

## FERNANDO CORRÊA DE OLIVEIRA E A MÚSICA MEDIEVAL GALEGO-PORTUGUESA

### FERNANDO CORRÊA DE OLIVEIRA AND THE GALICIAN-PORTUGUESE MEDIEVAL MUSIC

Isabel Rei-Samartim\*

isabelreibr@yahoo.com.br

O compositor vanguardista português Fernando Corrêa de Oliveira (Porto, 1921–2004) insere-se na corrente de reinterpretação da música medieval galego-portuguesa que começou no primeiro terço do século XX. Desde meados do século e até às últimas décadas, Fernando Correia de Oliveira compôs diversas obras de inspiração medieval. Serviu-se para isso da aplicação do seu próprio sistema de composição explicado no método *Simetria sonora* (1969), com o que conseguiu resultados satisfatórios no objetivo de evocar a música medieval sem perder o sabor abstrato da atualidade atonal. Teve contato com a Galiza (Norte), bem como alguns dos seus mestres e antecessores, e criou sobre a música de Martim Codax e Afonso o Sábio, e sobre textos de Dom Dinis, Luís de Camões e do Cancioneiro de Elvas. O presente estudo aborda uma destas obras inserida na série *Serões da Rainha e Senhora minha*, inspirada na memória da esposa, a cantora Maria Feliciano Sampaio.

**Palavras-chave:** Corrêa-de-Oliveira. Martim-Codax. Dom-Dinis. Camões. Galiza. Portugal.

The Portuguese avant-garde composer Fernando Corrêa de Oliveira (Porto, 1921–2004) is part of the current reinterpretation of Galician-Portuguese medieval music that began in the first third of the 20th century. The composer left us several works by medieval inspiration by using the application of his own compositional system explained in the *Sound Symmetry* method (1969). He had contact with Galicia (North), as well as some of his masters and predecessors, and created on the music of Martim Codax and Afonso X the Wise, also on texts by King Denis, Luís de Camões and the Elvas Songbook. This paper explains each of these works included in the series *Serões da Rainha* and *Senhora minha*, inspired by the memory of his wife, the singer Maria Feliciano Sampaio.

**Keywords:** Corrêa-de-Oliveira. Martim-Codax. King Denis. Camões. Galicia. Portugal.

---

\* Conservatório Profissional de Música de Santiago de Compostela (Galiza), Espanha.  
ORCID: 0000-0003-1819-3755



## 1. Introdução

É para a autora, guitarrista galega, uma honra poder apresentar no Centenário do nascimento de Fernando Corrêa de Oliveira um estudo sobre parte da sua obra dedicada à música medieval galego-portuguesa. O interesse do compositor portuense na música medieval como espaço cultural vivo além-fronteiras político administrativas, o desafio de uma missão hercúlea como a de recriar desde o século XX a música de há oitocentos anos, a obra para guitarra que também partilha essa pulsão medieval e as possíveis ligações galegas, revelam um diálogo musical continuado aquém e além Minho.

## 2. A família musical de Fernando Corrêa de Oliveira

A paixão musical do portuense Fernando Corrêa de Oliveira (1921–2004) tem origem no seio da sua família. Já o avô materno José Maria e o irmão, tio-avô, inculcam o amor pela música à filha e sobrinha Maria Eugénia da Silva Corrêa (natural de Cedofeita, Porto, m. 1971; *vd.* Oliveira 1997), pianista e mãe de Fernando, primeira professora de piano do seu filho. Nesse ambiente não é de estranhar que o pai do compositor, Horácio Ferreira de Oliveira (Rio de Janeiro, 1898 – Viana do Castelo, 1973) também tivesse interesses musicais, mesmo que ultrapassados pelo talento do filho, e ainda ocultos como se transluz do comentário na autobiografia (Oliveira 1993, pp. 107–108):

Uma das minhas memórias infantis era a guitarra de meu pai, que nunca ouvi tocar. Algumas vezes lhe pedi para o fazer e a resposta era sempre igual: Não. É uma música doentia. Eu sei que tocava de ouvido e que acompanhara vários cantores, entre os quais o célebre Menano. Por que razão nunca me fez a vontade?

Noutro momento trataremos a faceta guitarrística do pai de Fernando Corrêa de Oliveira e a do próprio Fernando, que compôs uma das mais belas obras para guitarra do repertório do século XX. Para já gostaríamos de apontar que Horácio Ferreira de Oliveira também tocava piano, como se pôde apreciar no recital doméstico que realizou em 1951, sobre um Schmidt-Flohr, onde interpretou quatro peças do seu filho: *À saída da escola*, *O pequeno cossaco*, *Movimento perpétuo* e *O regato*.<sup>1</sup> No programa do concerto, deliciosa e humoristicamente elaborado, Horácio Ferreira de Oliveira apresenta-se no dia de Natal como um pianista novel que adorava tocar músicas para crianças, compostas “no sistema de Harmonia Simétrica e escritas com a notação de Nicolas Obouhow”, como se desprende do programa daquele recital doméstico (*vd.* Anexo 1).

---

<sup>1</sup> Agradecemos esta informação e quase todas as que aparecem neste artigo, ao filho do compositor Daniel Oliveira, que amavelmente nos tem auxiliado nas nossas pesquisas. As peças fazem parte da obra pedagógica para piano *50 Peças para os cinco dedos Op. 7*. Para mais informação sobre o labor pedagógico de Corrêa de Oliveira veja-se Resende (2011) e sobre o ensino de piano, Nogueira e Santana (2015).

Com estes antecedentes familiares, o precoce e inteligente Fernando Corrêa de Oliveira elabora um novo sistema de composição musical, como proposta de renovação do dodecafismo de Schönberg, e em vários momentos da sua vida, encara, primeiro por curiosidade, mais tarde por necessidade, a reinterpretação da música medieval galego-portuguesa que o compositor sente como própria.

### 3. Porquê a música medieval galego-portuguesa?

No século XX vários compositores portugueses vinham realizando harmonizações e revitalizações da música medieval galego-portuguesa, como Frederico de Freitas ou o respeitado mestre de Corrêa de Oliveira, Cláudio Carneiro. Destes dois maestros conhecem-se várias composições inspiradas nas cantigas medievais e datadas no final da década de 1920 em diante (*vd.* os respetivos verbetes em Castelo-Branco 2010, vols. 1 e 2). A sensibilidade de Corrêa de Oliveira, como já se afirmou, levou-o a explorar também o universo sonoro medieval, de grande esplendor na cultura galego-portuguesa, e iniciar uma aproximação criativa em torno do ano 1950 com a composição das *Três cantigas de amigo Op. 4*, sobre textos de Dom Dinis, para coro feminino a 3 vozes (soprano, mezzo-soprano e contralto), e mais tarde a *Op. 4a*, adaptação da primeira obra para três clarinetes em Si bemol.

Não demoraria muito para o compositor portuense escolher de novo o ambiente histórico medieval através da obra infantil *Trovadores Op. 9*, composta em 1952. Simultaneamente, Corrêa de Oliveira criava o seu sistema compositivo explicado anos mais tarde na publicação da *Simetria Sonora* (Oliveira 1969)<sup>2</sup>, estabelecendo uma relação muito especial entre o seu sistema, as harmonias medievais e, em particular, o idioma da guitarra.

Após o longo período de criação das obras que vão do op. 10 até o op. 22, dedicado à elaboração e desenvolvimento da sua própria música, incluindo obras especialmente dedicadas ao ensino pedagógico infantil, o autor vai retomar a música medieval com uma reflexão sobre o seu próprio sistema de composição (Oliveira 1993, pp. 96–97):

Dentro da *Simetria Sonora* havia os acordes defectivos, com duas notas apenas, de que pouco uso tinha feito até então.

Esta observação encaminhou-me os passos para a solução do problema, com um achado da simplicidade do “ovo de Colombo”: empregar exclusivamente os intervalos harmónicos de quarta, quinta e sétimo, isto é, as consonâncias perfeitas, a que vinham juntar-se ornamentos diversos. O campo de aplicação destas consonâncias era o dodecafónico. Resultava uma música atonal-consonante a que se poderia chamar “discantus simétrico” e que deixava o ouvinte suspenso entre o familiar e o inédito.

Senti-me fortemente preso pelos resultados obtidos, que me colocavam espiritualmente no passado. A primeira composição que fiz foi “Duetos Cortesãos op. 23” e destinava-se a duas flautas de bisel.

---

<sup>2</sup> Posteriormente também Oliveira (1986).

A intenção do autor nessa obra era evocar “o ambiente palaciano da baixa Idade Média” como ele o imaginava, onde a música se fazia em “pequenas câmaras”, com “limitados grupos de pessoas” e em “intimidade”. Durante algum tempo, o período medieval era entendido como ancestral e escuro, como um mundo visto através de uma densa névoa. Hoje sabemos mais da realidade atlântica dos séculos XII e XIII, época da expansão do Reino da Galiza e nascimento do Reino de Portugal, onde a profusão de músicos em ambas as Cortes teria sido inumerável e faustosa (Rei-Samartim 2020, pp. 92–128). Corrêa de Oliveira, todavia, soube interpretar musicalmente o espírito medieval, e ao tempo, integrá-lo de modo perfeito na música abstrata do século XX.

Esse período, que coincide com a publicação do *Simetria Sonora*, está fortemente marcado na vida do compositor pelo início da grave doença da sua esposa e inspiradora, a cantora Maria Feliciano de Souza Ortigão Sampaio (1896–1972). Assim, durante os anos de 1970 a 1972, Corrêa de Oliveira debruça-se na reinterpretação de música medieval galego-portuguesa, provavelmente a única que lhe transmitia uma sensação de atemporalidade e permanência que o autor tanto necessitaria para equilibrar a sensação de fugacidade e tristeza causadas pela doença e conseqüente falecimento do seu amor. O autor deixa-nos nesses anos a composição das suas Opus 23, 24, 25, 26, 27 e 28 com carácter medieval numa perspectiva do século XX. Nessas obras, que são vocais e instrumentais, Corrêa de Oliveira harmoniza várias melodias originais das *Cantigas de Santa Maria* do rei Afonso o Sábio, e textos pertencentes ao *Cancioneiro de Elvas*.

#### 4. A conexão galega

Pouco tempo depois, Corrêa de Oliveira compõe uma obra para guitarra, as *Sete peças para guitarra Op. 30*. Mas é nos *Cinco duetos de Corte Op. 37*, escrita para dois instrumentos medievais, que o compositor volta à procura das sonoridades antigas-renovadas. De novo, o motivo desta procura é vital e relaciona-se com uma visita do compositor à Galiza (Norte) e também com a sua atividade como poeta (Oliveira 1993, pp. 128–129):

Voltei às composições de tipo medieval e escrevi “5 Duetos de Corte op. 37” para dois instrumentos medievais não especificados, dentro da técnica do “discantus simétrico” e destinados à série “Serões da Rainha e Senhora minha”.

Este regresso deveu-se a uma visita que fiz ao castelo de Sobroso, em Espanha, onde decorreu um sarau poético em que tomei parte com vários poetas e poetisas galegos.

Uma quadra retratou as minhas impressões então colhidas.

Castelo de Sobroso, alcantilado,  
Suspenso, quais jardins mesopotâmicos.  
Tu és, em pedra, sonho realizado,  
Por homens cristianos e islâmicos.

A veia poética e narrativa do compositor, revelada também na sua autobiografia, está presente em toda a sua obra. É habitual o acompanhamento da música com quadras e poemas inteiros da sua autoria, que denominava “títulos alargados”, cujo propósito era

“criar no espírito dos estudantes uma imagem condizente com a música respectiva” (Oliveira 1993, p. 118). Para Corrêa de Oliveira era importante o contexto e o conhecimento em torno da obra a interpretar. A visita às ruínas do Castelo de Sobroso, lugar em que Afonso VII, filho da Rainha Urraca e sobrinho de Dona Teresa, mãe de Afonso Henriques, foi proclamado Rei da Galiza no início do século XII, foi a inspiração de uma nova obra musical sobre fontes medievais.

A relação de Fernando Corrêa de Oliveira com a Galiza parece começar quando o seu mestre Cláudio Carneiro participa no *Festival de la Canción Gallega* em Ponte Vedra do ano 1963, onde foi interpretada a obra *Campanas de Bastabales* para voz e piano, com música de Carneiro sobre o famoso poema de Rosália Castro.<sup>3</sup> O mestre que guiou os passos do compositor desde o início também poderia ter influenciado o seu interesse pela Galiza e, talvez, nos seus contatos. Carneiro tinha inicialmente abordado os temas medievais e renascentistas nas suas Op. 17, n.º 6 (1929) e Op. 28, n.º 4 (1931). Frederico de Freitas também poderá ter sido uma possível fonte de inspiração de Fernando Corrêa de Oliveira, pois o compositor lisboeta tinha harmonizado Pero Meogo já em 1927, Martim Codax em 1933, e algumas Cantigas de Santa Maria em 1937, além da *Baylia de amor* de Dom Dinis (1959). Corrêa de Oliveira fará também, décadas mais tarde, a *Bailia* de Martim Codax (Castelo-Branco 2010).

Outra fonte de inspiração poderá ter sido o evento poético que tinha decorrido perto das atuais ruínas do Castelo de Sobroso, o conhecido *Festival de Poesia no Condado*, organizado pela Sociedade Cultural e Desportiva do Condado.<sup>4</sup> Em 1981, ano estimado da composição da Op. 37, realizou-se o primeiro festival em Mondariz, localidade a que pertence o Castelo de Sobroso. Mais uma hipótese é a de Corrêa de Oliveira ter assistido a alguma das celebrações medievais que decorriam no próprio castelo organizadas por intelectuais galegos, poetas e músicos amadores, cuja atividade profissional girava em torno do âmbito empresarial. Talvez o genro do empresário português Vasco Ortigão Sampaio, pai de Maria Feliciano, tivesse contatos com empresários galegos colaboradores ou amigos do seu sogro.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> O *Festival de la Canción Gallega* teve oito edições e foi um grande evento musical organizado pelo Museu da Ponte Vedra entre os anos de 1960 a 1967, com conferências seguidas de concertos onde se interpretaram obras compostas por criadores espanhóis e portugueses sobre poemas de autores galegos. Segundo o investigador José Luís do Pico Orjais: “O *Festival de la Canción Gallega* nasce por iniciativa do musicólogo galego António Fernández Cid de Temes (Ourense, 1 de novembro de 1916; Bilbao, 3 de março de 1995) advogado, militar de carreira, escritor e crítico musical do ABC. Para o pôr em andamento, contou com a ajuda de José Filgueira Valverde (Ponte Vedra, 28 de outubro de 1906; Ponte Vedra, 13 de setembro de 1996)” (Orjais 2013; *vd.* 2015). Sete compositores portugueses participaram no evento e as suas obras sobre poetas galeg@s foram interpretadas na galega cidade da Ponte Vedra: Os portuenses Cláudio Carneiro e Victor Macedo Pinto, os lisboetas Frederico de Freitas, que apresentou *10 canções galegas*, João de Freitas Branco, musicólogo com quem Corrêa de Oliveira tinha boa relação (Oliveira 1993, pp. 76 e ss.) e Joly Braga Santos, com quem Corrêa de Oliveira coincidiria nos cursos de Veneza (pp. 48 e ss.), e ainda Ruy Coelho e Jorge Rosado Peixinho.

<sup>4</sup> Esta Sociedade nasceu na comarca do Condado em 1973, ainda no tempo da ditadura franquista, camuflada como Clube de Futebol. Em 1981 começou o Festival de Poesia com a participação de importantes poetas galeg@s e as atuações musicais de aclamados cantores populares como Amâncio Prada e Suso Vaamonde. Agradecemos estas informações sobre o *1º Festival de Poesia no Condado* ao membro fundador da Sociedade, José González.

<sup>5</sup> *Vd.* Oliveira (1996). Carecemos de confirmação de ambas as hipóteses. Contudo, será de estudar a relação entre músicos, intelectuais e empresários portugueses e galegos na década de 60 e seguintes.

Finalmente, a última obra de Corrêa de Oliveira de inspiração medieval é a *Bailia Op. 47*, sobre a sexta cantiga do trovador galego Martim Codax, escrita para voz e flauta de bisel, à qual se pode incorporar a percussão. Além dessas, o autor criou mais obras de inspiração histórica e poética, como o *Madrigal Op. 42*, e os *Doze poemas para soprano e orquestra Op. 45* sobre textos de Camões, Pessoa e Antero de Quental.

Interessante é a evolução ao longo da composição oliveirana que parte das primeiras aproximações das Op. 4, quando o seu sistema estava em processo de criação, começa a desenvolver-se de modo mais claro com a aplicação do *Discantus Simétrico* a partir da op. 23 e, por fim, o emprego dos instrumentos antigos como o cravo ou a flauta de bisel, acompanhados de percussões, o que permite afirmar ter o compositor atingido a maturidade na reinterpretação da música medieval nas últimas obras, op. 37 e op. 47.

## 5. Que cancioneiros consultou Fernando Corrêa de Oliveira?

Uma das primeiras impressões ao ver as partituras originais é a pulcritude e clareza do autor na hora de escrever música. Tudo está anotado e bem organizado, desde os títulos das obras até à notação musical. Uma outra consideração que se impõe, à vista das partituras de música medieval galego-portuguesa, é a origem das letras que o compositor empregou nas suas criações.

Ao determo-nos nas fontes académicas sobre as canções medievais galego-portuguesas é importante termos em conta que o número de estudos conhecidos e divulgados no século XX era significativamente muito menor que nos tempos atuais. A dificuldade para aceder às poucas fontes disponíveis era também significativa. Hoje basta visitar a *Internet* para termos uma listagem bastante completa da bibliografia existente sobre o património galego-português<sup>6</sup>. Mas, na época em que Fernando Corrêa de Oliveira abordou as primeiras composições sobre textos medievais de Dom Dinis, as possibilidades de consulta eram mais escassas. As suas obras datam do início de 1950 (Op. 4), quando ainda não tinha o seu sistema simétrico completamente definido, uma segunda fase de desenvolvimento entre os anos de 1970 e 1972 (Op. 23 a 28), e uma terceira fase, a da maturidade após a morte da esposa, entre as décadas de 1980 e 1990 (Op. 37 e 47).

As publicações oitocentistas dos Cancioneiros medievais e os trabalhos publicados na altura não eram facilmente consultáveis por não especialistas nos meados do século XX<sup>7</sup>. É possível que o nosso autor tivesse de recorrer a antologias e novas edições

---

<sup>6</sup> A página web *Cantigas Medievais Galego-Portuguesas* (Lopes, Ferreira, Júdice *et al.* 2011–2012) fornece o acesso a todas as canções profanas conhecidas até à atualidade, com exemplos musicais e descrições. Em *The Oxford Cantigas de Santa Maria Database* (Parkinson 2018) podemos aceder a uma listagem bibliográfica de mais de mil e oitocentos títulos desde o século XIII ao XXI. E em *Cantigas de Santa Maria for Singers* (Casson 2019) achamos as transcrições digitais dos originais, além de outro bom sortido bibliográfico, fontes manuscritas e conselhos de interpretação.

<sup>7</sup> Em 1823 publicou-se o *Cancioneiro da Ajuda*, em 1875 o *Cancioneiro da Biblioteca Vaticana*, e em 1880 o *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*. Um dos primeiros pesquisadores em responder a estas publicações foi o galego Teodósio Vestreiro Torres (Vigo, 1847 – Madrid, 1876), que publicava e comentava em 1876 as letras das sete cantigas de amigo de Martim Codax (Vestreiro 1876). Depois viriam os grandes estudos de Teófilo Braga e Carolina Michælis de Vasconcelos, e os continuadores do início do século XX, o amigo da Galiza Manoel Rodrigues Lapa e José Joaquim Nunes, entre outros. Já nos meados do século surgia o impulso renovado do brasileiro Celso Cunha. Na Galiza (Norte), eram conhecidos, na primeira metade do

realizadas na altura em Portugal. Como compositor, Corrêa de Oliveira estaria interessado nas publicações especializadas em música, quase inexistentes ou desconhecidas em 1950. A publicação do Pergaminho Vindel em 1915 e o trabalho do compositor galego Tafall Abad (Oviedo & Tafall 1916) ofereciam as seis melodias de Martim Codax. Décadas mais tarde, em 1940, o português Manuel Joaquim publica o renascentista *Cancioneiro de Elvas* com a parte musical, e a partir de 1943 o catalão Higiní Anglés começa a publicação da música das *Cantigas de Santa Maria* que não terminará antes de 1964.

A respeito das canções de Dom Dinis compostas por Corrêa de Oliveira em 1950, imaginamos que o autor teria gostado de consultar a publicação de Henry Lang (1892/2010), mas achamos mais verossímil que a fonte tenha sido a obra de José Joaquim Nunes (1926–1928), que contém as letras das três cantigas da Op. 4, e também as de Martim Codax. Para as *Cantigas de Santa Maria*, o nosso compositor deve ter consultado Anglés, ainda que só em duas delas a coincidência nas letras é total. E para o *Cancioneiro de Elvas* poderá ter consultado a obra citada de Manuel Joaquim.

No nosso entendimento, terá sido o conhecimento dessa enorme riqueza medieval e o facto de não ter informação suficiente sobre a música, aquilo que levou Corrêa de Oliveira a integrar, com sabor vanguardista, a corrente da renovação e inovação sobre as melodias medievais atlântico-peninsulares. É muito possível que já de início o compositor quisesse reinterpretar música medieval galego-portuguesa no seu trabalho e abrir um diálogo com as composições dos antigos reis e trovadores, sem renunciar ao olhar do século XX.

## 6. As Cantigas musicadas por Fernando Corrêa de Oliveira

O objetivo do criador de *Simetria Sonora* não era reproduzir música medieval, mas aproximar-se dela com fidelidade, reinventando-a no seu sistema moderno de composição e, desse modo, renovando a música do seu tempo através da música do passado. No resultado obtido fica clara a identificação do autor com a música medieval, que entende como um bem cultural imaterial, e o repertório galego-português como uma riqueza intemporal de inúmeras possibilidades.

### 6.1 Três Cantigas de Amigo Op. 4

Esta é a primeira obra de inspiração medieval, composta em 1950, um momento inicial do sistema de composição de Corrêa de Oliveira, em que a sonoridade harmónica e melódica ainda não tinha atingido níveis de clareza de obras posteriores. O autor escreveu a propósito (Oliveira 1993, p. 62):

Uma das épocas que me seduzem é a da vida palaciana da baixa Idade Média. O ambiente fechado das alcovas, as paredes de pedra a que tapeçarias conferiam notas de cor preciosa, as estreitas janelas ogivadas, o horizonte adivinhado através das ameias e o murmurar dos segréis, os pensamentos das damas buscando as imagens dos seus distantes amigos e a

---

século, os trabalhos do mencionado José Filgueira Valverde, Álvaro das Casas, e o iniciático estudo musical do compositor Santiago Tafall Abad sobre Martim Codax, junto dos comentários literários do ourensano Oviedo Arce.

nostalgia do isolamento entre muros. Tudo isto aliado a uma certa ingenuidade foi o que procurei recriar nas “Três Cantigas de Amigo op. 4” para coro feminino.

Trata-se de três canções compostas sobre letras de Dom Dinis, já mencionadas, das quais conhecemos duas versões. A primeira para Coro feminino (soprano, mezzosoprano e contralto) *a capella*, de que se conserva a partitura geral e as partes por separado, e a Op. 4a, para conjunto instrumental de três clarinetes em Si bemol, de que há uma partitura geral em sons reais, com as partes de cada clarinete. Esta partitura instrumental é uma pura adaptação da original para coro, apresentando, todavia, uma característica peculiar: Na Op. 4a, as vozes vão-se alternando, de modo que a voz principal é tocada em cada peça por um intérprete diferente, e o mesmo acontece com as outras vozes. Na partitura vocal, as vozes não se distribuem e a soprano realiza sempre a parte principal.

Nesta obra, Corrêa de Oliveira exhibe um incipiente estilo atonal e contrapontístico que irá aperfeiçoar em obras posteriores. O ritmo musical da versão para coro está ligado aos diferentes versos e estrofes das letras, que o compositor termina com cadências escritas em figuras mais longas, por vezes até com mudanças de compasso. As três letras foram provavelmente tiradas da publicação de José Joaquim Nunes, uma vez que coincidem nas escolhas gráficas relevantes e na pontuação. A seguir apresentamos os primeiros versos e alguns comentários sobre as peças:

- I – *Ûa pastor se queixava* (N 519, V 102)

O texto da primeira cantiga da Op. 4 coincide com a primeira cantiga de Nunes (pp. 1–2) do 2º volume de *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*. É a mais irregular na sua estrutura musical com mudanças de compasso necessárias por causa da silabação, mas hesitantes na sua organização.

- II – *Chegou-m'or'aqui recado* (N 558, V 161)

O texto desta cantiga coincide com a cantiga 9 de Nunes, publicada no mesmo volume (pp. 9–10). A música apresenta uma regularidade de 6 compassos por cada estrofe de seis versos, mais uma coda final de dois compassos nos dois versos finais. O compositor adaptou em algum momento a letra à música composta, como na forma “qu' é” em vez do original “que é”, resultante de corresponder a uma única nota e daí a necessidade de juntar as duas sílabas numa só.

- III – *Non chegou, madre, o meu amigo* (N 566, V 169)

A terceira e última da Op. 4, é a décima sétima cantiga publicada por Nunes (pp. 17–18). De estrutura regular a cada duas estrofes, esta canção segue o texto escrito procurando respeitar a silabação original, sempre buscando a cadência e respiração musical no final de cada estrofe de três versos.



## 6.2 *Duetos cortesãos Op. 23*

Após um período de vinte anos, em 1970 Corrêa de Oliveira retoma a inspiração medieval. A série belamente intitulada *Serões da Rainha e Senhora minha*, inspirada na figura da sua primeira esposa, é uma série de composições sobre temas (letras e melodias) medievais e renascentistas que o autor começa a compor desde a aplicação do *Discantus Simétrico*<sup>8</sup>, isto é, aproximadamente desde o ano de 1970 onde desenvolve a aplicação do seu sistema composicional à procura de sonoridades medievais atualizadas ao século XX. A escolha de instrumentos antigos além da voz, que emprega desde o início, realçará a sonoridade histórica conferindo mais carácter medieval a uma música que, em si própria, é profundamente moderna e atual. Por palavras do próprio compositor (Oliveira, 2004):

Fiz na minha obra, naquela série dos *Serões da Rainha e Senhora minha* – que é uma série de composições que dá mais ou menos meia hora – um estilo consonante no meio de um sistema que em si mesmo é atonal. Portanto, o ser atonal e ser consonante para mim não é contraditório. Pode-se ser consonante e ser-se atonal, com a mesma lógica.

A Op. 23 é uma obra instrumental pensada para duas flautas de bisel ou dois instrumentos antigos. Nela aprecia-se a intenção *medievalizante* através do emprego de intervalos de 4<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup> e sétimo, o que pode ver-se também como acordes sem 3<sup>a</sup>, mas sempre dentro do ambiente dodecafónico, que se complementa com a sonoridade dos instrumentos. Esta deve ter sido a primeira obra da série *Serões da Rainha e Senhora minha*, porque ainda que o autor não o afirme explicitamente, deixa escrito que a segunda é a Op. 24, que a seguir trataremos<sup>9</sup>.

## 6.3 *Cantigas de Santa Maria Op. 24*

O próprio compositor e poeta explica que depois da composição da Op. 23, se sentiu animado a continuar e expressa o que pode ser tomado por uma ambição cultural atemporal, a verdadeira intenção de construir ligações musicais fortes com o faustoso passado medieval atlântico (Oliveira 1993, pp. 97–98):

Animado pelos resultados obtidos, abalancei-me a outra obra dentro do mesmo estilo: discantus-simétrico. A responsabilidade era acrescida por este pormenor: tratava-se de harmonizar quatro “Cantigas de Santa Maria”, de Afonso X, o Sábio, o que fiz recorrendo a um soprano, uma flauta de bisel (tenor) e um cravo. Agora, a melodia não era minha e sentia a emoção de estar a associar-me espiritualmente a uma personagem ilustre a vários títulos: poeta, músico e rei.

Sem dúvida, essa ideia já trabalhava no subconsciente de Corrêa de Oliveira quando vinte anos antes compunha sobre textos de Dom Dinis, ideia que retorna com força agora

---

<sup>8</sup> O *Discantus Simétrico* fundamenta-se na utilização de acordes formados por intervalos de 4<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup> e sétimo, segundo a nomenclatura do autor, que no sistema convencional de intervalos equivale às 4<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup> perfeitas.

<sup>9</sup> Poderia considerar-se a primitiva Op. 4 dentro da mesma série. No nosso ponto de vista, o autor liga este conjunto de peças a um momento determinado da sua vida e à aplicação do *Discantus Simétrico*, que é traço de união entre todas as obras da série. A Op. 4 fica muito distante dessas características.

que as cantigas de Afonso o Sábio estão a ser publicadas. Precisamente o ter de sujeitar-se à melodia medieval produzia emoção e ânimo de superação no compositor português, que se interessava vivamente pelos estudos de música antiga (Oliveira 1993, p. 98):

Neste caso a harmonia não pode sair dos limites da melodia, pelo que não nos encontramos no ambiente dodecafónico. Estou convencido de que estas harmonizações das Cantigas de Santa Maria são legítimas, embora feitas séculos depois da escrita original, porque foram buscar-se meios técnicos que não seriam de repudiar por ouvidos dessa época, século XIII, dado que já no século X existia o “organum de Hucbald” em que se encontravam presentes harmonias contendo quartas, quintas e oitavas.

Foi a segunda obra que fiz para a série “Serões da Rainha e Senhora minha”.

No âmbito dos estudos de música antiga, cada vez mais desenvolvidos, e o crescente afã por conhecer e reproduzir a interpretação musical em cada momento histórico, a década de 70 tinha-se tornado difícil para os criadores modernos que procuravam fontes antigas. Daí a menção de Corrêa de Oliveira à “legitimidade”, que hoje nos parece supérflua por óbvia. Na verdade, o criador pode realizar quantas interpretações modernas quiser sobre o material histórico disponível, mesmo alimentando a pretensão de recriar a música de modo parecido ou ‘tal como era’ na época. Não existe qualquer impedimento desde que se reconheça a autoria e a distância epocal, como faz o nosso autor.

Da Op. 24, foram consultadas as partituras para soprano, flauta de bisel tenor e cravo, e a versão Op. 24a para trombeta e trombone tenor. Nesta segunda versão, além da sonoridade moderna dos instrumentos, vê-se como o compositor evita reforçar as notas fundamentais dos acordes, como acontece na parte de cravo da Op. 24, imprimindo na obra um carácter claramente vanguardista.

- I – Cantiga n.º 124: *O que pola Virgen leixa*

A melodia é a reproduzida por Anglés (1943–1964, vol. 2, p. 135), ainda que com variantes métricas. Anglés usa o compasso de 6/4 com anacruse e reproduz em clave de Sol a original em Dó em 3ª, esta versão começa pela nota Sol. Fernando Corrêa de Oliveira aplica 3/2, com carácter de dança, duplica todas as figuras e realiza alguma variante melódica como a do c. 3, justificada na silabação, que repete em compassos posteriores. Também reproduz a melodia 1 tom e 1/2 mais grave, a começar na nota Mi, acomodando a voz da soprano, que na segunda parte é mais aguda. A peça mantém sempre os intervalos originais entre as notas da melodia. O autor inclui uma indicação metronómica que marca um tempo moderado-rápido na peça, matizes e caldeirões finais. Na letra, depois de consultadas também as edições de Cueto (1889, vol. 1, p. 186) e Mettmann (1969, vol. 2, pp. 65–66), não existe correspondência quanto às opções gráficas e à interpretação textual. As variantes empregadas pelo compositor parecem tomadas de ouvido de algum concerto ao vivo ou em disco, ou de alguma rara antologia que não temos localizada.

- II – Cantiga n.º 15: *Todo-los Santos que son no Ceo*

Anglés transcreve a melodia desta cantiga em 3/4 e coloca em clave de Sol o original em Dó em 4ª, começando pela nota Fá. Corrêa de Oliveira toma compasso e letra de Anglés, e sobe 2 tons toda a melodia, a começar por Lá, mantendo os intervalos melódicos originais. Também no c. 3, o compositor realiza uma modificação rítmica, introduzindo um 4/4 unicamente nesse compasso, que oferece uma nova interpretação do original. Como acontece em todas estas harmonizações, o compositor inclui uma indicação de metrónomo e os seus matizes.

- III – Cantiga n.º 10: *Rosa das rosas e fror das frores*

Esta famosa cantiga foi transcrita por Anglés em 6/4, começando a melodia pela nota Ré (sob a 1ª linha) em clave de Sol, sendo o original em Dó em 5ª linha. Corrêa de Oliveira, tal como na cantiga anterior, toma compasso e texto de Anglés e sobe 2 tons toda a melodia, a começar pela nota Rá (na nomenclatura convencional Fá#), mantendo todos os intervalos melódicos originais e, como já dissemos, incluindo metrónomo e matizes. Estas duas cantigas, 2ª e 3ª das harmonizadas por Corrêa de Oliveira, são as de tempo mais lento, para acabar com a próxima e quarta cantiga, de tempo rápido e ritmo de dança.

- IV – Cantiga n.º 40: *Deus te salve, groriosa Reynha Maria*

Aqui, como na primeira das *Cantigas de Santa Maria*, observamos divergências a respeito da transcrição de Anglés, o que nos faz duvidar de se as quatro teriam sido tomadas da mesma fonte. No primeiro caso aventuramos a ideia de a letra, e talvez a música, terem sido ouvidas em concerto ou em disco. Agora, além dessa hipótese, suspeitamos que o poeta Corrêa de Oliveira teria, por um lado, a natural tendência a escrever na ortografia atual as letras antigas, dado que se trata da mesma língua, daí a omissão do -t- na partícula latina *et*. Mas também cremos que o compositor devia conhecer as transcrições de Rodrigues Lapa, onde se emprega o dígrafo -nh-, entanto que Anglés transcreve -nn-.<sup>10</sup>

Quanto à música, ela tampouco coincide com a transcrição de Anglés, que está em 3/4 e começa em Fá, ainda que o original começa em Dó em clave de Dó em 3ª. A última das quatro *Cantigas de Santa Maria* harmonizadas por Fernando Corrêa de Oliveira está transcrita em 12/8, com carácter de dança, uma indicação de tempo rápido e uma

---

<sup>10</sup> A respeito da questão sobre estas duas opções de transcrição gráfica, que por causas alheias à musicologia tem sido polémica, achamos alguma conclusão ilustrativa em Ferreira (1986, p. 73). O professor galego José Martinho Montero Santalha (2004, p. 2), seguindo Rodrigues Lapa, estabelece: “[A transcrição de textos medievais] deve tomar como ponto de referência o sistema ortográfico atualmente vigente, de jeito que o leitor atual, destinatário das edições, possa perceber sem dificuldade a continuidade histórica entre a língua medieval e a sua própria língua, por cima das leves variações diacrónicas, do mesmo modo que percebe a continuidade linguística por cima das variedades sincrónicas [...] e dessa maneira possa reconhecer os textos literários medievais como pertencentes ao seu próprio sistema linguístico”.

figuração de semínimas, colcheias e semicolcheias a respeitar a silabação original, incluindo adornos e matizes.

#### 6.4 *Cantares de Triste Amor Op. 25*

Esta obra juntamente com as Op. 26 e Op. 27 são harmonizações de textos do século XVI, pertencentes ao *Cancioneiro da Biblioteca Pública Hortênsia* ou *Cancioneiro de Elvas*, e da autoria do poeta de ascendentes galegos, Luís de Camões.<sup>11</sup> Da Op. 25, foram consultadas as partituras da primeira versão para Coro misto (soprano, contralto, tenor, barítono e baixo), e uma segunda versão instrumental, a Op. 25a, adaptada para o *Opus Ensemble*. O próprio autor descreve a estrutura da obra e o seu propósito cénico (Oliveira 1993, pp. 98–99):

Sempre envolvido no entusiasmo que me produzia a revivescência do passado, através da música, abordei terceira composição destinada à Série “Serões da Rainha e Senhora minha” com os “Cantares de Triste Amor op. 25” destinados a vozes a-capella. Os textos literários são extraídos do Cancioneiro da Biblioteca Pública Hortênsia.

No início há uma Saudação à Rainha, por tenor e barítono. Depois, seguem-se 9 números com combinações diversas entre as seguintes vozes: soprano e contralto (II, IX), soprano, contralto e barítono (III, V, VII), tenor e baixo (IV, VIII), contralto, barítono e baixo (VI), soprano, contralto, tenor e baixo (X).

A realização desta obra seria feita por solistas em cenário palaciano e traje apropriado, com uma figura muda (a Rainha) e seis cantores que se destacariam na sua direcção à medida que interviessem.

Tanto o significado dos textos, quanto a imagem da Rainha que, apesar de protagonista, não tem voz, fazem claramente referência à esposa de Oliveira, noutra tempo feliz cantora, que nessa altura sofre uma cruel doença que a afasta da música e da vida. É, portanto, esta série compositiva um canto ao Amor, uma invocação desesperada ao tempo que se acaba, e um conjuro musical para eternizar a figura da mulher amada.

Quanto à música, é toda original de Fernando Corrêa de Oliveira. Talvez consciente de que este cancionero não era propriamente medieval, mas interessado nas letras das canções, o autor compõe sobre elas e obvia as melodias. Esta Op. 25, desenvolve-se em duos, trios e um quarteto de vozes compostas sempre no sistema do *Discantus Simétrico*. Quanto aos textos do *Cancioneiro de Elvas*, uma fonte possível em 1970 seria a edição de Manuel Joaquim, publicada em 1940. Todos os textos, salvo o da primeira canção que é de autoria própria, são tirados do cancionero e alguns deles foram traduzidos para língua portuguesa pelo próprio compositor. Também todos figuram na versão do

<sup>11</sup> Sobre Camões como poeta galego, ou de origens galegas, ainda no s. XXI os netos de emigrantes galegos são considerados galegos, e em virtude dessa condição podem obter oficialmente a nacionalidade espanhola, com mais motivo no s. XVI esta identificação é pertinente e possível ainda que não oficial. Mais ainda se tivermos em conta a admiração que a grande poeta Rosália Castro mantinha por Camões, até ao ponto de ela própria utilizar motes segundo o estilo camoniano no seu aural *Cantares Gallegos* (Vigo, 1863), e de lhe dedicar um poema belo em toda a sua extensão, cuja última estrofe afirma: Esta lembrança doce, / envolta numa lágrima, / manda-te desde a terra / onde os teus foram nados / uma alma dos teus versos namorada (Castro 1985). Também o professor Hernâni Cidade, autor das *Obras Completas* informa da ascendência galega de Camões (1946, 1954 e 1970).

cancioneiro consultada por nós (Cancioneiro de Elvas 1989) dos que fazemos uma relação de primeiros versos.<sup>12</sup> O documento à parte com as letras completas das canções, preparado pelo próprio Corrêa de Oliveira, consta nos anexos deste trabalho (cf. Anexos 1–8). Oferecemos aqui uma relação dos primeiros versos e a sua localização no fac-símile do Cancioneiro:

- I – *Senhora minha rainha!* É a Saudação à Rainha, de letra e música original do autor.
- II – *Por uma só vez.* É a letra da canção n.º 21 da 1ª parte, f. 59v–60r. Original em castelhano.
- III – *Quer finir-se o Anton.* É a n.º 2 da 1ª parte, f. 40v–41r. Original em castelhano.
- IV – *Que é o que vejo.* É a n.º 32 da 1ª parte, f. 70v–71r. Original em português.
- V – *As tristes lágrimas minhas.* É a n.º 19 da 2ª parte, f. 23r–24r. Original em castelhano e sem música.
- VI – *Já dei fim a meus cuidados.* É a n.º 43 da 1ª parte, f. 81v–82r. Original em português. A melodia do barítono coincide com a melodia original nos 3 compassos iniciais.
- VII – *Perdi a esp'rança.* É a n.º 8 da 1ª parte, f. 46v–47r. Original em português.
- VIII – *Mais deveis a quem vos serve.* É a n.º 15 da 1ª parte, f. 53v–54r. Original em castelhano.
- IX – *Faz-me amor o mal que podes.* É a n.º 19 da 1ª parte, f. 57v–58r. Original em castelhano.
- X – *Não pensem que há-de acabar.* É a n.º 7 da 1ª parte, f. 45v–46r. Original em castelhano.

Como foi dito, a versão instrumental Op. 25a é uma adaptação da Op. 25. Foi dedicada pelo compositor ao quarteto *Opus Ensemble* em 6 de março de 1986. O *Opus Ensemble*, formado por oboé, viola d'arco, contrabaixo e piano, foi o grupo de câmara mais influente e laureado em Portugal nas últimas décadas do século XX e começo do XXI.<sup>13</sup>

Esta Op. 25a inclui um poema para o quarteto, formado por dois versos decassílabos da autoria do compositor:

Eu vi-vos n'alta torre, certa tarde,  
Olhando ao longe, com olhar perdido,  
E, desde então, por vós meu peito arde.  
E, desde então, a vós fiquei rendido.

<sup>12</sup> As restrições provocadas pela Covid-19 impediram-nos consultar o original de Manuel Joaquim, pelo que não tivemos ainda ocasião de contrastar os textos. Entendemos que as melodias são, nessa publicação, as mesmas que as da versão por nós consultada que oferece um fac-símile do original.

<sup>13</sup> O *Opus Ensemble* exerceu uma intensa atividade musical desde 1980 (vd. Opus Ensemble 2020). Fernando Corrêa de Oliveira ainda dedicou uma adaptação do seu quarteto Op. 31, o *Final Op. 31a*, ao *Opus Ensemble*, estreado em 28 de junho de 1990 na Sala Polivalente do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste-Gulbenkian. O compositor também louvou os membros do quarteto na série de artigos sobre o seu método publicados no jornal *O primeiro de janeiro*, entre agosto e setembro de 1986. Agradecemos esta informação à família Prats (Olga, professora e pianista do quarteto, Paula, sua filha, e Tiago Douwens Prats, luthier), a Alejandro Erlich Oliva, contrabaixista do quarteto, e à Prof.ª Isabel Pires, da Universidade Nova de Lisboa. Atualmente, o *Opus Ensemble* protocolou com a UNL a digitalização e estudo da sua coleção documental, trabalho em desenvolvimento pela equipa *Music heritage studies* do Grupo de Investigação em Música Contemporânea do CESEM.

Porém, amor que tenho é de má sorte:  
 Rainha sois e eu pobre caminheiro,  
 Sem armas, sem cavalo e sem Norte,  
 Tormentos tendo, só, por companheiro.

### 6.5 *Cuidados e Danos de Amor Op. 26*

Pode entender-se esta obra como continuação da anterior, porquanto o tema e textos são do mesmo teor e fonte bibliográfica, mas agora a instrumentação escolhida ajuda à criação do ambiente histórico e antigo que a interpretação moderna converte em atemporal. Assim o afirma o autor (Oliveira 1993, pp. 99–100):

A fase de composição destinada à série “Serões da Rainha e Senhora minha” ia prosseguir com uma obra mais, ainda no mesmo estilo das anteriores. Nessa época, vivia num estado de espírito que me levava a sentir que, ao compor, fazia algo mais do que escrever música. E, se me quisesse explicar teria de falar na experiência de viver simultaneamente em dois tempos e espaços distintos e desdobramento de personalidade.

Tornou-se-me evidente que posso viver o passado como presente e sentir centelhas de outras eras. A obra que então me ocupava o espírito era “Cuidados e Danos de Amor op. 26”, destinada a barítono, flauta de bisel (tenor), ou viola de arco (tenor) e clavicórdio, espineta ou cravo. Admito que se façam duas versões reduzidas. Numa, o cantor é acompanhado por flauta de bisel (tenor). Na outra, o cantor é acompanhado somente por viola de arco (tenor).

As reduções sugeridas pelo compositor denotam a ideia de singeleza que ele tinha destas obras e também evocam os diálogos entre o casal, onde eles dois seriam as duas vozes acompanhadas do instrumento de teclado.

A música, tal como na *opus* anterior, é toda original de Corrêa de Oliveira. Quanto aos textos todos pertencem ao *Cancioneiro de Elvas* e algumas delas estão traduzidas pelo autor à língua portuguesa. Oferecemos abaixo uma relação dos primeiros versos:

- I – *Bendito seja aquel’ dia*. É a letra da canção n.º 11 da 1ª parte, f. 49v. Original em castelhano.
- II – *De vós e de mim nasceu*. É a n.º 33 da 1ª parte, f. 71v–72r. Original em português.
- III – *Toda a noite e todo o dia*. É a n.º 34 da 1ª parte, f. 72v–73r. Original em português.
- IV – *Não tem cura os meus males*. É a n.º 50 da 1ª parte, f. 88v–89r. Original em castelhano.
- V – *Se do mal que me quereis*. É a n.º 37 da 1ª parte, f. 75v–76r. Original em português.
- VI – *Sempre fiz vossa vontade*. É a n.º 55 da 1ª parte, f. 93v–94r. Original em português.
- VII – *Não podem meus olhos ver-vos*. É a n.º 39 da 1ª parte, f. 77v–78r. Original em português.
- VIII – *Tristezas do mal presente*. É a n.º 52 da 1ª parte, f. 90v–91r. Original em castelhano.
- IX – *Senhora bem puderei*. É a n.º 41 da 1ª parte, f. 79v–80r. Original em português.

- X – *Onde estás, ó alma minha*. É a n.º 12 da 1ª parte, f. 51r. Original em castelhano.

É difícil aventurar os motivos que levaram o compositor português a decidir não harmonizar as melodias deste Cancioneiro, preferindo que a musicalização fosse totalmente de feitura própria. O que nos interessa é advertir que isso indicaria ambições diferentes entre as Op. 25 e 26 e a anterior Op. 24, que sim é uma harmonização de melodias prévias. Aqui Corrêa de Oliveira parece necessitar unicamente a mensagem poética, que é fundamental para entender a origem das obras. Talvez por isso a sua seguinte composição buscou os poemas de Camões.

### 6.6 *Redondilhas de Camões Op. 27*

O desespero daqueles anos fica bem expresso por Oliveira (1993, pp. 101–102):

Foram as “Redondilhas” que escolhi para a minha obra n.º 27. O dramatismo do amor infeliz está aqui tão fortemente gravado que eu tinha de me deter de tempos a tempos para deixar abrandar a emoção.

A composição das “Redondilhas” coincidia com o tempo em que minha mulher, Maria Feliciano, já acusava sintomas da doença que viria uns anos depois a vitimá-la: o parkinsonismo. Os anos vindouros viriam mostrar-me que nunca me refazia das separações definitivas. O próprio desaparecimento de Camões se me apresentava quase como perda de alguém da minha família.

Camões era o poeta escolhido para acompanhar a dor da perda. E a lembrança da guitarra paterna torna a aparecer, desta volta em forma de impulso invocado pelo piano (Oliveira 1993, p. 104):

Volto a Camões e às Redondilhas. A primeira teve acompanhamento que sugere a guitarra. As outras duas, não, mas uma característica as une: a melodia é sempre veementemente humana. São libertações de alma pungida pela desventura amorosa.

A obra está destinada a voz média-aguda e piano. O estilo volta a ser aquele atonal próprio do compositor, e algo distante do *Discantus Simétrico* empregado nas obras da série *Serões da Rainha e Senhora minha*. Dentre as edições das obras completas de Camões temos consultado as publicadas em Lisboa nos anos de 1946, 1954 e 1971, sendo esta última a que coincide com as letras usadas por Corrêa de Oliveira na sua partitura. O compositor e poeta deveu adquirir esta última versão que saía justamente quando ele terminava as composições do *Cancioneiro de Elvas*, sendo a Op. 27, a primeira das obras sobre textos camonianos.

- *Vosso bem-querer, Senhora?*

Trata-se da redondilha de arte maior publicada em Camões (1971, vol. 1, p. 129) que, como as seguintes, está composta de Mote e Volta. O metrónomo indica colcheia a 112, tempo que no 6/8 em que está escrita a música imprime um carácter de *andantino*.

Com efeito o acompanhamento de piano lembra o idiomatismo da música popular para guitarra e utiliza o recurso da diminuição rítmica progressiva que se observa nalgumas danças populares do século XIX, como os fandangos. Sem poder recorrer ao recurso guitarrístico do rasgado, Corrêa de Oliveira confere leveza e distribui adornos e movimento rítmico entre as duas mãos do piano, enquanto a voz realiza a sua melodia na clave de Fá em 4ª e num âmbito médio-grave, sendo a nota mais aguda um Mi da 1ª linha em clave de Sol, e a mais grave um Dó no 2º espaço em clave de Fá em 4ª. A obra é para ser cantada por um cantor masculino, que pode ser um barítono lírico, a representar a voz entristecida do compositor, o qual, por boca de Camões, se queixa ao amor que faz sofrer.

- *Quem ora soubesse*

Esta é a redondilha de arte menor publicada em Camões (1971, vol. 1, p. 5) a conter um Mote de três versos e mais três estrofes ou Voltas de sete versos, em que os quatro primeiros fazem a redondilha a rimar ABBA e os outros três rimam ACC. Escrita em 9/8, a estrutura musical é igualmente clara, com quatro compassos dedicados ao Mote, oito à primeira Volta e outros oito à segunda. A melodia alcança o Mi da 1ª linha, a nota mais aguda de toda a peça, nas palavras “colhi” (na sílaba acentuada -lhi) e “dor”. A indicação de tempo igual a semínima com ponto a 50 oferece um tempo *andante*. A voz poética expressa resignação ao desditado porvir do amor que sofre.

- *Da alma e de quanto tiver*

É a redondilha de arte maior publicada em Camões (1971, vol. 1, p. 15) a conter um Mote de quatro versos (também redondilha) e uma Volta de oito versos, divididos pela rima em duas redondilhas de quatro, fazendo o total de 12 versos. De estrutura clara e regular, a música está escrita em 9/8 e 6/8. No total a peça consta de 26 compassos. A melodia distribui-se em dois compassos musicais por verso, mais um na metade da volta e outro no final. O final de cada verso fecha-se com notas longas. A indicação metronómica é de colcheia a 116. O piano desenvolve um acompanhamento mais pesado que nas duas peças anteriores, combinando as semicolcheias da mão direita com uma terceira voz mais aguda, enquanto a esquerda marca o desespero final em oitavas paralelas. A voz poética expressa a vontade de perder tudo, salvo a fonte do amor.

### 6.7 *Estampida Op. 28*

E o compositor entristecido prossegue com as harmonizações de melodias prévias, como ele próprio explica (Oliveira 1993, pp. 104–105):

Talvez para reagir contra o estado de espírito em que vivera durante algum tempo, voltei-me para uma pequena tarefa: harmonizar uma melodia de flauta do século XIII, sem autor conhecido. Achei oportuno acrescentá-la à série “Serões da Rainha e Senhora minha” e fiz-lhe o acompanhamento de “discantus-simétrico”, destinado a flauta de bisel (tenor), já que



a melodia era destinada a flauta de bisel (soprano). Além disso, acrescentei-lhe ritmos para triângulo e pandeiro.

Por causa das restrições sanitárias, não nos foi possível a consulta desta obra, pelo que desconhecemos a melodia que harmoniza e as fontes de que foi tomada. Sabemos que esta Op. 28, pode considerar-se a quinta obra escrita no sistema de Discantus Simétrico e pertence à série *Serões da Rainha e Senhora minha*, conjunto de obras de Fernando Corrêa de Oliveira que vamos distinguindo, inspiradas na memória da sua esposa, Maria Feliciano Sampaio.

### **6.8 Cinco Duetos de Corte Op. 37**

Esta obra escrita para dois instrumentos medievais não especificados foi inspirada pela já mencionada viagem poética à Galiza que Corrêa de Oliveira realizou por volta do ano 1981. Seria a sexta obra pertencente à série *Serões da Rainha e Senhora minha* realizada com a técnica do Discantus Simétrico. Os instrumentos possíveis não precisam de ser harmónicos, a música desenvolve-se sempre em duas melodias em contraponto, entrelaçadas sob as fórmulas dos intervalos de 4<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup> e sétimo, segundo a nomenclatura do compositor.

A obra é apta para ser tocada por duas flautas de bisel, como costumava escolher o compositor, ou duas violas de arco, ou a combinação flauta e viola. Também poderiam, a nosso ver, ser tocadas com cordofones dedilhados, como duas cítolas, dois alaúdes medievais, flauta e cítola, ou flauta e alaúde, e outra qualquer combinação de instrumentos medievais, como sugere o autor; além de admitir uns ritmos de percussão.

Constatamos que seria possível tocar os cinco duos em guitarra clássica, mesmo não sendo este um instrumento medieval, ainda que possa ser considerado como um herdeiro direto de cítolas e violas de mão, visto que o Discantus Simétrico é um sistema que se adapta perfeitamente à afinação por 4<sup>as</sup>. Uma descoberta de Fernando Corrêa de Oliveira, que se evidencia na sua obra para guitarra Op. 30, é que a procura de uma linguagem medievalista o levou a advertir que a guitarra clássica se adaptava excelentemente a qualquer combinação de intervalos de 4<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup>. Consequentemente, a composição para guitarra revela-se profundamente idiomática utilizando este sistema.

### **6.9 Bailia Op. 47**

Fernando Corrêa de Oliveira escolhe a única cantiga de Martim Codax, a número 6, cuja melodia não está anotada no *Pergaminho Vindel* (1915), sem dúvida para o completar e continuar assim os diálogos musicais entre o século XIII e o XX, que para ele são também diálogos da sua vida e obra. Está escrita para uma voz média e flauta de bisel podendo acrescentar-se, igual que aos *Cinco Duetos* anteriores, uma percussão.

Uma *bailia* é um baile ou dança. A Cantiga n.º 6 de Martim Codax está assim considerada pelos estudos de música medieval, e por isso Corrêa de Oliveira pensou no compasso ternário simples para a sua recriação a duas vozes. O seu ritmo é marcado e agitado, próprio de um tempo *allegro*, onde as duas vozes se entrelaçam no contraponto

simétrico, já perfeitamente adaptado às reinterpretações de música medieval. Chama à atenção a notação da melodia, cuja letra está escrita entre os dois pentagramas, porque a mesma foi registada no segundo pentagrama e não no primeiro como seria o habitual, devendo a flauta de bisel tocar a voz escrita no primeiro pentagrama.

A letra usada pelo compositor consta na antologia de J. J. Nunes n.º 496, embora apresentando algumas diferenças (ex.: “ouvera amigo” em vez de “ouver'amigo”). Estas alterações são justificadas pelas notas da melodia (1926–1928, II, p. 445). O texto consta ainda no *Pergaminho Vindel*, que reúne a música das seis cantigas de Martim Codax, além de nos Cancioneiros da Biblioteca Nacional (n.º 1283) e da Vaticana (n.º 889).

A autobiografia *Música minha* publicou-se em 1993, sendo que as obras compostas depois dessa data ficaram sem as informações detalhadas a que o autor nos tinha acostumado. É, portanto, a *Bailia Op. 47* uma obra de maturidade, composta no ano 1995, sem o testemunho do autor, como em obras anteriores. Do nosso ponto de vista a *Bailia* seria a obra número sete da série *Serões da Rainha e Senhora minha*, que ficaria conformada pelos op. 23, 24, 25, 26, 28, 37 e 47, todas obras compostas com o método do *Discantus Simétrico* e inspiradas em textos medievais e renascentistas, sendo algumas delas harmonizações sobre as melodias medievais conservadas.

## 7. Conclusão

A obra de Fernando Corrêa de Oliveira tem o valor de revitalizar a música galego-portuguesa medieval e de a renovar através da aplicação do seu método de composição. A capacidade de imaginar um Medieval musical no século XX é um indicador fundamental do talento do compositor, que faz da sua obra uma das mais interessantes da música portuguesa de vanguarda.

O sistema explicado em *Simetria Sonora* revela-se por este meio um recurso renovador da música e da pedagogia portuguesa e europeia. A sua adaptação ao ambiente medieval estabelece uma continuidade musical de valor significativo porquanto atinge a área cultural galego-portuguesa, hoje oficialmente conhecida na Europa como Eixo Atlântico.

A vontade de Corrêa de Oliveira por achar inspiração em música composta há oitocentos anos unifica e atualiza o círculo autorreferencial da cultura galego-portuguesa que, se bem hoje está dividida administrativa e politicamente, no âmbito da cultura, da língua e da música demonstra ser, no espaço e no tempo, uma persistente unidade.

## Referências

- Anglés, H. (1943–1964). *La Música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*. (Vols. 1–4). Barcelona: Diputación Provincial, Biblioteca Central.
- Aula de Cultura Musical da Galiza. (2018, outubro 12). *Faustino Rei Romero no Castelo de Sobroso*. [Vídeo]. Consultado em <https://youtu.be/kB-3jXRQ6AU>.
- Camões, L. (1971). *Obras completas*. (Vols. 1–5). Lisboa: Livraria Sá da Costa.
- Cancioneiro de Elvas (1989). *Cancioneiro da Biblioteca Pública Hortênsia de Elvas*. (Estudo introdutório de Manuel Pedro Ferreira. Lisboa): Instituto Português do Património Cultural.

- Casson, A. (2019). *Cantigas de Santa Maria for Singers*. [Base de dados em linha]. Consultado em <http://www.cantigasdesantamaria.com/>.
- Castelo-Branco, S. (Dir.). (2010). *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*. (Vols. 1–4). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Castro, R. (1985). *Antologia Poética. Cancioneiro rosaliano*. Lisboa: Guimarães Editores.
- Ferreira, M. P. (1986). *O som de Martin Codax. Sobre a dimensão musical da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Lang, H. R. (2010). *Cancioneiro d'El Rei Dom Denis e estudos dispersos*. (Edição organizada por L. M. Mongelli e Y. F. Vieira). Niterói: EdUFF. (Trabalho original publicado 1892)
- Lopes, G. V., Ferreira, M. P., Júdice, N., et al. (2011–2012). *Cantigas Medievais Galego Portuguesas*. [Base de dados em linha]. Lisboa: Instituto de Estudos Medievais, FCSH/NOVA. Consultado em <http://cantigas.fcs.unl.pt>.
- Nogueira, C., & Santana, H. (2011). Fernando Corrêa de Oliveira e o ensino do piano. *Glosas*, 13, 49–55.
- Nunes, J. J. (Ed.) (1926–1928). *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*. (Vols. 1–3). Coimbra: Imprensa da Universidade.
- Oliveira, F. C. (1969). *Simetria sonora*. Porto: Parnaso.
- Oliveira, F. C. (1986). Que é a simetria sonora? [Sequência de artigos publicados no jornal *O primeiro de janeiro*, do 18 de agosto ao 30 de setembro].
- Oliveira, F. C. (1993). *Música minha*. Porto: Ramos dos Santos, Lda.
- Oliveira, F. C. (1996). *Uma homenagem a Maria Feliciano de Sousa Ortigão Sampaio Corrêa de Oliveira*. Santa Maria da Feira: Câmara Municipal de Matosinhos, Edições Afrontamento.
- Oliveira, F. C. (2004, janeiro 21). Entrevista a Fernando Corrêa de Oliveira. (J. Callixto, Entrevistador). *Centro de Investigação e Informação da Música Portuguesa*. Consultado em <http://mic.pt>.
- Oliveira, J. (1997). *Genealogias*. Porto: Raínho e Neves, Lda.
- Opus Ensemble (2020, maio 22). In *Wikipédia*. Consultado 25 julho, 2020, em [https://pt.wikipedia.org/wiki/Opus\\_Ensemble](https://pt.wikipedia.org/wiki/Opus_Ensemble).
- Orjais, J. L. (2013). Compositores portugueses no 'Festival de la Canción Gallega de Pontevedra'. *Opúsculos das Artes*, 2. Consultado em <https://www.academiagalega.org/publicacoes/opusculo-das-artes.html>
- Orjais, J. L. (2015). Em torno do Festival de la Canción Gallega. *Glosas*, 13, 78–79. Consultado em <https://glosas.mpmp.pt/festival-cancion-gallega/>.
- Oviedo, E., & Tafall, S. (1916). *El genuino 'Martín Codax', trovador gallego del siglo XIII*. Corunha: Roel.
- Parkinson, S. (2018). *The Oxford 'Cantigas de Santa Maria' Database*. [Online database]. Centre for the Study of the Cantigas de Santa Maria. Faculty of Medieval and Modern Languages, Oxford University. Consultado em <http://csm.mml.ox.ac.uk/>.
- Rei-Samartim, I. (2019). Apontamentos para uma História das Violas/Guitarras Insulares e Peninsulares. *Revista Portuguesa de Educação Artística*, 9(1), 43–69. <https://doi.org/10.34639/rpea.v9i1.124>
- Rei-Samartim, I. (2020). *A guitarra na Galiza* (Tese de doutoramento, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela).
- Resende, J. (2011). *A Escola Parnaso. Contributos para uma reflexão* (Dissertação de Mestrado, Universidade de Aveiro, Aveiro).
- Santalha, J. M. (2004). *Cantigas trovadorescas [edição digital]: Critérios de transcrição e de edição de textos*. Consultado em

<https://uvigo.academia.edu/JoséMartinhoMonteroSantalha>.

Vesteiro, T. (1876, junho 7). Martin Codax. *El Heraldo Gallego*, pp. 346–348. Consultado em <http://biblioteca.galiciiana.gal>.

Vindel, P. (1915). *Las siete canciones de amor, poema musical del siglo XII* [sic]. Madrid: Imprenta de la Sucesora de M. Minuesa de los Rios.

[recebido em 1 de fevereiro de 2021 e aceite para publicação em 28 de junho de 2021]

**Anexo 1. Concerto de Horácio Ferreira de Oliveira na noite de 25 de dezembro de 1951. Programa, folheto de 4 páginas.**



Foto de Horácio Ferreira de Oliveira ao piano no programa do recital de 25/12/1951, p. 2.

<b>PROGRAMA</b>	
<b>I PARTE</b>	
À SAÍDA DA ESCOLA . . . . .	F. C. OLIVEIRA
<small>(2.ª Audição)</small>	
<b>II PARTE</b>	
O PEQUENO COSSACO . . . . .	F. C. OLIVEIRA
<small>(2.ª Audição)</small>	
<b>III PARTE</b>	
MOVIMENTO PERPÉTUO . . . . .	F. C. OLIVEIRA
<small>(2.ª Audição)</small>	
<b>EXTRA (A PEDIDO)</b>	
O REGATO . . . . .	F. C. OLIVEIRA
<small>(1.ª Audição Mensal)</small>	
Piano: SCHMIDT-FLOHR	

Relação de obras no programa do recital de Horácio Oliveira em 25/12/1951, p. 3.

**Anexo 2. Retrato de Maria Feliciano Sampaio, por António Carneiro, maio de 1915.**



Retrato na capa do livro-homenagem publicado pela Câmara Municipal de Matosinhos em 1996, com uma biografia de Maria Feliciano e as obras de Fernando Corrêa de Oliveira.

**Anexo 3. Íncipit do manuscrito da cantiga I de Dom Dinis na obra *Três cantigas de Amigo* Op. 4.**

Cantiga n.º 1 F. C. OLIVEIRA Op. 4-A

Íncipit da Op. 4a para três clarinetes. *Ûa pastor se queixava* (N 519, V 102).

**Anexo 4. Íncipit do manuscrito da 1ª cantiga na obra *Cantigas de Santa Maria Op. 24*.**

Cantiga de Santa Maria 1

AFONSO X F. CORRÊA DE OLIVEIRA op. 24

♩ = 144

Soprano: *mf* *cresc* *f*  
O que por la Virgen lei - xa, O de

Tenor: *mf* *cresc* *f* 6

Flauta Bissel

Cravo: *f*

Íncipit da 1ª Cantiga de Santa Maria Op. 24 de Fernando Corrêa de Oliveira.  
Cantiga n.º 124: *O que pola Virgen leixa.*

**Anexo 5. Manuscrito da primeira peça dos *Cantares de Triste Amor Op. 25*.**

♩ = 60

F. C. OLIVEIRA op. 25

Tenor: *f*  
Se - - nho - - ra mi - nha! Se - nho - ra mi - nha! Se - - nho - - ra mi - nha ra - - i - nha! Ra - - i - - nha Se - - nho - ra mi - nha!

Baritone

Partitura inicial da Op. 25 de Fernando Corrêa de Oliveira.

### Anexo 6. Íncipit do manuscrito das *Redondilhas Op. 27.*

NOTA:  $\text{♩} = \text{H} \text{ } \text{♩} = \text{H} \text{ } \text{♩} = \text{H} \text{ } \text{♩} = \text{H}$   
 Camões  
 ♩ = 112

**REDONDILHAS**

F. C. OLIVEIRA op. 24  
 (1972)

Vos - so bem = querer,

Se - nho - ra? Vosso mal mi - lhor me fo - ra.

*f subito* *f* *p*

*Sonza Ped* *cresc.* *cresc.*

*cresc.* *cresc.*

Íncipit da primeira redondilha de Camões musicada por F. Corrêa de Oliveira.

### Anexo 7. Íncipit do manuscrito da *Bailia Op. 47.*

Martim Codax

**Bailia**

F. C. OLIVEIRA op. 47

É - no sa - gra - do, en Vi - go, bai - la - ra cor - po ve - 5

- li - do : a - mor ei ! En Vi - go, e - no sa - 10

Íncipit da cantiga n.º 6 de Martim Codax musicada por Fernando Corrêa de Oliveira.



**Anexo 8. Letras dos *Cantares de Triste Amor Op. 25* mecanografadas por Corrêa de Oliveira.**

CANTARES DE TRISTE AMOR

I

Senhora minha rainha !  
Rainha, senhora minha !

II

Por uma só vez  
Que os olhos alcei  
Dizem que o matei.

Queixa-se que de meus olhos  
Lhe vem todo este mal  
E que o mais principal  
É olhá-lo com antolhos.

Em dar-lhe abrolhos  
Minha mãe me emendarei.  
Não vão dizer que o matei.

III

Quer finir-se o Anton  
Por amor de Mirabella.  
Diz que é mal do coração  
Mas enfim o mal é dela.

O tempo obra mudanças  
E Anton nunca nenhuma  
Mas segundo a fortuna  
Assim são as esperanças.

Quem o mata e com razão  
Bem se vê que é Mirabella .  
Quer encubrir o seu mal  
Mas enfim o mal é dela.

IV

Que é o que vejo,  
Senhora em vos ver,  
Que me faz morrer  
D'amor e desejo.

Minhas esperanças  
Todas se ausentam,  
Assim me atormentam  
Vossas esquivanças.

Que vendo-vos vejo  
Mil máguas crescer  
E se vos não vejo  
Não posso viver.

V

As tristes lágrimas minhas,  
Em pedras fazem sinal,  
E em vós nunca por meu mal.  
Lágrimas bem empregadas,  
De entranhas minhas saídas,  
Lá por mal agradecidas  
Não sem causa derramadas.  
Chorando penas passadas  
Em pedras fazem sinal  
E em vós nunca por meu mal.

VI

Já dei fim a meus cuidados,  
Ficai embora esp'ranças,  
Dias de tristes lembranças,  
Tempos mal afortunados.

## CANTARES DE TRISTE AMOR

Quanto pude trabalhei,  
E nada me aproveitou,  
Acabei, e acabou  
O que tanto desejei.

Ficai bens desesperados  
Entre vossas esperanças,  
Dias de tristes lembranças  
E dores acompanhados.

## VII

Perdi a esp'rança,  
Ficou-me um receio  
Do mal que me veio.

Já me vi em dias,  
Que de confiado,  
Não dera um cuidado,

Por mil alegrias.  
As minhas porfias  
Agora receio  
Pelo que me veio.

## VIII

Mais deveis a quem vos serve,  
Sem esperança nenhuma,  
Que a quem serve com alguma.

Muito deveis com razão  
A quem por ver-vos não vive  
Porém mais a quem vos sirva  
Sem esperar galardão.

Se tal faz o coração  
Sem esperança nenhuma  
Que faria com alguma ?

## IX

Faz-me amor o mal que podes,  
Pois por ser por quem padeço  
Ainda os males te agradeço.

Olha bem que com razão  
Peço o que me convém,  
Porque quem minha alma tem  
Me os dá por galardão.

Não te faça confusão,  
Pois por ser por quem padeço  
Ainda os males te agradeço.

## X

Não pensem que há-de acabar  
Mal tão forte,  
Mesmo que me acabe a morte.

A morte acabará  
A vida que me sustém  
Mas a causa donde vem,  
Dentro da minha alma irá.

Aonde sempre estará,  
E tão forte  
Que não a acabará a morte.