

JORGE ALVES BARBOSA

FOLLAS ROSALIANAS



Ciclo de Canções para Voz e Piano
com textos de Rosalía de Castro

Viana do Castelo - 2008

A Xúlio Mosquera Gonzalez,

*um verdadeiro apaixonado pela obra de Rosalía de Castro,
dedica este contributo para o alargamento do seu
Catálogo de música inspirada na poesia rosaliana*

O AUTOR

FOLLAS ROSALIANAS

Ciclo de nove Canções para Voz e Piano com poemas de Rosalía de Castro

Realizar um ciclo de canções sob poemas de Rosália de Castro era um projecto que pairava na minha mente de há uns bons anos a esta parte, tendo início com a primeira composição original sobre texto da mesma autora – “*Que hermosa te dou Deus terra querida*” – para voz solista e coro, e o trabalho de harmonização sobre temas musicais de diversos autores sob textos rosalianos. Este primeiro contacto com *Follas Novas* haveria de dar origem a outros trabalhos e a uma especial atenção à poetisa galega, algo que viria a acentuar a intenção de continuar uma abordagem dos seus textos; um projecto muitas vezes adiado, mas nunca abandonado. As motivações para a composição musical não eram muitas, de facto, tendo-me eventualmente faltado a coragem de Rosalía para colocar no papel as dores e desilusões, e também algumas dúvidas sobre a forma de abordar novamente a poesia desta autora, já que assumira o propósito de orientar para outras paragens, ainda não abordadas, o meu trabalho de compositor.

Após alguns anos de paragem, pautados por interpelações, propostas e sobretudo a impertinência de amigos, que sinceramente agradeço, surgiu o desafio insistente de Xúlio Mosquera, por isso mesmo dedicatário desta obra, para que pusesse em música, como acontecera já com outros compositores e em outras versões, um poema de Curros Enríquez dedicado *A Rosalía*, na sua versão portuguesa, exactamente o que apresento aqui em apêndice ao ciclo rosaliano. A resposta finalmente encontrada aos impertinentes e-mails, constituiu também a oportunidade para uma abordagem à escrita para voz e piano de uma forma sistemática e a imediata motivação para este

empreendimento mais alargado que agora apresento: musicar uma selecção de poemas de Rosalía, a partir do seu livro *Follas Novas*. A primeira ideia era a de uma selecção mais ou menos aleatória e segundo o mero gosto pessoal; havia, no entanto um poema cuja abordagem hibernava também na estante, para não dizer na gaveta: *De balde*, um outro desafio anterior, do amigo já anteriormente citado, e que era ocasião de, não sabia bem como, afrontar agora. A selecção dos poemas para a elaboração de um ciclo com uma dimensão razoável foi ganhando forma, no verdadeiro sentido da palavra, pois, sem o esperar à partida, acabei por encontrar um conjunto de poemas que acabavam por constituir uma espécie de unidade representativa de uma autobiografia da autora, nomeadamente através de uma estranha proximidade de temas como o sofrimento, a dor e a morte. E assim encontrei este grupo de nove temas, nove poemas – foram nove porque não haveria mais – que traçam o que poderíamos chamar um itinerário marcado pela saudade, pela reacção, pelo protesto contra a infelicidade, por uma certa rebelião aliada a alguma resignação perante a morte. Todo o ciclo foi composto com uma sequência marcada pela datação que acompanha cada trecho, ou seja, não pela ordem em é apresentado, mas pela ordem de selecção e quase de paginação no livro de poemas... A intencionalidade e o, agora evidente, sentido de unidade foi-se revelando no decorrer da composição e com uma pontinha de sorte...

Desta forma, *Bos Amores* representa a abertura para a vida, marcada pelo optimismo e a exuberância da idade juvenil, mesmo que “de passagem” e por uma esperança que não esmorece apesar da consciência da dor que sempre acompanha o amor; esse mesmo optimismo moderado é desenvolvido no poema seguinte – *Cabe das froles a Nena* – pois a espontaneidade do amor e do enamoramento acaba por vir acompanhada pela “má fortuna” dos espinhos; é a própria sociedade, são os costumes, são as circunstâncias da vida a ensinar-nos que, ao lado da liberdade e da capacidade de agir, se encontram entraves, condicionalismos, leis ou tabus, mas sempre algo que nos diz: “*Non cantes, non chores*” e, quantas vezes, o que fica dos bons momentos de outrora são as saudades e as tristezas, ou a memória de maus momentos que parecem fazer de tal modo parte da vida que já nem conseguimos prescindir deles; é este o sentido profundo de “*Unha vez tiven um cravo*”. Perante as amarguras da vida e as incompreensões do mundo, perante as desilusões do

presente e a falta de expectativas quanto ao futuro, resta, por vezes, a escrita como desabafo: “*Silencio!*” é esse desabafo transformado em “palavras, palavras” escritas, até porque a vida nos vai ajudando a compreender que, *Cada cousa no seu tempo*, há que encará-la com os seus variados momentos sem ambiguidades nem falsas esperanças. É essa também a mensagem que, em cada manhã, – *O toque da alba* – o sino da catedral lança ao longe nas suas prolongadas vibrações sonoras, completamente indiferente ao impacto que irão produzir em cada um dos anónimos ouvintes: para uns serão sons anunciadores da alegria em cada dia que começa, mas para outros serão a recordação de tempos passados, ou trarão já o mau augúrio de uma sonoridade fúnebre; a mesma sonoridade que lembra a cada um o destino e uma certa fatalidade da vida que – *De balde* – tentamos esconjurar ou com a qual também, em vão, tentarão condicionar os nossos pensamentos e atitudes em vida. Porém, nem com a morte tudo está acabado; o facto de, no último momento, não se poder contar com o canto fúnebre dos clérigos nem com uma simples caixa por hábito, não significa que se tenha perdido a esperança de repousar para sempre - num *Dulce Sono* – embalados na suavidade das asas e nas vozes de um coro angélico.

Quase me atreveria a dizer, concluindo, que estamos perante uma espécie de “*Requiem*” à memória de Rosalía de Castro, um “requiem” que concretiza o descanso procurado por ela, porventura um “requiem” não marcado pelo desespero ou dramatismo do “*Dies irae*”, mas pela suavidade do “*In paradisum*”, como já o pensara maravilhosamente o compositor Gabriel Fouré; daí também o ambiente com que a própria música acompanha estes poemas, uma música que não será um simples acompanhamento da voz cantante, mas o comentário do piano inspirado pelo desenvolvimento do texto; também por isso, a não ser uma intencionalidade estilística marcada pela utilização da modalidade, a linguagem musical não pretende trazer novidades, não pretende ser antiga nem inovadora, mas simplesmente acompanhar, à sua maneira os poemas rosalianos. Aos musicólogos deixo um aviso com humor: não procurem rascunhos ou subsídios sobre o desenvolvimento deste trabalho porque foi elaborado directamente para o computador, o que nem sempre foi fácil, mas simplifica a edição...

Perante esta aventura, não sei que reacções podem surgir, mas de uma coisa tenho a certeza: fico com a consciência tranquila por ter cumprido uma promessa feita a mim mesmo há uns tempos atrás, contribuindo discretamente para o enriquecimento do já enorme repertório musical rosaliano, retribuindo a estima que a minha música tem encontrado no país de Rosalía de Castro e a satisfação que encontrei ao passar os olhos pelas *follas novas* e *vellas* da cantora de Padrón.

Meadela, 15 de Novembro de 2008,

Jorge Alves Barbosa

1. BOS AMORES

Cal olido de rosas que sai de antre o ramaxen
nunha mañán de maio, hai amores soaves
que n'inda vir se sinten, nin se ve cando entraren
pola mimosa porta que o corazón lles abre
de seu, cal se abre no agosto
a frol ó orballo da tarde.

E sin romor nin queixa, nin choros, nin cantares,
brandos así e saudosos, cal alentar dos ánxeles,
en nos encarnan puros, corren coa nosa sangue
e os ermos reverdecen do espírito onde moraren.

Busca estes amores... búscalos,
si téis quen chos poida dare;
que estes son soio os que duran
nesta vida de pasaxen.

A primeira frase do poema é o fundamento de toda a ambiência provocada pela música que o acompaña; a escrita não disfarça o tom impressionista desta música, no modo "tetrardus" em Ré. Daí também a importância do tema inicial que vai pontuando o canto em forma de "recitativo". Mais do que musicar o poema, procurou-se criar um ambiente musical que o próprio poema vai explicando. Os intervalos melódicos e as soluções harmónicas, com relevo para a "pentatonia" acabam por dar o tom suave que "sai de entre as ramagens como o cheiro das rosas".

Estruturalmente, segue-se a própria estrutura do poema que dividimos em duas estrofes semelhantes, de seis versos cada uma, a que se acrescenta uma espécie de coda com os dois últimos versos; por isso, poderíamos dizer que temos uma estrutura em A-A-B. Relevante o carácter suspensivo da cadência das duas estrofes que apenas se conclui com a Coda, onde os dois versos finais se desenvolvem a partir da própria harmonia do prelúdio inicial. Aliás, como acontecerá, de modo geral, no desenvolvimento deste ciclo.

BOS AMORES

Poema de Rosalía de Castro

Música de Jorge Alves Barbosa

Andante tranquilo ♩ = 72

The musical score is written for voice and piano. It begins with a tempo marking of 'Andante tranquilo' and a metronome marking of ♩ = 72. The key signature is three flats (B-flat major or D-flat minor), and the time signature is 2/4. The score is divided into four systems. The first system shows the vocal line (Voz) and the piano accompaniment (Piano). The piano part features a complex texture with sixteenth-note patterns in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand. The vocal line is mostly rests, with a few notes appearing later. The second and third systems continue the piano accompaniment, with the vocal line remaining silent. The fourth system introduces the vocal line with the lyrics: *p* Cal o - li - do de ro - sas que sai de an - tre o ra - . The piano accompaniment continues with a similar texture, and the vocal line is marked with a piano (*p*) dynamic. The score concludes with a final piano accompaniment section marked *pp*.

ma - xen nu - nha ma - ãan de ma - io, hai a - mo - res so - a - ves que

pp

n'in - da vir se sin - ten, nin se ve can - do en - tra - ren po - la mi - mo - sa por - ta que o

co - ra - zon lles a - bre de seu can - do se a - bre no a - gos - to a frol

ó or - ba - llo da tar - de... 8^{va}

p

8^{va} *p* E sin ro - mor nim

The first system of the musical score consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line begins with a rest, followed by a melodic phrase starting on a dotted quarter note. The piano accompaniment features a complex texture with multiple voices in both hands, including sixteenth-note patterns and sustained chords. A dynamic marking of *p* (piano) is present. An octave sign (8^{va}) is placed above the vocal line.

quei - xa, nin - cho - ros, nim can - ta - res, bran - dos a - sie sau - do - sos... cal

The second system continues the musical piece. The vocal line has a melodic line with lyrics. The piano accompaniment includes a prominent sixteenth-note figure in the right hand and sustained chords in the left hand. The lyrics are: "quei - xa, nin - cho - ros, nim can - ta - res, bran - dos a - sie sau - do - sos... cal".

a - len - tar dos an - xe - les en nós en - car - nan pu - ros, cor - ren coa no - sa san - gre i os

The third system of the score. The vocal line continues with a melodic line. The piano accompaniment features a sixteenth-note pattern in the right hand and sustained chords in the left hand. The lyrics are: "a - len - tar dos an - xe - les en nós en - car - nan pu - ros, cor - ren coa no - sa san - gre i os".

er - mos re - ver - de - cen do es - pri to on de mo ra - re; Bus - ca es - tes a - mo - res...

The fourth and final system of the score. The vocal line concludes with a melodic phrase. The piano accompaniment features a sixteenth-note pattern in the right hand and sustained chords in the left hand. The lyrics are: "er - mos re - ver - de - cen do es - pri to on de mo ra - re; Bus - ca es - tes a - mo - res...".

mf bus - ca - os, si tés quen chos poi - da da - re; *8^{va}*

mf que es - tes son so - io os que du - ran nes - ta *8^{va}*

vi - da... *p* de pa - sa *8^{va}*

xen... *ppp* *8^{va}*

2. CABE DAS FROLES A NENA

Cabe das froles a nena,
canta alegre o seu cantar
e é branca come a azucena,
pálida como o luar.
E onde a boquiña, un lunar
gracioso lle dou Dios, tan feito, tanto
que é de todos o encanto.

Cor de luar... que cor lindo!
uns ollos cal noite escura,
lábios que falan sorrindo
e aquel sinal... Femosura
máis, non cabe en criatura
que a que Dios quixo darche, linda rosa,
doce, casta e preciosa.

Ser amada, ese é o teu sino,
amada cal n'outra houber,
e que dichoso destino!
ser querida e ben querer.
Ei a ambición da muller
e o soio ben que buscan sin medida
nesta misera vida.

Pero, nena alunarada,
sabes o que o refran dí?
Que é en amores desdichada
a que un lunar tem así.
E tamén din que o eres ti,
a pesar das risadas dos teus labios
que non saben de agravios.

En boa hora ou en mal hora
que nesto de enamorar
tamén se mete a traidora
mala sorte a traballar.
E métese a enfeitizar
Corazons inocentes e almas puras
n'afeitas a amarguras.

[Ai da nena alunarada,
pálida como o luar!
Como canta o seu cantar
tan serena e sin pensar,
que á que lunares ten, fortuna esquiva
Ihe hade ser mentras viva.]

Alegre e dichosa canta
aquela linda canzón
que trai á sua mente tanta
querida recordazón,
que asin é come a oración,
que a ialma, triste, con amor marmura
pedindo a Dios ventura.

E ela non pensa, toliña,
e non maxina, a coitada,
que mal tras do amor camiña
e ten fertuna menguada
a que nace alunarada:
que a que ten un lunar tan primoroso
nunca terá reposo.

Tan soio te agardan penas,
linda rosa, a do lunar;
as grandes tras das pequenas,
unha tras outra a chamar
á túa porta hande chegar;
que naide, tal é a forza do destino,
naide torce o teu sino.

Nesta canção é o ritmo que conta; quase um ostinato que deriva do carácter marcadamente rítmico do poema; é esse ritmo do texto que justifica também o aparentemente complexo esquema rítmico de 10/8 que, rigorosamente deve ser lido como 6+4/8. Também por questões de regularidade rítmica alterámos a ordem das palavras na segunda estrofe: “que a que Dios quixo darche”.

Do ponto de vista musical, utilizamos o modo “deuterus” em Ré, também conhecido como modo “frígio”, respeitando as características melódicas e harmónicas do mesmo, modulando entretanto ao “tetrardus plagal”, particularmente pela utilização do acorde de sub-tónica sobre o segundo grau. Um tom arcaico e popular é-lhe conferido ainda pelo emprego da chamada “cadência de rimaço” numa das cadências intermédias. Estruturalmente emprega a mesma música em todas as estrofes, tendo-se excluído uma (aqui apresentada entre parêntesis) pelo facto de lhe faltar um verso, o que tornava impossível a adequação à estrutura da música. Cada estrofe é tratada em duas partes A+B, em que a parte A é essencialmente rítmica e a parte B mais lírica, de acordo com o sentido do próprio texto que revela um sentido particular: o contraste entre a fantasia e a alegria pelas qualidades da Nena, qualidades que, afinal encerram em si um destino trágico e uma sorte ingrata que ninguém pode alterar, como acaba por concluir o texto. Aliás é a música a insinuar a tragicidade que o texto, por vezes, procura disfarçar.

Duas frases do “prelúdio” musical servem também de “interlúdio” constante entre as diferentes estrofes, num processo de “moto perpétuo” que só termina com a conclusão instrumental quase em simetria com a introdução.

CABE DAS FROLES A NENA

Poema de Rosalía de Castro

Música de Jorge Alves Barbosa

Allegro $\text{♩} = 104$

Voz

Piano

f

mf Ca - be das fro - les a Ne - na, can - ta a - le gre o seu can - tar

$\text{♩} = \text{♩}$

é bran - ca co - mo a - zu - ce - na pá - li - da co - mo o lu - ar. E on - de a bo - qui - ña un lu -

p

nar gra - cio - so lle dou Deus tan fei - to, tan - to, que é de to - dos o en - can - to.

mf Cor de lu - ar, que cor lin - do!

Uns o - llos cal noite es cu - ra. lá - bios que fa - lan so - rin - do, e a - quel si - nal... Fer - mo - su - ra

p mais non ca - be en cri - a - tu - ra que a que qui - xo Deus, dar - che, lin - da ro - sa, do - ce, cas - ta e

pre - cio - sa.

>

mf Ser a - ma - da e - se é o teu si - no, a - ma - da qual n'ou - tra hou ber e que di - cho - so des - ti - no!

f

Detailed description: This system contains the first system of music. It features a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The vocal line begins with a melodic phrase, followed by a rest and then another phrase. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands. A dynamic marking of *mf* is placed below the vocal staff, and *f* is placed below the piano staff. There are accents (>) above some notes in the piano part.

mf ser que - ri - da e ben que rer... Ei a am - bi - ción da mu - ller e o so - io ben que

f

Detailed description: This system contains the second system of music. It features a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff. The key signature has two flats. The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment includes a change in time signature from 4/4 to 4/4. A dynamic marking of *mf* is placed below the vocal staff, and *f* is placed below the piano staff. There are accents (>) above some notes in the piano part.

mf bus - can sin me - di - da nes - ta - mí - se - ra vi - da.

f

Detailed description: This system contains the third system of music. It features a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff. The key signature has two flats. The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment includes a change in time signature from 4/4 to 8/8. A dynamic marking of *mf* is placed below the vocal staff, and *f* is placed below the piano staff. There are accents (>) above some notes in the piano part.

mf Pe - ro, ne - na a - lu - na - ra - da,

f

Detailed description: This system contains the fourth system of music. It features a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff. The key signature has two flats. The vocal line begins with a melodic phrase. The piano accompaniment includes a change in time signature from 8/8 to 8/8. A dynamic marking of *mf* is placed below the vocal staff, and *f* is placed below the piano staff. There are accents (>) above some notes in the piano part.

sa - bes o que o re - fran di? Que é en a - mo - res des - di - cha - da quen um lu - nar ten a - si.

***p** E ta - men din que e - res ti a - pe - sar das ri - sa - das dos teus lá - bios,*

que non sa - ben de a - gra - vios.

***mf** En bo - a ho - ra ou mal ho ra, que ne - sto de e - na - mo - rar,*

♩ = ♩.

tam - ben se me-te atraí do- ra ma- la sor-te a tra- ba- llar, *p* E me - te - se a en - fei - ti -

zar co - ra - zons i - no - cen - tes e al - mas pu - ras, n'a - fei - tas a a -

♩ = ♩

mar - gu - ras. *mf*

f

A - le - gre di - cho - sa can - ta, a - que - la lin - da can zon, que trai á súa men - te - tan - ta

f

que ri - da re - cor - da - zon, *p* *Que a - sin é co - m'a o - ra - zon que a ial - ma*

tris - te com a - mor mar - mu - ra pe - din - do a *Diós ven - tu - ra.*

mf *E - la non pen - sa, to - li - ña,*

e non ma - xi - na a coi - ta - da, *que mal tras do a - mor ca - mi - ña* *e ten fer - tu - na men - gua - da*

p A que na - ce a - lu - na - ra - da que a que ten un lu - nar tan pri - mo - ro - so

nun - ca te - ra re - po - so.

f

mf Tan so - lo te a - gar - dan pe - nas, lin - da ro - sa do lu - nar;

as gran - des tras das pe - que - nas u - nha tras ou - tra a cha - mar. *p* a tu - a por - ta han - de che -

gar que nai - de tal é a for - za do des - ti - no nai - de tor - ce o

seu si - no.

3. NON CANTES

Non cantes, non chores, non rias, non fales,
nin entres, nin sallas, sin mo preguntare.

Vallate San Pedro con tanto gardarme!

- Pois de que asi sea, nena, non te asañes;
que cantes, que chores, que rias, que fales...

“Can pasa!”, nun tempo, meniña, diranche.

A escolha de um poema com apenas uma estrofe para fazer parte deste ciclo deveu-se ao dinamismo, à energia que brota do texto e, ao mesmo tempo, ao ar irrequieto e rebelde, revelador de alguém que reage a uma vigilância tão cerrada quanto exagerada. Uma simples estrofe em que os três primeiros versos pertencem a uma personagem que assume o obsessivo discurso e controlo da outra, que acaba por responder com os três versos da segunda parte. Não deixo de ver neste poema o inconformismo de Rosalía com as situações de falta de liberdade que viveu e testemunha nos seus poemas. É que a sua história foi um pouco disto; a constatação trágica de que afinal não vale muito a pena reagir a não ser através da poesia....

A música procura assumir o tom marcadamente agitado e irrequieto do texto. Baseado na tonalidade de ré menor, a obsessão pela vigilância é afirmada na ampliação dos intervalos que vão da terceira inicial até à oitava, quase como um grito que conclui com a expressão “Vallate San Pedro”. Mas veja-se o tom contrastante do baixo que desce por graus conjuntos cromáticos, quase contradizendo o ar incisivo da melodia. A segunda parte reflecte a ironia de uma resposta – imitando a música anterior – mas concluindo com a constatação trágica de que o discurso de revolta e a recusa de resignação não terão qualquer efeito: ao “Vallate San Pedro” corresponde o satírico “Can pasa!...”, e, tal como o “postlúdio” indica, o discurso de revolta vai-se perdendo, deixando apenas um rasto de frustração...

NON CANTES, NON CHORES...

Poema de Rosalía de Castro

Música de Jorge Alves Barbosa

Allegro scherzando ♩ = 92

The musical score is written for voice and piano. It begins with a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 6/16. The tempo is marked 'Allegro scherzando' with a quarter note equal to 92 beats per minute. The score is divided into four systems. The first system shows the vocal line and piano accompaniment. The piano part starts with a *pp* dynamic. The second system continues the piano accompaniment, with a *mf* dynamic marking. The third system introduces the vocal line with the lyrics: *mf* Non can - tes, non cho - res, non ri - as, non fa - les, nin en - tres, nin sa - llas sim mo per - gun - ta - re! The piano accompaniment in this system includes a *cresc* marking. The fourth system continues the vocal line with the lyrics: *f* Va - lla te San. The piano accompaniment in this system includes a *ff* marking. The score concludes with a final chord marked with a circled 4.

Pe - dro de tan - to guar - da - rel...

mf Pois de que a - si

se - a, ne - na non te a - sa - ñes!... *mf* Que ri - as, que

cho - res, que can - tes, que fa - les... *f* "Can pa - sa!" *ff*

nun tem - po, *f* me -

ni - ña... *mf* di - ran - che...

mf *decresc*

This system contains the first four measures of the piece. The vocal line begins with the lyrics 'ni - ña...' and continues with 'di - ran - che...'. The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *mf* and *decresc*.

decresc *p*

This system contains the next four measures. The piano accompaniment continues with a steady rhythmic pattern. Dynamics include *decresc* and *p*.

pp *ff* *fz*

[31.10.2008]

This system contains the final two measures of the piece. The piano accompaniment features a triplet in the right hand. Dynamics include *pp*, *ff*, and *fz*. The date [31.10.2008] is printed at the bottom right.

4. UNHA VEZ TIVEN UN CRAVO

Unha vez tiven un cravo
cravado no corazón
e eu non me acordo xá si era aquel cravo
de ouro, de ferro ou de amor.
Soio sei que me fixo un mal tan fondo,
que tanto me atormentou,
que eu dia e noite sin cesar choraba
cal chorou Madanela na Pasión.
“Señor, que todo o podedes
- pedinlle unha vez a Diós –
daime valor para arrincar dun golpe
cravo de tal condición”,
E doumo Dios, e arrinqueino;
mais... quen pensara?... Despois
xá non sentin máis tormentos
nin soupén que era delor;
soupén só que non sei que me faltaba
en donde o cravo faltou,
e seica, seica tiven soidades
daquela pena... Bon Dios!...
Este barro mortal que envolve o espírito,
quen no entenderá, Señor...!

A chave de lectura deste belo poema pode encontrar-se nos dois últimos versos. Afinal, a pessoa humana é muito difícil de entender e o espírito acaba por revelar sempre as suas contradicións: a dor parece fazer parte da vida, de uma forma imprescindível. Trata-se de um poema trágico, que dividimos em quatro partes: a primeira conta o facto da existência do “cravo” (um espinho) no coração; a segunda com a oração para que Deus livre desse sofrimento; a terceira aponta o facto de Deus ter ouvido a oração, mas provocando uma situação ainda mais dramática: ficar com “saudades” do sofrimento. Numa espécie de Coda, a constatación, nos dois versos finais, que apresentámos como chave de lectura do poema.

Do ponto de vista musical, seguimos a própria estrutura do texto em A+B+A'; o espinho aparece representado pelo acorde dissonante que resulta da sobreposição de duas quartas, uma perfeita e outra aumentada, provocando ainda uma dissonância de sétima maior entre as partes extremas; este será uma espécie de “leitmotiv” nas partes A e A', as mais serenas, desta canção. A parte B, começando com a “oração”, muda completamente de cenário através do processo harmónico da “transição”; mas logo a serenidade inicial do texto, acompanhada pelo trémulo do piano na região aguda, se deixa transformar pelo sentido descritivo do gesto de “arrancar” o cravo, pelo que a música acaba por revestir um tom quase feroz com os saltos da voz e os intervalos alongados no piano. A tranquilidade aparente derivada da ausência da dor do cravo é agora desmentida pela música que conduz a um regresso ao ambiente e à tonalidade inicial com A': aí, encontramos a mesma dor, mas agora provocada pela ausência do espinho... o acorde do “cravo” vai cair precisamente sobre a palavra “faltava”, pelo que a ausência se torna tanto ou mais dolorosa que a presença. A Coda desenvolve-se sobre o tema inicial concluindo de forma “suspensiva” sobre o segundo grau da escala acompanhando o ponto de interrogação do texto, numa pergunta que não terá resposta.

A linguagem é claramente modal, construída sobre o modo “protus” em mi, com relevância para a exploração da “sexta” não baixada (aqui o dó sustenido) o que provoca o tom mais dramático da música enquanto que a harmonia se baseia particularmente nas sobreposições de quartas.

UNHA VEZ TIVEN UM CRAVO

Poema de Rosalía de Castro

Música de Jorge Alves Barbosa

Moderato ♩ = 68

Voz

Piano

pp

p Un - ha vez ti - ven un cra - vo

p

cra - va - do no co - ra - zón, e eu non m'a - cor - do

xá si e - ra a - qué'l cra - vo de ou - ro, fe - rro ou de a -

pp

mor. *p* *Soi - o*

sei que me xi - xo um mal tan fon - do que tan - to me a - tor - men -

tou, que eu di - a e noi - te sin ce - sar cho - ra - ba cal cho - rou Ma - da -

ne - la cho - rou na Pa - sion.

p *Se - ñor, que to - do o po -*
pp

de - des, (pe - din - lle un - ha vez a Diós) Dai - mo va -

p

cresc
lor pa - ra a - rrin - car *fz* dun gol - pe *fz* cra - vo de tal

cresc *fz*

Agitato
- con - di - ción! E dou - mo Dios, e a - rrin

f *tr* *ff*

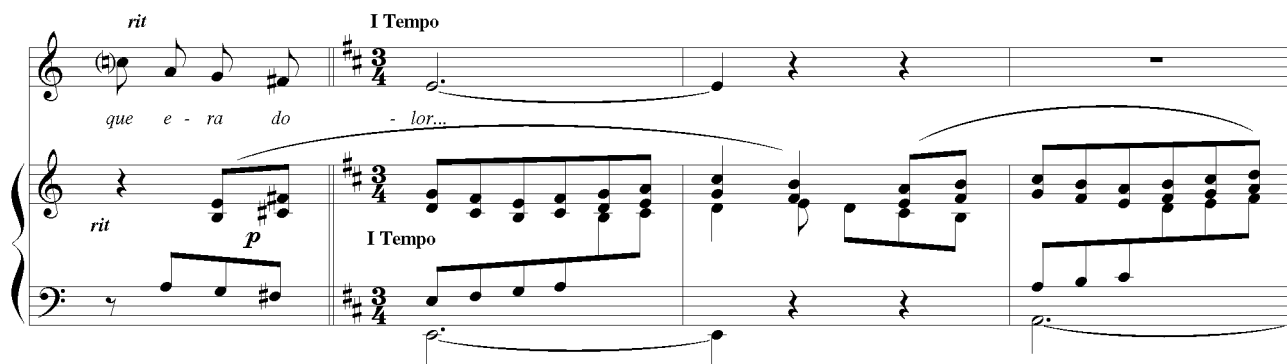
Tranquilo
- quei - no; mais... quen pen - sa - ra?... *p* Des - pois

ff *pp*

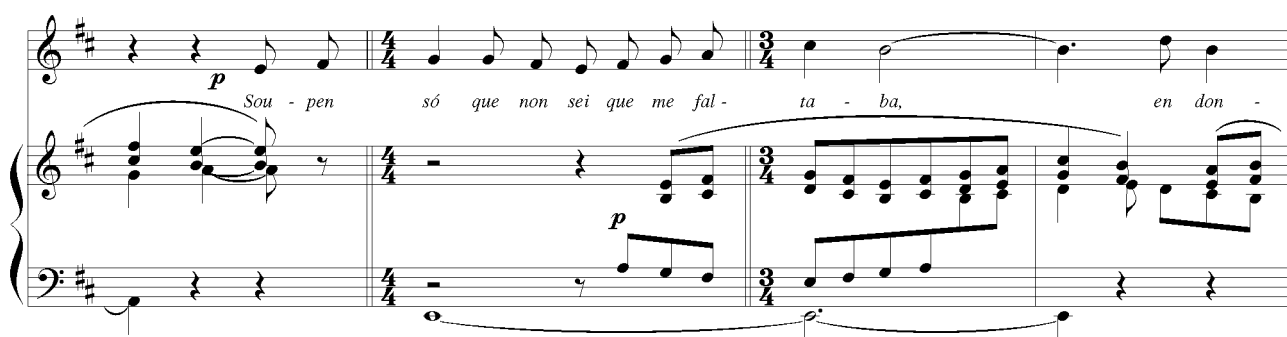
decresc
xá non sen - ti máis tor - men - tos, nin sou - pen

pp *p*

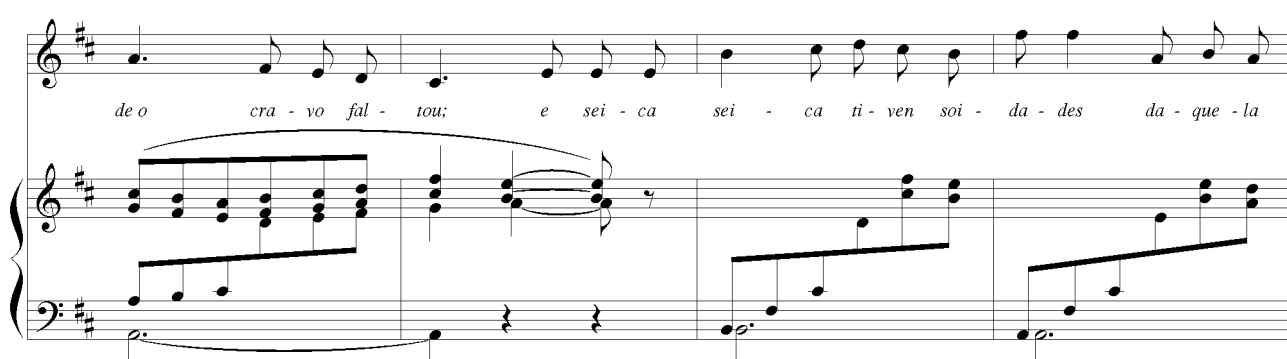
rit **I Tempo**
que e - ra do - lor...



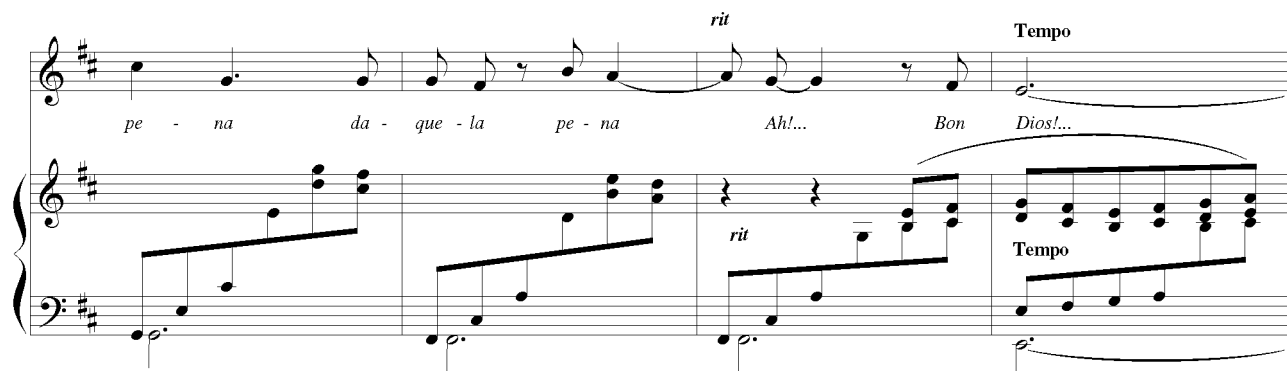
p Sou - pen só que non sei que me fal - ta - ba, en don -



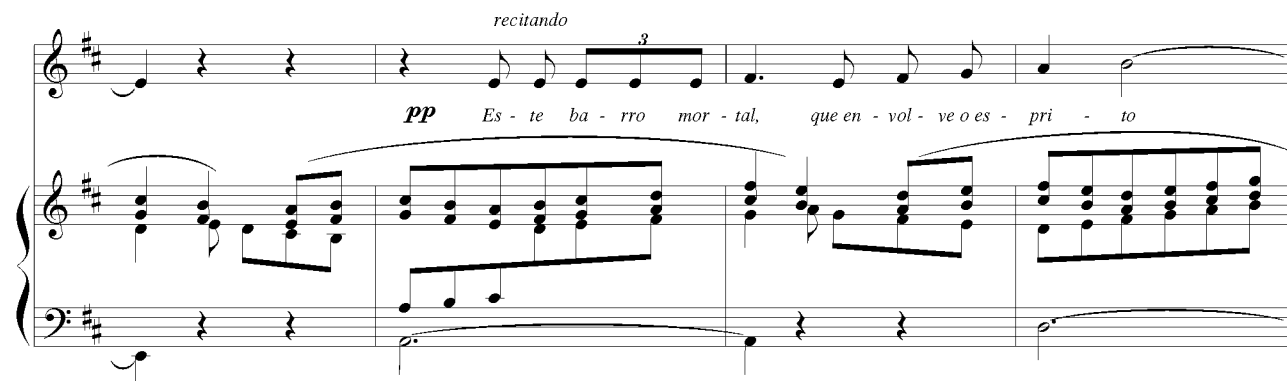
de o cra - vo fal - tou; e sei - ca sei - ca ti - ven soi - da - des da - que - la



rit **Tempo**
pe - na da - que - la pe - na Ah!... Bon Dios!...



recitando **pp** Es - te ba - rro mor - tal, que en - vol - ve o es - pri - to



quien o en - ten - de - rá, Se - ñor...?!

p

Detailed description: This system contains a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It begins with a whole note rest, followed by a quarter note G4, an eighth note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment consists of two staves. The right hand starts with a half note chord (F#4, A4) and a half note chord (B4, D5), followed by a series of chords and a melodic line. The left hand has a half note chord (F#4, A4) and a half note chord (B4, D5). A dynamic marking of *p* is placed at the end of the piano part.

pp

ppp

[16.10. 2008]

Detailed description: This system contains piano accompaniment for two systems. The first system shows the vocal line with a whole note rest. The piano accompaniment starts with a half note chord (F#4, A4) and a half note chord (B4, D5), followed by a series of chords and a melodic line. The left hand has a half note chord (F#4, A4) and a half note chord (B4, D5). A dynamic marking of *pp* is placed at the beginning of the piano part. The second system continues the piano accompaniment with a half note chord (F#4, A4) and a half note chord (B4, D5), followed by a series of chords and a melodic line. The left hand has a half note chord (F#4, A4) and a half note chord (B4, D5). A dynamic marking of *ppp* is placed at the beginning of the piano part. The system ends with a double bar line and the date [16.10. 2008] in the bottom right corner.

5. SILENCIO!

A man nerviosa e palpitante o seo,
as niebras nos meus ollos condensadas,
con un mundo de dudas nos sentidos
e un mundo de tormentos nas entrañas,
sentindo como loitan
en sin igual batalla
[inmortales] deseios que atormentan
e rencores que matan,
mollo na propia sangre a dura pruma
rompendo a vena inchada
e escribo... escribo... para que? Volvede
ó máis fondo da ialma,
tempestuosas imaxes!
Ide a morar cas mortas lembranzas!
Que a man tembrosa no papel só escriba
palabras, e palabras, e palabras!
Da idea a forma inmaculada e pura,
donde quedou velada?

Este texto inspirou a música porventura mais reveladora de um sentido melódico. O poema pode ser visto em três partes: uma primeira parte (A) formada pelos quatro primeiros versos; uma segunda parte formada pelos seguintes, mais curtos (B) e uma terceira parte formada por uma segunda quadra constituída novamente por versos mais longos (A') iniciada em "Ide a morar cas mortas lembranzas".

Esta estrutura preside também ao desenvolvimento da música. Uma melodia inicial, serena e *cantabile*, forma a parte A, marcadamente tonal; segue-se a parte B revelando o tom agitado do texto quer do ponto de vista do ritmo quer da semântica, iniciado em "sentindo como loitan"; foram condicionantes rítmicas que motivaram também a supressão da palavra "inmortales" na versão musical. Do ponto de vista melódico e harmónico, nesta segunda parte, é o cromatismo que pontifica, com relevo para a escala descendente que prolonga o salto de oitava sobre a palavra "matan". Segue-se o tom trágico, quase marcial, correspondente às palavras "mollo na propia sangre a dura pruma", com relevo para a agitação gerada no piano pelas "tempestuosas imaxes". Mas, como depois da tempestade vem a bonança, a poesia acaba por compensar a agitação provocada pelas recordações, pelo que encontramos agora um ambiente de esperança expresso pela melodia de A, agora em modo maior, o que acaba por transfigurar até o prelúdio. Embora com alguns elementos cromáticos e modais, sobretudo na parte central, estamos perante uma música marcadamente tonal.

SILENCIO!

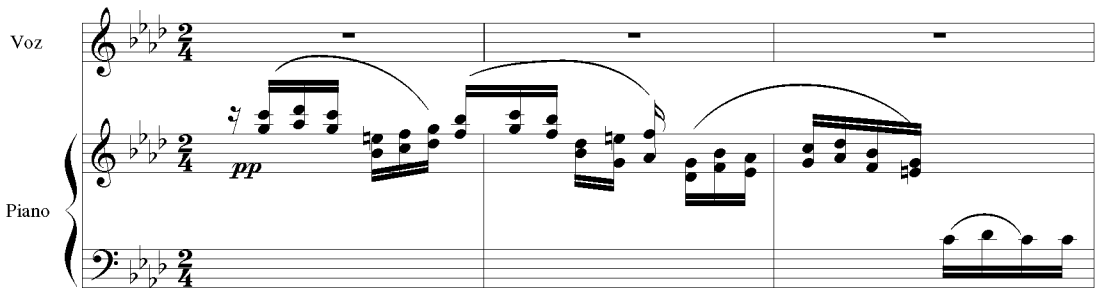
Poema de Rosalía de Castro

Música de Jorge Alves Barbosa

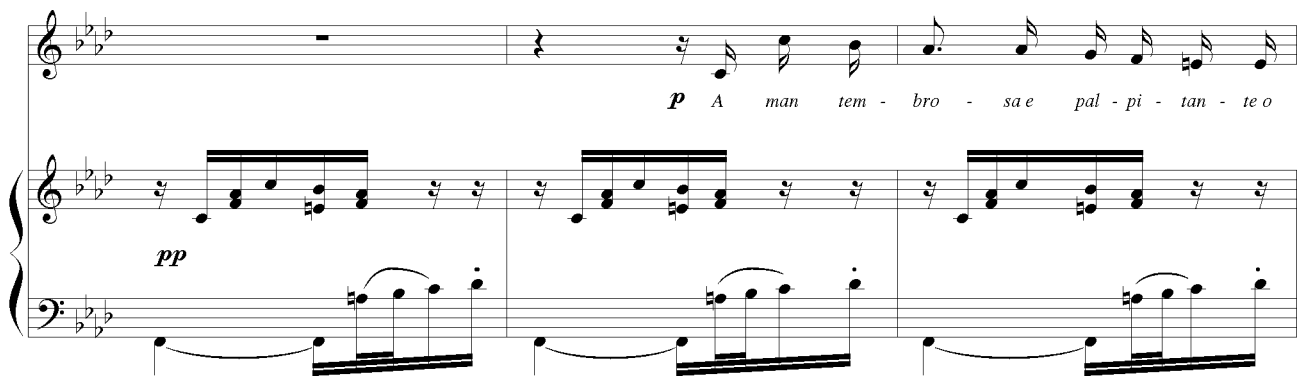
Largo: ♩ = 62

Voz

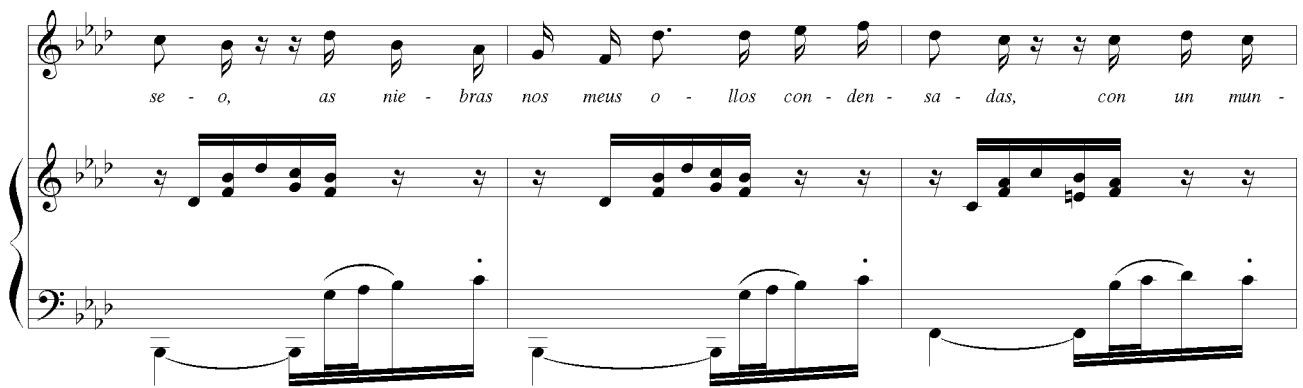
Piano



p A man tem - bro - sa e pal - pi - tan - te o



se - o, as nie - bras nos meus o - llos con - den - sa - das, con un mun -



do de du - das nos sen - ti - dos e um mun - do de tor - men - tos ns en - tra



rit.
pp

mf

sen - tin - do co - mo loi - tan em sin i - gual ba - ta - lla, de - se - ios que a - tor -

fz
f
mf

men - tan e ren - co - res que ma - tan. *mf* Mo - llo na pro - pia

f

san - gre a du - ra pru - ma, rom - pen - do a ve - na in - cha - da, e es -

p

cri bo... es - cri - bo... pa - ra - - qué? Vol - ved ao mais

fun - do da (i)al - ma, tem - pes - tu - o - sas i - ma - xes!...

p I - de a - mo - rar cas mor - tas re - lem - bran - zas! Que a man tem

- bro - sa no pa - pel só es - cri - ba pa - la - bras. pa - la - bras e pa -

la - bras! Da i - de - a a for - ma in - ma - cu - la - da e pu - ra. *pp* Don - de que - dou ve - la -

Molto lento

Molto lento e col canto

- da?...

ppp

pp *ppp*

6. CADA COUSA NO SEU TEMPO

Do alegre maio, unha alborada fresca
foite a sorrir no outono malencónico,
e por nadal os membros ateridos
quentache bem contente a un sol de agosto;
despois trembaches espantado, e fuches
buscando a sombra, inquieto e pesaroso;
mais a mamoria preguizosa, tarde
trouxera ó teu recordo
que aqueces cambios bruscos
raros e intempestuosos,
de loitos e pesares nesta vida
sinal segura eternamente fonon.
E tras daquel calor que che emprestara
no inverno un sol de agosto,
só sentiche da frebe o mortal frio
que helou astra os seus osos.
*As cousas no seu tempo
e as feras no seu tobo.*

Não podemos deixar de ver neste poema uma alusão ao livro bíblico de Coeleth ou Eclesiastes: “Há um tempo para tudo e um momento para todo o propósito debaixo do céu; há tempo para viver e tempo para morrer...” (ver Ecl 3, 1-8). O ar pessimista que caracteriza o referido escrito bíblico perpassa também este poema, quando, no calor do Verão, se recorda o frio de Inverno, ou a frescura de Maio não consegue fazer esquecer a melancolia do Outono. De acordo com o sentido do poema, temos nesta canção uma estrutura tripartida: A+B+A'. A primeira parte caracteriza-se pela transparência e a serenidade, até que a alusão às sombras e ao espanto altera o carácter da composição, com a preferência do “menor”, conduzindo-nos ao tom mais lúgubre da segunda parte (B). Esta é musicalmente marcada pela expressão “câmbios bruscos, raros e intempestuosos de loitos e pesares”; o crescendo e agitado da melodia e do acompanhamento, marcado pelo trilo no grave, vai dando lugar aos saltos e ao tom “grave e pesado” dos acordes do piano, até que se faz novamente luz no início da terceira parte (A'), onde se retoma o tema inicial. Tudo é construído com base na utilização de uma harmonia modal (centrada no modo “tritus” ou “lídio” em sol) e a preferência pelos acordes de quartas. O tema inicial constitui uma espécie de “leitmotiv” que vai mudando de “cor” conforme os momentos em que é utilizado, mas sem perder a sua identidade. A parte B é particularmente marcada por um tom “descritivista” em que a voz passa a ser mais conduzida pelo piano, ao contrário da parte A e A' em que o piano é mero acompanhador. A “coda” resume a policromia do “leitmotiv” sobre as palavras finais que constituem afinal a chave de leitura e um resumo do sentido de todo o poema: “as cousas no seu tempo”.

CADA COUSA NO SEU TEMPO

Poema de Rosalía de Castro

Música de Jorge Alves Barbosa

Andante $\text{♩} = 66$

Voz

Piano

pp

p Do a - le - gre -

ma - io un - ha al - bo - ra - da fres - ca foi - te a so - rrir no ou - to - no ma - len

p

có - ni - co e por na - dal os mem - bros a - te - ri - dos quen - ta - che

pp

più animato

ben con - ten - te a um sol de a - gos - to; Des - pois trem - ba - ches es - pan - ta - do

più animato

e fu - ches bus - can - do a som - bra, in - quie - to e pe - sa - ro

so;

mf f

ff sf

Mais a ma - mo - ria pre - gui - zo - sa tar - de trou - xe - ra ó teu re - cor - do, f que a -

f sf f³

que - ses cam - bios brus - cos, ra - - ros e in - tem - pes - tu - o - sos de

fz

loi - tos e pe - sa - res nes - ta vi

da, *f* si - nal se - gu - ra e - ter - na - men - te

fz *fz* *f* *sf* *f* *rit.*

fo - non. *P* E tras da -

pp

quel ca - lor que che em - pres - ta - ra no in - ver - no un sol de a - gos - to, só sen -

p *p*

decresc

ti - che da fre - be o mor - tal fri - o que he - lou as - tra os teus o -

decresc

sos.

pp As cou - sas no seu

p

tem - po, e as fe - ras no seu to - bo...

p

pp

7. O TOQUE DE ALBA

Da catredal campana
grave, triste e sonora,
cando ó raiar do día
o toque de alba tocas,
no espazo silencioso
soando malencónica
as tuas bataladas
non sei que despertares me recordan.

Foron alguns tan puros
coma o fulgor da aurora,
outros cal a esperanza
que o namorado soña,
e á derradeira inquietos,
mitá luz, mitá sombras,
mitá um prazer sin nome
e [mitá] unha sorpresa aterradora.

Ai! que os anos correron
e pasaron auroras,
e menguaron as dichas
e medrano as congoxas.
E cando ora, campana,
o toque de alba tocas,
sinto que se desprenden
dos meus ollos bagullas silenciosas.

Que xorda e tristemente,
que pavorosa soas
no meu esperto oído
mensaxeira da aurora,
cando ó romper do día
pausadamente tocas...!
En donde van aqueles
despertares de dichas e de grória?

Pasaron para sempre;
mais ti, grave e sonora,
ai! ó romper do día,
ca túa voz malencónica,
vês decote a lembrarnos
cada nacente aurora;
e parece que a morto,
por eles e por min, a un tempo dobras.

Da catredal campana,
tan grave e tan sonora,
porque a tocar volveches
a ialba candorosa
desque eu houben de oírte
en bagulhas envolta?
Mais ben pronto... ben pronto, os meus oídos
nin te oiran na tarde nin na aurora.

A mudança de ambiente que caracterizava o tema anterior é claramente acentuada por este que nos conduz ao final da "história". Os sinos da Catedral, no seu toque de alvorada, transformam-se em apelo insistente às recordações e à melancolia. Assistimos a uma espécie de "filme de fim de vida", um recordar dos diversos momentos, sempre marcados pelo contraste entre a felicidade e a dor. Cada estrofe repete os contrastes da vida: ao evocar um novo momento de felicidade, logo surge um motivo de angústia e tristeza, ao toque do sino que "soa a morto" *por* aqueles que passaram e *para* aqueles que ainda vivem.

A música assume este tom bem como a estrutura do poema: repete-se a cada estrofe, pontuda sempre pela evocação do toque dos sinos mais graves (evocação da tristeza) e dos mais agudos que acompanham a voz em "eco", terminando com um esperançoso toque de "campanillas" (que muda de cor conforme as situações, mas sempre portador de uma nova esperança), logo interrompido pelo novo soar grave e lúgubre do sino grande da Catedral. É esse que fica na memória, no final, perdendo-se no horizonte e deixando a marca da morte, quando "os meus oídos nin te oiran na tarde nin na aurora".

Esta composição desenvolve-se no modo "protus" ou "dórico" (em mi bemol) e com harmonias ora vazias ora com notas acrescentadas, procurando representar tanto a limpidez do som dos sinos mais agudos como a densidade harmónica e mais "suja" dos sinos graves. A melodia confiada à voz é, por isso mesmo, quase que um recitativo pausado e pontuado pelo som longínquo dos sinos da Catedral.

O TOQUE DE ALBA

Poema de Rosalía de Castro

Música de Jorge Alves Barbosa

Largo e pesante $\text{♩} = 50$

Voz

Piano

ppp *pp*

p *mf*

p

p Da ca - tre - dal cam - pa - na gra - ve, tris - te e so -

pp *pp*

no - ra, can - do ó rai - ar do di - a o to - que de al - ba to - cas,

p

calmo recitando
p no es - pa - zo si - len - cio so, so - an - do ma - len - có - ni - ca, as

p

mf tu - as ba - ta - la - das, non sei que des - per - ta res me re - cor - *f*

mf *f*

rit
dan

p rit *p*

p Fu - ron al - guns tan pu - ros co - mo o ful - gor da au - ro - ra, ou - tros cal a espe -

ran - za que o na - mo - ra - do so - ãa, e á

calmo recitando
de - rra - dei - ra in - quie - tos mi - tá luz, mi - tá som - bras,

mf mi - tá um pra - cer *f* sin no - me, e u - nha sor - pre - sa a - te - rra - do -

rit

ra...

rit *p*

p

p Ail que os a - nos co - rre - ron, e pa - sa - ron au - ro - ras, e men - gua - ron as

p

di - chas e me - dra - no as con - go - xas. E

p

calmo recitando

can - do o - ra, cam - pa - na, o to - que de al - ba to - cas, *mf* sin -

p

to que se des-pren - dem de meus o - llos ba - gu - llas si - len - cio -

f

mf *f*

- sas.

p *rit* *p*

rit

p Que xor-da e tris - te - men - te, que pa - vo - ro - sa so - as no meu es - per - to o -

p

calmo recitando

i - do, men - sa - xei - ra da au - ro - ra, can -

do ó rom - per do di - a pau - sa - da - men - te to - cas...! En

The first system consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a minor key and features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment is in the same key and features a simple harmonic accompaniment with chords and single notes.

mf don - de van a - que - les des - per - ta - res de di - chas e de gro -

f

mf *f*

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a dynamic marking of *mf* and then *f*. The piano accompaniment has a dynamic marking of *mf* and then *f*. The piano part features a more complex accompaniment with chords and moving lines.

rit

- ria?...

p *rit* *p*

The third system features a vocal line with a dynamic marking of *p* and a *rit* (ritardando) marking. The piano accompaniment also has a *p* dynamic and a *rit* marking. The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with many sixteenth notes.

p Pa - sa - ron pa - ra sem - pre; mais ti, gra - ve e so - no - ra, Ai! ó rom - per do

The fourth system features a vocal line with a dynamic marking of *p* and a triplet of eighth notes. The piano accompaniment has a dynamic marking of *p* and features a simple harmonic accompaniment with chords and single notes.

calmo recitando

di - a ca tú - a voz ma - len - có - ni - ca; vés

The first system consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. The lyrics are "di - a ca tú - a voz ma - len - có - ni - ca; vés". The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs). The right hand features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes, while the left hand plays a simpler bass line with quarter notes. A slur covers the piano accompaniment for the first two measures.

de - co - te a lem - brar - nos ca - da nas - cen - te da au - ro - ra; *mf* e

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line lyrics are "de - co - te a lem - brar - nos ca - da nas - cen - te da au - ro - ra; *mf* e". The piano accompaniment features a long rest in the right hand for the first two measures, followed by a few notes. The left hand continues with a steady bass line. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the right hand.

pa - re - ce que a mor - to, por e - les e por - min, a um tem - po do -

The third system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line lyrics are "pa - re - ce que a mor - to, por e - les e por - min, a um tem - po do -". The piano accompaniment features a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) in the right hand and *f* (forte) in the left hand. The right hand has a complex rhythmic pattern, while the left hand has a steady bass line.

bras.

The fourth system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line lyrics are "bras.". The piano accompaniment features a dynamic marking of *p* (piano) in the right hand and a *rit* (ritardando) marking above the vocal line. The right hand has a complex rhythmic pattern, while the left hand has a steady bass line.

p Da ca - tre - dal cam - pa - na tan gra - ve e tan so - no - ra, por - que a to - car vol -

p

Detailed description: This system contains the first two measures of the piece. The vocal line begins with a triplet of eighth notes. The piano accompaniment starts with a whole rest in the first measure, followed by chords in the second and third measures. The key signature has three flats, and the time signature is 3/4.

calmo recitando
ve - ches a (i)al - ba can - do - ro - sa, des -

Detailed description: This system contains measures 3 and 4. The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment features a prominent arpeggiated figure in the right hand, which is bracketed across both measures. The key signature and time signature remain consistent.

que eu hou - ben de ou - ir - te em ba - gu - llas en - vol - ta?

Detailed description: This system contains measures 5 and 6. The vocal line has a more active melodic line. The piano accompaniment consists of sustained chords in the right hand and a simple bass line in the left hand. The key signature and time signature remain consistent.

mf Mais ben pron - to ben pron - to os meus o - í - dos nin te o - i - rán

mf *f*

Detailed description: This system contains measures 7 and 8. The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment features a more complex texture with arpeggiated figures in the right hand and a steady bass line in the left hand. The key signature and time signature remain consistent.

f
na tar de, nin na au - ro - ra...
rit
f *rit* *p*

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in a treble clef, starting with a dynamic marking of *f* and a hairpin crescendo. The lyrics "na tar de, nin na au - ro - ra..." are written below the notes. A *rit* (ritardando) marking is placed under the first two measures. The middle and bottom staves are for piano accompaniment. The middle staff is in a treble clef and begins with a dynamic marking of *f*. It features a melodic line with a *rit* marking and a hairpin crescendo, followed by a *p* (piano) marking and a hairpin decrescendo. The bottom staff is in a bass clef and provides harmonic support with chords and single notes.

pp *ppp*
[28.10.2008]

The second system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in a treble clef, which is mostly empty with a few rests. The middle and bottom staves are for piano accompaniment. The middle staff is in a treble clef and contains a hairpin decrescendo from *pp* (pianissimo) to *ppp* (pianississimo). The bottom staff is in a bass clef and features a melodic line with a hairpin decrescendo, ending with a fermata. The date "[28.10.2008]" is printed at the bottom right of the system.

8. DE BALDE

Cando me poñan o hábito,
si é que o levo;
cando me metan na caixa,
si é que a teño;
cando o responso me canten,
si hai com que pagarlle ós cregos
e cando dentro da cova...
Que inda me leve San Pedro
se só ó pensalo non rio
con unha risa dos deños!
Que enterrar, han de enterrarme
anque non lles den diñeiro!...

Rosalía de Castro enfrenta aquí a morte como o toureiro enfrenta o touro: “pelos cornos”; há um sentimento de ironia que ronda a sátira e o desprezo por alguns dos rituais que envolvem a morte; um desprezo que, além de insinuar a amargura que marca a sua origem, não deixa de evocar a rotina e mediocridade dos cantos fúnebres executados por clérigos sonolentos, insensíveis à beleza do canto gregoriano à dor dos amigos e parentes e sobretudo à memória dos defuntos. À situação de pobreza extrema que consistiria em não ter dinheiro para pagar aos clérigos que cantassem um “ofício de defuntos”, garantindo uma morte digna a quem assim não teve uma vida, responde a poetisa com a indiferença, o sarcasmo e a quase blasfémia: “que me leve San Pedro se só ó pensalo non rio com unha risa dos deños!” É a reacção natural perante a insignificância dum ritual sem chama, ou a perspectiva de nem ter direito a um caixão... facto que não impedirá de que “a enterrem à mesma” e gratuitamente.

A música está inicialmente marcada pelo tom fúnebre e mesmo ritualístico. Estruturalmente temos duas partes essenciais: na primeira, a melodia tem um carácter “litúrgico” que se aproxima bastante das “paródias” medievais aos textos e melodias gregorianas, feitas com inigualável mestria pelos “goliardos” e “clérigos vagantes”. O canto decadente dos clérigos vem marcado pelo toque dos sinos acompanhando a melodia da *Sequência “Dies irae”*, porventura a música fúnebre mais conhecida e imitada pelo povo e também a mais utilizada pelos compositores, de Berlioz a Rachmaninoff, passando pelo próprio Liszt, como marca eficaz do ambiente tétrico nas várias “danças macabras”. É esta a melodia que encontramos em “cando o responso me canten” (na primeira frase do tema, logo repetida) e a seguir prolongada no melisma (que toma a terceira frase melódica da Sequência) imitando o tom arrastado do canto dos clérigos. O piano acompanha em acordes pausados com o mesmo tema, em notas longas, na parte aguda.

O sarcasmo da segunda parte invoca, ao mesmo tempo, o diabo e São Pedro: o diabo, numa música em tom sarcástico desenvolvida a partir do intervalo de quarta, incluindo a aumentada (o célebre “diabolus in musica”), e San Pedro, a partir de uma vaga alusão a outra melodia gregoriana: “Pange língua gloriosi”.

Após uma pausa suspensiva marcada por um compasso inteiro vazio, a conclusão retoma o tema inicial com o dobrar dos sinos para acompanhar os dois versos finais do poema. É evidente que, pelas características já apontadas, é a modalidade que domina neste trecho, particularmente centrado no “deuterus plagal” e com a particular utilização das harmonias por quartas.

DEBALDE

Poema de Rosalía de Castro

Música de Jorge Alves Barbosa

Andante sostenuto ♩ = 50

Voz

Piano

pp *p* Can - do me po - ñan o há - bi - to

si é qu o le - vo;

Can - do me me - tan na cai - xa, si é que a te - ño;

p *pp*

Can - do o res - pon - so me can - ten, si hai con que pa - gar - lle ós

mf

cré - gos, e can - do den - tro da

mf

♩ = ♩ **Giocoso**

co - va... *mf* Que in - da me le - ve San

mf

Pe - dro, *mf* se só ó pen - sá - lo non ri o, *Oh!*

mf

sarcastico con u - nha ri - sa de de - ños!...

secco **VUOTA**

I Tempo *p* Que en - ter - rar han de en - ter - rar - me, an

pp

- que non les den di - ñei - ro!... *pp* Ail...

The first system of the musical score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and contains the lyrics: "- que non les den di - ñei - ro!... *pp* Ail...". The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) and features a complex texture with triplets and chords. The first three measures of the piano part show a triplet of eighth notes in the bass clef and a triplet of chords in the treble clef. The final two measures of the system show a triplet of chords in the treble clef and a triplet of eighth notes in the bass clef. The system concludes with a double bar line.

ppp

[10.10.2008]

The second system of the musical score continues the piano accompaniment. It consists of two staves (treble and bass clefs). The first measure shows a triplet of chords in the treble clef and a triplet of eighth notes in the bass clef. The second and third measures feature a *ppp* dynamic marking and consist of sustained chords in the treble clef and single notes in the bass clef. The system concludes with a double bar line. The date "[10.10.2008]" is printed at the bottom right of the system.

9. DULCE SONO

Baixaron os ángeles
a donde ela estaba,
fixeronlle un leito
cas prácidas alas,
e lonxe a lévano
na noite calada.
Cando á alba do día
tocou a campana,
e no alto da torre
cantou a calandria,
os ángeles mesmos,
pregáda-las alas,
“Por que – marmurano –
por que despertala...?”

Se o trecho anterior dava um ar de “Requiem” ao ambiente, este que termina o ciclo traz um novo optimismo e esperança, mesmo ao momento da morte. Poema e música pretendem concluir este ciclo, não em termos de “Dies irae”, mas de “In Paradisum”; de facto, é este sentido de “Levem-te os anjos ao paraíso” que encontramos no poema, simples quase em jeito de canção de embalar, mas um embalo para a eternidade.

A música segue uma estrutura tripartida, se bem que a parte final se limite a repor o tema inicial da “descida dos anjos”. Trata-se de uma música particularmente descritiva: na primeira parte, a harmonia marcada pela instabilidade das apogiaturas, e a melodia em movimentos descendentes e ascendentes lembram a cena da “escada de Jacob” onde o piano vai aqui e além deixando no ar o eco da melodia. A mudança para a tonalidade de Mi bemol (pelo processo harmónico do encadeamento do V para o VI do modo menor), provoca uma mudança brusca para um clima de “embalo” na suavidade das asas angélicas, também descritas na oscilação ascendente de melodia até à região aguda, para descerem novamente com suavidade.... Aqui, o piano vai comentando o embalo com a alusão ao “toque da campana” e sobretudo aos sons repetidos do canto da Calhandra que marcam o nascer do dia no alto da torre. Uma modulação através do emprego do acorde de “sexta napolitana” permite o regresso ao tom inicial, na interrogação: “Por que despertala...?”

A modalidade deste trecho é marcada particularmente pela harmonia na primeira parte (“tritus” ou “lídio” em sol); a segunda apresenta características mais próximas da tonalidade ainda que a harmonia se mantenha particularmente rarefeita, conduzindo à reexposição do tema inicial, mas agora claramente no modo “tetrardus” e com um “postlúdio” que nos orienta definitivamente para o mundo dos sonhos ou, quem sabe, da própria eternidade...

DULCE SONO

Poema de Rosalía de Castro

Música de Jorge Alves Barbosa

Andante sostenuto ♩ = 88

Voz

Piano

pp

p Bai -

pp

xa - ron os an - xe - les *m.s.* a - don - de e - la es - ta - ba,

m.s. fi - xe - ron - lle um lei - to, *m.s.* cas

prá - ci - das a - las, e lon - xe a le - va - no, na

noi - te *m.s.* ca - la - da.

mf Can - do à al - ba do di - a, to - cou a cam - pa *m.s.*

na, e no al - to da to - rre, can - tou a ca - lan - dri - *m.s.*

mf a, os an - xe - les mes - mos, pre - gá - da - las a -

m.s. las, *pp* "Por - que?... mor -

mu - ra - no... *pp* por - que des - per - tá - - - la?..."

pp *decresc* *rit* *ppp*

Apêndice

A ROSALÍA

[Poema de Curros Enríquez
Versão portuguesa de Ernesto Guerra da Cal]

Do mar pela beira
eu vi-a passar,
na fronte uma estrela,
na boca um cantar.
E vi-a tão sozinha na noite sem fim
que ainda rezei pela pobre da louca
eu, eu que não tenho quem reze por mim.

A Musa dos povos
que vi passar eu
comida dos lobos,
comida, morreu.
Os ossos são dela, que ides guardar.
Ai dos que levam na fronte uma estrela
ai dos que levam na boca um cantar!...

Colocamos este pequeno trecho no final do ciclo – e apenas como apêndice – pois se trata de um poema sobre Rosalía de Castro, na sua versão em língua portuguesa. Como dissemos ao princípio, esta canção foi a primeira a ser composta e a verdadeira inspiradora do restante trabalho. Ela resume não só a vida e o destino da poetisa galega, mas também, podemos dizer, resume o sentido deste ciclo sobre poemas rosalianos.

Trata-se de uma simples canção estrófica, onde se procurou elaborar uma melodia bem disposta mais inspirada pelo texto da primeira parte. O piano, através de uma figuração quase em “ostinato”, procura evocar as ondas do mar avançando suavemente até beijarem os pés de quem lhe passa “pela beira”; ao mesmo tempo, vai deixando ecos de um canto que oscila entre a alegria do cantar e a amargura perante a solidão e o drama da morte.

Está escrito no modo “deuterus” ou “frígio” em Fá, embora a parte final se encontre mais perto da tonalidade de Fá menor.

A ROSALÍA

Poema de Curros Enríques
Versão Portuguesa de Ernesto Guerra da Cal

Música de Jorge Alves Barbosa

Andante $\text{♩} = 52$

Voz

Piano

Do mar pe - la

bei - ra eu vi - a pas - sar,
na fron - te u - ma es - tre - la, na bo - ca um can -

tar E vi - a tão so - zi - nha na noi - te sem fim, que a -

Lento

in - da re - zei pe - la po - bra da lou - ca, Eu, eu que não te - nho quem re - ze por

rit

a Tempo

mim. A Mu - sa dos

po - vos que vi pas - sar eu co - mi - da dos lo - bos, co - mi - da mor -

reu. Os os - sos são de - la que i - des guar - dar,

Lento
ai dos que le - vam na fron - te u - ma es - tre - la, Ail ai dos que le - vam na bo - ca um can

rit

a Tempo
- tar.

rit

