto a ser cantado. Ou seja, algumas vezes, mesmo a primeira estrofe é distribuída de forma aproximada sobre um desenho melódico geral que deve ser ajustado pelo cantor às particularidades de cada estrofe. Exemplo disso é o compasso 9 que está notado originalmente da seguinte forma:



Figura 2

Obviamente a palavra "elle" tem duas sílabas e deveria, portanto, estar distribuída graficamente por pelo menos duas notas. É certo que a grafia acima pode causar algum embaraço ou dúvida para o cantor, portanto, nossa edição faz o devido ajuste. Duas opções pareceram mais óbvias:



Figura 3

Ou



Figura 4

A primeira opção, apesar de possível, leva a uma articulação um tanto difícil do texto. A segunda é bastante mais fluente e mais em acordo com o padrão de distribuição textual dos outros compassos, pelo que foi a apresentada na edição. No entanto, na distribuição do texto da quarta estrofe, este mesmo trecho musical apresenta dificuldades ainda maiores, pelo fato da prosódia do texto desta estrofe ser bastante diferente daquele da primeira, e por apresentar dificuldades extras para uma articulação clara do texto. A solução mais óbvia poderia ser:

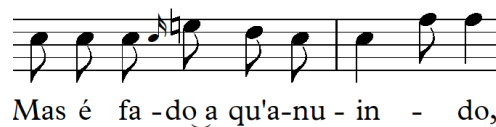


Figura 5

No entanto, consideramos que esta opção não favorece a articulação de um texto que já é, por si só, de difícil compreensão. Poderíamos tentar uma alteração rítmica:

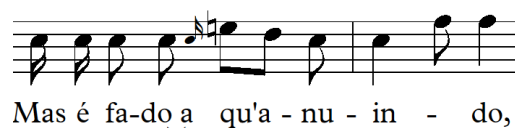


Figura 6

Dessa forma há tempo para explicar melhor a elisão "fado a", mas a articulação do início do texto soa um tanto atropelada. Por sua vez, a apoiatura acaba dificultando o entendimento de "qu'a". Portanto, optou-se pelo seguinte:



Figura 7

Essa parece ser a solução mais fluente para o trecho. A inserção de uma nota no início da melodia resolve a articulação do início do texto e corresponde melhor à prosódia. Além disso, retirar a apoiatura facilita o entendimento de uma sílaba que é resultado de uma elisão incomum.

Um problema recorrente na edição de Laforge é o fato de as hastes das notas estarem ligadas ou separadas sem seguir um padrão. Algumas vezes as hastes estão separadas para indicar articulação do texto, outras vezes estão ligadas apesar do canto ser silábico. Nossa edição apresenta os devidos ajustes, separando as hastes sempre que há articulação de texto, como faz o padrão moderno. Por outro lado, essa inconsistência na notação das hastes no original causa alguma imprecisão na indicação das notas nas quais o texto deve ser de fato articulado. Em casos como esses, escolhemos a articulação que facilitasse a fluência do texto. Por exemplo, no original temos:



Figura 8

A articulação do texto poderia ser:



Figura 9

Ou:



Figura 10

Ambas as opções são absolutamente possíveis. No entanto, a segunda evita a articulação do texto na nota mais aguda e ritmicamente está mais em sintonia com o movimento da mão esquerda do piano que dá algum destaque à última colcheia do compasso. Além disso, nessas modinhas de Nunes Garcia a articulação das palavras tende a estar no final do compasso, ou da linha melódica. Logo, a segunda opção foi a escolhida.

O compasso 13 também apresenta alguma dificuldade de distribuição de texto por questões de prosódia. Seguindo o que é apresentado na partitura teríamos o seguinte resultado para a segunda estrofe:



Figura 11

Este tipo de solução seria até aceitável, tendo em conta o que é visto habitualmente no repertório de modinhas, sempre rico em tensões prosódicas. No entanto, a articulação da sílaba forte da palavra “quando” na anacruse do compasso causa uma tensão prosódica muito forte, que pode ser resolvida facilmente da seguinte forma:



Figura 12

Esta possibilidade nos parece mais fluente e facilita o entendimento do texto, pelo que foi empregada na edição.

Outros compassos da edição de Laforge apresentam dificuldades menores que foram resolvidas seguindo raciocínio semelhante, como pode ser visto na edição crítica. Por sua vez, a versão de editor anônimo apresenta problemas muito semelhantes, que foram resolvidos seguindo o mesmo padrão.

4.2. Marília, se me não amas

A partitura desta modinha apresenta uma distribuição de texto da primeira estrofe bastante clara. No entanto, a realização da segunda estrofe é bastante problemática. Se, por um lado, a primeira estrofe se adequa perfeitamente à melodia, por outro, a segunda apresentaria uma série de tensões prosódicas caso o texto fosse distribuído pela melodia sem os devidos ajustes, algumas dificultando demasiadamente seu entendimento. Isto pode ser visto já no primeiro verso da segunda estrofe. A palavra "Dize" numa anacruse não condiz com o caráter imperativo da frase. A solução sugerida por nossa edição é:



Figura 13

Neste caso, a inserção da interjeição "ah" apenas tenta preservar o caráter anacrústico da melodia, que é um motivo recorrente na música. No entanto, o cantor poderia também simplesmente suprimir a primeira colcheia e iniciar a melodia no início do compasso. Tendo isso em conta essa possibilidade e tomando o cuidado de mostrar que a interjeição é um acréscimo editorial, apresentamos a nota e o respectivo texto em parênteses.

Os outros versos da segunda estrofe também apresentam problemas prosódicos, mas nestes casos as tensões prosódicas são mais brandas. Contudo, tendo em conta que a primeira estrofe não apresenta quaisquer problemas prosódicos, nossa realização da segunda estrofe tentou manter esse padrão o máximo possível, com o mínimo de alteração na melodia. Apesar dessa preocupação, restaram algumas tensões muito leves como:



Figura 14

Ou:



Figura 15

Retirar essas tensões exigiria modificações na melodia sem, contudo, obter um resultado prosódico muito diferente.

Outro trecho em que foi necessário um ajuste tem início no final do compasso 8. A distribuição direta do texto resultaria em:



Figura 16

O resultado dificulta o entendimento do texto. Uma solução poderia ser:



Figura 17

Todavia, se quisermos manter o padrão rítmico da anacruse e facilitar ainda mais a pronúncia do texto, chegamos à solução sugerida em nossa edição:



Figura 18

4.3. Estas lágrimas sentidas

A distribuição do texto da primeira estrofe na partitura não apresenta problemas e a realização do restante do poema apresenta apenas algumas poucas dificuldades. O início da segunda sessão da música (compasso 9) traz complicações. Por exemplo, na quarta estrofe, uma distribuição direta do texto resultaria em:



Figura 19

Esta distribuição não resulta fluente no início da frase, além de colocar um pronome relativo em posição de destaque na melodia, o que não faz muito sentido expressivo e retórico. Deslocar a palavra "mal" para o tempo forte do compasso resolve esse problema. Por sua vez, no final do exemplo, teríamos a palavra "sente" sobre uma nota com apojatura, o que não seria uma notação clara. Sendo assim optou-se por:

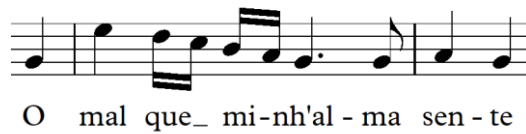


Figura 20

Este mesmo verso é problemático na próxima melodia na qual é aplicado. Seguindo a distribuição de texto original teríamos:



Figura 21

Esta realização esbarra nos mesmos problemas apontados logo antes. Portanto, seguindo o mesmo raciocínio, oferecemos em nossa edição a seguinte solução:



Figura 22

Devemos admitir que uma outra boa solução, bastante fluente e sem comprometimento do entendimento do texto seria:



Figura 23

Ela, no entanto, alteraria o ritmo natural da fala ao dar destaque para o pronome relativo.

5. Questões práticas

Apesar do cuidado de apresentarmos uma edição de fácil leitura, com a opção de tonalidades alternativas e com algumas informações extra que guiem o intérprete, especialmente aquele não familiarizado com a língua portuguesa, a partitura deixa em aberto uma série de questões práticas. O fato da modinha ter laços estreitos com as canções populares e da própria prática musical daqueles dias pressupor a improvisação faz com que a partitura seja apenas um rascunho do resultado sonoro final, ou um ponto de partida para os intérpretes. Por exemplo, apesar da parte instrumental estar bem escrita, é certo que a ela fossem acrescentados variações e ornamentos mais ou menos improvisados no decorrer da execução das estrofes extras. O grau de sofisticação dessas alterações seguiria certamente o nível de destreza musical do instrumentista e o seu bom gosto, e uma execução moderna pode e deve refletir essa prática. Podemos ainda chamar atenção para o fato de que, apesar das modinhas serem preferencialmente publicadas seguindo o padrão editorial voz e piano, outros instrumentos podiam ser usados, como é o caso da "guitarra" a solo ou a duo, do bandolim, da flauta, de uma percussão variada etc. Ou seja, na prática, usava-se o instrumental disponível no momento.

No caso específico das modinhas de Nunes Garcia, é bem conhecido o fato dele fazer uso de cordofones na execução de canções:

Que J. M. tivesse hábitos seresteiros, há referências em biógrafos contemporâneos seus. [...] Sabe-se que J. M. ensinava música com o auxílio de uma viola de arame. E que cantava, acompanhando-se nesse instrumento, xácaras e modinhas (Mattos 1970, 323).

Ou seja, é muito provável que ele tenha composto suas modinhas originalmente para este instrumento. Infelizmente são raras as partituras de modinhas daquele período histórico que sobreviveram na formação voz e cordofone, justamente por esses instrumentos serem, à época, considerados "vulgares". Sendo assim, a partitura de *Estas lágrimas sentidas* é um exemplo raro e precioso de uma prática cotidiana da qual sobraram poucos registros. Por outro lado, nada impede que esta mesma modinha seja executada ao piano. Em suma, os instrumentistas atuais podem perfeitamente adaptar essas canções para seus instrumentos. No entanto, deixo para os especialistas sobre prática de instrumentos de teclas (por ex.: Pereira 2005, Fagerlande 1996, Barroso 2006) e de cordofones (Taborda 2011, Balleste 2009) a tarefa de refletir a fundo sobre essas questões e apresentar maiores informações. A seguir, falaremos sobre algumas questões relativas à prática vocal especificamente.

Apesar dos esforços em distribuir o texto na partitura da forma mais fluente possível, é preciso lembrar que as modinhas têm como uma de suas características uma série de tensões prosódicas. Ou seja, momentos nos quais o acento natural das palavras não coincide com o acento do compasso. Como foi visto, este autor tem defendido que a melodia apresentada na partitura é um plano geral que deve ser adaptado ao texto pelo intérprete, seguindo sua própria sensibilidade e gosto. Contudo, é preciso salientar que a manutenção de algumas tensões prosódicas, além de respeitar o estilo das modinhas, pode criar um jogo rítmico expressivo. Afinal, se o cantor for fiel ao acento das palavras, mesmo naqueles momentos nos quais o acento métrico é diferente, ele gera uma síncopa interessante. Vejamos por exemplo esse trecho de *Estas lágrimas sentidas*:



Figura 24

Vemos que ao respeitar o acento natural da palavra "certos", o cantor acaba acentuando o segundo tempo do compasso, que seria fraco, e aliviando o terceiro, que seria forte. Este tipo de situação rítmica é bastante presente na música popular brasileira e pode ser usado pelo cantor a seu favor. Seja como for, é importante avaliar com cautela a manutenção do acento métrico em detrimento da prosódia do texto, pois, além de empobrecer ritmicamente a execução, isto pode causar cacofonias e dificultar o entendimento do texto.

Como foi visto, nossas edições críticas têm o cuidado de sugerir alguns procedimentos de repetição de trechos das modinhas. Todavia, alguns não podem ser resolvidos sem inserção de notas, ou alteração significativa do texto musical, pelo que foram evitados. Ou seja, cabe ao intérprete encontrar uma solução para o problema, caso a caso. Um exemplo é o "Allegro" de *Beijo a mão que me condena*, finalizado da seguinte forma:

Figura 25

O acorde de tônica, seguido de pausa com fermata, é muito conclusivo e não leva a uma retomada da seção. Mesmo se a fermata não fosse feita, o compasso a seguir, ou seja, o primeiro da seção “*allegro*”, também está na dominante. Desta forma, não há uma cadência que conduza à repetição, o que resulta numa “quebra” no passo harmônico da canção. Uma solução para o problema seria o instrumentista fazer uma pequena ponte ou interlúdio que preencha o “vazio” harmônico, embora a solução mais simples talvez seja o cantor retomar melodia diretamente no último compasso:

Figura 26

Em *No momento da partida* temos um problema semelhante no último compasso da partitura. Esse compasso, apesar de demasiadamente conclusivo, deveria levar à repetição da seção B e também à retomada *da capo*. Como no caso que acabamos de analisar, há a possibilidade do instrumentista improvisar uma pequena ponte harmônica. No entanto, a solução mais simples seria usar o compasso 8 no lugar do 16 antes de todas as retomadas, reservando o último compasso da partitura apenas para a finalização da música.

Outro aspecto fundamental na interpretação das modinhas em questão, e que não pode ser resolvida numa edição como a nossa, é a ornamentação e a improvisação, pressuposta na prática musical daqueles dias. Como este autor já demonstrou em textos anteriores, a atuação de *castrati* como modelos de excelência vocal certamente incrementou ainda mais essa prática, em especial no repertório do Pe. Mestre, compositor que tinha contato direto com esses virtuosos (Pacheco 2009). Não há espaço neste artigo para tratarmos de tema tão complexo. Gostaríamos apenas de chamar a atenção do leitor para a questão e aconselhar a leitura da literatura específica. Frisamos que no caso das canções estróficas essa questão ganha importância redobrada, pois a repetição da mesma música a cada estrofe acaba tornando ainda mais necessária a introdução de alguma variação. Por outro lado, mesmo que os intérpretes se desobriguem a variar o texto musical, vale a pena esclarecermos aqui a forma de execução de um ornamento bastante específico, o grupeto, que pode ser visto na seguinte passagem de *Beijo a mão que me condena*:



Figura 27

Ou no seguinte trecho de *Essas lágrimas sentidas*:



Figura 28

É muito provável que um cantor pouco familiarizado com esse tipo de repertório fique com dúvida quanto à execução do ritmo do ornamento. Vejamos o esclarecimento dado, por exemplo, por Ernesto Vieira (1899, 271) em seu *Dicionário musical*, publicado em Lisboa em 1899:

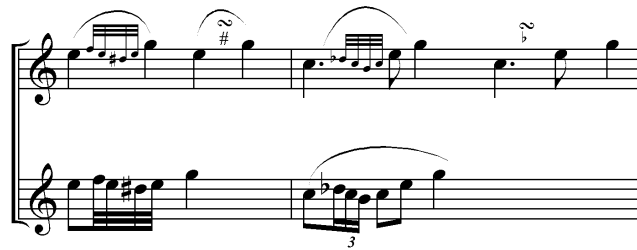


Figura 29

No pentagrama superior temos a escrita na partitura, no inferior a respectiva execução. Vemos, portanto, que se trata de uma solução rítmica bastante simples. Seguindo essas instruções, a execução do primeiro trecho seria algo como:



Figura 30

E o segundo, tendo em conta que o corte no símbolo indica um grupeto inferior, seria próximo de:



Figura 31

Resta ainda lembrar que entre os ornamentos possíveis estão aqueles que envolvem variação rítmica. Neste caso, temos alguns exemplos interessantes de variação entre as duas versões de *No momento da partida*. Na versão de Laforge temos:



Figura 32

Na versão de editor não identificado:



Figura 33

Ou seja, a comparação entre as duas edições mostra como o intérprete pode alterar levemente o ritmo, trazendo novidade à execução das variadas estrofes.

6. Considerações finais

Qualquer leitor, após uma vista-d'olhos no *Catálogo Temático* do Pe. José Maurício, poderia ser perguntar qual seria a relevância de quatro modinhas dentro de um conjunto de obras musicais tão numerosas e variadas – algumas monumentais, como a *Missa de Santa Cecília* (CPM 113). No entanto, como pudemos ver, essas canções, justamente pelas características próprias do gênero, foram as primeiras de suas composições a serem impressas, o que resulta numa divulgação e disseminação ampliadas. Isso, aliado ao fato delas apresentarem exigências técnicas e meios instrumentais reduzidos, o que tornava possível sua execução em âmbito doméstico por qualquer músico minimamente treinado, fez certamente com que essas modinhas estivessem entre as obras do Pe. Mestre mais executadas e conhecidas durante o século XIX. Os exemplares impressos guardados na Biblioteca Nacional de Lisboa e na Biblioteca Nacional de Espanha ajudam a comprovar essa afirmação. O fato é que não é por acaso que sejam justamente as modinhas as únicas composições do Nunes Garcia guardadas nos acervos dessas duas instituições. Mesmo hoje em dia, quando algumas edições modernas da obra mauriciana estão disponíveis para o público em geral, as modinhas continuam sendo, mais uma vez por causa de sua simplicidade técnica, uma das primeiras composições do Pe. José Maurício a serem estudadas pelos cantores e pianistas. Ou seja, representam uma importante porta de entrada para o universo sonoro mauriciano. Não há, portanto, qualquer dúvida de que essas canções sejam de grande relevância dentro do conjunto da obra mauriciana.

Todavia, vimos que, em nossos dias, as partituras “originais” das modinhas do Pe. José Maurício são bastante raras. Algumas delas foram localizadas apenas recentemente em arquivos brasileiros e europeus. Este fato tem dificultado seu acesso pelos pesquisadores e o público em geral. Felizmente, nos últimos anos, graças ao esforço de algumas bibliotecas e arquivos em disponibilizar na internet cópias digitais de alguns documentos, o que soluciona em parte o problema. Afinal, como é bem sabido, partituras musicais brasileiras publicadas no século XIX costumam apresentar uma série de problemas e particularidades de edição que dificultam o trabalho de intérpretes atuais. No que diz respeito a isto, edições modernas têm feito um contributo importante. Além das nossas próprias edições, apresentadas em anexo a este artigo, outras podem ser encontradas, cada um com suas características. Não temos a intenção de apresentar todas essas publicações, mas podemos chamar a atenção para algumas.

Certamente a modinha mais conhecida é *Beijo a mão que me condena* e isto se reflete no número de arranjos e reedições que tem merecido. Historicamente, isso se deve principalmente ao fato de um exemplar em ótimo estado estar disponível na FBN e por esta ser a única canção a constar do catálogo Cleofe Person de Mattos (1970). Ou seja, a considerável dificuldade em se localizar a partitura das outras modinhas e sua consequente ausência na primeira edição do *Catálogo temático* fizeram com que elas fossem menos visitadas pelos musicólogos e pelos intérpretes.

Fato é que *Beijo a mão que me condena* tem sido bastante lembrada, chegando mesmo a merecer diversos registros fonográficos. A modinha despertou tanto interesse que mereceu alguns arranjos no século XX, como uma harmonização para piano e canto feito por Aloysio A. Pinto²¹, e uma adaptação para coro feita por Savino de Benedictis²². Estes arranjos devem ter sido motivados, ao menos em parte, por ideais nacionalistas. Isso não é de se estranhar, afinal como já foi dito, a modinha foi um dos gêneros mais caros aos nacionalistas que viam nela uma expressão autóctone da música brasileira. Neste contexto, se alguma modinha foi composta pelo mais importante compositor brasileiro do início do século XIX, então ela merece toda a atenção, pois se lhe poderia atribuir um elemento identitário poderoso. Seguindo esse raciocínio, arriscamos a dizer que se as outras modinhas de Nunes Garcia tivessem sido descobertas antes, teriam merecido o mesmo tratamento por parte dos nacionalistas.

Hoje em dia, passados os arroubos do ufanismo patriótico, as modinhas de Nunes Garcia continuam merecendo atenção. Uma página eletrônica brasileira dedicada ao compositor disponibiliza uma série de edições²³. Dentre elas estão *Beijo a mão que me condena*²⁴, *Marília se me não amas*²⁵ e a *No momento da partida*²⁶, na versão de editor não identificado. Por sua vez, a página *Musica Brasiliis*²⁷ oferece a edição desses mesmas peças. É preciso notar que até o momento não foi possível localizar uma edição moderna de *No Momento da partida* na versão de Laforge e, como era de se esperar, nem da até pouco tempo desconhecida *Estas lágrimas sentidas*. As edições aqui apresentadas vêm preencher essa lacuna. Seja como for, a presença dessas edições, gravações e arranjos comprova que as canções de Nunes Garcia mantiveram seu interesse até os dias de hoje.

O primeiro objetivo deste artigo era apresentar as modinhas compostas pelo Pe. José Maurício Nunes Garcia através dos documentos originais e de edições críticas. O segundo era oferecer algumas informações que auxiliassem sua execução musical, facilitando o acesso e a interpretação do repertório tanto por brasileiros, como por cantores estrangeiros. Acreditamos que o texto conseguiu cumprir bem esses dois propósitos e representa um contributo importante em outra tarefa, bem mais complexa e difícil, a de desconstruir, ou superar, a postura um tanto condescendente, ou desinteressada, de alguns intérpretes e pesquisadores, quando se fala de canção brasileira, e de modinha especificamente.

²¹ *Beijo a mão que me condena*: velha modinha do século XVIII / música e letra do padre José Maurício N. Garcia ; harmonizada para piano e canto por Aloysio A. Pinto. Cópia do manuscrito (Cota Dimas, G-I-23).

²² Modinha brasileira do século XIX. Padre José Maurício N. Garcia. Harmonizada e adaptada para coro feminino ou infantil e piano por Savino de Benedictis, São Paulo, Ricordi Brasileira, 1963 (Cota: Dimas, G-I-1). Esta harmonização está também disponível em: http://www.acpm.com.br/CPM_09-06-05.htm, acesso em 13-abr-2019.

²³ Ver: <http://www.josemauricio.com.br/>, acesso em 02-05-2019.

²⁴ http://www.josemauricio.com.br/pdfs/cpm226_modinha.pdf, acesso em 02-05-2019.

²⁵ http://www.josemauricio.com.br/pdfs/cpm239_modinha.pdf, acesso em 02-05-2019.

²⁶ http://www.josemauricio.com.br/pdfs/cpm238_modinha.pdf, acesso em 02-05-2019.

²⁷ Ver: <http://musicabrasiliis.org.br/>.

Por outro lado, devemos ressaltar que desde a publicação da biografia de Nunes Garcia em 1997 pouco, ou nada, foi acrescentando ao que se sabe sobre suas canções. Vejamos por exemplo o que diz o especialista Carlos Alberto Figueiredo em texto mais recente:

Encerrando esse breve panorama das obras de José Maurício, e em especial das profanas, encontramos as modinhas, cada uma delas com características diversas. *Beijo a mão que me condena* (CPM 226)²⁸, em modo maior, tem grande variedade harmônica, em duas seções bem contrastantes. Foi feita a partir de poesia de seu filho, Dr. Nunes Garcia, em seis versos. *Marília, se não me amas* (CPM 238), em modo menor, é a mais uniforme tonalmente e está estruturada em duas estrofes e estribilho. *No momento da partida, meu coração t'entreguei* (CPM 239), em modo maior, com quatro versos, apresenta duas seções, iniciando a segunda com polarização na dominante. As extensões vocais dessas modinhas são semelhantes (Figueiredo 2012, 17).

Não vemos aí nenhuma menção ao manuscrito guardado na Biblioteca de Catalunya. Portanto, o presente artigo vem incluir *Estas lágrimas sentidas* a essa lista, podendo vir a ser referenciada como CPM 240 numa futura e necessária atualização do Catálogo de obras do Pe. Mestre.

Para finalizar é importantíssimo destacar que apesar de ser bastante conhecido que Nunes Garcia tocava "viola de arame", e que muito provavelmente suas modinhas tenham sido compostas ao som desse instrumento, até a consulta do manuscrito guardado em Barcelona, não havia notícia de qualquer canção do compositor notada para esse instrumento. A instrumentação inédita de *Estas lágrimas sentidas* só tornam o manuscrito ainda mais importante, pois é uma contribuição preciosa no escasso repertório para voz e cordofones, composto no Brasil colonial e imperial, neste caso, especificamente para a "viola francesa", ou violão.

7. Referências

- Almeida, Renato. 1942. *História da música brasileira*. 2ª. ed. correta e aumentada. Rio de Janeiro: F. Briguiet & comp.
- Andrade, Mário. 1980. *Modinhas Imperiais*. Obras completas de Mário de Andrade XVIII. Belo Horizonte: Editora Itatiaia [orig. 1930].
- Araújo, Mozart de. 1963. *A modinha e o lundu no século XVIII: uma pesquisa histórica e bibliográfica*. São Paulo: Ricordi Brasileira.
- Balleste, Adriana Olinto. 2009. "Métodos de estudo para guitarra, viola e violão (ou viola francesa) editados em língua portuguesa". *Cadernos do Colóquio de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO*. Rio de Janeiro: UNIRIO.
- Budasz, Rogério. 2015. "Bartolomeo Bortolazzi (1772-1846): mandolinist, singer, and presumed carbonaro". *Revista portuguesa de musicologia* (2): Lisboa. Disponível em: <http://rpm-ns.pt>, acesso em 21-04-2019.

²⁸ Nota nossa. Referência à localização da obra do Catálogo elaborada por Mattos (1970).

- Barroso, Maria Aida Falcão Santos. 2006. *Ornamentação e improvisação no Método de Piano-forte de José Maurício Nunes Garcia*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006. Disponível em <https://pt.scribd.com/doc/4860752/Ornamentacao-e-Improvisacao-no-Metodo-de-Piano-forte-de-Jose-Mauricio-Nunes-Garcia>, acesso em 02-05-2019.
- Cranmer, David. 2012. "This is an original...". In: *18th – Century Portuguese love songs*. CD. L'avventura London, Žak Ozmo (Dir.), Hyperion Records, London.
- Fagerlande, Marcelo. 1996. *O Método de Piano-forte do Padre José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará / Rioarte.
- Kayama, Adriana; Carvalho, Flávio; Castro, Luciana Monteiro de; Herr, Martha; Rubin, Mirna; Pádua, Mônica Pedrosa de; Mattos, Wladimir (2007). PB cantado: normas para a pronúncia do português brasileiro no canto erudito. *Opus* 13 (2), Goiânia.
- Lima, Edilson Vicente de. 2001. *As modinhas do Brasil*. São Paulo: Edusp.
- Magalhães, Marcos. 2013. "A Oficina da Poesia – Modinha e poesia no contexto do entretenimento doméstico". *Atas do Congresso Internacional "A música no espaço luso-brasileiro: um panorama histórico"*. Lisboa: Caravelas/CESEM.
- Matos, Cláudia Neiva de; Travassos, Elizabeth; Medeiros, Fernanda Teixeira de, org. 2008. *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras / Faperj.
- Mattos, Cleofe Person de. 1970. *Catálogo temático das obras do Padre José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: MEC.
- Mattos, Cleofe Person de. 1996. *José Maurício Nunes Garcia: Biografia*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional / Dep. Nacional do Livro.
- Monteiro, José Fernando Saroba. 2018. Modinha: um estudo etimológico sobre o termo. *Intellèctus* 18 (1).
- Pacheco, Alberto José Vieira. 2012. *Atas do Congresso Internacional "A Língua Portuguesa em Música"*. Lisboa: Caravelas. Disponível em http://www.caravelas.com.pt/Atas_Congresso_Internacional_A_Lingua_Portuguesa_em_Musica.pdf.
- Pacheco, Alberto José Vieira. 2009. *Castrati e outros virtuosos: a prática vocal carioca sob a influência da corte de D. João VI*. São Paulo: Annablume / Fapesp / CESEM.
- Pacheco, Alberto José Vieira. 2012b. "A Modinha estrófica: questões sobre sua interpretação e edição". In: Heloísa de A. Duarte Valente; Juliana Coli (org.). *Entre gritos e sussurros: os sortilégios da voz cantada*. São Paulo: Letra e Voz.
- Pereira, Mayra. 2005. *Do Cravo ao piano-forte no Rio de Janeiro: um estudo documental e organológico*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Porto-Alegre, Manuel de Araújo. 1836. "Ideias sobre a musica". *Nitheroy: Revista Brasiliense de Ciencias, Letras e Artes* 1 (1), p. 173-183. Paris: 1836. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/6857>, acesso em 05-05-2019.

Siqueira, Batista. 1979. *Modinhas do Passado*. Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro.

Taborda, Marcia. 2011. *Violão e identidade nacional: Rio de Janeiro, 1830-1930*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Trovador, coleção de modinhas, recitativos, arias, lundús, etc. 1876. Nova edição. Rio de Janeiro: A. A. da Cruz Coutinho. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=JDNBAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=it&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, acesso em 01-05-2018.

Veiga, Manuel. 1997. "O Estudo da Modinha Brasileira". *Portuguese musical outreach: five centuries. 16th International Congress International Musicologic Society* (14 a 20-08-1997) Londres. Disponível em <http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Veiga-Modinha-LAMR.pdf> acesso em 02.05.2019.

Veiga, Manuel. 1998. Achegas para um Sarau de Modinhas Brasileiras. *Revista de Cultura da Bahia* 17, Salvador, p.77-122. Disponível em <http://docplayer.com.br/20742278-Achegas-para-um-sarau-de-modinhasbrasileiras-manuel-veiga.html> acesso em 02-05-2019.

Vieira, Ernesto. 1899. *Diccionario musical: ornado com gravuras e exemplos de música*. 2ª ed. Lisboa: Lambertini. Disponível em <http://purl.pt/800>, acesso em 01-05-2019.

8. Anexo 1: As edições críticas

8.1. Aparato crítico

De forma geral devemos dizer que todas as partituras aqui apresentadas estão precedidas da transcrição exata do texto poético original. Tivemos este cuidado pois o texto usado na partitura sofreu uma edição crítica no que diz respeito à ortografia, que será modernizada sempre que isto não implicar alteração da pronúncia original. O início de cada verso foi escrito em letra maiúscula para facilitar a visualização da estrutura do poema. A maiúscula foi mantida quando ocorreu a repetição integral do verso. Como normalmente acontece com as modinhas, apenas a primeira estrofe foi realizada. Portanto, a distribuição na música do poema completo e os ajustes feitos na melodia são de responsabilidade desse editor.

É preciso informar também que todas as apojeturas são apresentadas como os valores de nota indicados nos originais.

A seguir podem ser vistas as notas críticas de edição de todo o repertório, que seguem o seguinte formato:

Ins. C n, texto explicativo.

"Ins." indica o instrumento em questão

"C", em números arábicos, informa o compasso

"n", em números romanos, indica a posição da nota no compasso, desconsiderando pausas.

Exemplo: "Pno. me. 10 ii" quer dizer "Piano mão esquerda, compasso 10, segunda nota".

8.2. Beijo a mão que me condena

A autoria do texto é atribuída pela coleção de modinhas Trovador, pelo que é inserida na partitura entre colchetes (Trovador 1876). A divisão em versos e a pontuação usada aqui é aquela apresentada em Trovador.

As barras de repetição foram mantidas como no original. No entanto, elas levantam uma série de questões sobre como serem executadas que ficam a cargo dos intérpretes solucionar.

Em toda a música as tercinas costumam ser apresentadas com uma ligadura acima do número indicativo. Essas ligaduras não parecem estar relacionadas com articulação. Portanto, para evitar notação desnecessária, optou-se por não fazer essas indicações. Além disso, na mão direita do piano, a tercina está representada apenas no primeiro grupo de colcheias do compasso – à exceção do primeiro compasso, no qual todas as tercinas foram notadas. Nesta edição todas as tercinas foram indicadas em busca de clareza.

Tutti 1, não há indicação de tempo; inserção tendo em conta o contraste com o Allegro posterior.

Pno. me. 2 a 8, 11 e 12, 14 e 15, não há indicação de ligadura; inserção à exemplo do compasso 1.

Voz 2 ii, Lá no original em forma de apojetura breve; alterado pois o Sib seria o mais esperado e o de execução mais simples. Manter o Lá significaria uma rearticulação da nota anterior, o que é um procedimento bastante incomum neste repertório. Por outro lado, devemos admitir que a rearticulação também é possível e funcionaria como uma espécie de solução.

Voz 3 e 11, não há sustenido no grupeto; os sustenidos ficaram como sugestão tendo em conta o desenho melódico.

Voz 5 i, não há a ligadura; alteração tendo em conta que não há texto a ser articulado.

Pno. me. 10 e 13, não há indicação de ligadura; inserção à exemplo do compasso 4.

Pno. md. 13 vii, bequadro inserido por clareza.

Voz 15, não há o "ad libitum"; inserção como alerta de estilo.

8.3. No momento da partida meu coração de entreguei – Versão Laforge

As hastes das notas às vezes estão separadas conforme a articulação do texto, outras estão ligadas apesar do canto ser silábico. Padronizamos tudo, separando-as a cada articulação de texto como faz o padrão moderno. Essa inconsistência na notação original das hastes causa alguma dúvida sobre como o texto deve ser de fato articulado. Nesses pontos ambíguos, escolhemos a articulação que facilitasse a fluência do texto.

Pno. md. 3 iii, não há indicação de bequadro; alteração tendo em conta a progressão harmônica e a exemplo do compasso 11.

Pno. md. 4 iv, não há o bemol; alteração tendo em conta a harmonia do próximo compasso.

Voz 9, temos no original Fig. 34;



Figura 34

alteração na linha melódica para tornar mais clara a articulação do texto.

Voz 10 iii, temos uma colcheia no original; alteração tendo em conta os limites do compasso e a edição guardada na FBN.

Voz 11, o texto está distribuído da seguinte forma:



Figura 35

alteração por clareza de notação.

Pn. md. 11, i não há bequadro que só é notado em iii; alteração tendo em conta o campo harmônico de Fá e a exemplo da edição guardada na FBN.

Voz 12 i, a semínima não está pontuada; alteração tendo em conta os limites do compasso e a exemplo da edição guardada na FBN.

Pn. md. 14 ii, é uma acorde igual ao anterior; alteração tendo em conta a harmonia e o procedimento nas duplas vizinhas de acordes que acompanham a melodia.

Voz 15 vi, não há indicação de bequadro; inserção tendo em conta a harmonia e para evitar o trítone na melodia.

Pno. md. 15 iv, não há indicação de bequadro; inserção tendo em conta a harmonia.

Pno. md. 16, falta a pausa de colcheia; inserção tendo em conta a métrica do compasso.

Pno. me. 16, faltam as pausas de colcheia; inserção tendo em conta a métrica do compasso.

8.4. No momento da partida meu coração de entreguei – Versão guardada na FBN

As hastes das colcheias estão ligadas apesar da articulação do texto. Elas foram separadas, seguindo o padrão moderno que destaca a articulação do texto.

Voz 14, não há a segunda ligadura; inserção tendo em conta a falta de texto para articular.

8.5. Marília, se me não amas

Os sinais de repetição não estão no original. Tanto a barra de repetição quanto o *segno* são sugestões do editor.

Pno. md. 13, 17 e 19, não há ligadura; inserida à exemplo do compasso 2.

Pno. md. 13, 17, 18 e 19 iv, não há o sinal de acentuação; foram inseridos a exemplo do compasso 16.

Voz 29, não há esse texto no poema e a respectiva nota pode ser completamente omitida pelo intérprete; foi inserido para não deixar esse compasso em branco e manter a anacruse que é um motivo recorrente na música.

8.6. Estas lágrimas sentidas

A parte instrumental está indicada como "Viola" no original, pois o manuscrito faz parte de uma coleção de modinhas com acompanhamento de "viola francesa". Atualizamos o nome do instrumento para violão, para facilitar o entendimento do músico moderno.

Tutti 19, este compasso não existe; inserção foi feita para deixar claro como fazer as repetições.

Vlao. 20, no original:



Figura 36

alteração tendo em conta o tamanho do compasso e o exemplo do compasso anterior, as informações de repetição e finalização são sugestões nossas.

Beijo a mão que me condena²⁹

Beijo a mão que me condena	I kiss the hand that condemns me	'be:ɹ.ʒwa mẽ:ʊ ki mi kõ'dẽ.ne
a ser sempre desgraçado	To be always unfortunate	a ser 'sẽ.pri des.gra'sa.du
obedeço ao meu destino	I obey my destiny	o.be'de.su a:ʊ me:ʊ des'tʃi.nu
respeito o poder do fado	I respect the power of fate.	res'pe:ɹ.tu po'der du 'fa.du
Que eu ame tanto	That I love so much	kje:ʊ 'ẽ.mi 'tẽ.tu
Sem ser amado	Without being loved	sẽ:ɹ se.rẽ'ma.du
Sou infeliz	I am unhappy	so.wĩ.fe'lis
Sou desgraçado	I am wretched.	so:ʊ dzɹz.gra.sa.du

²⁹ Esta transcrição do poema segue a ortografia da partitura e a divisão em versos segundo o Trovador (1876).

Beijo a mão que me condena

Modinha

[Dr. José Maurício Nunes Garcia]

Pe. José Maurício Nunes Garcia

[Lento]

Voz

Be - jo a mão que me con - de - na

Piano

5

A ser sem - pre des - gra - ça - do,

9

O - be - de - ço ao meu des - ti - no,

13

[ad libitum]

Res - - pei - to o po - der do fa - do.

17 Allegro

Que eu a-me tan - to Sem ser a - ma - do, Sou in-fe - liz, _____ Sou des-gra - ça - do.

25

Que eu a - me tan - to, Sem ser a - ma-do, Sou in - fe - liz, _____ Sou des-gra - ça - do.

33

Que eu a-me tan - to Sem ser a - ma - do, Sou in-fe - liz, _____ Sou des-gra - ça - do.

41

Que eu a - me tan-to Sem ser a - ma-do, Sou in - fe - liz, _____

47

Sou des-gra - ça - do, Sou in - fe - liz, _____ Sou des-gra - ça - do.

Beijo a mão que me condena

Modinha

Tom agudo

[Dr. José Maurício Nunes Garcia]

Pe. José Maurício Nunes Garcia

[Lento]

Voz

Piano

5

9

13

[ad libitum]

Be - jo a mão que me con - de - na

A ser sem - pre des - gra - ça - do,

O - be - de - ço ao meu des - ti - no,

Res - - pei - to o po - der do fa - do.

17 **Allegro**

Que eu a-me tan - to Sem ser a - ma - do, Sou in-fe - liz, _____ Sou des-gra - ça - do.

25

Que eu a - me tan - to, Sem ser a - ma - do, Sou in - fe - liz, _____ Sou des-gra - ça - do.

33

Que eu a-me tan - to Sem ser a - ma - do, Sou in-fe - liz, _____ Sou des-gra - ça - do. Que eu a me

42

tan - to Sem ser a - ma - do, Sou in - fe - liz, _____ Sou des-gra-

48

ça - do, Sou in - fe - liz, _____ Sou des-gra - ça - do.

No momento da partida³⁰

No momento da partida
Meo coração t'entreguei
Sem ele sem ti sem ver te,
Como não morro não sei

In the moment of parting
I gave you my heart
Without it, without you, not seeing you,
How I don't die, I don't know.

Aquella noite saudosa
Em que de ti me aparteí,
Quando me vem á lembrança
Como não morro, não sei.

That wistful night
When I left you,
When that memory comes to me,
How I don't die, I don't know.

Do momento taõ penoso
Em qu'ó terno Adeus te dei,
Cada vez que me recordo
Como não morro, não sei.

From the so painful moment
When I bade you a tender farewell,
Each time that I remember it
How I don't die, I don't know.

Te deixar que crueldade
Oh rigor duro da lei!
Mas he fado a qu'annuindo
Como inda vivo não sei.

To leave you, what a hardschip,
Oh, the stern rigour of the law!
But this a fate that, I accepting,
How I still live, I don't know.

nʊ mõ.mẽ.tu da par'tʃi.dɐ
me:ʊ ko.ra'sẽ:ʊ tʃẽ.tre'gei
sẽ:ɪ 'e.lɪ sẽ:ɪ tʃi sẽ:ɪ ver.tʃi,
'kõ.mu nẽ:ʊ 'mo.rʊ nẽ:ʊ sei

a'kɛ.lɐ 'nõ:ɪ.tʃi sa:ʊ'dõ.sɐ
ẽ:ɪ ki dʒi tʃi mja.par'tei
kwẽ.du mi vẽ:ɪ a lẽ'brẽ.sɐ
kõ.mu nẽ:ʊ 'mo.rʊ nẽ:ʊ sei

du mõ'mẽ.tu tẽ:ʊ pẽ'no.zu
ẽ:ɪ kju 'tɛr.nwa'de:ʊs tʃi de:ɪ
ka.dɐ vez ki mi re'cor.du
kõ.mu nẽ:ʊ 'mo.rʊ nẽ:ʊ sei

tʃi de:ɪ'xar ki cru.ɛ:ʊ'da.dʒi
o ri'gor du.rʊ da lei
ma'zɛ 'fa.dwa ka.nu.ĩ.du
'ko.mwĩ.dɐ 'vi.vʊ nẽ:ʊ sei

³⁰ A primeira estrofe está escrita apenas na música. Portanto, a separação em versos aqui apresentada seguiu o modelo da segunda estrofe, que está escrita por extenso no final da partitura. O poema foi transcrito a partir da edição de editor não identificado, pois somente nesta pode-se ler o poema completo.

No momento da partida

Modinha

Versão Laforge

Pe. José Maurício Nunes Garcia

Voz

No mo-men-to da par - ti - da Meu co - ra - ção t'en-tre - guei,_____

Piano

5

No mo-men-to da par - ti - da Meu co - ra - ção t'en-tre-guei. Sem e - le, sem ti, sem

Piano

10

ver - te, co - mo não mor - ro não sei. Sem

Piano

13

e - le, sem ti, sem ver - te, co - mo não mor-ro não sei.

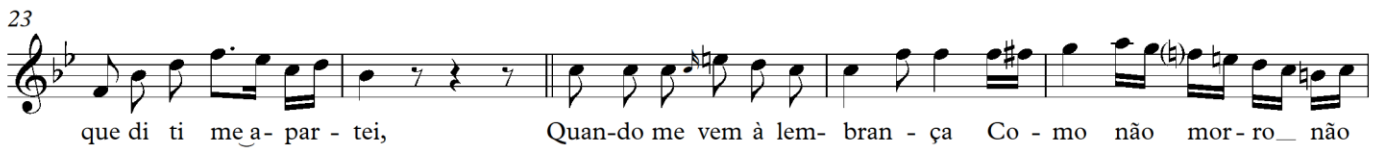
Piano

17



A-que-la noi-te sau - do - sa Em que de ti me a-par - tei, _____ A-que-la noi-te sau - do - sa Em

23



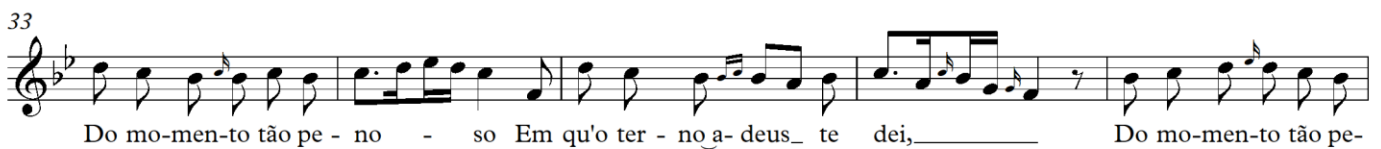
que di ti me a - par - tei, Quan-do me vem à lem- bran - ça Co - mo não mor-ro não

28



sei. _____ Quan do me vem à lem- bran - ça Co - mo não mor-ro não _____ sei.

33



Do mo-men-to tão pe - no - so Em qu'o ter - no a-deus te dei, _____ Do mo-men-to tão pe-

38



no - so Em qu'o ter-no a deus te dei, Ca-da vez que me re - cor - do Co -

43



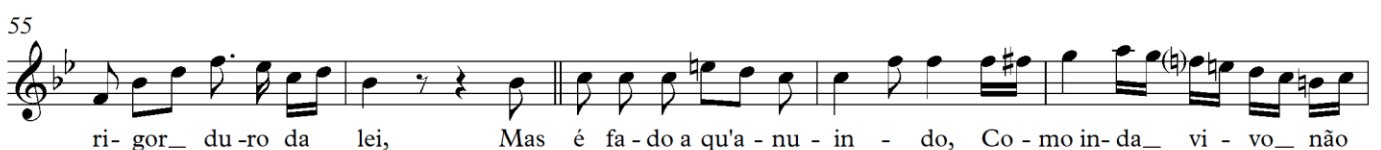
mo não mor - ro não sei. _____ Ca da vez que me re - cor - do Co-mo não mor-ro não _____ sei.

49



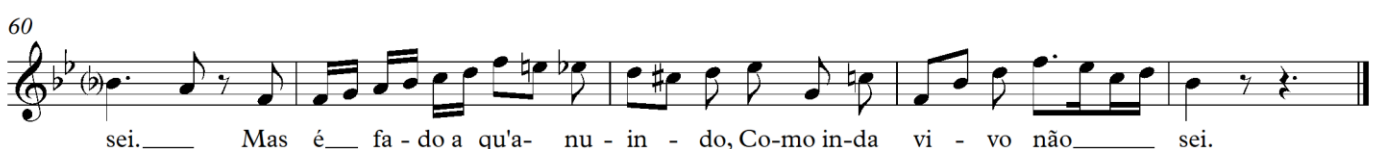
Te dei-xar que cru-el - da - de, Oh ri - gor du-ro da lei, _____ Te dei-xar que cru-el - da - de, Oh

55



ri - gor du-ro da lei, Mas é fa-do a qu'a - nu - in - do, Co - mo in-da vi - vo não

60



sei. _____ Mas é fa - do a qu'a - nu - in - do, Co-mo in-da vi - vo não _____ sei.

No momento da partida

Modinha

Versão Laforge - Tom grave

Pe. José Maurício Nunes Garcia

Voz

No mo-men - to da par - ti - da Meu co - ra - ção t'en-tre - guei,_____

Piano

5

No mo-men - to da par - ti - da Meu co - ra ção t'en-tre - guei. Sem e - le, sem ti, sem

10

ver - te, co - mo não mor - ro não sei. Sem

13


e - le, sem ti, sem ver - te, co - mo não mor-ro não sei.

17




A-que-la noi-te sau - do - sa Em que de ti me a-par - tei, _____ A-que-la noi-te sau - do - sa Em

23




que di ti me a-par - tei, Quan-do me vem à lem- bran - ça Co - mo não mor-ro_ não

28




sei._____ Quan do_ me vem à lem- bran - ça Co - mo não mor-ro não_____ sei.

33




Do mo-men - to tão pe - no - so Em qu'o ter - no a - deus_ te dei,_____ Do mo-men - to tão pe -

38



no - so Em qu'o ter-no a deus_ te_ dei, Ca-da vez que me re - cor - do Co -

43




mo não mor-ro_ não sei._____ Ca-da_ vez que me re - cor-do Co-mo não mor-ro não_____ sei.

49



Te dei-xar que cru-el - da - de, Oh ri-gor_ du-ro da lei,_____ Te dei-xar que cru-el - da - de, Oh

55



ri- gor_ du-ro da lei, Mas é fa-do a qu'a - nu - in - do, Co - mo in-da_ vi - vo_ não

60



sei._____ Mas é_ fa - do a qu'a - nu - in - do, Co-mo in-da vi - vo não_____ sei.

No momento da partida

Modinha

Versão editor não indicado

Pe. José Maurício Nunes Garcia

Andante

Voz

No mo-men-to da par -

Piano

f *ritard.* *p*

6

ti - da Meu co - ra - ção t'en-tre - guei, No mo-men-to da par -

10

ti - da Meu co - ra - ção t'en-tre-guei. Sem e - le, sem ti, sem

14

ver - te, Co - mo não mor - ro não sei. Sem e - le, sem ti, sem

f

18

ver - te, Co-mo não mor - ro, não mor - ro não sei. Sem sei.

22

A-que-la noi-te sau - do - sa Em que de ti me a-par - tei, A-que-la noi-te sau - do - sa Em que di ti me a - par - tei, Quan-do me vem à lem- bran-ça Co-mo não mor-ro_ não sei. Quan - do_ me vem à lem- bran-ça Co-mo não mor-ro, não mor - ro não sei.

38

Do mo-men-to tão pe - no - so Em qu'o ter - no-a-deus_ te dei, Do mo-men-to tão pe - no - so Em qu'o ter-no_a deus_ te_ dei, Ca-da vez que me re - cor-do Co-mo não mor ro_ não sei. Ca - da_ vez_ que me re - cor - do Co-mo não mor-ro, não mor - ro não sei.

54

Te dei-xar que cru-el da - de, Oh ri-gor_ du-ro da lei, Te dei-xar que cru-el - da - de, Oh ri - gor_ du-ro da lei, Mas é fa-do a qu'a - nu - in - do, Co-mo in-da vi - vo_ não sei. Mas é_ fa - do a qu'a - nu - in - do, Co-mo in-da vi - vo não sei, não_ sei.

No momento da partida

Modinha

Versão editor não indicado - Tom grave

Pe. José Maurício Nunes Garcia

Andante

Voz

Piano

f

ritard.

p

6

10

14

ti - da Meu co - ra - ção t'en-tre - guei, No mo-men - to da par -

ti - da Meu co - ra - ção t'en-tre - guei. Sem e - le, sem ti, sem

ver - te, Co - mo não mor - ro não sei. Sem e - le, sem ti, sem

f

18

ver - te, Co-mo não mor-ro, não mor - ro não sei. Sem sei.

22

A-que-la noi - te sau - do - sa Em que de ti me a - par - tei, A que la noi-te sau

27

do - sa Em que di ti me a par - tei, Quan-do me vem à lem- bran-ça Co-mo não mor ro_ não

33

sei.____ Quan do_ me vem à lem- bran - ça Co-mo não mor-ro, não mor - ro não sei.

38

Do mo-men - to tão pe - no - so Em qu'o ter - no a - deus_ te dei, Do mo-men - to tão pe

43

no - so Em qu'o ter-no a deus te_ dei, Ca-da vez que me re - cor-do Co-mo não mor ro_ não

49

sei.____ Ca - da_ vez que me re - cor - do Co-mo não mor-ro, não mor - ro não sei.

54

Te dei-xar que cru-el da - de, Oh ri - gor_ du-ro da lei, Te dei-xar que cru-el

59

da - de, Oh ri gor_ du-ro da lei, Mas é fa-do a qu'a-nu - in - do, Co-mo in-da vi - vo_ não

65

sei.____ Mas é_ fa - do a qu'a- nu - in - do, Co-mo in-da vi-vo não sei, não_ sei.

Marília, se me não amas³¹

Marília si me não amas
não me diga a verdade,
finge amor tem compaixão
Mente ingrata por piedade.

Dize que longe de mim
Sentes penosa saudade,
Da-me esta doce iluzão,
Mente ingrata por piedade.

Marília, if you don't love me,
Don't tell me the truth,
Pretend love, have compassion,
Lie, ungretefull girl, for mercy's sake.

Tell me that when you are far away
You yearn sadly for me,
Afford me this sweet delusion,
Lie, ungretefull girl, for mercy's sake.

ma'riľjə si mi nẽ:u 'ĩməs
nẽ:u mi dʒigə a ver.da.dʒi
'fi.ʒja'mor tẽ:ı kō.pa:ı'ʃẽ:u
'mẽ.tʃi.'gra.tə pɔr pje.da.dʒi

'dʒi.zi ki lõ.gri dʒi nĩ
'sẽ.tis pẽ'nɔ.zə sa:u'da.dʒi
'damı 'es.tə 'do.si.lu'zẽ:u
'mẽ.tʃi.'gra.tə pɔr pje.da.dʒi

³¹ A primeira estrofe está escrita apenas no texto musical. Portanto, sua separação em versos seguiu o modelo da segunda estrofe que está escrita por extenso no final da partitura.

Marília, se me não amas

Modinha

[Texto] e música: Pe. José Maurício Nunes Garcia

Andante 

Voz

Piano

Ma - ri - lia, se me não a - mas, Não me

7

di - ga a ver - da - de, Fin - ge a - mor, tem com - pai - xão, Men - te, in - gra - ta, por pie -

12

da - de, Men - te, in - gra - ta por pi - e - da - de.

18

Estrilho  *al* 

Do - ce men - ti - ra Sa - be a - gra - dar Um de - sen - ga no Po - de ma - tar.



24



29



(Ah,) Di-ze que, lon-ge de mim, Sen-tes pe - no - sa sau - da-de; Dá-me es-ta do - ce i-lu -

35



são, Men-te, in - gra - ta, por pie - da - de, Men-te, in - gra - ta por - pi - e - da - de.

Marília, se me não amas

Modinha

Tom grave

[Texto] e música: Pe. José Maurício Nunes Garcia

Andante $\text{♩} = 60$

Voz

Piano

Ma - ri - lia, se me não a - mas, Não me

7

Voz

Piano

di - ga a ver - da - de, Fin ge a - mor, tem com - pai - xão, Men - te, in - gra - ta, por pie -

12

Voz

Piano

da - de, Men - te, in - gra - ta por pi - e - da - de.

18

Estrilho $\text{♩} = 60$ *al* $\text{♩} = 60$

Voz

Piano

Do - ce men - ti - ra Sa - be a - gra - dar Um de - sen - ga no Po - de ma - tar.

24

29

(Ah,) Di-ze que, lon-ge de mim, Sen-tes pe - no - sa sau - da-de; Dá-me es-ta do - ce i-lu -

35

são, Men-te, in-gra - ta, por pie - da-de, Men-te, in-gra-ta _____ por_ pi-e - da-de.

Estas lágrimas sentidas

Estas Lagrimas sentidas,
que dos tristes olhos vem,
São de Amor certos sinais,
São Saudades de meu bem.

These heartfelt tears,
That fall from mournfull eyes,
Are some tokens of Love,
They are the yearnings for my love.

Estes ais, estes suspiros
Que do fundo d'Alma vem,
Não são ais, não são suspiros
São Saudades de meu bem.

These ohs, these sighs
That come from the depths of the Soul,
They are not ohs, nor sighs,
They are the yearnings for my love.

Crueis penas afflictivas
Que no peito só contem,
São aquellas que me mataõ
São Saudades de meu bem.

Cruel sorrows that punish me,
They are in my lonely heart,
They kill me,
They are the yearnings for my love.

O viver sempre inquieto
Do Ciume não provem,
O Mal que minh'Alma sente
São Saudades de meu bem.

This life, always restless,
It does not come from jealousy,
The malady that my soul feels
These are the yearnings for my love.

kru'ɛ:ɪs 'pẽ.nɐs a.fli'ti.vɐs
ki nu 'pe:ɪ.to sɔ kõ'tẽ:ɪ
sẽ:ʊ a'kɛ.lɐs ki mi 'ma.tã:ʊ
sẽ:ʊ saw.'da.dʒɪz du me:ʊ bẽ:ɪ

ʊ vi'ver 'sẽ.pɾĩ.'kʲe.tu
du si'u.mi nẽ:ʊ pro.vẽ:ɪ
ʊ ma:ʊ ki mi'ɲa:ʊ.mɐ 'sẽ.tʃɪ
sẽ:ʊ saw.'da.dʒɪz du me:ʊ bẽ:ɪ

'ɛs.tɐs 'la.gri.mɐ.sẽ.'tʃi.dɐs
ki dus 'tris.tʃɪ.'zɔ.ʌʊz vẽ:ɪ
sẽ:ʊ dzja'mor 'sɛr.tu.si'na:ɪs
sẽ:ʊ saw'da.dʒɪz du me:ʊ bẽ:ɪ

'ɛs.tʃɪ.'za:ɪs 'ɛs.tʃɪ.sus'pi.rus
ki du 'fũ.du 'da:ʊ.mɐ vẽ:ɪ
nẽ:ʊ sã:ʊ a:ɪs nẽ:ʊ sã:ʊ sus.pi.rus
sẽ:ʊ saw.'da.dʒɪz du me:ʊ bẽ:ɪ

Estas lágrimas sentidas

Modinha

Pe. José Maurício Nunes Garcia

Andante

The musical score is written for voice and guitar. It begins with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The tempo is marked 'Andante'. The score is divided into three systems, each with a vocal line and a guitar accompaniment line. The lyrics are: 'Es-tas lá - gri-mas sen - ti - das, Que dos tris - tes o - lhos vem, São de A-mor cer - tos si - nais, São sau da - des de meu bem, São de A- mor cer-tos si-'. The guitar part features a mix of chords and melodic lines, including a triplet in the second system and a forte dynamic marking in the third system.

Voz

Es-tas

Violão

5

lá - gri-mas sen - ti - das, Que dos tris - tes o - lhos

8

vem, São de A-mor cer - tos si - nais, São sau

11

da - des de meu bem, São de A- mor cer-tos si-

14

nais, São sau - da - des de_ meu bem, São _____ sau -

Measures 14-16: Melody and accompaniment. The melody is in treble clef, and the accompaniment is in bass clef. The key signature has one sharp (F#).

17

-da - des de _____ meu bem; bem.

1. [D.C.]

Measures 17-19: Melody and accompaniment. The melody is in treble clef, and the accompaniment is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 19 is a first ending, and measure 20 is a second ending marked [D.C.] (Da Capo).

20

[Para terminar.]

bem.

Measures 20-22: Melody and accompaniment. The melody is in treble clef, and the accompaniment is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 20 is a first ending, and measure 21 is a second ending marked [Para terminar.] (For ending).

23

Es - tes ais, _ es - tes sus - pi - ros Que do fun - do_ d'al - ma

Measures 23-26: Melody and accompaniment. The melody is in treble clef, and the accompaniment is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 24 has a triplet of eighth notes.

27

vem, Não são ais, não _____ são sus - pi - ros, São sau - da - des_ de_ meu_

Measures 27-30: Melody and accompaniment. The melody is in treble clef, and the accompaniment is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). Measure 28 has a first ending, and measure 29 has a second ending marked with a fermata.

31

bem, Não_ são_ ais, _____ são_ sus - pi - ros, São sau -

Measures 31-33: Melody and accompaniment. The melody is in treble clef, and the accompaniment is in bass clef. The key signature has one sharp (F#).

34



da-des de_ meu bem, São_ sau - da-des de_ meu bem;

38



Cru-éis pe-nas a - fli - ti - vas Que no pei - to_ só_ con

42



tém, São a - que - las_ que me ma-tam, São sau - da - des_ de_ meu_

46



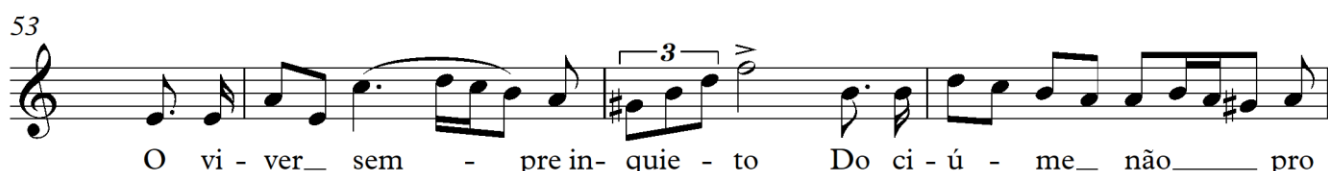
bem, São_ a - que - las que_ me ma-tam, São sau -

49



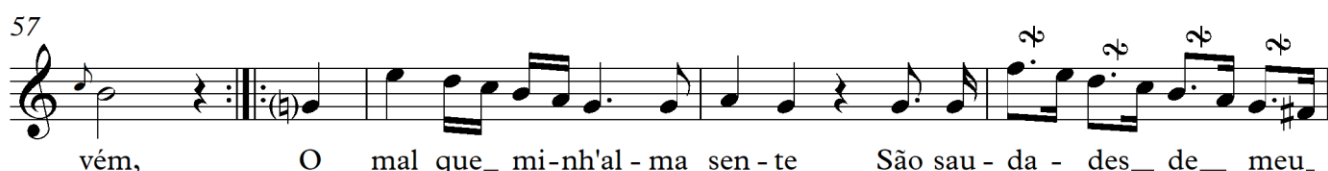
da-des de_ meu bem, São_ sau - da-des de_ meu bem;

53



O vi - ver_ sem - pre in- quie - to Do ci - ú - me_ não_ pro

57



vém, O mal que_ mi-nh'al - ma sen - te São sau - da - des_ de_ meu_

61



bem, O_ mal_ que mi-nh'al-ma sen - te São sau

64



da-des de_ meu bem, São_ sau - da-des de_ meu bem;