



**Universidade de Aveiro**

Departamento de Comunicação e Arte

**Ano 2018**

**SARA INÊS SILVA VAZ**

**O FADO POPULAR E ERUDITO:**

**INFLUÊNCIA DO FADO NA OBRA DE ALEXANDRE REY  
COLAÇO E SEUS DISCÍPULOS**

Relatório de Projeto apresentado à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizado sob a orientação científica do Professor Doutor António Manuel Chagas Rosa, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, e orientação artística do Professor Álvaro Teixeira Lopes, Professor Auxiliar Convidado do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

Dedico este trabalho à pianista Olga Prats, minha mentora.

## **o júri**

presidente

Professora Doutora Maria de Fátima Teixeira Pombo  
Professora Associada C/ Agregação, Universidade de Aveiro

Doutor Alfonso Benetti Junior  
Investigador de Pós Doutoramento, Inet-MD Instituto de  
Etnomusicologia- Centro de Estudos em Música e Dança (arguente)

Professor Doutor António Manuel Chagas Rosa  
Professor Auxiliar, Universidade de Aveiro (orientador)

## **agradecimentos**

Agradeço ao meu orientador, Professor António Chagas Rosa, por todos os conselhos para expandir e aperfeiçoar a minha dissertação;

À pianista Olga Prats por me honrar com a sua amizade, alimentar a minha paixão pelo piano enquanto minha mentora e por ser uma permanente fonte de inspiração;

Ao Professor Álvaro Teixeira Lopes pelo apoio e orientação musical;

Ao Maestro António Victorino d'Almeida pela partilha de conhecimento e por ter apadrinhado a minha primeira apresentação pública enquanto jovem pianista;

Ao pianista Artur Pizarro pela orientação pianística e pelo incentivo da realização deste trabalho;

Aos meus professores que me seguiram durante o meu percurso: Helena Côrte-Real, Fátima Travanca, Maria José Souza Guedes, Miguel Borges Coelho e Marta Zabaleta;

Ao Museu do Fado pela disponibilidade e maneira afável como fui recebida;

À minha família pelo apoio incondicional na concretização deste projeto.

**palavras-chave**

música popular e erudita, fado, piano, melodia, voz

**resumo**

O presente trabalho propõe-se estudar a forma que compositores de música erudita encontraram para transformar a melodia popular do fado, através dum instrumento como o piano que apresenta várias possibilidades polifónicas e texturais. Não menos importante, é o reconhecimento de nomes pouco divulgados, que contribuíram em parceria com poetas, guitarristas e fadistas, para que esta canção nacional fosse distinguida como Património Imaterial da Humanidade. Como metodologia de trabalho, recorreu-se ao levantamento bibliográfico dos compositores e da história do fado, conjuntamente com a experiência e conhecimento empírico no momento de análise das partituras e preparação do momento da performance.

**keywords**

popular and western-art music, fado, piano, melody, voice

**abstract**

The work proposes to study the way that composers of western-art music found to transform the popular melody of *fado*, through an instrument like the piano that presents several polyphonic and textural possibilities.. No less important, it is the recognition of little-known names, which contributed in partnership with poets, guitarists and *fadistas*, so that this national song was distinguished as Intangible Heritage of Humanity. As a working methodology, we used the literature review of the composers and the history of fado, together with the experience and empirical knowledge at the time of analysis of the scores and preparation for the performance.

## ÍNDICE

---

1.	INTRODUÇÃO .....	9
1.1	Motivação.....	9
1.2	Problemática .....	10
1.3	Revisão da Literatura.....	13
1.4	Objetivos .....	15
1.5	Metodologia .....	16
2	FADO.....	17
2.1	As origens do Fado .....	17
2.2	A afirmação do Fado .....	19
2.3	Estilos de Fado.....	23
2.4	A Viola e a Guitarra .....	26
3	ALEXANDRE REY COLAÇO .....	29
3.1	O Compositor .....	29
3.2	A inspiração para o Fado .....	31
3.3	Os Fados de Rey Colaço.....	31
4	DISCÍPULOS DE REY COLAÇO .....	48
4.1	Ruy Coelho .....	48
4.2	Eduardo Burnay.....	53
4.3	João Maria Abreu e Motta .....	55
5	CONCLUSÃO .....	57
6	BIBLIOGRAFIA.....	58
	ANEXOS .....	60

## Lista de Ilustrações

Ilustração 1 - Carteira Profissional do fadista, Museu do Fado .....	23
Ilustração 2- O Marinheiro (1913) de Constantino Fernandes, Museu do Fado .....	24
Ilustração 3 - Fado de Coimbra .....	26
Ilustração 4 - Guitarras Portuguesas, Museu do Fado .....	28
Ilustração 5 - Guitarra Portuguesa de Coimbra .....	28
Ilustração 6 -O pianista Alexandre Rey Colaço. Página dedicada à Sociedade Phylantropico-Academica, 1883 .....	30
Ilustração 7 - O Compositor Ruy Coelho .....	<b>Erro! Marcador não definido.</b>
Ilustração 8 - O compositor Eduardo Burnay .....	53



## 1. INTRODUÇÃO

---

### 1.1 MOTIVAÇÃO

Há uns anos que acompanho de perto a carreira artística da pianista portuguesa Olga Prats. O programa que apresenta nos seus concertos é sempre original, na medida em que procura dar a conhecer obras que são menos familiares ao público e, sobretudo, compositores portugueses. Num recital que a pianista realizou, integrado nos Festivais de Outono da Universidade de Aveiro, dirigido pelo Professor António Chagas Rosa em novembro de 2011, o programa incluía obras de Astor Piazzola (1921-1992) e Alexandre Rey Colaço (1854-1928). Desde os meus cinco anos que estudo piano. Durante todo este tempo e depois de tantas obras trabalhadas, não tinha tido nenhuma referência a este último compositor.

Rey Colaço foi uma personalidade muito importante na sua época. De talento notável, iniciou os seus estudos em Madrid, aperfeiçoando-os em Paris e em Berlim, onde nesta última cidade criou uma ligação com a família Mendelssohn, frequentando os seus salões e participando nos concertos que organizavam.

Foi contemporâneo de Vianna da Motta (1868-1948), tendo sido à data uma personalidade de destaque, devido ao seu virtuosismo e carreira pianística internacional. Curiosamente, na época em que Rey Colaço frequentava os salões de Mendelssohn, o pianista antes referido, era aluno de Liszt e seus discípulos (Borba, T.; Graça, 1962).

Segundo um artigo incompleto do jornal *Sol Nascente*, sem referência ao ano da sua publicação, escrito por Eurico Tomaz de Lima (1908-1989) sobre Alexandre Rey Colaço, menciona que Vianna da Motta afirmou (Tomaz de Lima, 1928):

*“(...) que ao insigne professor se deve, em grande parte, o desenvolvimento que tomou, entre nós, o gosto pelos grandes mestres da música, especialmente os clássicos, cuja obra Rey Colaço tanto difundiu, não só executando, mas também ensinando.”*

Mariana Rey Monteiro ouviu apenas pela primeira vez o ciclo de *Fados* composto pelo avô poucos anos antes de falecer, com 87 anos, interpretados pela pianista Olga Prats. Apesar de todo o trabalho realizado por Rey Colaço e do seu contributo como

pedagogo, a sua obra é pouco conhecida. Verdade é que viveu durante a viragem dos séculos XIX-XX e, como em todas, a evolução socio-político-cultural, contribui para a criação de novos conceitos e ideias, mas por outro lado, deixa no esquecimento conhecimentos já adquiridos. Talvez esta mudança de século tenha ajudado ao abrandamento da divulgação do compositor e sua obra, já que são raras as edições das suas composições.

Depois desta pesquisa inicial sobre Rey Colaço, tenho a obrigação de dar a conhecer o mais possível os compositores que não deixaram morrer a tradição portuguesa, mas sobretudo, que enriqueceram culturalmente o nosso país.

## 1.2 PROBLEMÁTICA

As diferenças entre a música popular e erudita são uma questão controversa. Segundo o Dicionário Grove de Música, música popular é um termo usado, geralmente para se referir a tipos de música que são considerados de menor valor e complexidade do que a música clássica. (Middleton, R; Manuel, 2001). Por outro lado, música erudita ou clássica ainda não apresenta uma definição consensual, sendo que muitas vezes é referida como música séria que “reside no rico vocabulário disponível para a descrever”. (Kramer, 2009).

Seguindo esta visão, é justo questionar: por que razão compositores de música erudita se sentiram atraídos por música popular?

Desde muito cedo que as danças populares influenciaram a música erudita. Grande parte da música instrumental do século XV era tocada sob a forma de danças ou fanfarras, porém não estão escritas, pois eram tocadas de memória ou improvisadas. A dança era uma arte muito divulgada no Renascimento (séculos XV-XVII), sendo que os compositores da época adotaram o estilo de emparelhar danças como a *pavane* (lenta) e *gaillarde* (viva), os pares favoritos (Grout, Donald J.; Palisca, 2007).

No período barroco, que ocupa os séculos XVII metade do século XVIII, este grupo de danças foi crescendo, desenvolvendo-se assim a suite instrumental que por norma inclui: *allemande*, provavelmente alemã, mais popular forma de dança instrumental em música

barroca em andamento moderado, que introduz a suite; *courante*, francesa, rápida numa suite italiana, lenta numa francesa; *sarabande*, espanhola, com uma versão rápida e lenta; *gigue*, anglo-irlandesa, em movimento rápido e alegre (Lord, Maria; Snelson, 2008). A Suite foi evoluindo ao longo dos séculos, passando de um conjunto de danças a uma seleção orquestral de uma obra maior sobre o mesmo tema. Um dos principais compositores da Suite Barroca foi Johann Sebastian Bach (1685-1750), sendo que suas suites se denominam de *Inglesas*, *Francesas* e *Partitas*. Nas *suites inglesas*, as danças apoiam-se em modelos franceses, ao passo que as *suites francesas* incluem uma *corrente* italiana. As danças das *partitas* são estilizadas, sendo que os prelúdios das mesmas incluem variadas formas da música de tecla do Barroco como *praeludium*, *fantasia* ou *toccata* (Grout, Donald J.; Palisca, 2007).

O Minueto é uma dança de origem francesa que também pode integrar suites, sonatas e sinfonias que é dança caracterizada por ser alegre. Vários compositores utilizaram o minueto nas suas obras, entre os quais se destacam J. S. Bach, Joseph Haydn (1732-1809), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) e Ludwig van Beethoven (1770-1827) (Grout, Donald J.; Palisca, 2007).

Carl Maria von Weber (1786-1826) foi o compositor que marcou o nascimento da ópera romântica alemã *Der Freischütz* (O Franco-Atirador), história que “gira em torno de uma situação frequente no folclore” (Grout, Donald J.; Palisca, 2007). As suas *Douze Allemandes* e o *Convite à Dança* são duas obras do compositor que foi inspirado em danças populares.

Percursor histórico de Giuseppe Verdi (1813-1901), Gaetano Donizetti (1797-1848) e Verdi foram dois compositores italianos de destaque de óperas italianas do período romântico, caracterizados por uma forte devoção ao público nacional e as suas obras são inspiradas na vida do povo italiano. As óperas de Verdi transcendem os limites do gênero, estando enraizadas na cultura popular, cultivando sempre o patriotismo, que sempre lhe foi muito aclamado ao ponto de o seu nome ser símbolo patriótico *Viva Verdi*, que significava *Viva Vittorio Emmanuele Re d'Italia* (Grout, Donald J.; Palisca, 2007).

O estilo romântico começou a manifestar-se no Lied alemão nos finais do século XVIII (Grout, Donald J.; Palisca, 2007). Canção alemã para canto e piano, é a partir de poemas

já existentes, nos quais os poetas procuram conservar a naturalidade das antigas baladas folclóricas retratando sentimentos de alegria, paixão, medo e morte, que se inspiram compositores como Franz Schubert (1797-1828) e Robert Schumann (1810-1856) a escreverem estas canções. Schubert, compositor austríaco do fim da era clássica com estilo poético do romantismo, escreveu mais de seiscentas canções, equilibrando a competência dos recursos melódicos com a poesia (Lord, Maria; Snelson, 2008). Muitas das suas melodias têm a simplicidade da música popular, sendo que *Der Tod und das Mädchen* (“A Morte e a Donzela”) é uma das suas composições mais famosas com letra pelo poeta alemão Matthias Claudius (1740-1815). Este género também existe na forma de ciclo de canções com o mesmo tema, como por exemplo *Die schöne Müllerin* (A Bela Moleira) de Schubert, ou o trágico ciclo *Winterreise* (“Viagem de Inverno”), compostos sobre poemas de Wilhelm Müller (1794-1827) (Stanley, 2006).

R. Schumann inicia o turbilhão romântico no *Lied* e escrevia frequentemente com os seus pseudónimos – Florestan e Eusebius. Compôs dois ciclos de canções como *Dichterliebe* (“Amor de Poeta”) e *Frauenliebe und Leben* (“Amor e vida de uma mulher”). No segmento desta linha de canção alemã destacam-se compositores como Johannes Brahms (1833-1897) que declarou o seu ideal de canção popular com *Wiegenlied* (“Canção de embalar”), estando presente essa paixão pelo folclórico nas séries de *Liebeslieder Waltzes* (Stanley, 2006).

Deste modo, constata-se que a canção popular e folclórica influencia há vários séculos, passando por diversas épocas da História, os compositores de música erudita, refletindo-a nas suas composições.

Conforme Valverde afirma no seu ensaio, *O fado é o coração: o corpo, as emoções e a performance no fado*, a performance do fado desenvolve-se em três níveis (Valverde, 1995):

- Primeiro, o fado relata fortes narrativas com histórias mais ou menos dramáticas do quotidiano;
- Segundo, traduz importantes sentimentos da cultura portuguesa como mãe, saudade ou destino, palavras com uma forte carga emocional e intemporal, o que transporta o fado para um nível meta-cultural de partilha e comunicação;

- Terceiro, a sonoridade do fado, a par das narrativas, também é uma característica distintiva deste género popular, ou seja, as modulações sonoras produzidas pela voz são mais relevantes do que a mensagem.

“ (...) mas esse mesmo fado pode ser esteticamente relevante pela gestão das sonoridades e pela utilização massiva de conceitos emocionais fortes que estabelecem uma espécie de *background* cognitivo independentemente do menor interesse da história” (Valverde, 1995).

Se a sonoridade do fado tem um papel tão marcante na inspiração da música erudita, então é também questionável como é que os compositores como Alexandre Rey Colaço transmitem, neste caso ao piano, a mensagem popular.

### 1.3 REVISÃO DA LITERATURA

A minha pesquisa iniciou-se por procurar livros e artigos que enriquecessem o meu conhecimento no que diz respeito a este assunto, sendo que *História do Fado* (Carvalho, 2003) foi o meu ponto de partida. Este livro descreve as possíveis origens, os primeiros ambientes onde cantavam e a sua evolução até aos salões, passando por figuras de destaque na elevação do fado. O livro é sempre acompanhado por poemas característicos de cada tipo, o que torna a leitura explícita com informações fundamentadas e concretas.

De forma a complementar toda esta informação já disponível, consultei outros dois documentos intitulados *O fado é o coração: o corpo, as emoções e a performance no fado* (Valverde, 1995) e *O fado de Portugal, do Brasil e do mundo: as teorias sobre a sua origem* (Nicolay & Sociais, 2012). Paralelamente tive oportunidade de visitar o Museu do Fado e onde realizei uma pesquisa bibliográfica.

Seguidamente procurei obter informação sobre os compositores e as obras selecionadas de cada um, Alexandre Rey Colaço, Ruy Coelho, Eduardo Burnay e João Maria Abreu e Motta.

Quanto a Alexandre Rey Colaço, as informações disponibilizadas são poucas. Contudo, consultei o *Dicionário de Música* (escrito por Tomás Borba e Fernando Lopes-Graça, no qual tem uma breve biografia do compositor, a *Enciclopédia da Música em*

*Portugal no Século XX* (Castelo-Branco, 2010), e alguns *websites*, mas sem acréscimo de informação. Em complementaridade, outra minha fonte foi a pianista Olga Prats que teve contacto direto com a neta de Rey Colaço, Mariana Rey Monteiro, e o Maestro António Victorino d’Almeida que conheceu pessoalmente Ruy Coelho, tendo partilhado com ele vários momentos. Complementei a informação com um artigo sem data disponível, escrito por Eurico Tomaz de Lima, sobre Rey Colaço publicado no Jornal Sol Nascente (Tomaz de Lima, 1928).

Abordei os nove fados de Rey Colaço que ilustram características marcantes desta música popular. A coleção *Fados para Piano* foi editada por Raul Venancio – editor de música de Lisboa (Colaço, 1895):

- Fado nº 1 - *Um Fado*, dedicado à sua discípula Maria Elisa Salusse;
- Fado nº 2 – Dedicado à Ex<sup>ma</sup> Snr<sup>a</sup> Duqueza de Palmella (escrito em 1891), pertence a outra edição – Sasseti & C<sup>a</sup>;
- Fado nº 3 – *Hylário*, uma referência do fado de Coimbra - dedicado ao seu discípulo Eduardo Burnay (escrito em 1895);
- Fado nº 4 – *Corrido*, um fado cantado e bailado – dedicado às discípulas D. Maria e D. Laura Palha, (escrito em 1895);
- Fado nº 5 – *Pintassilgo*, dedicado a Luiz Pinto d’Albuquerque (escrito em 1895);
- Fado nº 6 – dedicado à Ex<sup>ma</sup> S<sup>ra</sup> Baroneza de Lebzelter;
- Fado nº 7 – um fado de que se distingue pela sua escrita mais simples - dedicado a D. Antonio de Souza Holstein (Fayal);
- Fado nº 8 – fado menor - dedicado Ex<sup>mo</sup> Sñr Marguez de Fronteira e de Alorna;
- Fado nº 9 – *Choradinho*, dedicado a Raul Lino.

Todos estes fados foram analisados com base na minha experiência, complementados com os estilos de fado que estudei, procurando destacar em cada um, a intenção do compositor de criar fados para a piano, sem abandonar a natureza da canção e o toque fadista.

Ruy Coelho (1889-1986) foi discípulo de Alexandre Rey Colaço, tendo sido considerado um dos mais importantes compositores de música erudita do século XX. Baseei-me igualmente na Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX (Castelo-Branco, 2010) e na Dissertação de Mestrado escrita por Edward Luiz Ayres de Abreu: *Ruy Coelho (1889-1986): o compositor da geração d'Orpheu* (Ayres de Abreu, 2014). Apesar de ser apenas um estudo dos dez primeiros anos de carreira, a informação disponibilizada é de enorme detalhe, apresentando documentos interessantes como correspondências, dentro das quais, algumas com Alexandre Rey Colaço. Sendo que o espólio de Ruy Coelho se encontra na Biblioteca Nacional, esta instituição também foi uma fonte de enriquecimento. A partitura *Suite Portuguesa*, na qual está incluído o Fado em estudo, pertence à Editora Sassetti (Coelho, 1915).

Eduardo Burnay (1877-1926) foi aluno de Rey Colaço. A informação sobre a vida e obra é tão reduzida ao ponto da única fonte ser a biografia escrita na edição da partitura do Fado com o seu nome. (AVA Musical Editions, 2015).

João Maria Blanc de Castro Abreu e Motta (1914-1959) foi ouvido diversas vezes por Alexandre Rey Colaço. A informação disponibilizada em documentos e artigos é escassa. Conteí com a ajuda de Olga Prats, enquanto aluna e admiradora de Abreu e Mota.

#### 1.4 OBJETIVOS

De acordo com a minha motivação atrás descrita para a elaboração deste trabalho, tenho como objetivo principal dar a conhecer um compositor português de música erudita, que não deixou cair no esquecimento a cultura popular através da composição dos fados. Pela importância que Rey Colaço deu à cultura portuguesa e às gerações mais próximas, tenho também como propósito divulgar outros compositores, que de uma forma ou de outra, seguindo a sua influência, se inspiraram com o fado.

Como objetivo específico, pretendo explorar a forma como um compositor de música clássica transforma o fado, que tradicionalmente é cantado por uma voz saudosa

de um fadista e acompanhado pelo dedilhar de uma guitarra e uma viola, numa composição de música erudita para piano.

## 1.5 METODOLOGIA

Como metodologias de trabalho recorri, primeiramente, a um levantamento bibliográfico do principal compositor, Alexandre Rey Colaço, e também da história do fado, seus estilos e diferenças entre eles, tendo-me dirigido ao Museu do Fado em Lisboa para obter uma informação mais completa sobre esta forma de canção popular.

Partindo para uma segunda parte do estudo, estudei os nove fados de Rey Colaço que foram objeto de análise da partitura, procurando sempre encontrar, dos elementos que sugerissem música popular, os que lhe dão o então toque de fado. Para tal, utilizei toda a minha experiência e conhecimento empírico.

O método de investigação realizado no capítulo “Discípulos de Rey Colaço” com Ruy Coelho, Eduardo Burnay e João Maria Abreu e Mota foi o mesmo que o anterior, apesar das informações sobre os dois últimos serem escassas.

Dado o conhecimento que a pianista Olga Prats tem destas obras e o facto de ter sido aluna de Abreu e Motta, deu-me o privilégio de abordar em diferentes momentos as suas considerações sobre a relação do fado com a música erudita.

Outra figura de destaque que contribuiu para o enriquecimento do meu estudo sobre esta temática foi o Maestro António Victorino d’Almeida, reconhecido pela sua sabedoria de História da Música e pelo facto de ter conhecido pessoalmente o compositor Ruy Coelho.

Após este trabalho mais teórico, seguiu-se a preparação da performance que decorreu fluentemente devido à anterior análise das partituras.



### 2.1 AS ORIGENS DO FADO

A palavra fado nasceu do latim, *fatum* que significa destino, sendo a sua origem ainda desconhecida.

O período dos Descobrimentos em Portugal trouxe ao conhecimento diferentes vivências, que incluem também várias danças exóticas, mais tarde assimiladas pela população lusitana. Existe referência a uma dança brasileira denominada Fado que data de 1819 (Tavares de Sousa, 2003). No entanto, há alusão que o fado teria sido já dançado meio século antes no Rio de Janeiro, entre 1763 e 1767. De acordo com a *Enciclopédia Luso-Brasileira* (Tavares de Sousa, 2003), “Encontra-se na *Storia Della Musica Nel Brasile Dai Tempi Coloniali Sino ai Nostri Giorni* (1549-1925), de Vincenzo Cernicchiaro, onde se transcreve uma citação de Varnhagen (*El femèridi*), “na qual se narra o facto de um preto mestiço ter cantado *modinhas* e bailado o F.”” (Tavares de Sousa, 2003). Tal como descrito, o fado deriva do lundum - dança e canto de origem africana introduzido no Brasil por escravos – primeiramente como uma dança, por vezes com canto e acompanhada por violão. Aparece primeiro no Rio de Janeiro denominado como fado batido e na Baía conhecido pela expressão “riscar o fado” (Tavares de Sousa, 2003). A hipótese do fado descender dos negros é constante e vários autores mencionam essa ideia nos documentos que escrevem: “... que uma parte dos pretos (...) se entregou à vadiagem, aos vícios e ao roubo, pejudando sobretudo o bairro da Alfama, onde vivia de mistura com mulheres de má nota, promovendo desordens e cantando uma «canção langorosa a que chamavam o fado»” (Sampaio, 1923).

Igualmente defensor desta teoria, José Ramos Tinhorão afirma no seu livro *Os sons dos negros no Brasil: cantos, danças, folguedos: origens*, de 2012 que “levadas para Portugal (...) as danças do fado (...) iam percorrer o caminho próprio entre as camadas baixas de Lisboa, onde os brancos as tomariam dos pretos e mestiços para transformá-las a parte cantada em canção urbana a partir da segunda metade do século XIX” (Tinhorão, 2012).

No século XVIII, desenvolveu-se em Portugal um género musical denominada modinha, “canção séria de salão, que incluía cantigas, romances e outras formas poéticas, compostas por músicos de alta posição profissional” (Castagna, 2014).

A origem da modinha nasceu não só em Portugal, mas na Europa devido a acontecimentos históricos da segunda metade do século XVIII, como a elevação da burguesia. Formou-se uma prática musical familiar ou de salão destinada a um convívio mais informal e menos erudito que aquele proporcionado pela ópera e música religiosa. Deste modo, esta prática favoreceu a formação de pequenos grupos de intérpretes que enalteciam a música à poesia, surgindo, portanto, canções em idiomas locais e acompanhadas por instrumentos: “Na Itália apareceu a *canzonetta*, na Espanha a *seguidilla*, na França a *ariette*, na Áustria e Alemanha o *Lied* e em Portugal a *modinha*” (Castagna, 2014).

No seu livro Para Uma História do Fado, Nery afirma que “... o diletante inglês William Beckford, que em 1787 a descreve como «um género original de música, diferente de tudo o que alguma vez ouvi, e o mais sedutor, o mais voluptuoso que se possa imaginar” (Nery, 2012).

A moda recebeu uma importante influência de um brasileiro, Domingos Caldas Barbosa (Rio de Janeiro, c.1740 - Lisboa, 1800), residente em Portugal a partir de 1770 e “introdutor nos salões lisboetas de um género particular de canção: *a moda brasileira*” (Castagna, 2014).

O Museu do Fado possui um pequeno documento, *Segunda Palestra* de Luiz Moita na Emissora Nacional que data de 1936, designado *O Fado e o Brasil- O Mistério do Nome*, que descreve:

*Inclino-me, portanto a considerar que os suspiros amorosos da modinha e das tristezas do lundum se apossaram do termo Fado, no alvorecer do século XIX, para símbolo popular, da sua compleição impressiva. Suponho haver encontrado aqui o “mistério do nome” da futura canção lisboeta...*

*O tempo, e sobretudo a deslocação da côrte portuguesa para o Brasil, fariam o resto.*

A teoria mais referenciada remete para a sua origem árabe, sendo, contudo, também a mais contestada. Existem várias teorias sobre o seu berço: dos mouros, da Irlanda, da Escandinávia ou de África... uma mistura de diferentes culturas que, de uma maneira ou de outra, passaram por Lisboa. Segundo o musicólogo Rui Vieira Nery no seu livro *Para Uma História do Fado* (Nery, 2012), Portugal atravessou momentos complicados, nomeadamente a fuga da família real para o Brasil, devido à invasão francesa em 1807. Quando os tempos acalmaram, o rei D. João VI, a sua corte e parte da população que tinham fugido para o Brasil, voltaram a Lisboa em 1821. No retorno destes, juntamente com as tradições e costumes que se havia já instalado no país, cria-se uma espécie de movimento cultural popular que logo se chamaria de “fado”.

No livro referido anteriormente, Nery afirma que “A dança favorita dos pretos chama-se fado. Consiste num movimento que faz ondular suavemente e tremer o corpo, e que exprime os sentimentos mais voluptuosos da pessoa de uma maneira tão natural como indecente” (Nery, 2012).

Este mesmo autor defende que há possíveis origens também vindas de África baseando-se nos ritmos, improvisação ou a alternância entre a voz solista e o grupo instrumental. “As tradições culturais portuguesa e africana coincidiam no gosto pelos cantos sentimentais, evocadoras da ausência e da saudade, e logo aí se abria entre ambas um espaço vastíssimo de intercâmbio e de síntese no plano poético-musical” (Nery, 2012).

## 2.2 A AFIRMAÇÃO DO FADO

A História de Portugal demonstra que Lisboa passou por situações muito perturbadoras que criaram instabilidade no país. O terramoto de 1755, a invasão francesa em 1807, a Revolução Liberal de 1820 e a Guerra Civil Portuguesa entre 1828 e 1834 marcaram momentos conturbados que provocaram alterações sociais em Portugal (Stephens, 2017).

Com a fuga da família real para o Brasil em finais de 1807, o país fica subitamente decapitado dos grandes dignitários do estado, tendo o país entrado numa fase de profundas transformações que se prolongou durante anos. Neste período, Lisboa foi o

centro destas profundas modificações sociais, assistindo-se à decadência da antiga nobreza, que para além de ter perdido o acesso aos cargos do estado, foi despojada de boa parte da sua sustentação económica. Segue-se, portanto, a ascensão de uma grande burguesia enriquecida pelo comércio colonial e pelo aparecimento da indústria. Estas transformações passaram também pelo aparecimento de um vasto proletariado urbano, que se juntou aos anteriores habitantes dos bairros pobres de Lisboa, vivendo em condições de miséria (Proença, 2015).

Esta população, no seu esforço de luta contra a pobreza e exclusão social, dedicou-se a “uma economia paralela assente no contrabando, no jogo, no roubo e na prostituição (...). Marginais assumidos e trabalhadores assalariados (...) se cruzam num mesmo ritual (...) criando simultaneamente um ambiente boémio de diversão marcado pela forte presença de canções e danças populares” (Nery, 2012).

O intercâmbio marítimo entre o Brasil e a Metrópole fez chegar a Lisboa o tal denominado Fado brasileiro de origem popular, que começou por manter as suas principais características. No entanto, cruzou-se com novas influências oriundas de todo o país e a partir da década de quarenta, o fado lisboeta ganha consistência e identidade própria.

Por volta de 1840, o fado começa por ser cantado nas ruas de Lisboa por marinheiros que traziam à cidade cantigas das fainas. Presente nos contextos boémios da capital, inicialmente o fado encontrava-se “vincadamente associado a contextos sociais pautados pela marginalidade e transgressão, em ambientes frequentados por prostitutas, faias, marujos, boleiros e marialvas” (Pereira, 2008).

Alberto Pimentel, no seu livro *A triste canção do sul*, de 1904 afirma que “O Fado das ruas... é a história cantada das classes e dos indivíduos inferiores. (...) Por isso, grande número dos nossos fados mira à observação de fenómenos sociais quotidianos, de interesses e particularidades da classe, ao retrato e biographia de typos da rua, quanto mais despresíveis mais apreciados pelo povo que os conhece de perto” (Pimentel, 1904).

Devido a estas ligações primárias, o fado estabeleceu com o mundo marginal uma ligação que a alta sociedade rejeitou por completo.

A primeira tentativa de aproximação com a sociedade intelectual portuguesa, nasceu no convívio da aristocracia boémia e do povo, através de um envolvimento amoroso entre o Conde de Vimioso com Maria Severa Onofriana (1820-1846), cantadeira que se tornou referência na história do fado. Este envolvimento serviu de inspiração a Júlio Dantas (1876-1962) no seu romance *A Severa*, e anos mais tarde produzido em cinema, sendo o primeiro filme sonoro português, dirigido por José Leitão de Barros (1896-1967). “... o Fado subiu até aos fidalgos, quando os fidalgos desceram até aos fadistas. E" uma grande phrase e de seguro effeito para final de acto! (...) E os fidalgos, levando o Fado para os salões, depois de confraternisarem com os filhos do povo, levaram implicitamente o mais bello pedaço da alma popular! Fundiram no mesmo amplexo a alma plebeu c a aristocrática! Eis porque o Fado se nacionalisou” (Sousa, 1912).

A partir de 1870, surge o Teatro de Revista, uma das mais constantes expressões do teatro português, que integra os fados nos seus repertórios para captar a atenção do público lisboeta (Cruz, 2014).

Famosas atrizes e fadistas dão voz ao fado como Hermínia Silva (1907-1993). Também Francis (1924-1988) e João Villaret (1913-1961) foram célebres na sua forma de sentir o fado: fado dançado e estilizado e fado falado, respetivamente. (Pereira, 2008).

No início do século XX, destacaram-se os primeiros fadistas como Ericília Costa (1902-1985), primeira fadista com projeção internacional, Alfredo Marceneiro (1891-1982) no fado clássico ou fado castiço, e Amália Rodrigues (1920-1999) no fado moderno, que popularizou letras de grandes poetas como Luís de Camões, José Régio e Pedro Homem de Melo. Amália foi a mais cativante das fadistas, levando o fado às grandes salas europeias com a sua capacidade de encarar esta canção popular no seu conhecimento de espetáculo. Apresentava-se maioritariamente com um vestido preto e xaile, ditando a imagem da fadista (Pereira, 2008).

Numa secção no Museu do Fado em Lisboa, consta o seguinte texto:

*As primeiras letras de Fado eram na sua maioria anónimas, sendo transmitidas pela tradição oral. Esta situação inverter-se-ia definitivamente a partir de meados da década de 20, época em que aparecem associados aos poemas os nomes de uma plêiade de poetas populares como Henrique Rego, João da Mata, Francisco*

*Radamanto, Gabriel de Oliveira, Frederico de Brito, Carlos Conde e João Linhares Barbosa. Em meados do século XX o fado cruzar-se-ia com a poesia erudita e, a partir do decisivo contributo do compositor Alain Oulman, chegavam ao fado, na voz de Amália Rodrigues, os poemas de autores com formação académica e obra literária publicada como David Mourão-Ferreira, Pedro Homem de Mello, José Régio, Luiz de Macedo e, mais tarde, Alexandre O'Neill, Sidónio Muralha, Leonel Neves ou Vasco de Lima Couto, entre outros.*

Maria Teresa de Noronha (1918-1993), proveniente de uma família de raízes aristocratas, teve um papel de destaque ao introduzir o fado na alta sociedade, sendo-lhe reconhecido um estilo próprio chamado de fado aristocrático. Realizou atuações importantes no estrangeiro, passando por Espanha, Brasil, Mónaco e Inglaterra.

Novamente com a ida ao Museu do Fado, deparei-me com uma parte que explica as modificações ocorridas na evolução desta canção:

*Com a publicação do Decreto Lei de 6 de Maio de 1927, seriam introduzidas alterações profundas nos contextos performativos do fado, através da regulamentação da censura prévia das letras, da definição de recintos próprios para atuações de fado, da obrigatoriedade de posse da carteira profissional para os artísticas, bem como da implementação gradual do traje de cerimónia nas atuações, entre outras transformações.*

*Gradualmente, tenderia a ritualizar-se a audição de fados em casas de fados, locais que iriam concentrar-se nos bairros históricos da cidade, sobretudo a partir dos anos 30. Estas transformações na produção do fado iriam necessariamente afastá-lo do domínio do improviso, consolidando-se a profissionalização de intérpretes, autores e músicos, que passavam a actuar numa rede alargada de recintos para públicos cada vez mais diversificados.*

*Neste processo de mediatização do fado, foram naturalmente determinantes os contributos da gravação discográfica das emissões radiofónicas – sobretudo a partir da criação da Emissora Nacional – do cinema e da televisão.*

Em 1946, aparecem as primeiras Casas de Fado que reuniam compositores, poetas e público, consagrando os fadistas. Nas décadas seguintes, esta canção popular sai da rua e dirige-se para os palcos, rádio, discos e televisão, sendo considerada a época de ouro do fado.



*Ilustração 1 - Carteira Profissional do fadista, Museu do Fado*

No final do século XX, o fado influencia também outros estilos musicais e fascina uma nova geração de fadistas.

Em 27 de novembro de 2011, a UNESCO declarou o Fado como Património Cultural da Humanidade: “O Património Cultural Imaterial, transmitido de geração em geração, é permanentemente recriado pelas comunidades e grupos em função do seu meio, da sua interação com a natureza e a sua história, proporcionando-lhes um sentimento de identidade e de continuidade, contribuindo assim para promover o respeito pela diversidade cultural e a criatividade humana (Convenção para a Salvaguarda do Património Imaterial da Humanidade, UNESCO, 2003).”

### 2.3 ESTILOS DE FADO

Ao longo das décadas do século XX, o fado foi desenvolvendo as suas melodias, tornando-as mais complexas, a nível rítmico e harmónico. Os versos populares foram substituídos por versos elaborados e assim se tornaram notáveis auditivamente, as décimas, as quintilhas, as sextilhas, os alexandrinos e os decassílabos.

De estrutura simples, a melodia está distribuída em oito compassos binários divididos em duas partes iguais, preferencialmente no modo menor, ainda que possa haver passagem para o modo maior, com acompanhamento em semicolcheias, sendo a harmonização de acordes tônica - dominante, alternados de dois em dois compassos. A forma mais usual de se interpretar o fado é em trio, sendo o fadista acompanhado por um guitarrista e um viola ("O Fado," n.d.).

Não existe só um tipo de fado, na verdade existem mais de uma centena de estilos diferentes, entre os quais Marceneiro, Viana, Bailado, Carriche, Pierrot, Pinoia e Porto. O primeiro estilo de fado que alguma vez existiu era cantado à proa das diversas embarcações portuguesas – Marinheiro, tendo servido de modelo aos primeiros fados. O tema do Fado aparece novamente representado na pintura portuguesa associado à ideia de saudade, conceito que trespassa todo o imaginário de textos fadísticos. Neste quadro, pintado por Constantino Álvaro Sobral Fernandes (1878-1920), o pintor retrata a vida do marinheiro. À esquerda, o navio em plena viagem e à direita, momento de acostagem do navio num porto distante, onde o marinheiro rendido à saudade, acerbado pela carta que acaba de receber, encostado ao veleiro enquanto escuta a guitarra portuguesa. Ao centro, a chegada do navio e o reencontro familiar.



*Ilustração 2- O Marinheiro (1913) de Constantino Fernandes, Museu do Fado*



O Fado Corrido, um dos estilos mais antigos do final do século XIX, é reconhecido pela sua pulsação rítmica e variações. Quando o fado é tocado sem ser para acompanhar o fadista, os guitarristas revelam as capacidades musicais e técnicas do instrumento.

Outro tipo de fado, neste caso de carácter não profissional, é o Fado Vadio ou Amador associado a cantores que querem apenas exprimir as suas emoções. Neste tipo de fado, o fadista não é convidado, mas sim convida-se a ele próprio, sem repertório delineado, dando-lhe a hipótese de improvisar. Apesar destas diferenças, o Fado Vadio persiste na sua natureza saudosista.

O Fado de Lisboa é o fado dito típico, cantado nas mais tradicionais casas de fado, nos bairros de Alfama, Mouraria, Bairro Alto e Madragoa. Remonta às tabernas e bordéis lisboetas do século XIX e caracteriza-se por cantar a saudade com tristeza e sentimento, mas também pode contar uma história divertida com ironia, muitas vezes à desgarrada, improvisando os versos. Através da presença de fidalgos e cavalheiros nas tabernas, o fado passou das melodias de guitarra para as partituras do piano, marcando presença nos salões da aristocracia. Maria Severa Onofriana e Ericília Costa são nomes incontornáveis do Fado “clássico” de Lisboa, assim como Amália Rodrigues é ainda hoje uma figura de destaque do Fado “moderno”. A guitarra portuguesa e a viola são sonoridades essenciais no Fado de Lisboa, apesar de hoje poder ser acompanhado por violino, violoncelo e até por orquestra de câmara.

Apesar de haver registos da vida boémia estudantil ligada ao fado, mencionando Luís d’Almeida como “fadista, guitarrista e autor de versos para Fado” (Nery, 2012), a verdadeira tradição académica é na Universidade de Coimbra, para onde jovens da alta sociedade de todo o país, iam estudar, propagando-se assim o fado pelo meio coimbrão, cantado exclusivamente por homens. O estilo popularizou-se na comunidade estudantil quando os estudantes levaram a guitarra para a universidade e cantavam o fado à noite, usando o traje académico, inspirados na angústia da saudade amorosa, a vida boémia e a dedicação ao estudo, nos melhores anos das suas vidas, mas também “o contacto intenso com uma cultura artística e literária ligada às grandes correntes do Romantismo europeu” (Nery, 2012).

Em Coimbra, a afinação e a sonoridade da guitarra portuguesa são diferentes das do fado de Lisboa, pois as cordas são afinadas um tom abaixo e a técnica de execução difunde o som em espaços exteriores. É cantado à noite nas praças e nas ruas da cidade e por vezes sob a forma de serenata em largos e igrejas. Também a viola é afinada um tom abaixo para provocar uma sonoridade mais profunda quando comparada ao fado de Lisboa. O fado de Coimbra assume uma referência política como resistência à ditadura de Salazar, o que originou uma revolução na Música Popular Portuguesa pelas vozes de Adriano Correia de Oliveira e José Afonso. Artur e Carlos Paredes, outras figuras de destaque pela forma como revolucionaram a afinação e acompanhamento da guitarra portuguesa.



*Ilustração 3 - Fado de Coimbra*

## 2.4 A VIOLA E A GUITARRA

A guitarra portuguesa está intimamente ligada à afirmação do fado como música popular em meados do século XIX. Descendente da cítara da Europa Ocidental e muito popular entre os séculos XVI e XVIII, poucos foram os modelos que resistiram até ao século XIX, destacando-se a guitarra inglesa, em Inglaterra e no Norte de França, a cítara da Turíngia na Alemanha, o bandolim e a guitarra em Portugal (Cabral, 2010). Deste

modo, no último quarto do século XVIII, os instrumentos de cordas que se cultivavam em Portugal, eram as violas e as guitarras, utilizadas no acompanhamento das canções de salão (Nery, 2012).

A viola é um instrumento com uma caixa de ressonância em forma oito de uso popular conhecida hoje como a atual viola de concerto. Em contrapartida, a guitarra é um “instrumento de caixa em forma de pêra, com fundo chato e um braço curto, dividido cromaticamente por 12 a 17 trastos de metal” (Nery, 2012). As melhores e mais conhecidas guitarras inglesas, designação pela qual era conhecida, eram de um construtor do Porto, Luís Cardoso Soares Sevilhano. Entre meados do século XVIII e a década de 1820, a guitarra era um instrumento de uso exclusivo aristocrático a ser tocado nos salões, principalmente tocado por senhoras. É associada sobretudo a música de carácter erudito, não estando associado à prática de música popular como modinhas ou Lundum (Nery, 2012). Contudo, o interesse da sociedade portuguesa pela guitarra foi decrescendo com o aparecimento e crescente relevo do piano na música internacional, instrumento por excelência do Romantismo. Posto isto, a guitarra torna-se acessível ao meio operário de Lisboa, onde nasce o primeiro contacto com o Fado e, a partir de 1840 “multiplicam-se as referências que a associam ao meio fadista como uma presença instrumental indispensável” (Nery, 2012).

A partir da década de 1870, os responsáveis pela edição de fados com acompanhamento de piano procuram dar ao instrumento o papel de guitarra, através da escrita com acordes arpejados ou em baixos de Alberti concedidos à mão esquerda, ao mesmo tempo que a mão direita assume a melodia cantada.

A guitarra de Lisboa tem uma voluta em forma de caracol, uma caixa mais estreita e possui o som mais brilhante. A afinação mais aguda desta guitarra, si-lá-mi-si-lá-ré, dá corpo ao típico fado de Lisboa, usando um dedilhar especial da mão direita.

A guitarra de Coimbra é maior, assume uma forma mais aguçada e a escala mais comprida, possuindo uma voluta em forma de lágrima. A afinação é diferente com um tom abaixo, lá-sol-ré-lá-sol-dó do agudo ao grave. É um cordofone com acordes, uma estrutura e colocação das cordas que caracterizam bastante a música de Coimbra.

Estas diferenças entre as duas cidades de Lisboa e Coimbra colocam a guitarra no papel central do fado. Com uma finalidade essencialmente melódica, a guitarra portuguesa preenche as pausas deixadas pelo fadista, enquanto a harmonia e ritmo estão a cargo da viola de fado.

Alguns nomes de guitarristas portugueses são Armandinho (1891-1956), Artur Paredes (1899-1980), Jaime Santos (1909-1989), Raúl Nery (1921-2012), Carlos Paredes (1925-2004), José Fontes Rocha (1926-2011) (“Personalidades,” 2008).

No Museu do Fado consta uma frase dita por João de Freitas Branco relativamente a Carlos Paredes: “É que Carlos Paredes pertence ao pequeno número dos intérpretes portugueses que sabem criar um auditório não isolado. A mensagem de Carlos Paredes une as pessoas em vez de as dividir.”



*Ilustração 4 - Guitarra Portuguesa de Coimbra*



*Ilustração 5 - Guitarras Portuguesas, Museu do Fado*

#### 3.1 O COMPOSITOR

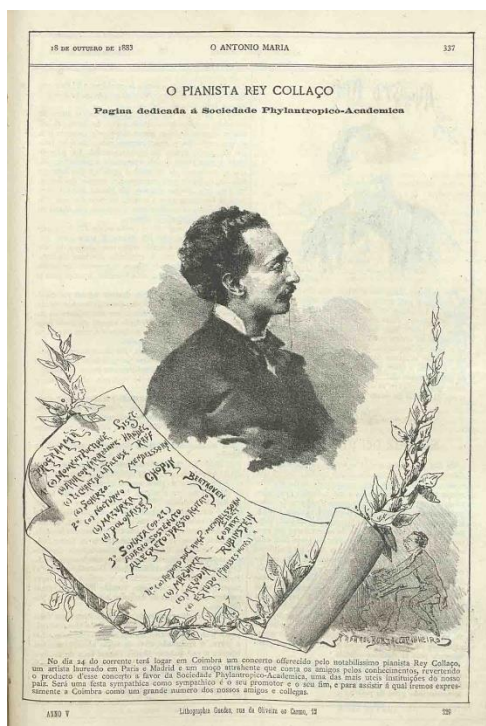
Alexandre Jorge Maria Idalécio Raimundo Rey Colaço nasceu em Tânger em 1854. Cursou piano no Conservatório de Madrid e nesta mesma cidade, executou umas audições populares de música de câmara que foram um êxito.

Em 1881, realizou uma *tournee* pelo sul de Espanha, tendo passado por Lisboa, onde não só foi bem-recebido pelo público, como também foi protegido por Pedro Eugénio Daupias, 1º Conde de Daupias (1818-1900), que lhe concedeu o sonho de estudar em Paris (Borba, T.; Graça, 1962). Na capital francesa trabalhou com o último aluno de Frédéric Chopin (1810-1849), Georges Mathias (1826-1910), e seguidamente, rumou à Academia Superior de Música de Berlim para prosseguir o aperfeiçoamento no instrumento. O seu talento não passou despercebido ao diretor da escola, o aclamado violinista húngaro Joseph Joachim (1831-1907), amigo de Schumann (1810-1856) e Brahms (1833-1897), que lhe concedeu a classe de piano, começando então a lecionar. Durante os quatro anos da sua estadia na capital alemã, criou uma grande relação com a família Mendelssohn, frequentando os seus salões onde se realizavam concertos de música de câmara semanais, nos quais Rey Colaço teve inúmeras oportunidades de tocar. Apresentou também obras da sua autoria nesse mesmo país: “As suas primeiras obras pianísticas foram apresentadas em concertos privados realizados em Berlim em 1894” (Castelo-Branco, 2010).

Em 1887, depois de casado, regressa a Lisboa, onde se estabeleceu e tomou a nacionalidade portuguesa, considerando a sua verdadeira pátria. Neste país, dedica a sua vida ao ensino, lecionando no Conservatório de Música de Lisboa por vários anos. Cria uma valiosa obra pedagógica, deixando alunos como Ruy Coelho (1889-1986), Francine Benoît (1894-1990) e Fernando Botelho Leitão (1893-1960). Nessa época, Rey Colaço deu a conhecer alguma música de Johann Sebastian Bach (1685-1750), o que não era habitual em 1887: “foi um dos responsáveis pela introdução em Portugal do repertório de Bach e de obra de câmara dos muitos compositores alemães” (Castelo-Branco, 2010). Também se dedicava à composição, deixando obras como os *Fados*, *Exercícios para piano*, onde

expõe a sua técnica e o seu método, *Suite Portuguesa* para piano que orquestrou pouco antes da sua morte, *Cantigas de Portugal* para voz e piano, de inspiração nacionalista, entre outras.

Em março de 1894, Alexandre Rey Colaço apresenta o seu primeiro fado para piano, no Salão do Teatro da Trindade, e foi presidente da Associação de Música de Câmara de Lisboa. Veio a falecer no dia 11 de setembro de 1928 em Lisboa (“Alexandre Rey Colaço,” 1936).



*Ilustração 6 – O pianista Alexandre Rey Colaço.  
Página dedicada à Sociedade Phylantropico-  
Academica, 1883*

### 3.2 A INSPIRAÇÃO PARA O FADO

Tal como referido pela Professora Olga Prats, fruto de uma conversa com Mariana Rey Monteiro, neta do compositor e filha de Amélia Rey Colaço, a primeira referência auditiva que Alexandre Rey Colaço recebeu foi através da voz da sua ama-de-leite que lhe entoava umas melodias que o compositor nunca esqueceu. A sua ama era de origem portuguesa e da região de Coimbra. Mais tarde, Alexandre Rey Colaço decidiu investigar a origem dessas melodias e já acompanhado pelas duas filhas, fez uma pesquisa profunda onde encontrou, para além destas, outras melodias que descobriu serem fados e canções.

Apesar do seu berço não ter sido Portugal, compôs obras de carácter tradicional, tendo sido um dos primeiros compositores eruditos a valorizar a música popular portuguesa. Os seus 9 Fados têm características muito definidas em que o estilo, a harmonia e a elegância são prioridades, mantendo a melodia em toda a sua pureza. Rey Colaço foi pioneiro em conduzir esta canção da rua até aos salões e salas de concertos, onde não era costume tocar repertório fora do convencional, tendo sido uma inovação para a época.

### 3.3 OS FADOS DE REY COLAÇO

Alexandre Rey Colaço escreveu uma coleção de nove Fados de 1895 (Castelo-Branco, 2010), sendo que os analisei para perceber como um compositor erudito transmite a música popular na sua composição (Colaço, 1895).

Como já mencionado anteriormente, Rey Colaço dedicou a sua vida maioritariamente à vertente de performance e de ensino, não sendo a composição o foco do seu percurso. Contudo, o seu vasto conhecimento do piano e a versatilidade do próprio instrumento permitiram a adaptação do fado a uma escrita erudita.

O facto do piano ter a capacidade de emitir variados timbres inspirou Rey Colaço na tradução do dedilhar da guitarra portuguesa que é a base do carácter do fado. Da mesma forma, procurou também empregar a melodia do canto, interpretando a respiração e a

liberdade da voz do fadista. Rey Colaço adota uma estética nacionalista, semelhante à mesma dos seus contemporâneos espanhóis Manuel de Falla (1876-1946) ou Isaac Albéniz (1860-1909), retratam nas suas obras de música tradicional espanhola (Nery, 2012).

### **Fado nº1 – Um Fado**

Dedicado à sua discípula Maria Elisa Salusse

A introdução apresenta uma parte instrumental que remete para um diálogo entre a guitarra e viola. De carácter *tranquillo*, este fado em Si bemol maior inicia-se com sete compassos de afirmação da tónica, alternando com a dominante, nos quais a mão esquerda apresenta três momentos que remetem para o papel da guitarra, assumindo o seu papel de instrumento dedilhado, e a viola de harmonia. Juntos desenvolvem uma melodia, desaguando numa escrita brilhante para a guitarra, que Rey Colaço transmite ao piano através de uma escrita arpejada, muito característica deste instrumento. Depois de uma *fermata* (c. 7), segue-se uma secção onde a mão esquerda assume o papel de acompanhamento de guitarra, audível e visivelmente através dos arpejos, ao mesmo tempo que a mão direita apresenta uma pequena melodia discreta que ainda não toma o papel de solista (c. 8-23). Dividido novamente com uma suspensão, a seguinte parte é apenas constituída por arpejos que remete à técnica instrumental, muitas vezes para mostrar o virtuosismo do guitarrista (c. 24-31).

Quando entra a voz solista, há uma mudança de pulsação (de compasso 4/4 para 6/4), mais respirada para a parte do canto, e a guitarra continua o seu ritmo de apoio de arpejos, sempre igual. Apesar da mudança de compasso, Rey Colaço não modifica a escrita da mão esquerda, que contrasta com a liberdade da mão direita que remete a uma parte do poema, no qual o compositor se inspirou para este fado: “*e eu cansado da vida, e embriagado d’amores*” (c. 32-67).

Num momento de pausa do fadista, retoma-se ao compasso de 4/4 para o guitarrista exhibir as suas habilidades técnicas, que desta vez surge com ligeiras alterações de natureza ornamental.



Novamente com a mudança de pulsação, renasce o canto, que volta a exprimir-se livremente, ainda que com a mesma estrutura, desta vez com uma direção diferente que prepara a despedida do fado. Na Coda é utilizada uma fusão em forma de arpejo em sentido ascendente entre os dedilhados dos dois instrumentos, guitarra e piano (c. 76-100), como remete a última estrofe do poema:

*Um dia em que eu disse adeus*

*Muitas lágrimas chorei*

*E jurei de nunca mais*

*Dizer adeus a ninguém*

## Fado nº2

Dedicado à Ex<sup>ma</sup> Snr<sup>a</sup> Duquesa de Palmella

Este fado não consta na coleção dos restantes e por consequência, a sua edição é diferente. O Fado nº2 é editado pela edição Sassetti e escrito em 1891.

Esta peça apresenta uma estrutura de ABCDCD'B'. A, B e C são três partes nas quais o compositor alterna dominante – tónica a cada compasso, que precedem a entrada da melodia principal – D. De indicação de tempo *Allegretto*, a introdução é uma secção de carácter instrumental que joga com uma escrita simples e engraçada, na medida em que a mão direita em contratempo de tercinas em semicolcheias desencontra-se com as em colcheias *staccato* da mão esquerda (c. 1-12), que encaminha para a primeira estrofe do poema no qual o compositor se inspirou: “*Amar e saber amar/ São dois pontos delicados*”.

A seguinte parte B contrasta com a anterior por apresentar uma melodia simples e discreta na mão direita, ainda que não seja a principal, acompanhada por arpejos ascendentes e descendentes que remetem para uma escrita que relembra a guitarra (c. 13-20). Segue-se o segmento C que contrasta com as partes anteriores por causa principalmente da dinâmica – *ff largamente ma bem ritmado*. A mão esquerda não difere muito da parte B, sendo que sofre alterações para apresentar um estilo mais pianístico através das fusas, sem nunca ceder no carácter guitarrístico.

Finalmente manifesta-se o tema com a melodia principal a cargo da mão direita, podendo esta parte D ser dividida em três (c. 30-38; c. 39-46; c. 47-53). Cada parte tem uma direção diferente para dar seguimento à parte que sucede, sendo que a última apresenta uma escrita que a distingue subtilmente e das outras, por ser principalmente uma melodia descendente. O final desta secção *dim. e molto rit.* seguido de uma *fermata* pode remeter para uma imagem de recordação magoada e lamentosa como:

*Os meus olhos de chorar  
Fizeram covas no chão,  
Coisa que os teus não fizeram,  
Nem fariam, nem farão.*

Segue a secção C que novamente dá lugar à D, mas desta vez com alterações, sendo consequentemente denominada D'. A mão esquerda apresenta-se com o acompanhamento e a mão direita com a melodia, com transformações que, inesperadamente, a direcionam para a secção B. Contudo esta secção não apresenta o exposto inicial, sofrendo alterações de natureza ornamental que, portanto, a designam como B' (c. 97-112).

A parte final, últimos oito compassos, é uma cadência com a mesma escrita rítmica da parte A, em arpejo que ascende e descende até à tónica. Relembra a última estrofe do poema, assumindo arpejo como um voo:

*O meu coração voando  
Dentro do teu foi cahir,  
Sentiu as azas partidas  
De lá não pode sahir.*

O fado termina com um arpejo ascendente que assume a tonalidade de Si maior.

### **Fado nº3 – Hylário**

Dedicado ao seu discípulo *Eduardo Burnay*

Composto na tonalidade de Lá bemol Maior com andamento *Moderato*, este fado assume uma estrutura complexa ABCBC'C''B'. A abertura é nitidamente instrumental, que se divide em duas partes caracterizadas por uma dualidade rítmica, remetendo aqui a secção A. A primeira (cc. 1-8) com estilo leve, já que as semicolcheias são em *staccato* que contrastam com a segunda parte, na mesma semicolcheias em *legato* (cc. 9-15), sendo que ambas as partes são acompanhadas pela mão esquerda sempre com um ritmo sincopado.

Após uma divisão de um compasso, segue-se uma secção B em *legato, dolcissimo e quieto* no mesmo tempo que a secção anterior – *L'istesso tempo*. Contrastando com as semicolcheias, esta parte em tercinas remete para um carácter mais livre. Esta secção divide-se em duas partes melodicamente iguais, sendo que o único elemento diferenciador é o registo no piano com a segunda parte escrita uma oitava abaixo (c. 17-31).

Sucede uma secção, à qual designo de C, de carácter *molto tranquillo e cantabile*, sendo que a esquerda assume novamente o papel de acompanhamento, *sempre legato l'accompagnamento*, e a mão direita, o canto. Com duração de catorze compassos, este fragmento da composição, apesar de ser uma escrita contínua em semicolcheias, remete para a articulação do canto e do acompanhamento, por uma pulsação sempre igual que lhe garante o tempo, mas que permite expressar-se livremente. No compasso 45, assiste-se a uma modulação da harmonia para a tonalidade de Lá bemol menor que, exprimindo a dualidade de sentimentos do poema que inspirou o compositor para este fado “*Quantas vezes a mãe canta/ Com vontade de chorar!*”.

Contrastando, segue-se a repetição da secção B que desagua novamente na parte principal do canto, mas desta vez com alterações, por isso designada como C' (c. 72-84). Este segmento termina com uma pequena cadência, que desagua numa variação do tema em semicolcheias para a parte melódica, à qual o compositor juntou o ritmo sincopado do

início do fado para realizar o acompanhamento, que juntos assumem a indicação *Vivo* que Rey Colaço pretende com esta secção (c. 87-117).

Para terminar este fado, o compositor repetiu as tercinas da secção B, dando-lhe, contudo, um cariz diferente de finalização do fado – secção B’.

Neste fado, Rey Colaço procurou personificar Hilário que emprestou o nome a um tipo de fado. O nome Hylário (ou Hilário, dependendo da escrita) é devido a uma figura ímpar da história do Fado de Coimbra. Augusto Hilário (1864-1896), natural de Viseu, foi para Coimbra estudar medicina e ficou encantado com a vida boémia e com o Fado. Acompanhado sempre pela sua guitarra, não só cantava poemas de personalidades reconhecidas como também da sua autoria. Através da sua cativante comunicação, Augusto Hilário subiu ao palco de vários teatros em Portugal, sempre aplaudido com muito apreço. Vítima de doença, faleceu aos 32 anos na sua terra natal. “Na sua certidão de óbito consta a seguinte nota: “creador do fado Hilário e poeta e boémio, notável cantador do mesmo Fado conhecido em todo o país pelo Fado Hilário” (Anon, 2009).

#### **Fado nº4 – Corrido**

Dedicado às suas discípulas D. Maria e D. Laura Palha

Este fado está escrito na tonalidade de Si bemol Maior em Allegreto, indicação de tempo compreensível já que *Fado Corrido* é a canção nacional levada para as ruas de Lisboa e que se mantém com as suas características muito populares. A estrutura que Rey Colaço adotou neste fado foi ABAB'C.

Na introdução é utilizado o virtuosismo instrumental dos dois instrumentos, ou seja, é valorizada a técnica da guitarra e o timbre do piano, tirando deles o partido da sua enorme riqueza (c. 1-21). Numa escrita em semicolcheias e tercinas em fusas, esta secção A apresenta uma complexidade rítmica o que lhe dá um carácter alegre e entusiasta que evoca o fado cantado das ruas de Lisboa:

*Sobrancelhas como as tuas*

*Não é possível havê-las*

*São laços de fita preta*

*Que prendem duas estrelas.*

Prossegue-se a secção B que assume o canto na mão direita, entrando livremente, acompanhado pela pulsação rítmica que permite à melodia a respiração que necessita (c. 25-47). As duas primeiras partes repetem-se, verificando-se apenas algumas modificações pontuais de harmonia, sendo que a terceira parte desta secção já apresenta uma direção melódica diferente para que possa desaguar novamente no fragmento A, que apresenta exatamente a mesma estrutura do início, que converge, neste caso, na parte B'. 66

Neste segmento, há uma variação muito pianística da secção B, na medida em que o compositor procurou uma escrita rítmica mais complexa, acentuada por uma abrangência maior de oitavas e das suas oscilações (c. 66-79). Desta forma, Rey Colaço permite ao intérprete demonstrar as suas habilidades técnicas e toda a riqueza e a versatilidade do piano.

A última secção, denominada C, apresenta uma subtil melodia e motivos rítmicos de todas as partes anteriores descritas, como se fossem recordações de todo o fado, que

vai esmorecendo rítmica e dinamicamente até à indicação escrita pelo compositor:  
*“morendo poco a poco”*.

## Fado nº 5 – *Pintasilgo*

Dedicada a *Luiz Pinto d'Albuquerque*

De estrutura ABAB'A', este fado está na tonalidade de Lá bemol maior com indicação *Allegramente*, apresentado o compasso irregular 5/8, que origina um movimento mais balançado da obra.

A secção A, introdução, apresenta um carácter alegre que resulta da dinâmica, *forte*, e do ritmo galopado, sendo que toda esta parte é escrita sobre a dominante da tonalidade. Apresenta uma frase de quatro compassos que se repete inalteravelmente, terminando com uma última que sugere uma preparação para a entrada da melodia principal, já que são motivos que se repetem com base na dominante que resolverá na tónica no início da secção B.

O tema *con vivacita e grazia* é apresentado pela mão direita com o ritmo que caracteriza este fado, galope, sendo que a esquerda acompanha com oitavas em semínimas alternado com momentos do ritmo típico. De estrutura semelhante à introdução, a parte B apresenta quatro pequenas frases agrupadas em par, sendo que as duas primeiras se repetem exibindo uma melodia ascendente, e a quarta apresenta ligeiras alterações comparando com a terceira, de melodia descendente, já que a última frase encerra esta secção (c. 13-28).

Verifica-se novamente a entrada do segmento A inalterado, que se converte na secção B', já que esta apresenta consideráveis alterações ornamentais ascendentes nas duas últimas frases, que concebem uma escrita mais pianística, tirando partido do instrumento, que se associam facilmente ao voo do pássaro pintasilgo.

A secção A entra pela primeira em *pianíssimo* e os dois primeiros compassos de cada frase repetida estão escritos num registo mais agudo (c. 57-58; c. 61-62), que pode evocar a altitude dos voos das aves. Após um compasso de *fermata*, há a repetição do ritmo galopado por momentos consecutivos em progressões harmónicas, encerrando esta parte com outra *fermata* procedente de um motivo ascendente em fusas.

Os últimos onze compassos do fado, apresentam uma escrita nitidamente mais pianística, abrangendo vários registos, executando a mão direita um trilo



maioritariamente em Mi bemol. A mão esquerda toca acordes arpejados em fusas que vão ganhando extensão de oitavas, criando assim um efeito mais instrumentista que seguramente era objetivo de Rey Colaço.

Este final pode ser relacionado com o poema que serviu de inspiração ao compositor, uma vez que é um desfecho em *piano* e os arpejos têm indicação de *perdendosi*, como se o pintassilgo estivesse a voar e fôssemos perdendo de vista, mas sem nunca ser uma despedida triste:

*O pintassilgo tem pennas,  
Cada penna tem a sua côr.  
Ai! as penas qu'a gente apanha  
São sempre penas d'amor!*

## Fado nº 6

Dedicado à *Ex<sup>ma</sup> S<sup>a</sup> Baronesza de Lebzeltern*

O fado nº 6 apresenta uma estrutura do tipo ABAB'A, sendo que cada um dos seus segmentos se baseia numa frase repetida com ocasionais alterações. A tonalidade é de Fá sustenido menor e o tempo indicado pelo compositor é o de *Moderato*, que é representativo do carácter melodramático, sendo que também não é demasiado lento considerando a sua origem de canção.

A introdução (c. 1-16), secção A, exhibe duas frases bastante semelhantes carregadas de infelicidade e desgraça, na expectativa da sua amada abrir a janela, o que remete para uma serenata: "*Accorda, minha Thereza/ Descerra a janella tua!*". As frases diferem entre si na terminação, uma vez que a primeira dá vez novamente ao início da frase e a segunda desagua no segmento B, que apresenta o tema. Acompanhada pela mão esquerda sempre com o mesmo ritmo de galope seguido de semicolcheias, a mão direita apresenta neste fragmento *molto tranquillo e dolcissimo*, uma melodia agradável que evoca esperança em relação à amada quando se escuta a tonalidade maior com alternância de breves instantes de menor, que não esquece a tristeza de desespero amoroso do poema de Gonçalves Crespo: "*Entre os sinceiros da margem/ Murmura o claro Mondego/ A noite corre em socego/ Accorda, minha Thereza!*" Novamente, este fragmento contém duas partes que se repetem, sendo que a repetição apresenta pequenas e discretas alterações a nível ornamental. Cada parte divide-se em dois, sendo que o primeiro segmento da frase está escrito na tonalidade de Fá sustenido maior e o segundo na sua dominante, Dó sustenido maior (c. 17-34; c. 35-50).

Sucedem a secção A, a *tempo*, sem qualquer modificação quando comparada à primeira exposição, excetuando as ligeiras alterações de dinâmica. Contrastando com o desalento desta secção, segue-se a esperança da melodia que, exibindo a primeira parte exatamente uniforme à formulação original, a segunda apresenta variações quer na melodia quer no acompanhamento, que pressupõe a procura de uma escrita mais pianística por parte do compositor quando utiliza semicolcheias em movimentos ascendentes e descendentes – B' (c.85-100).

Para finalizar, a secção A exhibe a sua parte precisamente igual às antecedentes exposições, à exceção dos últimos acordes, que após uma *lunga pausa*, afirmam a tonalidade menor, finalizando o fado com dominante – tónica, que confronta o poema nas suas últimas seis estrofes:

*Deixa o leito perfumado,  
E o travesseiro de flôres,  
Se queres que eu acredite,  
O' minha pallida amiga,  
Nas palavras da cantiga:  
Não dorme quem tem amôres!*

## Fado nº 7

Dedicado a D. Antonio de Souza Holstein (Fayal)

Na tonalidade de Lá menor, este fado apresenta uma estrutura simples ABAB, sendo que cada um dos segmentos se repete com ligeiras alterações ornamentais. A escrita deste fado está compreendida na região aguda do piano, daí a indicação do tempo *Allegretto* ser adequada já que sustentar uma diafonia no registo agudo sem baixos e num tempo lento seria difícil.

Rey Colaço transpôs para o piano uma melodia popular representada por duas vozes em diálogo. A mão direita com articulação *legato* contrasta com a esquerda quase sempre em contratempo e *staccato*. Os temas de cada secção são bastante simples, sendo que se pode considerar a exposição a parte A, incluindo a repetição descrita anteriormente (c. 1-16), que começa com um tom dramático ascendente.

Por outro lado, o fragmento B atua como uma resposta à secção anterior, no mesmo esquema formal de repetição (c. 17-32), representando uma melodia em progressão descendente em ritmo sincopado. Este contraste é característico de uma cultura musical clássica. A primeira estrofe do poema no qual o compositor se baseou aquando a composição do fado remete para um desespero pessoal de carência afetiva que se relaciona com a parte A: “Tenho fome não de pão/ tenho sede não de vinho/ tenho fome d’um abraço/ tenho sede de um beijinho”. A segunda estrofe do poema deixa o “eu” e retrata uma utopia sepulcral “Na mesma campa nasceram/ Duas roseiras a par/ Conforme o vento as mexia/ Tam-se as rosas beijar.”

No final da segunda apresentação da parte B (c. 58-65), Rey Colaço opta por uma transformação da escrita da mão esquerda baseada em alterações cromáticas, criando uma linha melódica descendente que concebe ao final da peça um ambiente densamente pesado, escuro e fúnebre.

## Fado nº8

Dedicado ao Exmo Sñr Marguez de Fronteira e de Alorna

O Fado Menor é a alma portuguesa, representada em toda a sua tristeza, melancolia e saudosismo. De indicação de tempo *Molto lento*, Rey Colaço utiliza a tonalidade menor, neste caso mi bemol menor, que caracteriza todos estes sentimentos, recorrendo ao timbre do piano em agudo na mão direita, como se fossem longínquos sinos de igreja, e a esquerda canta o tema em toda a sua nostalgia.

A estrutura deste fado é ABAB'A', sendo que a parte A é uma pequena introdução que compreende os compassos 1 a 7. O fragmento B, que apresenta o tema, pode dividir-se em duas partes (c. 8-16 e c. 17-28, respetivamente), que repetem as frases com ligeiras alterações melódicas. Contrariamente aos fados anteriores, a melodia é apresentada pela mão esquerda *cantando largamente e con molto sentimento*, ao passo que a direita acompanha, explorando o registo agudo.

Ao retomar à parte A, Rey Colaço cria ligeiras alterações ao exposto inicial (c. 29-36). Segue-se o segmento B' e a partir daqui o tema passa para o registo mais agudo da mão direita, explorando o ambiente noturno, contrastando com a fórmula sincopada e preenchimento harmónico da mão esquerda.

No final, aparece a secção A' na qual se denota semelhanças à introdução, no entanto, constata-se alterações a nível rítmico comparada com a formulação original, e há uma variação do tempo – *Allegretto* - como se os personagens se movessem num palco imaginário e desaparecessem de cena. Termina com uma cadência interrompida, só caindo em Mi bemol menor no último acorde (c. 56-71).

## Fado nº 9 – Choradinho

Dedicado a *Raul Lino*

Tal como o nome indica, este fado retrata uma pessoa infeliz e lamentosa com enorme saudade do amado ou amada, situação que remete diretamente para uma tonalidade menor, neste caso Ré menor. De indicação de tempo *Andantino mosso*, a estrutura é ABA'B', sendo que A é a introdução. Nesta secção, a melodia da mão direita é acompanhada pela pulsação rítmica da mão esquerda, que por vezes apresenta uma contra melodia discreta. Depois dos primeiros quatro compassos iniciais, a mão direita entra a contratempo com a mão esquerda, o que provoca uma “instabilidade” entre ambas as mãos, que se pode associar ao contraste da vida e da morte que o poema popular retrata nestes dois versos: “*Ó morte, que tanto tardas/ Ó vida, que tanto duras!*”.

No final desta introdução, a quatro compassos de iniciar a parte B, o ritmo uniforme utilizado anteriormente altera-se para células sincopadas (c. 17-20), padrão rítmico do tema principal. *Cantabile doloroso* é a indicação do compositor para esta secção B que exhibe uma melodia carregada de drama e lamentação, ao mesmo tempo que a mão esquerda apresenta um acompanhamento rítmicamente simples de semínimas e colcheias. Relacionando este tema com o poema, as semínimas podem simbolizar os sinos enquanto a melodia triste transparece a angústia das saudades:

*Se ouvires tocar os sinos,  
Não cuides que são trindades:  
Sou eu que me estou morrendo,  
Pelas tuas saudades.*

Seguindo a estrutura acima apresentada, verifica-se novamente a secção A com ligeiras alterações na disposição das frases, tendo-a definido como A'. Sucede o tema principal com alterações bastante significativas a nível de harmonia, chegando a passar por Mi maior em algumas situações (c. 65; c. 74), em dinâmica *ff* que transmite o auge da agonia. A partir desse momento, há uma progressão descendente da melodia, acompanhada por alguns cromatismos da mão esquerda que remetem a um sentimento

de decadência e desespero, arrematando num final *dolente* e *lugubre* em *pppp* num andamento lento que causa um desfecho sombrio e taciturno como a última estrofe do poema sugere:

*O' triste sombra, acompanha-me,  
Desgraçados dae-me a mão:  
Venha tudo o que fôr triste  
Affligir meu coração!*

Todos os fados de Rey Colaço são dedicados a figuras da aristocracia. É de salientar que este compositor sempre se moveu nestes ambientes desde os salões de Mendelssohn, e mais tarde sendo ele próprio orientador da música nas cortes e professor de piano da aristocracia: “Foi professor de Piano no Conservatório Nacional e as suas aulas particulares atraíam a aristocracia e a alta burguesia da sociedade lisboeta da época (teve como mecenas a duquesa de Palmela e entre os seus alunos incluíram-se membros da família real) ” (Castelo-Branco, 2010). Este seu percurso foi decisivo para fazer crescer o fado popular junto da alta sociedade, que o protegeu durante toda a sua vida.

Durante a sua carreira pedagógica, Alexandre Rey Colaço teve inúmeros alunos que se destacaram. Selecionei três músicos por várias razões, uma delas, o acesso mais direto das suas obras que estão relacionadas com o tema do meu trabalho. Outro exemplo, Ruy Coelho tinha a preocupação de que as suas obras fossem cantadas, que tivessem melodias acessíveis a todos. Eduardo Burnay, também compôs o fado que tem a capacidade de ser facilmente retido assim como as melodias tradicionais na base desta canção. Também dentro da sua formação clássica, João Maria Abreu e Mota escreveu esta canção para piano solo cuja parte melódica é acessível a todos. Este último foi escolhido por ter sido uma personalidade de destaque na vida musical da pianista Olga Prats e, conseqüentemente, a acessibilidade à sua música mais fácil.

### 4.1 RUY COELHO



*Ilustração 7 – O Compositor Ruy Coelho*

Nascido em Alcácer do Sal em 1889, Ruy Coelho foi compositor, maestro e pianista, tendo iniciado a sua vida musical muito cedo. Ingressou no Conservatório Nacional de Lisboa na classe de piano de Alexandre Rey Colaço que reconheceu desde cedo o seu talento enquanto instrumentista. “À margem dos estudos no Conservatório, cedo contacta com Alexandre Rey Colaço, de quem se torna aluno de piano em aulas



particulares – e gratuitas – e com quem estabelecerá uma grande amizade” (Ayres de Abreu, 2014).

Deu seguimento aos seus estudos em Berlim onde estudou composição com o alemão Engelbert Humperdink (1854-1921). Ainda na Alemanha, Ruy Coelho teve oportunidade de trabalhar com compositores como Max Bruch (1838-1920) e Arnold Schönberg (1874-1951), tendo dado continuidade ao estudo de composição em Paris com o francês Paul Vidal (1863-1931). Em 1911, de regresso a Lisboa para apresentar um concerto com as suas obras. Rui Coelho destacou-se pela ópera com *O Serão da Infanta*, primeira obra deste género a ser cantada em português, e pela sinfonia como é conhecida a sua *Sinfonia Camoneana*. Foi também pioneiro no bailado moderno quando apresentou a sua obra *A princesa dos sapatos de ferro* e *Bailado do encantamento*.

Em 1919 e 1922, viajou até ao Brasil para realizar diversos concertos com obras da sua autoria nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro (Castelo-Branco, 2010).

Ruy Coelho continuou com a vasta produção musical, espelhando o seu orgulho nacionalista em várias obras *Rapsódia portuguesa*, 1935 com elementos folclóricos, a evocação historicista em *D. João IV*, 1940 e a ópera portuguesa em *Auto da Barca da Glória*, 1970. Veio a falecer em maio de 1986 (Ayres de Abreu, 2014).

Há várias razões pela sua obra ter sido votada ao esquecimento. Devido à sua vincada personalidade, Ruy Coelho envolveu-se em polémicas controvérsias com algumas personalidades importantes da época como por exemplo Luís de Freitas Branco (1890-1955), Vianna da Motta (1868-1948) e Fernando Lopes-Graça (1906-1994). O facto de ter colaborado com o regime autoritário que se instalou em Portugal, o Estado Novo, e as excessivas críticas aos seus contemporâneos prejudicou o reconhecimento da sua obra na época. De salientar que a falta de edição das suas partituras dificultou a sua execução e consequente divulgação.

Enquanto adolescente, o Maestro António Victorino d’Almeida conheceu Ruy Coelho, confirmando a sua vincada personalidade. Numa conversa informal, o Maestro comentou comigo: “Ele era muito divertido, mas não tinha uma personalidade fácil. Era o símbolo da época... famoso pelas Melodias de Amor. Não eram conhecidas as obras dele, mas sei que o Joly Braga Santos dizia que as tais melodias eram bonitas. Dizia-se também

que era músico do regime... Eu penso que se comentava isso, porque era pago pelo estado quando lhe encomendavam obras.”

Em maio de 2011, o Espólio de Ruy Coelho foi doado à Biblioteca Nacional de Portugal. Paralelamente, o investigador Edward Luiz Ayres de Abreu (1989-) desenvolveu vários projetos sobre o compositor, dentro dos quais uma Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais – Musicologia Histórica (2014) com o título “Ruy Coelho (1889-1986): o compositor da geração d’Orpheu”. A personalidade e obra deste compositor português crescem junto da cultura portuguesa.

A Dissertação de Mestrado de Abreu (2014) possui um documento que contém cartas pessoais do compositor, sendo que algumas são de Alexandre Rey Colaço, das quais selecionei uma correspondência de Rey Colaço para Ruy Coelho (p. 89-90). Esta carta foi recolhida na Biblioteca Nacional de Portugal (Ayres de Abreu, 2014).

*Meu Ex.mo amigo,*

*As minhas impressões e juízos sobre Ruy Coelho, as tenho já manifestado muita vez, publica e privadamente, mas como V. Exc.<sup>a</sup> o deseja, aqui as repito hoje: Ruy Coelho é órfão d’um pobre barqueiro de Alcacer do Sal, e é, o mais velho, dos cinco filhos que aquele deixou. – Este rapaz tem o orgulho da sua origem, e tem um rial [sic] talento musical; duas prendas que m’o tornaram, desde o princípio, pitoresco e simpático. – Também é, declaro-o já, impetuoso, discolo, e está algum tanto, amargurado. – O seu temperamento levam-no [sic] com frequencia a explosões, que me teem custado já a mim, algumas semsaborias. – De facto, a ingenuidade de uns e a malevolencia de outros, teem-me muita vez atribuido a mim, injustamente, a inspiração dos seus erros, ou a possibilidade d’os atalhar. Ninguém melhor do que o proprio Ruy Coelho sabe até que ponto essa asserção é falsa.*

*O Concerto do Domingo passado foi o primeiro de uma serie em que ele se propõe estudar a executar, as oito primeiras sinfonias de Beethoven (a nona, já se vé, não sendo ainda possivel entre nós).*

*Achei o programa superiormente architectado e obedecendo a uma linha*

*educativa muito para notar e agradecer. – Houve na execução, inesperecias, desequilíbrios, pequenos desequilíbrios e lacunas, falta talvez, de ensaios in[su]ficientes... mas foi também a revelação de muita inteligência, calor, energia e belas promessas. Na maravilhosa Sinfonía Pastoral, estranhei a rapidez com que Ruy Coelho atacou o 3º andamento (alegre dança de aldeões), pouco conforme com o tradicional movimento a que fui habituado em Alemanha, mas achei poesia, precisão e encanto na portentosa “scena junto ao riacho”, e, interpretação justa e correcta em todo o resto da Sinfonía.*

*Satisfez-me o Preludio de Lohengrin.*

*Senti falta de união no Preludio de Parsifal. O mysticismo não é a nota predominante no Ruy Coelho.*

*A marcha hungara de Berlioz foi tocada com brio, arranque e calor, e um publico menos hostil ao promotor do Concerto, a teria certamente bissado...*

*Pareceu-me notar, na Sala, alguns elementos desejosos de assistir ao que, nas regiões da Baixa, parece-me que se chama, um estenderete.*

*Ficaram logrados, e eu, como amigo de Ruy Coelho que sou, muito o estimo.*

*Nesta aurora de Paz universal que nos enche todos de santo jubilo, eu desejo, espero e auguro ao Ruy Coelho, para o proximo Domingo, e para o seu eroico programa, um exito superior ao do passado , e digno do esplendido esforço que realiza, e da grandiosa circumstancia que festeja.*

*Creia-me sempre, admirador e amigo muito obrigado,*

*Alexandre Rey Colaço*

*Lisboa, 13 Nov.bro 1918*

Questionei ao Maestro por que razão compositores de música erudita compunham fados, sendo que a resposta foi simples: “Era normal comporem fado, porque era uma música tradicional do país... assim como Chopin compôs *Polonaises*, os compositores portugueses, no geral, escrevem fados. Eu também já compus fados”.

À semelhança de Victorino d’Almeida, Ruy Coelho também compôs para voz e piano. No entanto, penso que a ligação que Ruy Coelho tinha com Rey Colaço influenciou a composição do fado para piano solo, inspirando-se na coleção de fados que o seu mestre e amigo compôs.

## Fado nº2

Composto em 1915, está integrado na Suite Portuguesa nº1, da qual também fazem parte Dança Portuguesa (nº1) e Chula (nº3) (Coelho, 1915).

De estrutura simples ABA, o fado é animado, de indicação de tempo *Allegro*. A introdução, parte A, é decomposta em duas partes. A primeira parte compreende quatro compassos com carácter alegre devido ao *staccato* e ao ritmo, e com uma progressão harmónica ascendente, contrastando com outros quatro compassos com um carácter mais calmo e progressão melódica descente (c. 1-8). A segunda parte da secção A é igual à primeira, sendo que os últimos quatro compassos desta parte sofrem alterações principalmente no tempo – *Largo* (c. 13-16/17), dependendo da repetição (1ª ou 2ª).

Segue-se a parte B que compreende o tema, com alteração da harmonia, passando a Lá menor. A voz, personificada pela mão esquerda, é acompanhada por uma escrita arpejada em sentido descendente que se assemelha à escrita da guitarra. Numa mudança de tempo – *Largo* - a melodia é escutada em acordes arpejados, presenciando uma escrita mais pianística (c. 27-34/35, dependendo novamente da repetição).

Segue-se a parte A exatamente igual à formulação original, com o *Tempo I* (cc. 36-51) e tonalidade em Lá maior, sendo que o último compasso desta parte difere de modo a terminar o fado com afirmação da tonalidade em sequências de acordes tônica – dominante – tônica (c. 51).

## 4.2 EDUARDO BURNAY



*Ilustração 8 - Eduardo Burnay*

Eduardo Burnay, nascido em 1877, é um dos filhos de Henrique Burnay, 1º Conde de Burnay. Aluno de Alexandre Rey Colaço, a sua carreira pianística foi notável, atuando principalmente em todos os salões da capital portuguesa. Dentro da sua obra como compositor, Eduardo Burnay escreve um fado para piano, conhecido como Fado Burnay, tendo uma versão orquestral e outra para dois pianos, transcrição realizada por Armando José Fernandes (1906-1983) (Burnay, 2015).

Existe referência a um momento deste compositor com Alexandre Rey Colaço num concerto, retirado da antiga revista publicada quinzenalmente A Arte Musical, do ano de 1902: “Completaram o programma dois numeros de canto, rela distincta amadora D. Hermelinda Cordeiro, acompanhada ao piano por uma professora igualmente illustre, O. Palmira Mendes, e um Scherzo de Saint Saëns, tocado em dois pianos por Eduardo Burnay e Rey Colaço” (Vieira, 1902).

### ***Fado Burnay***

De indicação de tempo *Andantino tranquillo*, e na tonalidade de Mi bemol menor, Eduardo Burnay transmite ao piano a linguagem de canção popular triste através de uma introdução extensa, *dolce e sostenuto*, sendo que a escrita remete para uma apresentação instrumental, onde uma mão realiza pequenas melodias com ornamentações e a outra um *ostinato* que marca a pulsação. A voz fadista, *cantabile*, na

mão direita, é livre e respirada, e neste caso, é acompanhada por um ritmo que garante a estabilidade do tempo (c. 22-41).

Seguidamente aparece a melodia na mão esquerda, dando um carácter mais pesado, e a direita repete a mesma forma rítmica do início em semicolcheias. O final da exposição tem um *Da Capo al fine* terminando na tónica, Mi bemol menor (c. 21). Todo o fado apresenta entradas em anacruse que remete para um sentimento de tristeza e lamentoso, características correntemente usadas para o povo português.

### 4.3 JOÃO MARIA ABREU E MOTTA

Filho do chefe da Casa Militar do Presidente Carmona (1869-1951), João Maria Blanc de Castro Abreu e Motta nasceu em 1914 e faleceu em 1959. Estudou em Paris com uma bolsa concedida pelo Estado Português, com o grande pianista Alfred Cortot (1877-1962) e Isidor Philipp (1863-1958). Muito jovem foi convidado para professor do Conservatório de Música de Lisboa, onde dedica toda a sua vida ao ensino. Entre os seus discípulos, destaca-se o nome de Olga Prats que acompanhou desde criança. Em conversa com a pianista, confidenciou-me: *“o Professor Abreu Motta foi o meu Pai musical. A sua forma de ensinar ajudou-me toda a minha vida a lidar com os alunos. Era um grande pianista, não compreendido na época, mas que deixou uma herança pedagógica que infelizmente Portugal nunca lhe agradeceu.”*

A sua obra *Algumas Combinações de Dedos* ainda hoje é reconhecida como uma continuidade do trabalho de Alfred Cortot, *Os Princípios Racionais da Técnica Pianística*.

#### ***O meu primeiro Fado***

Dedicado ao seu tio Ex.<sup>mo</sup> Snr. Dr. João Pais de Vasconcelos

Este fado é escrito por um jovem de dezoito anos que estava apaixonado, composto na tonalidade de Lá bemol maior, em tempo *Moderato*. Apresenta claramente três partes que se assemelham, no entanto possuem os seus contrastes. A sua forma aparentemente simples apresenta um rendilhado aguitarrado como introdução. A mão direita apresenta uma melodia transparente centrada na dominante, acompanhada por acordes arpejados tocados pela mão esquerda. Ainda nesta parte, há momentos que se repetem com a mesma base, diferenciados apenas pela direção de cada frase, sendo que a parte repetida desagua num segundo momento da obra (c. 5-12).

A seguinte parte, expõe uma melodia muito similar à anterior, num tempo *pouco mais depressa*, o que a torna mais alegre e divertida, que é acompanhada pela mão esquerda com cruzamentos de mãos (c. 13-28). Esta secção divide-se em duas partes, sendo que a segunda é escrita numa oitava acima, explorando assim o registo mais agudo do piano, e o acompanhamento sobre uma ligeira alteração comparando com a

formulação da parte anterior inicial. Na terceira parte, o compositor retoma ao tempo inicial, com o mesmo acompanhamento da primeira parte em acordes arpejados. Aqui também se constata repetições, em que o segundo momento repetido difere apenas nas mudanças a nível dinâmico, que em *diminuendo* chega ao final da terceira parte (c. 29-40), onde o compositor escreve o sinal *Da Capo*, voltando a ser tocada apenas a primeira parte, que termina na tônica de Lá bemol (Abreu e Mota, 1927).



Em conclusão deste estudo tornou-se claro que um compositor de formação erudita é atraído para a música tradicional, sobretudo pelas suas melodias aparentemente fáceis de assimilar e no interesse que reside na riqueza cultural que é identificável nas mesmas. Os compositores apresentados utilizaram o saber e conhecimento da sua formação clássica para burilar a música popular e torná-la acessível a toda a gente, não perdendo o seu carácter de música tradicional.

O estudo da história e evolução do fado, focado no seu estilo e instrumentos característicos, permitiu uma melhor compreensão da partitura e um descobrimento mais direto dos elementos fadísticos que os compositores empregaram na obra. Este conhecimento ajudou-me na preparação e no momento da performance.

A fusão entre o conhecimento da escrita clássica e a espontaneidade da criação popular dá um carácter muito atrativo e muito novo ao tratamento da canção nacional.

A realização deste trabalho enriqueceu o meu lado musical e pessoal. Sendo eu portuguesa, o conhecimento aprofundado do percurso da canção que tanto caracteriza Portugal e o seu povo, contou-me um pouco mais sobre a nossa história. Por outro lado, também explorei compositores portugueses, menos conhecidos do público, que estabeleceram laços entre a música erudita e a canção popular.

- Abreu e Mota, J. M. (1927). *O meu primeiro Fado*. Propriedade e Edição do Autor.
- Alexandre Rey Colaço. (1936). *Anuário Radiofónico Português*.
- Anon. (2009). Museu do Fado. Retrieved September 27, 2018, from [www.museudofado.pt/personalidades/detalhes.php?id=309](http://www.museudofado.pt/personalidades/detalhes.php?id=309)
- Ayres de Abreu, E. V. de L. G. (2014). Ruy Coelho (1889-1986): o compositor da geração d'Orpheu.
- Borba, T.; Graça, F. L. (1962). *Dicionário de Música - Ilustrado*. Lisboa: Cosmos.
- Burnay, E. (2015). *Fado Burnay* (1ª). Lisboa: AvA Musical Editions.
- Cabral, P. C. (2010). *O Labirinto da Guitarra*. Retrieved from [http://fasvs.pt/upload/eventos/58\\_pt.pdf](http://fasvs.pt/upload/eventos/58_pt.pdf)
- Castagna, P. (2014). *A Modinha e o Lundu nos Séculos XVIII e XIX*. São Paulo.
- Castelo-Branco, S. (2010). *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (1ª). Círculo de Leitores.
- Coelho, R. (1915). *Fado nº2*. Edição Sassetti.
- Colaço, A. R. (1895). *Fados para Piano*. Propriété d'Auteur.
- Cruz, D. I. (2014). O Teatro de Revista em Portugal (I). Retrieved September 10, 2018, from <https://e-cultura.blogs.sapo.pt/o-teatro-de-revista-em-portugal-i-299708>
- Grout, Donald J.; Palisca, C. V. (2007). *História da Música Ocidental*. (G. Valente, Ed.) (5ª). Lisboa: gradiva.
- Kramer, L. (2009). *Porque é a Música Clássica ainda importante?* (1ª). Lisboa: Bizâncio.
- Lord, Maria; Snelson, J. (2008). *História da Música da Antiguidade aos Nossos Dias*. (R. Malhotra, Ed.). Eslovénia: h. f. ullmann.
- Middleton, R; Manuel, P. (2001). Popular Music. Retrieved September 15, 2018, from <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043179>
- Nery, R. V. (2012). *Para Uma História do Fado* (2nd ed.).
- Nicolay, R., & Sociais, C. (2012). O fado de Portugal , do Brasil e do mundo : as teorias sobre sua origem, 10.
- O Fado. (n.d.). Retrieved September 20, 2018, from [http://www.portaldofado.net/component/option,com\\_frontpage/Itemid,1/lang,pt/](http://www.portaldofado.net/component/option,com_frontpage/Itemid,1/lang,pt/)
- Pereira, S. (2008). História do Fado. Retrieved September 10, 2018, from <http://www.museudofado.pt/gca/index.php?id=17>
- Personalidades. (2008). Retrieved September 9, 2018, from <http://www.museudofado.pt/personalidades/detalhes.php?id=310>

- Pimentel, A. (1904). *A Triste Canção do Sul: Subsídios para a História do Fado*. Lisboa: Livraria Central de Gomes de Carvalho.
- Proença, M. C. (2015). *Uma História Concisa de Portugal*. Temas & Debates.
- Sampaio, G. (1923). As Origens do Fado. Retrieved September 16, 2018, from [http://ric.slihi.pt/A\\_Aguia/visualizador?id=09613.028.009&pag=58](http://ric.slihi.pt/A_Aguia/visualizador?id=09613.028.009&pag=58)
- Sousa, A. de. (1912). *O Fado e os seus censores*. Lisboa: Edição do Autor.
- Stanley, J. (2006). *Música Clássica Os grandes compositores e as suas obras-primas* (1ª). Lisboa: Estampa.
- Stephens, H. M. (2017). *A História de Uma Nação*. Alma dos Livros.
- Tavares de Sousa, J. (2003). *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*.
- Tinhorão, J. R. (2012). *Os Sons dos Negros no Brasil* (3ª). Brasil: Editora 34.
- Tomaz de Lima, E. (1928). Alexandre Rey Colaço. *Jornal Sol Nascente*.
- Valverde, P. (1995). O fado é o coração: o corpo, as emoções e a performance no fado 1, *III*(1), 5–20.
- Vieira, E. (1902, March). Filipe Marchetti-Theatro de S. Carlos-D. Elvira de Mattos Carneiro-Concertos-Noticiario-Expediente. *A Arte Musical*. Retrieved from [http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/ArteMusical/1902/N78/N78\\_master/ArteMusical\\_A4\\_N78\\_31Mar1902.pdf](http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/ArteMusical/1902/N78/N78_master/ArteMusical_A4_N78_31Mar1902.pdf)

## ANEXOS

---

O pobre pede a riqueza.  
 O rico tem um' esperança.  
 O proscrito pede a patria  
 E o marinheiro a bouança.

E eu cansado da vida  
 E embriagado d'amores,  
 Peço uma alma innocente  
 A quem confie as minhas dôres.

. . . . .  
 . . . . .  
 . . . . .  
 . . . . .

Eu não gosto nem brincando  
 Dizer adeus a ninguém;  
 Quem parte leva saudades,  
 Quem fica saudades tem.

Um dia em que eu disse adeus  
 Muitas lagrimas chorei  
 E jurei de nunca mais  
 Dizer adeus a ninguém.

RAUL VENANCIO  
 Editor de Musica  
 83-RUA MUREA-83  
 LISBOA

## Um Fado.

Tranquillo. A. Rey Colaço.

PIANO.

*f marcato*

*fp*

*marcato*

*fp*

*poco rit.*

*dolcissimo*

3861



The musical score consists of six systems of staves. The first system includes dynamics *ppp*, *mf*, and *pp*. The second system includes *mf*. The third system includes *rinf.*, *dim.*, and *rit.*. The fourth system includes *a tempo*, *pp*, *m.g.*, *m.d.*, and *m.g.*. The fifth system includes *cresc.* and *f*. The sixth system includes *dim.*, *e*, and *calmando*. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece concludes with a final chord in the right hand.



*molto amoroso ed espressivo il canto*



sempre dolcissimo l'accompagnamento

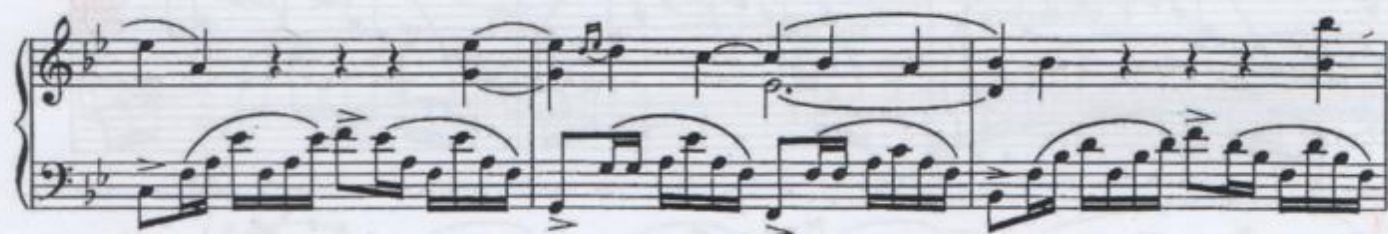
The first system of musical notation consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a half note B4. The piano accompaniment is in a bass clef with the same key signature. It features a continuous eighth-note pattern in the left hand and a more complex right hand with eighth and sixteenth notes. The tempo/mood is indicated as 'molto amoroso ed espressivo' for the voice and 'sempre dolcissimo' for the accompaniment.



The second system continues the musical piece. The vocal line has a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The piano accompaniment continues with its characteristic eighth-note pattern. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the piano part.



The third system of musical notation shows the vocal line with a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The piano accompaniment continues with its characteristic eighth-note pattern.



The fourth system of musical notation shows the vocal line with a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The piano accompaniment continues with its characteristic eighth-note pattern.



The fifth system of musical notation shows the vocal line with a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The piano accompaniment continues with its characteristic eighth-note pattern.



The sixth system of musical notation shows the vocal line with a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The piano accompaniment continues with its characteristic eighth-note pattern. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present in the piano part.



*cresc.*

8

8

*dim. e poco rall.*

*p*

*mf*

*a tempo*

*pp tranquillo e poco rit.*

*ppp una corda*

*Red.* \* *Red.* \*



First system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff contains a series of eighth-note chords and single notes. Bass staff contains a series of eighth-note chords. Below the staves, there are markings: *Ad.*, *\*Ad.*, *\*Ad.*, *\*Ad.*, *\*Ad.*, *\*Ad.*, and *\**.

Second system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff contains a series of eighth-note chords and single notes. Bass staff contains a series of eighth-note chords. Below the staves, there are markings: *Ad.*, *cresc.*, *tre corde*, *ff*, *\*Ad.*, *\*Ad.*, and *\**.

Third system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff contains a series of eighth-note chords and single notes. Bass staff contains a series of eighth-note chords. Below the staves, there are markings: *dim.*, *e*, *rit.*, *a tempo*, *p*, *mf*, *\*Ad.*, and *\*Ad.*.

Fourth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff contains a series of eighth-note chords and single notes. Bass staff contains a series of eighth-note chords. Below the staves, there are markings: *8*, *pp*, *tranquillo*, and *f*.

Fifth system of musical notation. Treble and bass staves. Treble staff contains a series of eighth-note chords and single notes. Bass staff contains a series of eighth-note chords. Below the staves, there are markings: *8*, *pp*, *lento e con affetto*.



# Cancão das Serras

*dolcissimo subito*

*f*

*Ped.*

*espressivo*

*mf*

*Ped.*

*molto teneramente*

*pp*

*rall. assai*

*a tempo*

*ppp*

*smorzando*

*per - den - do - si*

*Ped.*

.....  
.....  
.....  
.....

Nossa Senhora faz meia  
Com linha feita de luz,  
O novello é a lua cheia,  
As meias são pr'a Jesus.

.....  
.....  
.....  
.....

Quem tem meninos no berço,  
Sempre lhes ha de cantar,  
Quantas vezes a mãe canta  
Com vontade de chorar!

(Popular.)



Ao seu discípulo EDUARDO BURNAY.

# Fado Nº3.

(Hylario.)

Lisboa, 29-4-95.

A. Rey Colaço.

Moderato.

PIANO.

*mf sempre e staccato*

1 4 3 2    1 3 2 1 2 3 1 2 3    1 2 3 1 2 4 1 2    5 1 3 5

*legato*

*p*

1

*Lo stesso tempo.*



*legato*

*dolcissimo e quieto*



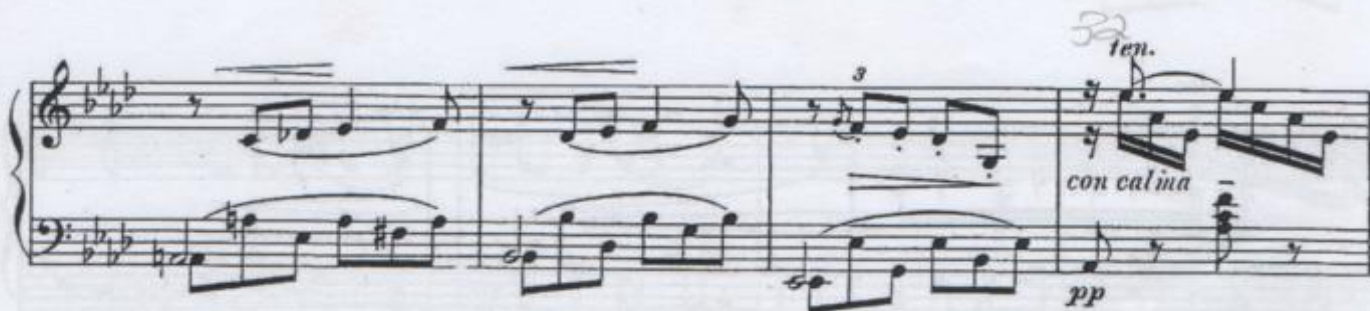
*poco rinf.*



*ten.*

*con calma*

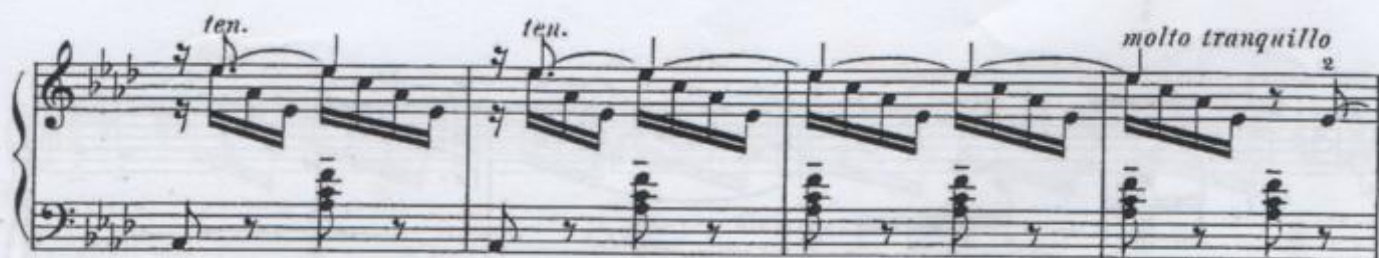
*pp*



*ten.*

*ten.*

*molto tranquillo*





*e cantabile*

*p*

*sempre legato l'accompagnamento*

(34)

*cresc.*

*ten.*

*rit.*

*dim.*

*lento*

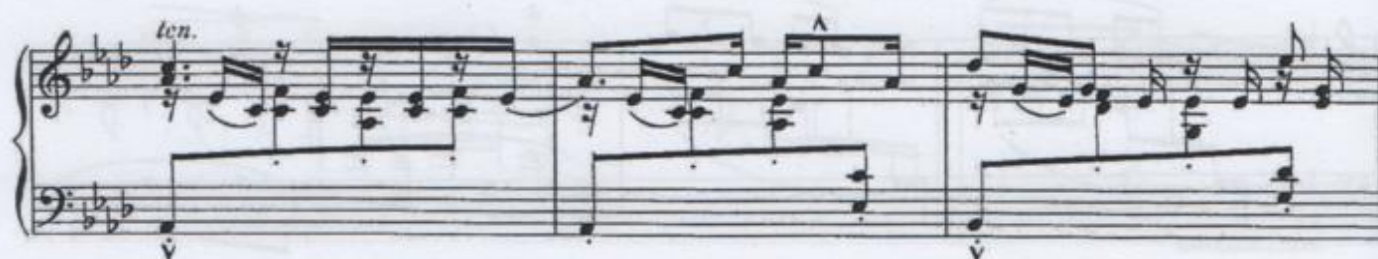






First system of musical notation, featuring a treble and bass staff in B-flat major (two flats). The music consists of eighth and sixteenth notes with various articulations. The tempo/mood is indicated as *mf* *leggeramente*.

*mf* *leggeramente*



Second system of musical notation, continuing the piece. It includes a *ten.* (tension) marking above the first measure.

*ten.*



Third system of musical notation, featuring a *rit.* (ritardando) marking above the middle measure and a *f* (forte) dynamic marking below the first measure.

*rit.*

*f*



Fourth system of musical notation, featuring a *sf* (sforzando) dynamic marking below the middle measure.

*sf*



Fifth system of musical notation, featuring a *f* (forte) dynamic marking below the first measure, followed by *acceler.* (accelerando) and *rapido e leggero* markings. The system concludes with a *f* (forte) dynamic marking below the final measure.

*f* *acceler.* *rapido e leggero* *f*

Vivo.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a series of eighth-note runs with fingerings: 2 5 1 3, 4 1 3 2, 5 1 2 5, 1 5 1 2, 4 5 1 2. The bass clef staff contains a piano (*p*) dynamic marking and a series of chords with a slur over them.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the eighth-note runs with fingerings: 3 5 1 3, 5 2 5 1, 2 5 1 3, 4 1 3 2, 5 1 2 5, 1 5 1 2. The bass clef staff contains a series of chords with a slur over them. The instruction *legato sempre* is written above the bass staff.

Third system of musical notation. The treble clef staff continues the eighth-note runs with fingerings: 1 5 1 2, 4 5 1 2, 3 5 1 3, 5 2 1 2, 3 5 1 2, 5 1 2 5, 4 1 2 4, 1 2 4 5. The bass clef staff contains a series of chords with a slur over them.

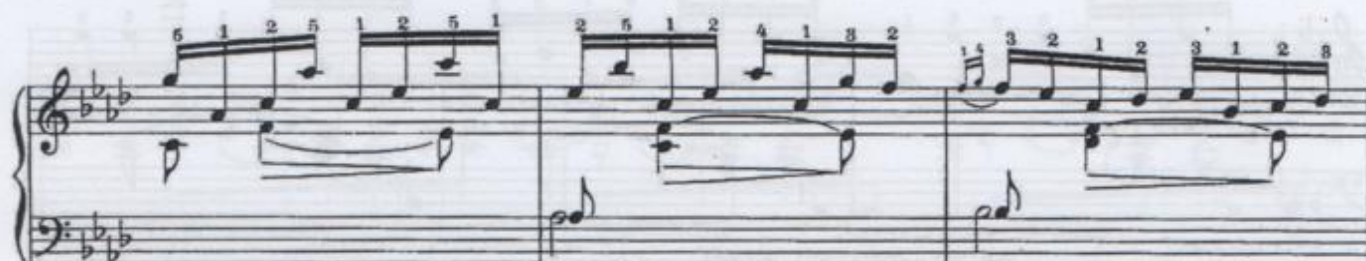
Fourth system of musical notation. The treble clef staff continues the eighth-note runs with fingerings: 4 2 1 3, 5 2 1 2, 3 2 3 2, 3 2 3 2, 3 2 1 2, 3 1 2 3, 4 2 1 3. The bass clef staff contains a series of chords with a slur over them.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff continues the eighth-note runs with fingerings: 4 3 2 1, 4 3 2 1, 3 2 1 3, 2 3 1 5, 4 3 2 3, 4 1 2 4. The bass clef staff contains a series of chords with a slur over them. The number 100 is written above the first measure of the treble staff.

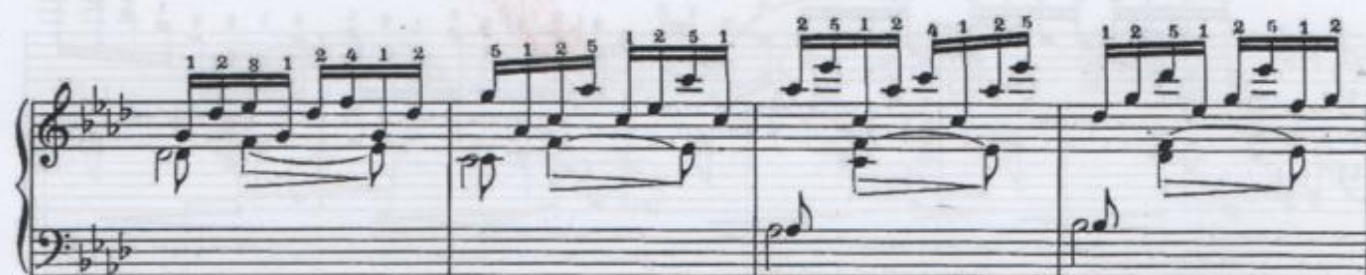




First system of musical notation. The treble staff contains a melodic line with fingerings: 5, 1 2 4, 1 2 5 1, 2 4 1 2, 3 1 2 3, 1 2 3 1, 2 4 1 2. The bass staff has a single note and a *pp* (pianissimo) dynamic marking.



Second system of musical notation. The treble staff contains a melodic line with fingerings: 5 1 2 5, 1 2 5 1, 2 5 1 2, 4 1 3 2, 1 3 2 1 2, 3 1 2 3. The bass staff has a single note.



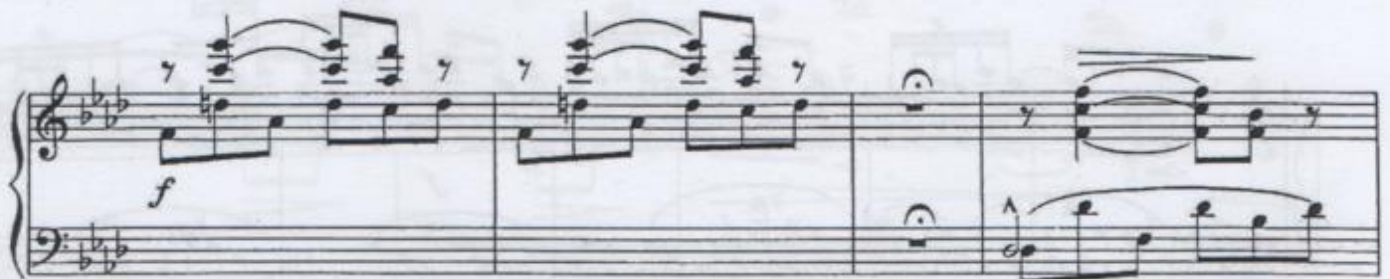
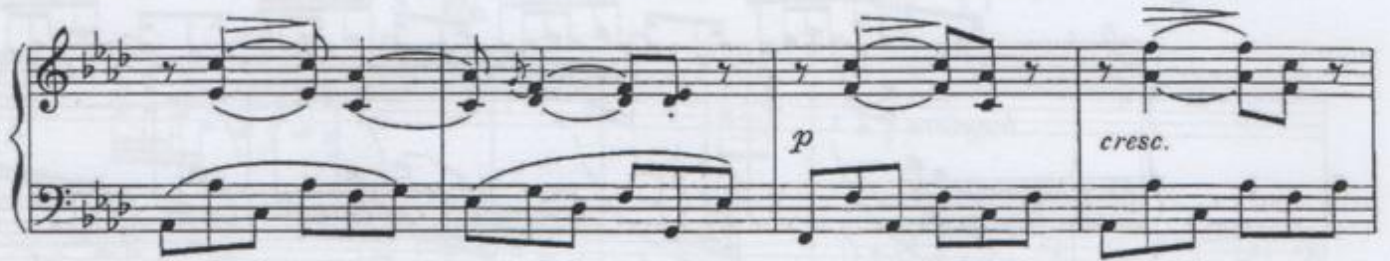
Third system of musical notation. The treble staff contains a melodic line with fingerings: 1 2 3 1, 2 4 1 2, 5 1 2 5, 1 2 5 1, 2 5 1 2, 4 1 2 5, 1 2 5 1, 2 5 1 2. The bass staff has a single note.



Fourth system of musical notation. The treble staff contains a melodic line with fingerings: 4 1 2 5, 1 2 4 2, 3 4 3 2, 3 2 1 3, 2 1 3 2, 1 4 3 2. The bass staff has a single note and an *sf* (sforzando) dynamic marking.



Fifth system of musical notation. The treble staff contains a melodic line with fingerings: 1 2 3 4, 3 2 1 4, 3 2 1 3, 2 1 3 2, 8, 2. The bass staff has a single note and a *logato* (legato) dynamic marking. The word *animando* is written below the bass staff.





## 4.º FADO.

(Corrido.)

Sobrancelhas como as tuas  
 Não é possível havelas.  
 São lacos de fita preta.  
 Que prendem duas estrelas.

As suas discípulas D. Maria e D. Laura Palha  
 16-8-95

Alexandre Rey Colaço.

*Allegretto.* *leggiero*

*cresc.*

*diminuendo*

*cresc.*



First system of musical notation, measures 1-4. The music is in 3/4 time with a key signature of two flats. It features a piano introduction with a treble and bass staff. Measure 1 has a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a half note. Measure 2 has a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a half note. Measure 3 has a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a half note. Measure 4 has a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a half note. The system ends with a double bar line.

Second system of musical notation, measures 5-8. The music continues with a treble and bass staff. Measure 5 has a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a half note. Measure 6 has a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a half note. Measure 7 has a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a half note. Measure 8 has a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a half note. The system ends with a double bar line.

Third system of musical notation, measures 9-12. The music continues with a treble and bass staff. Measure 9 has a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a half note. Measure 10 has a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a half note. Measure 11 has a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a half note. Measure 12 has a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a half note. The system ends with a double bar line.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The music continues with a treble and bass staff. Measure 13 has a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a half note. Measure 14 has a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a half note. Measure 15 has a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a half note. Measure 16 has a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a half note. The system ends with a double bar line.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. The music continues with a treble and bass staff. Measure 17 has a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a half note. Measure 18 has a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a half note. Measure 19 has a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a half note. Measure 20 has a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a half note. The system ends with a double bar line.



This page of musical notation consists of five systems of staves, each with a treble and bass staff joined by a brace. The music is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs. Performance instructions and dynamics are written in Italian: *poco f*, *dimin.*, *a tempo*, *p*, *molto leggiero*, *poco cresc.*, and *cre -*. There are also markings for *molto rit.* and *express.*. The page is decorated with small asterisks and stylized floral motifs. The number 2 is printed at the bottom center of the page.

*poco f*

*dimin.*

*a tempo*

*p*

*molto rit.*

*express.*

*molto leggiero*

*poco cresc.*

*cre -*

2



scen - do

*f* *fz*

*tranquillo*

*marcato il canto ed espressivo*

2



This page of musical notation consists of five systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings. The first system has fingerings like 4, 5, 2, 1, 3, 7, 4, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 4. The second system has fingerings like 5, 1, 2, 1, 4, 2, 4, 5, 1, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 4, 3, 2. The third system has fingerings like 3, 2, 1, 2, 5, 1, 1, 2, 5, 1, 4, 1, 3, 2, 5. The fourth system has fingerings like 1, 4, 2, 5, 1, 4, 2, 3, 1, 5, 2, 3, 1, 2, 4, 3, 5. The fifth system has fingerings like 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5. The notation also includes dynamics such as *dim.*, *molto cresc.*, *p*, and *con abbandono e teneramente*. There are also performance instructions like *con abbandono e teneramente* and *molto cresc.*. The page is numbered 24 in the top left corner.



*f*

*dolce assai*

*cresc.*

*a tempo*

*m.g.* *rit.* *pp* *pp express.*

*100* *morendo poco a poco*

*rit.* *ppp*

The musical score is written for piano on five systems of grand staves. The key signature is one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. Performance instructions like *dolce assai*, *cresc.*, *a tempo*, *rit.*, *pp*, *ppp*, and *pp express.* are interspersed throughout the piece. A tempo change to *100* is indicated above the final system. The page number 25 is located in the top right corner.

## Fado Nº 7.

Tenho fome não de pão,  
Tenho sede não de vinho,  
Tenho fome d'um abraço,  
Tenho sede d'um beijinho.

Na mesma campa nasceram  
Duas roseiras a par;  
Conforme o vento as mexia  
Tam-se as rosas beijar.

(Popular)

Allegretto.

A. Rey Colaço.

Piano.

*dolce**espressivo*







## Fado Nº 8.

A. Rey Colaço.

Molto lento.

Piano.

*dolce*

*espr.* *slentando* *cantando largamente e con molto*

*sentimento* *pp*

*p*

*express.*

*calando* *pp*



a tempo  
*mf*  
*ten.*  
*rit.*  
*marcato il basso*  
*molto rit. ed espressivo*  
*in tempo*  
*pp*  
*sempre più dolce*  
*Allegretto.*  
*dim. e tranquillo*  
*pp e leggiero*  
*fp*  
*rinf. largamente*  
*affrettando*  
*a tempo*  
*8*  
*mancando*  
*p*  
*ff*  
*pp*  
*pp*