

AMÍLCAR
VASQUES-DIAS

LUME DE CHÃO

tecido de memórias e afectos

para piano

edições *mpmp* | piano 20

editado por Joana Gama e Amílcar Vasques-Dias
Lisboa, 2019

editado por **Joana Gama**
e **Amílcar Vasques-Dias**
musicografia por **Luís Salgueiro**
1.^a edição, Lisboa, 2019
Impresso em Portugal

edições *mpmp* | piano 20
direcção de Luís Salgueiro
ISMN 979-0-707701-65-2

O *mpmp*, movimento patrimonial pela música portuguesa,
é uma associação sem fins lucrativos em prol da divulgação do
património musical de cultura lusófona de todas as épocas,
com especial destaque para a música erudita de tradição ocidental.
Respeite o compositor e a editora. **Não fotocopie.**

www.mpmp.pt

LUME DE CHÃO

tecido de memórias e afectos

Tese disponível no Depósito no RDPC da Universidade de Évora — Título: *Estudos interpretativos sobre música portuguesa contemporânea para piano: o caso particular da música evocativa de elementos culturais portugueses* — Coleção: BIB – Formação Avançada – Teses de Doutoramento – Identificador: <http://hdl.handle.net/10174/21018>

A partitura de *Viagens da minha Terra*, de Fernando Lopes-Graça, é agora também editada pelo mpmp, por altura do lançamento do disco *Travels in my Homeland* pela editora Grand Piano (Grupo Naxos).

Estudei a obra *Lume de chão – tecido de memórias e afectos*, de Amílcar Vasques-Dias, no âmbito da minha tese de doutoramento, *Estudos interpretativos sobre música portuguesa contemporânea para piano: o caso particular da música evocativa de elementos culturais portugueses*, defendida em 2017 na Universidade de Évora. Juntamente com o ciclo *Viagens na minha Terra*, de Fernando Lopes-Graça, constitui o programa do recital *Viagens na minha Terra*, que tenho vindo a apresentar desde 2013.

Este é o resultado de um longo trabalho feito em conjunto com Amílcar Vasques-Dias, que conheci pessoalmente em Março de 2004, com o propósito de trabalharmos as peças *Azinheira de Silêncio* (do ciclo *Lume de chão*), *Geografia de rebeldes*, *Encontro inesperado do diverso*, *Um beijo dado mais tarde*, *Ensaio de música* e *Da sebe ao ser* (do ciclo *Doze nocturnos em teu nome*), que eu viria a tocar no 4.º Encontro do Alentejo de Música do séc. XXI, num concerto realizado na Universidade de Évora. Em 2012, quando comecei o meu doutoramento nessa mesma universidade, decidi voltar à música do Amílcar. No verão de 2013 trabalhámos as peças à distância: eu, em Guimarães, gravava-as ao final do dia e enviava a gravação por e-mail, e o Amílcar, em Foros do Queimado (um lugar da freguesia de São Miguel de Machede, concelho de Évora), ouvia-as e enviava-me as suas considerações, que eu tinha em conta no estudo do dia seguinte. Toquei pela primeira vez em público o ciclo completo num Concerto Antena 2 em Outubro de 2013, no Instituto Superior de Economia e Gestão, em Lisboa; esse concerto foi o ponto de partida para um trabalho que dura até hoje. Um trabalho de muita cumplicidade, escuta e respeito. Julgo que temos aprendido muito um com o outro – sendo a Helena uma cúmplice indissociável deste processo.

Esta edição é fruto de um longo processo de revisão das peças. A partitura com que me deparei inicialmente tinha muitas gralhas, bem como alguns desajustes face ao que o Amílcar ia expressando nos nossos diálogos, já que a peça não tinha sido revista após a sua estreia e gravação pelo pianista Álvaro Teixeira Lopes. Assim, um dos trabalhos feitos no âmbito do doutoramento – e complementado agora com a preciosa ajuda do Luís Salgueiro –, foi a revisão da partitura, que acabou por resultar em alterações consideráveis na peça. Tendo em conta que toco a obra há mais de seis anos, é natural que algumas das opções já estejam muito ligadas à minha interpretação, construída, ao longo dos anos, nos concertos e em constante diálogo com o compositor – o que não significa que não haja espaço para outras opções, no que diz respeito às indicações metronómicas, a questões ligadas ao uso de pedal ou outras.

À pergunta *Por que é que decidiu escrever o ciclo Lume de chão?*, o Amílcar respondeu-me: « Não decidi. Veio na sequência dos *Doze nocturnos em teu nome*, sobre textos de Gabriela Llansol. Eram pensamentos íntimos, memórias de pessoas e coisas queridas. O tentar “pensar” o mundo literário da Gabriela Llansol (durante meses) abriu-me o caminho para o meu mundo... » (comunicação pessoal, 21 de Maio de 2015). Nas palavras do compositor, « *Lume de chão* sugere o Alentejo por via do próprio nome, do “ambiente musical”. [...] Mas, para além de *Azinheira de silêncio*, *Sobreiro* e *Acácia de ninhos*, todas as outras composições remetem para memórias muito nítidas da minha infância em Badim-Monção sobre lugares, acontecimentos, gestos, histórias que de facto só poderiam ter ocorrido lá de onde eu sou, e onde passei a minha infância na casa – onde nasci – de meus avós maternos. O título das treze peças de *Lume de chão – tecido de memórias e afectos* tenta fazer a ligação entre o lume de chão do Alentejo e a lareira do Minho. » (comunicação pessoal, 15 de Dezembro de 2012).

Há um lado intuitivo e emotivo ligado à concepção desta e de outras obras do Amílcar, que convém preservar e ter em conta na interpretação.

Para além das breves epígrafes que se encontram junto ao título de algumas das peças – escritas pelo compositor para esta edição –, reproduzem-se de seguida alguns comentários com a seguinte proveniência:

- ¹ correspondência pessoal trocada entre 2013 e 2015;
- ² entrevista do compositor ao site mic.pt, em 2003;
- ³ gravação do discurso do compositor proferido como introdução ao meu recital no Musibéria (Serpa), realizado a 17 de Outubro de 2014.

« Trabalho muito ao piano e experimento muitos materiais em constante interacção com a minha vontade de organizar algo para exprimir algo. [...] Uma das coisas que está ligada à minha intuição é a forma como funciono ao compor, que é essencialmente visual. [...] Eu acredito que, em mim, o facto de estar a compor me faz normalmente, intuitivamente e instintivamente funcionar com imagens – e essa imagem está ligada a uma memória de um afecto ou à expressão de alguma coisa. Pode ser expressão de ternura, expressão de espanto, de paz, de medo... »³

As peças de *Lume de chão* podem dividir-se em dois grupos:

1 — No Minho (na casa dos avós, em Badim):

Acender o lume
Eira do Outeiro
Ao lume (Conto)
Alçapão
Cerejas-pão

1.1 — O trabalho do linho (na casa dos avós, em Badim):

Espadelar
Assedar
Fiar
Linho
Tear-Tecer

2 — No Alentejo:

Azinheira de silêncio
Acácia de ninhos
Sobreiro

1. Acender

A primeira peça chamava-se inicialmente *Acender*, mas o compositor decidiu alterar o nome para *Acender o lume*, acrescentando desta forma um elemento visual e evocativo ao título. Sobre as notas calcadas em silêncio depois da introdução, o compositor refere: «foi o que “encontrei” ao imaginar “o acender” subtil da lareira...»¹. Mais para o fim da peça, surge um gesto tripartido na mão direita, que remete para «as fagulhas da fogueira».¹

2. Eira do Outeiro

A casa onde o compositor viveu parte da sua infância, situada no lugar do Outeiro, em Badim, tinha uma eira. «A “eira” era e ainda é – e está lá – um espaço em granito, aberto ao vento, para secar cereais, onde a minha avó limpava as sementes (feijão, milho) atirando com uma pá as sementes ao ar (ao vento) que se encarregava de fazer voar as palhas e outros lixos envolventes. Quando caíam no chão da eira, os cereais já vinham menos ‘sujos’... Era um trabalho duro para as costas e os braços! Não havia máquinas para debulhar e limpar os cereais.»¹

3. Azinheira de silêncio

«Agora, está tudo queimado e seco, mas, lá no cimo do monte, há uma árvore, uma azinheira – isso fez-me pensar no que é o contraponto. Contraponto é aquela azinheira em relação a toda uma mancha incrível, seca. E tudo isso tem a ver com o meu passado, com a simplicidade de uma linha, com uma força e uma expressividade fortíssimas, com o canto gregoriano. [...] Quando se vive no Alentejo, 24 horas após 24 horas, a primeira coisa que se sente na pele é o silêncio – que tem sons.»² Note-se, neste sentido, as diferenças de duração da peça, todas possíveis segundo o compositor:

— na gravação de Álvaro Teixeira Lopes, a peça dura 3’13”, uma duração bastante curta mas que foi pensada de forma a não destoar da duração média das restantes peças;

— na minha gravação que consta no disco *Travels in My Homeland*, a peça dura 4’37”, a duração média da minha interpretação em concertos;

Alice Bernardo é autora do site www.saberfazer.org. As fotografias de *Espadelar*, *Assedar*, *Fiar* e *Linho* foram tiradas em 2010, no Linhal executado pelo Grupo Folclórico da Corredoura em S. Torcato (Guimarães). A fotografia de *Tear-Tecer* data de Novembro de 2011, e mostra o tear da Dona Lúcia, tecedeira da zona de Montalegre, Terras do Barroso.



— o compositor relatou que, em Novembro de 2012, nos II Encontros de Estética: *Que corpo na Arte?*, realizados no Instituto Franco-Português em Lisboa, fez uma interpretação da peça em que esta durou ca. 12', com base na qual «os ouvintes perceberam a ideia e a interpretação quase estática: uma autêntica coreografia de gestos sempre muito lentos deixando que cada som soe até quase 'morrer' – quase até ao silêncio.»¹ Como reforço da busca metafórica, traduzida em som, da ambiência para esta peça, centremo-nos nas palavras do compositor «o silêncio – que tem sons».²

Entramos agora na secção das peças que remetem para o *ciclo do linho*. Estas serão apresentadas com fotografias de Alice Bernardo, que acrescentam uma componente visual às acções que o compositor evoca na sua música. Foi o impacto visual e auditivo que estas acções causaram no compositor que motivou a criação destas peças, e a inclusão destas imagens procura aproximar o intérprete desse contexto particular. Apesar de, em todo este ciclo para piano, acontecer uma partilha de material entre as peças (como alguns gestos e harmonias), é neste conjunto de peças relativas ao *linho* que se destaca o aparecimento de material remanescente de outras peças.

4. Espadelar

« O espadelar são memórias visuais e auditivas que me levaram a imaginar... Eram memórias e imaginação. Eu sei que espadelar é feito – era feito – na parte de baixo da casa, à noite, por três ou quatro mulheres. O cortiço e a espadela... É uma actividade física bastante cansativa e eu tenho uma certa imagem do ritmo do espadelar... Eu tenho a imagem que uma coisa é o movimento da espadela, a bater na peça que ainda não é linho, não está limpa ainda. Mas todas as impurezas, todos os lixos, todos os pequeninos... Os pequeninos restos, ou aquilo que está a cobrir a fibra do linho, tudo isso salta.»³



5. Assedar

Para o compositor, na peça *Assedar*, a mão direita «faz o seu trabalho de “assedar o linho” sobre o “pente” de dentes metálicos que as mulheres seguram com a mão esquerda ou entre as pernas/coxas.»¹ A peça é construída em movimentos repetitivos que remetem para os gestos envolvidos no processo de assedar o linho.

6. Fiar

O compositor chama a atenção para «a relação entre a mão direita (a fiadeira a fiar) e a mão esquerda *en dehors* (a fiadeira “cantarolando-murmurando”). A mão direita é maquinal e a mão esquerda melodicamente expressiva. O “fuso” na mão direita e a roca apoiada no braço/sovaco esquerdo; a mão esquerda trabalhando o “fio” de linho a passar para o fuso...»¹

7. Linho

A peça *Linho* está dividida em duas partes e na primeira há uma referência clara, em termos de textura, a *Azinheira de silêncio*. A segunda parte faz referência às peças *Espadelar*, *Assedar* e *Fiar*.

8. Tear-Tecer

O compositor conta-nos acerca da última peça do *ciclo do linho*: «O *Tear-Tecer* são memórias da minha avó, que tinha na cardenha um tear onde ela tecia o linho».³ E continua: «A cardenha era uma pequena casa térrea (no quinteiro da casa dos meus avós-padrinhos) à medida do tear, onde a minha avó-madrinha tecia as peças de linho. [...] Para mim – então de 4 ou 5 anos –, era um lugar de intimidade, de carinho, um abrigo.»¹ Apesar da descrição emotiva, a peça tem um carácter maquinal, que remete para a acção correspondente. Sobre isto, acrescenta o compositor: «O que faz o tear a tecer? Faz uns certos movimentos, mas... e o que é que tem isso na música? Como é que se transmite isso em música? Imaginando, provavelmente conseguimos apreender uma certa imagem do tear a tecer. Porquê? Porque tem um certo ritmo, quase mecânico.»³



Em suma, as peças do *ciclo do linho* possuem afinidades entre si e convocam o mesmo tipo de imaginário: mulheres a trabalhar, o trabalho manual, os gestos repetidos, as mãos de trabalho no campo, no linho, as poeiras, as sonoridades percussivas do tear a tecer ou do espadelar o linho. É neste sentido que, apesar de o intérprete não estar verdadeiramente a espadelar, a assedar, a fiar ou a tecer durante a execução das peças, quando toca *Espadelar, Assedar, Fiar, Linho e Tear-Tecer*, o imaginário visual e sonoro que as peças convocam poderá ter impacto na interpretação. Porque « meaning does not come directly from something in the music, but from an interplay between ascribing a kernel of meaning to the music and unfolding the possibilities of experiencing the music. » (Kramer, 2002, p. 163 e 164)



9 . Ao lume

Para Vasques-Dias, «*Ao lume* trata-se de um “conto” (imaginado) quase triste, à lareira (de inverno...), sentado nos joelhos do meu avô, na casa onde nasci. »¹

10 . Acácia de ninhos

« [*Acácia de ninhos*] é a acácia que está em frente à minha casa no Monte, em São Miguel de Machede. [...] É imponente, aquela acácia. E cheia de ninhos, quando no Verão os pássaros utilizam a árvore para “dormir” a sesta. Mas, antes, serviu para criação. E toda aquela vitalidade, aquela vivência da árvore que eu tenho e que têm os pássaros – normalmente pássaros comuns, pardais... outros maiorzinhos também... »³ Na parte central há « pássaros nervosos, mas bem dispostos », e por isso « pequenas alterações ao tempo (vaivém... como o dos pássaros!) são bem vindas! »¹ Para a criação do imaginário da peça, contribui a atenção dada às palavras do compositor: « A minha Acácia [...] é grandiosa, calma, imponente de altura, ramos, folhagem, sombra, pássaros. [...] Os dois primeiros sistemas devem reflectir – com poucas notas em falso uníssono grave – esta tranquila grandeza! Por isso, a força fortíssimo do poder tranquilo! »¹

11 . Alçapão

« O alçapão era uma coisa quase proibida. Era uma tampa de madeira que se abria para descer umas escadas que iam dar para a loja. Mas por baixo da loja ouviam-se os ruídos de porcos e de bois ou vacas. Havia um cheiro que envolvia toda essa realidade. O alçapão era algo que era proibido para os meninos. Então [para] a minha avó e a minha mãe, era uma coisa sagrada. O alçapão tinha de estar fechado: “não se vai para aí!” Claro que eu não teria força para abrir o alçapão. Mas, por vezes, descia-se o alçapão e tinha de se fechar porque o menino podia cair. »³ E remata: « O alçapão era para mim uma espécie de lugar proibido, sombrio, misterioso... »¹

12 . Cerejas-pão

À pergunta acerca do significado da expressão “cerejas-pão”, da qual não tinha conhecimento, o compositor respondeu: « A minha avó (“madrinha”, como sempre lhe chamei) comia as cerejas (da cerejeira do tanque) com pão de milho que ela própria cozia no forno de tijolo da cozinha. Ainda agora “reconheço/sinto” este sabor “misturado” com outros factores emocionais/afectivos da “cozinha” onde se encontrava o “alçapão” meio misterioso/escuro onde o “menino podia cair”.¹ Eu tenho o sabor das cerejas que a minha avó comia com pão de milho que ela própria fazia em casa, no forno, na cozinha. »³

13 . Sobreiro

« [Esta peça] tem a ver com algo que eu verifiquei, e que para mim foi uma novidade há 14–15 anos, quando vi de facto a imponência de um sobreiro, e como fica o sobreiro depois de lhe terem tirado a cortiça: a cor, vermelho-acastanhada, intensa. [...] Os sobreiros a “sangrar”. São imagens muito fortes. [...] Uma emoção que a árvore te obriga a ter. Porque é forte, porque é imponente, porque é... porque está viva. Porque olhas para a árvore e pensas: eu hei-de morrer e a árvore ainda vai estar aqui. »³

A partitura de cada um dos andamentos de *Lume de chão* contém a obra musical escrita por Vasques-Dias e uma série de elementos que a relacionam, de uma forma simbólica, com a cultura portuguesa. Daí que o compositor utilize tantas metáforas para descrever a sua música, como no caso em que, na troca de correspondência sobre a peça *Sobreiro*, tenha escolhido como título: « Um belo sobreiro é uma árvore imponente, desafiante de coragem » e tenha referido o som confuso a propósito do último acorde desta peça (comunicação pessoal, 3 de Agosto de 2013). Desta forma, o compositor atribui ao som qualidades que não são – como no caso dos acordes opacos do segundo andamento da *Sagração da Primavera* (Scruton, 1999, p. 13) –, nem po-

derão ser, do próprio som. Todavia, a comunicação desse imaginário ao intérprete poderá aproximar a sua interpretação das intenções do compositor – isto, se o intérprete quiser ter em conta, como foi o meu caso. Esta capacidade de imaginar demonstra que os seres racionais – « of which man and his gods are the only known examples – have capacities which are not to be found elsewhere. Imagination is one of them. » (Scruton, 1999, p. 88).

Em suma, ao atentarmos na peça de Vasques-Dias, denominada *Lume de chão*, percebemos que nos seus andamentos há referência a imagens e acções dentro e fora de portas (desde andamentos com o nome de árvores, como é o caso de *Sobreiro*, ou como *Tear-Tecer*, uma actividade que se faz dentro de um edifício e que pressupõe uma série de movimentos maquinais). Aqui, o compositor estabelece – desde logo nos títulos das obras – relações com algo externo à própria peça. Essa referência – essa evocação – influencia *a priori* a imagem que o intérprete criará da peça, já que, como nos diz Scruton (1999), « when we learn of a piece of music that is supposed to depict something, then its aspect may change for us: we begin to hear things in it, which we did not hear before » (p. 130). E esta ideia é reforçada por Abbate (1991) ao referir que « given any situation in which narrative is expected, the impulse to construct tales from the sequence of single objects is human and irresistible » (p. 36).

Joana Gama

Abril, 2019

Bibliografia citada:

- Abbate, Carolyn. (1991). *Unsung voices*. Princetown: Princetown University Press.
- Kramer, Lawrence. (2002). *Musical Meaning*. California: University of California Press.
- Scruton, Roger. (1999). *The Aesthetics of Music*. Nova Iorque: Oxford University Press.

À Joana

*a minha imensa gratidão pelo rigor
e carinho que deu ao “nosso” Lume de chão...*

LUME DE CHÃO

tecido de memórias e afectos

Amílcar Vasques-Dias

1. Acender o lume

♩ = 100

Tempo I ♩ ≈ 100

cluster cromático;
baixar teclas em silêncio.

Pedal Sostenuto

ff

deixar soar

ff *sf*

Sost.

ff *sf* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

(Sost.)

levantar pedal mantendo teclas em baixo

♩ ≈ 112

lento acender do lume...

2

pp

cresc.

una corda
Pedal sempre

4

U.C.

6

U.C.

8

U.C.

10

U.C.

12

U.C.

14

U.C.

16

U.C.

18

U.C. tre corde

20

Ped.

22

f

24

26

fff

Ped.

29

Tempo I

ff

8

2. Eira do Outeiro

*grande lage de granito...
exposta ao vento que limpa os pequenos lixos dos cereais...*

Martellato espressivo ♩ ≈ 160

The musical score is written for piano in a single system with two staves. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The tempo is marked 'Martellato espressivo' with a metronome marking of approximately 160. The score is divided into measures, with measure numbers 7, 14, 21, 27, and 33 indicated. The first measure is marked 'ff' (fortissimo) and 'senza Pedal'. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and various dynamic markings such as 'ff' and 'simile'. The piece concludes with a final cadence in 2/4 time.

37 *ff* *espressivo*

41 *espressivo*

45 *energico*

48 *p crescendo al fff* *poco Pedal*

52 *fff*

57 *ff* *f slargando* *sfz* *senza Pedal*

3. Azinheira de silêncio

*azinheira sem idade...,
viva, grande, imponente, recolhida no
silêncio das noites no monte da Azinheira...*

Lento

The musical score is written for piano in a 3/4 time signature. It consists of four systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked 'Lento'. The score includes various dynamics: *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), *pp* (pianissimo), and *sfz* (sforzando). There are also accents (*>*) and breath marks (*◡*). The first system includes a performance instruction: 'corda abafada com a mão direita no início da corda*' and 'Pedal sempre (senza u.c.)'. Measure numbers 8, 14, and 20 are indicated at the start of their respective systems.

* Fazer pouca pressão no dedo ao abafar a corda; para maior ressonância, soltar o dedo da corda mal esta é tocada.

25

30

36

40

4. Espadelar

batendo o linho no cortiço com a espadela...

♩ ≈ 132

cluster cromático; baixar teclas em silêncio.
f
Pedal Sostenuto
senza Pedal

f
Sost.
Red.
Amplio
ff

a tempo
f
Sost.
mf subito

crescendo
Sost.

f
Sost.
Amplio
ff
Red.
(Sost.)

16 $\circ \approx 56$

f *m.f.* *m.d.*

m.f.
senza Pedal

Ped.

20

Ped.

24

Ped.

29

Ped.

34

Ped.

39

ff

Ped.

14 *dobando o linho...*

p *f* *mf*

Red. Red.

17

p

Pedal simile

20

24 *dobadoira...*

p

Red.

28

sf *sf* *f* *f*

m.e. m.d.

Red. Red. *p*

32 *Più lento* *rallentando...*

mf *sfz* *p*

m.e. m.d.

6. Fiar

de fuso na mão,
a tecedeira vai transformando o linho em fios...

♩ ≈ 56

f *p* *pp*

senza Pedal

4 *dobadoira...*

p *mf* *p* *pp*

Ped. u.c. Ped. u.c.

7 ♩ ≈ 92

canto da tecedeira...

u.c. Pedal col canto

11

u.c.

15

u.c.

19

u.c.

7. Linho

Lento

os fios de linho...

The musical score is written for piano in a 2-staff system. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Lento'. The score is divided into four systems, each containing two staves. The first system starts with a fortissimo (*ff*) dynamic and includes the instruction 'Pedal sempre'. The second system begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and ends with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third system starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and ends with a fortissimo (*f*) dynamic. The fourth system begins with a fortissimo (*f*) dynamic and concludes with sforzando (*sfz*) dynamics. The music features a variety of note values, including half notes, quarter notes, and eighth notes, with some passages marked with accents (>) and slurs. The piece ends with a fermata over the final notes.

9 $\text{♩} \approx 56$

f

Red.

11

mp accordi tenuti

Red.

(Se necessário, omitir as notas entre parêntesis.)

12

maquinal

mf

Red.

simile

14

Red.

16

Red.

8. Tear-Tecer

Enérgico-tranquilo ♩ ≈ 200

tecendo o linho no tear...

mecânico

ff *f*

8 *poco Pedal*

6

9

12

15

Detailed description: This is a piano score for the piece '8. Tear-Tecer'. It consists of five systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system starts with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 6/8. It features a dynamic marking of *ff* and a tempo of approximately 200 beats per minute. The piece is characterized by a 'mecânico' (mechanical) feel. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic changes to *f*. A 'poco Pedal' instruction is placed below the first system. Measure numbers 6, 9, 12, and 15 are indicated at the beginning of their respective systems. The overall mood is described as 'Enérgico-tranquilo'.

18

21

24

27

30

um pouco mais largo

33

a tempo

ff

Red. *simile*

36

6 3

39

3 6 3 6 3

42

3 6 6

45

3 3 3 Red.

49

ff Red.

52

Come prima

fff Red.

9. Ao lume

à lareira da casa do Outeiro, de Badim, ao colo do meu avô-padrinho, escutando-lhe um conto calmo...

♩ ≈ 69

molto legato

p *pp* *p* *mp* *mp* *p* *mp* *p* *rallentando...* *a tempo* *mp* *p*

24 *mp* *cresc. ed poco accelerando*

28 *mp* *p* *a tempo* *p* *pp* *Red.* *pp* *Più lento*

33 *pp* *apagando-se...* *ppp* *Red.* *ppp*

Detailed description: This is a piano score for 'Lume de chão'. It consists of three systems of music. The first system (measures 24-27) starts with a piano (*mp*) and includes a dynamic marking *cresc. ed poco accelerando*. The second system (measures 28-32) features a tempo change to *a tempo* and includes dynamics *mp*, *p*, *pp*, and *pp*, along with a *Red.* (ritardando) marking and a section marked *Più lento*. The third system (measures 33-36) includes the instruction *apagando-se...* and dynamics *pp* and *ppp*, with another *Red.* marking.

10. Acácia de ninhos

imponente árvore que dá sombra à casa e aconchego aos pássaros no Verão, nas horas da sesta...

$\text{♩} = 100$

ff *senza Pedal* *Red.* *senza Pedal* *Red.* *simile*

7

Detailed description: This is a piano score for 'Acácia de ninhos' in 3/2 time. It begins with a tempo marking of $\text{♩} = 100$ and a fortissimo (*ff*) dynamic. The score is divided into sections with specific pedal instructions: *senza Pedal*, *Red.* (ritardando), *senza Pedal*, *Red.*, and *simile*. The piece features complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests. Fingerings are indicated with numbers 1-5. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 7.

Musical score for measures 12-15. The piece is in 4/4 time. Measure 12 starts with a treble clef and a bass clef. The treble staff has a melodic line with a 5-measure phrase and a 3-measure phrase. The bass staff has a bass line with a 'Red.' marking. Measures 13-15 are marked with a '15' and a dashed box, showing a complex melodic pattern in the treble staff and sustained notes in the bass staff.

Musical score for measures 16-20. The piece is in 6/8 time. The treble staff features a melodic line with various accidentals and phrasing. The bass staff has sustained notes with a fermata over the final measure.

Tempo flutuante ♩. ≈ 120

Musical score for measures 21-26. The piece is in 6/8 time. The tempo is marked 'mp'. The treble staff has a melodic line with phrasing slurs and accents. The bass staff has a bass line with phrasing slurs and accents.

Musical score for measures 27-32. The piece is in 6/8 time. The treble staff has a melodic line with phrasing slurs and accents. The bass staff has a bass line with phrasing slurs and accents.

Musical score for measures 33-36. The piece is in 6/8 time. The tempo is marked 'f'. The treble staff has a melodic line with phrasing slurs and accents. The bass staff has a bass line with phrasing slurs and accents.

Musical score for measures 37-40. The piece is in 6/8 time. The tempo is marked 'p'. The treble staff has a melodic line with phrasing slurs and accents. The bass staff has a bass line with phrasing slurs and accents.

42

cresc. ed accelerando

Measures 42-46: Treble and bass staves. Treble clef, key signature of two flats. Measure 42 starts with a treble clef and a 2/4 time signature. Measure 43 has a 3/4 time signature. Measure 44 has a 2/4 time signature. Measure 45 has a 3/4 time signature. Measure 46 has a 5/4 time signature. The instruction *cresc. ed accelerando* is written above the treble staff.

47

f *mf*

Measures 47-50: Treble and bass staves. Treble clef, key signature of two flats. Measure 47 starts with a treble clef and a 5/4 time signature. Measure 48 has a 6/8 time signature. Measure 49 has a 3/4 time signature. Measure 50 has a 5/4 time signature. Dynamics *f* and *mf* are indicated.

51

cresc. ed accelerando *f* *p* *Red.*

Measures 51-53: Treble and bass staves. Treble clef, key signature of two flats. Measure 51 starts with a treble clef and a 5/4 time signature. Measure 52 has a 5/4 time signature. Measure 53 has a 3/4 time signature. Dynamics *cresc. ed accelerando*, *f*, and *p* are indicated. The instruction *Red.* appears three times below the bass staff.

54

p *cresc. al fine* Pedal simile

Measures 54-56: Treble and bass staves. Treble clef, key signature of two flats. Measure 54 starts with a treble clef and a 5/4 time signature. Measure 55 has a 5/4 time signature. Measure 56 has a 3/4 time signature. Dynamics *p* and *cresc. al fine* are indicated. The instruction *Pedal simile* is written below the bass staff.

57

f

Measures 57-59: Treble and bass staves. Treble clef, key signature of two flats. Measure 57 starts with a treble clef and a 6/4 time signature. Measure 58 has a 6/4 time signature. Measure 59 has a 3/4 time signature. Dynamic *f* is indicated.

60

8 *senza Pedal al fine*

Measures 60-62: Treble and bass staves. Treble clef, key signature of two flats. Measure 60 starts with a treble clef and a 3/4 time signature. Measure 61 has a 3/4 time signature. Measure 62 has a 3/4 time signature. A bracket with the number 8 spans measures 60-61. The instruction *senza Pedal al fine* is written below the bass staff.

11. Alçapão

*um buraco de medos...
no chão da cozinha da casa do Outeiro...*

$\text{♩} = 88$

$\text{♩} \approx 104$

22

25

28

31

34

37

40

mp

43

mp *mf*

46

cresc.

50

f *p sub. e crescendo*

Red.

53

f *Red.*

57 *simile*

f

Red. *simile*

61

65

ff

Red.

69

73

Red.

76 *rallentando molto*

Red.

12. Cerejas-pão

À minha avó-madrinha...
e à cerejeira do tanque da
casa do Outeiro de Badim...

♩ ≈ 76

p ... com carinho!

... cerejas!

rit.

Red.

a tempo
quase brincando...

... cerejeira!

en dehors

Red.

9

m.d.

Red.

13

p subito

Red.

17

accelerando

p

f quasi cadenza

Red.

20

Red.

22

Tempo "Linho" ♩ ≈ 56

mp secco

Red.

25

pp

p

u.c.

Red.

13. Sobreiro

*imponentes árvores sem idade,
no Alentejo de respeito...*

♩ ≈ 126

fff *f* (Sost.) Ped.

pesante

4

fff *f* *fff* en dehors Ped.

Um pouco mais largo *rall.* a tempo *rall.*

7

mp *mf* *f* *sf* Ped.

Um pouco mais largo

10

mf

en dehors

mf

f

13

ff

f

f

f

♩ ≈ 80

Red.

16

accelerando e crescendo

ff

Red.

$\text{♩} \approx 56$

19

ff *ff* *f* *non legato*

22

26

mf

mp *cresc.* *f* *p* *secco*

30

cresc. sempre *ff*

simile

(Se necessário, omitir as notas entre parêntesis.)

33

con Pedal

36

p *pp* *p*

ped.

accelerando

41

p Lento *p en dehors* *ppp*

ped.