



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

EDSON DE TOLEDO PIZA FILHO

**Uma edição crítica da ópera *O Sargento de Milícias* de F. Mignone**

São Paulo - SP

2022



**EDSON DE TOLEDO PIZA FILHO**

**Uma edição crítica da ópera *O Sargento de Milícias* de F. Mignone**

Dissertação de mestrado acadêmico em música pelo Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNESP para obtenção do título de mestre, na área de música, epistemologia e cultura com ênfase em musicologia histórica.

Orientador: Prof. Dr. Lutero Rodrigues da Silva.

São Paulo - SP  
2022

Autorizo a divulgação ou reprodução total ou parcial deste trabalho por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

P695e Piza Filho, Edson de Toledo, 1990-

Uma edição crítica da ópera O Sargento de Milícias de Francisco Mignone / Edson de Toledo Piza Filho. - São Paulo, 2022.

118 f. : il. color.

Orientador: Prof. Dr. Lutero Rodrigues da Silva  
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes

1. Opera. 2. Música - História e crítica. 3. Canções com orquestras - Partituras. 4. Libretos. 5. Instrumentação e orquestração. I. Silva, Lutero Rodrigues da. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 782.1



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
Câmpus de São Paulo



**CERTIFICADO DE APROVAÇÃO**

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: Uma edição crítica da ópera O Sargento de Milícias de Francisco Mignone

**AUTOR: EDSON DE TOLEDO PIZA FILHO**

**ORIENTADOR: LUTERO RODRIGUES DA SILVA**

Aprovado como parte das exigências para obtenção do Título de Mestre em Música, área:  
Interpretação/Teoria e Composição pela Comissão Examinadora:

Prof. Dr. LUTERO RODRIGUES DA SILVA (Participação Presencial)  
Departamento de Musica / Instituto de Artes da Unesp

Prof. Dr. ANDRÉ LUIZ DE CAMPELLO DUARTE CARDOSO (Participação Virtual)  
Escola de Música / Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. RUBENS RUSSOMANNO RICCIARDI (Participação Virtual)  
Faculdade de Filosofia Ciências e Letras de Ribeirão Preto / Universidade de São Paulo

São Paulo, 22 de julho de 2022

## **AGRADECIMENTOS**

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Gostaria de agradecer primeiramente ao João Guilherme Ripper que me forneceu, através da ABM, a partitura de orquestra dessa ópera, sem o qual esse trabalho não seria possível. Em segundo lugar ao meu orientador, prof. Dr. Lutero Rodrigues, por compartilhar seu valioso e experiência com a música brasileira de concerto.

Devo agradecimentos às Sras. Maria Josephina Mignone e Anete Rubin, as quais detém os direitos autorais do compositor, por permitirem e intermediarem o acesso à partitura da redução para canto e piano. À CAPES, órgão importante que financiou parte desta pesquisa.

Também à equipe do CEDOC-TMRJ e da Fundação Casa de Rui Barbosa pela atenção e pelo cuidado em digitalizar e enviar materiais que, de outra forma, seriam de impossível acesso em tempos de pandemia do Covid-19. Por fim, a todos os que forneceram depoimentos e relatos que contribuíram de alguma forma com a pesquisa. Meu muito obrigado.

**Resumo:** o seguinte trabalho se propõe a realizar uma edição crítica da partitura orquestral completa da ópera *O Sargento de Milícias* (1978) de Francisco Mignone, partindo de uma investigação sobre a produção lírica do compositor, passando por uma análise do enredo/libreto, para então abordar as questões propriamente musicais, através do método da comparativo entre as fontes disponíveis da obra, como propõe James Grier, apresentando um aparato crítico com as questões problemáticas encontradas e propondo uma alternativas concreta para as tais. Em anexo é possível conferir a partitura completa da obra produzida por essa pesquisa.

**Palavras-chave:** Francisco Mignone, edição crítica, ópera brasileira, orquestração, libretologia

**Abstract:** the following work proposes to carry out a critical edition of the full orchestral score of the opera *O Sargento de Milícias* (1978) by Francisco Mignone, starting from an investigation of the composer's lyrical production, going through an analysis of the plot/libretto, to then approach the properly musical questions, through the method of comparison between the available sources of the work, as proposed by James Grier, presenting a critical apparatus with the problematic questions found and proposing a concrete alternative to them. Attached is available the complete score of the work produced by this research.

**Key-words:** Francisco Mignone, critical edition, brazilian opera, orchestration, librettology

## Sumário

1. Introdução .....	9
2. As óperas de Mignone: afro-italianismos .....	12
3.1 O libreto: do romance de folhetim ao melodrama .....	20
3.2 O enredo do libreto .....	25
4. A edição crítica e a metodologia .....	51
5. O aparato crítico .....	61
6. Conclusão .....	115
Bibliografia.....	117
Anexo .....	121



## 1. Introdução

O seguinte trabalho se propõe a realizar uma edição crítica da partitura orquestral da ópera *O Sargento de Milícias* (1978), do compositor Francisco Mignone, feita através de uma revisão musicológica que se pautou pelo método comparativo, com um viés crítico, entre as fontes musicais disponíveis em acervos públicos.

A carência de editoras musicais como instituição no Brasil, que se ocupem unicamente em revisar e publicar todo um material de música orquestral produzida por compositores brasileiros, faz com que grande parte das obras produzidas aqui permaneçam nas suas fontes primárias, muitas vezes em autógrafos realizados a punho pelo próprio compositor. Sendo que esses materiais, devido a ausência do trabalho de um revisor, muito frequentemente (seja de acervos públicos ou particulares) se encontram repletos de ambiguidades e dubiedades no texto musical, o que tornam a atividade da performance praticamente inviável sem um minucioso trabalho prévio de revisão conduzido por um musicólogo especializado. Somente através de um método próprio e um trabalho contínuo e organizado podemos ter edições que, diante dos impasses do texto, apresentem uma alternativa interpretativa coerente.

A questão de direitos autorais e, sobretudo, a questão mercadológica envolvendo a música de compositores brasileiros é fator também determinante para explicar essa ausência de editoras que possam produzir edições críticas e assim gerar uma toda cadeia produtiva e manter um fluxo contínuo dessa atividade. Isso talvez explique a crescente disposição de vários musicólogos a realizarem edições críticas dentro dos programas acadêmicos, direcionando toda uma pesquisa para esse setor deficitário, como é o caso desse trabalho.

É de praxe no cotidiano orquestral brasileiro a revisão de uma obra ser realizada pelo arquivista ou pelo copista de própria orquestra, visando unicamente a performance do grupo. No entanto, muitas vezes essas revisões são feitas de maneira utilitária, sem uma investigação das fontes, pautando-se em mecanicidade instrumental/vocal ou mesmo gosto pessoal, além de não produzirem um estudo que justifique as decisões tomadas perante o material revisado, menos ainda sobre o próprio ato de editar em si. Dessa forma,

o conhecimento gerado acerca das questões musicais da obra se encerra no ato da performance, ou seja, não é produzido um estudo crítico para que futuros intérpretes, que queiram utilizar o material de uma determinada obra, possam também se posicionar criticamente diante das decisões do revisor e seus parâmetros, nem ao menos identificar a procedência das fontes musicais.

Esse é o caso da ópera *O Sargento de Milícias* de Mignone, a qual afortunadamente tive o acesso a grade orquestral da obra, através de um autógrafo digitalizado pela Academia Brasileira de Música, e que, gentilmente, me foi concedido acesso por intermédio do então presidente, João Guilherme Ripper, juntamente do *Programa de estreia* da ópera no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1978. Verificando a partitura, pude constatar que qualquer performance feita a partir desse documento exigiria um extenso trabalho de revisão de notas, texto e ritmo, além de certas questões de orquestração. Além do que, a ordem dos números musicais extras – me refiro àqueles que não pertenciam ao Prólogo ou aos três Quadros, descritos no *Programa de estreia*, e portanto não incluídos na performance de 1978 (a saber: o Dueto, a Procissão dos Ourives e um número instrumental não nomeado) - não podia ser definida sem um prévio estudo do libreto e do argumento na qual ela se baseia: o romance *Memórias de um Sargento de Milícias* de Manuel Antonio de Almeida.

Sendo assim, através dos princípios expostos por James Grier sobre elaboração de uma edição crítica e do modelo de revisão aplicado por Roberto Duarte na música sinfônica de Villa-Lobos, o meu trabalho pretende realizar uma edição que proponha soluções claras e musicalmente eficientes para as ambiguidades encontradas no texto musical (a partitura), através de uma posição crítica diante das fontes encontradas nos acervos da Academia Brasileira de Música, no Centro de Documentação do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, na Fundação Casa de Rui Barbosa, além de também um fonograma da performance da obra<sup>1</sup>. Tendo como finalidade única a criação de uma nova edição da sua grade orquestral que, concomitantemente, apresente uma coerência texto-musical e que seja condizente com as ideias originais do compositor.

Essa dissertação se dá início com uma investigação mais ampla sobre a produção operística de Francisco Mignone e seu estilo, passando em seguida para um estudo do libreto, estabelecendo relações com o enredo original do romance de Manuel Antonio

---

<sup>1</sup> Essa gravação da performance da ópera em 1978 se encontra também disponível publicamente no Youtube. <<https://youtu.be/O68CRp2WoA0>>. Acesso em 15 dez 2021.

de Almeida, para, logo após, estabelecer os parâmetros que norteiam essa edição. Chegando por fim ao aparato crítico, com uma abordagem detalhada de cada uma das questões musicais problemáticas encontradas ao longo da partitura completa da ópera, apresentando para uma solução crítica diante das tais.

## 2. As óperas de Mignone: afro-italianismos<sup>2</sup>

Francisco Mignone teve contato com a ópera desde muito cedo, seu pai, Alfério Mignone, natural de Castellabate (região da província de Salerno, na Itália), havia sido flautista da ópera municipal de Salerno. E, ao se instalar em São Paulo, ganhava a vida lecionando e tocando regularmente em produções de ópera e opereta. A viúva do compositor, Maria Josephina Mignone, reforça “ele era filho de italianos, então corria nas veias dele o sangue italiano...Sempre na vida dele, durante o tempo que eu convivi com ele, 22 anos, sempre senti as tendências dele italianas...Aquelas árias todas...”. (MIGNONE, J *apud* OLIVEIRA, 2005, p.21). Diz o próprio que, aos 6 anos de idade, assistiu uma apresentação da ópera *La Bohème* da qual jamais esqueceu.

“(...) meu pai acalentava a ideia de fazer do seu filhote um compositor à estampa da trinca Puccini-Mascagni-Leoncavallo. Para ele só esses três sabiam escrever óperas”. *Jornal do Brasil* (MIGNONE *apud* MARIZ, 1997, p.45)

Tendo iniciado seus estudos formais de música em casa com o pai, Mignone prosseguiu com os estudos de piano e flauta no antigo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo (atual Escola Municipal de Música de São Paulo) na idade de 15 anos. Lá, ele teve também aulas de composição e harmonia com Agostino Cantú (outro italiano erradicado no Brasil) e obteve três diplomas de conclusão de curso: de flauta, piano e composição, se formando inclusive no mesmo ano em que Mário de Andrade se formava em piano.

Paralelamente aos estudos formais de música, Mignone participava das orquestras de salão arregimentadas pelo pai, tocando a parte do piano-condutor. Em um desses eventos inclusive, ele teve o prestígio acompanhar o célebre tenor Enrico Caruso, que estava de turnê pelo Brasil, em 1916; os dois se cruzaram em um evento na Casa de Saúde do conde Francisco Matarazzo na Av. Paulista em que a orquestra de Alfério Mignone tocava. (FILHO; ALMEIDA *apud* MARIZ, 1997, p.108)

---

<sup>2</sup> O título faz alusão à denominação de Mário de Andrade ao “afro-brasileirismo musical da fase mais recente” (sic) de Mignone, presente no Anteprojeto do Congresso da Língua Nacional Cantata (1937).

No repertório dessa orquestra de baile constavam os gêneros de música (dita) ligeira da época: maxixes, polcas, valsas, tangos. E foi nesse meio que Mignone demonstrou seu interesse pela composição, tendo composto nessa época diversas peças de caráter popular, sob o pseudônimo de Chico-Bororó, nas quais se destaca a forte influência do estilo “pianeiro” de Ernesto Nazaré<sup>3</sup>. Talvez por uma questão de aceitação, Mignone tenha adotado esse pseudônimo, soando mais natural ao público que se interessava por esse tipo de música, em vista do seu sobrenome nitidamente estrangeiro.

Em 1920 Mignone parte para Milão para prosseguir com seus estudos de composição musical, tendo o apoio financeiro do Pensionato Artístico do Estado de São Paulo, presidido pelo aristocrata e mecenas das artes, Sr. Freitas Vale (que chegou, posteriormente, a ser senador da República). Essa mesma associação de benfeitores colaboraria também para que outros artistas emergentes da metrópole se aperfeiçoassem tecnicamente na Europa, como Alípio Dutra, Victor Brecheret e Anita Malfatti.

É em Milão, sob os auspícios do então professor Vincenzo Ferroni<sup>4</sup> que, em 1921, Mignone compõe sua primeira ópera: *O Contratador dos Diamantes*. Se tratava de uma adaptação da peça teatral de Affonso Arinos (1868-1916) montada em 1919, três anos após a morte do dramaturgo<sup>5</sup>. O libreto era do italiano Girolamo Bottoni, ou seja, a ópera trazia um drama brasileiro, mas com *parola italiana*, tal como Carlos Gomes fizera algumas décadas antes. Aliás, a intenção de Freitas Vale em enviá-lo para Milão era exatamente ver no jovem o êmulo de Gomes. (MIGNONE, *apud* MARIZ, 1997, p.45)

Disposto em três atos, o melodrama tem como protagonista o personagem histórico Felisberto Caldeira Brant, o terceiro contratador dos diamantes (aristocrata que mantinha um contrato com a coroa portuguesa de permissão para exploração de ouro e diamantes na colônia), e se passa no Arraial do Tijuco (atual Diamantina) no período entre 1749 e 1752, período em que vigorou seu contrato (FURTADO, p.311-313). A obra foi montada pela primeira vez no Theatro Municipal do Rio de Janeiro em setembro de

---

<sup>3</sup> “Pianeiro” era o nome dado aos pianistas que tocavam ao piano os maxixes, xotes, tangos e outros ritmos da crescente música popular urbana em salões, cinemas e eventos públicos nas primeiras décadas do séc.XX.

<sup>4</sup> Além de professor, Ferroni foi célebre compositor de ópera. Havia sido aluno de J. Massenet no Conservatório de Paris. Lecionava contraponto e fuga no Conservatório de Milão, sendo que, anos mais tarde lançaria também um método sobre: *Corso di contrappunto e fuga* (1939). Os dados recolhidos não comprovam se Mignone foi, de fato, aluno no Conservatório de Milão ou se apenas teve aulas particulares com o tal.

<sup>5</sup> A matéria do jornal carioca *A Noite*, diz que a “A Congada mereceu, em São Paulo, os desvellos do professor Francisco Mignone...” (O CONTRATADOR, 1919). Levantando a hipótese de que o compositor tenha escrito esse número como música incidental previamente à composição da ópera.

1924 com a companhia italiana Walter Mocchi, sob regência de Emil Cooper.

O número de maior sucesso de *O Contratador dos Diamantes* provém do seu II ato: a *Congada*, um número para ballet em que, na trama, os escravos dançam na frente da Igreja de Santo Antônio. Curiosamente, esse número foi tocado isoladamente em concerto no Theatro Municipal do Rio de Janeiro em 1923 pela Filarmônica de Viena (que estava em turnê na América do Sul) sob a batuta de Richard Strauss. Desde então, a peça figura como um número autônomo em concertos sinfônicos, até os dias de hoje.

A ópera seguinte foi composta no período que o compositor passou na Espanha, trata-se de *L'Innocente* (ou *O Inocente*), concluída em 1926 e estreada em 1928 também no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, sob a regência de Tullio Serafim. Ela foi baseada na novela *El Jayón* (1917) da dramaturga espanhola Concha Espina<sup>6</sup>, e tem libreto do poeta Arturo Rossato. Em declaração para *A Gazeta*, diz Mignone que “quiz em *L'innocente* evitar absolutamente a musica folkloristica. Não seguiu nenhuma escola, não se apoiou a alheias formas, e fez obra independente da causa exterior” (L'INNOCENTE, 1926).

Mário de Andrade, em seu anseio de criticar os estrangeirismos na música brasileira de concerto (sobretudo nessa década de 20), escreveu no *Diário Nacional*: “que valor tem *O Inocente*? Absolutamente nenhum. Em música italiana, Francisco Mignone será mais um, numa escola brilhante, rica, numerosa, que ele não aumenta. Aqui ele será um valor imprescindível” (CORREA *apud* MARIZ, p.15). Essa crítica mostra, por um lado, o rechaço de Andrade pelo estilo composicional em que Mignone se enveredava, e por outro lado, um certo interesse de trazê-lo sob seu campo de influência através da provocação.<sup>7</sup> Vale lembrar que essa ópera estreia em 1928, o mesmo ano em que Andrade publica seu polêmico ensaio/manifesto *Ensaio sobre a música brasileira*, argumentando em favor da inserção de elementos de uma suposta brasilidade na música de concerto.

Nos anos seguintes, há um estreitamento da relação entre Mário de Andrade e Mignone, iniciando o que se chamou de a “fase negra” de sua produção, são várias as referências à cultura afro-brasileira nas composições da época, como por ex. *Babaloxá*

---

<sup>6</sup> Mignone declarou em entrevista ao MIS-RJ: “escrevi essa ópera com argumento espanhol, isso porque eu me apaixonei por uma escritora espanhola” (SILVA, 2007, p.87) não deixando claro se a “paixão” seria pela obra ou pela persona.

<sup>7</sup> Curiosamente, no mesmo ano, em uma matéria ao *Diário Nacional* sobre a publicação de duas partituras de Mignone pela Ricordi, Mário comenta que “Francisco Mignone demonstra bem a italianidade profunda de que a sensibilidade e a cultura dele estão imbuídas. Um bom gosto e um bom-senso excelentes” (ANDRADE, 1928).

(1936), *Canção das mães pretas* (1936), *Despacho de Iemanjá* (1950). Nesse período, Mário de Andrade elabora o argumento de célebres obras sinfônicas do compositor: *Maracatú do Chico-Rei* (1934) e *Festa nas Igrejas* (1942)<sup>8</sup>. Além disso, Mignone foi convidado por Mário (na época, diretor do Departamento Municipal de Cultura) a participar como conferencista do Congresso da Língua Nacional Cantada em 1937. Esse evento seria decisivo na composição lírica de Mignone, pois o compositor adota a língua “nacional” (conforme o termo que Andrade usava para se referir ao português brasileiro) no libreto das suas duas óperas seguintes.

Em 1938, Mário de Andrade realiza o prefácio da reedição do romance *Memórias de um sargento de Milícias*, de Manuel Antonio de Almeida, da coleção *Biblioteca de Literatura Brasileira* do Governo do Estado de São Paulo, lançado pela Livraria Martins em 1941. Disse Mignone ao *Jornal do Brasil* em 1977 que Mário estava tão empolgado com a obra na época que chegou a esboçar um libreto, mas por parecer muito sofisticado, o compositor sugeriu certas modificações que não chegaram a ser retrabalhadas em um momento posterior (MIGNONE *apud* ALENCAR, 1978). O mesmo ocorreu com o projeto da cantata *O café*, iniciada também com a parceria de Mário de Andrade, mas que também foi interrompido devido à sua morte em 1945.<sup>9</sup>

Talvez pelo ressentimento da morte do colega próximo, Mignone não produz nenhum título operístico nos anos seguintes, tendo sua produção voltada predominantemente às obras instrumentais. Na década de 50 ele chega até a incorporar a técnica dodecafônica em algumas composições<sup>10</sup>, fato que o compositor preferia não rememorar nas décadas seguintes. Conta Roberto Duarte que ele chegou a afirmar: “a técnica por si só não é nada, o que importa é o talento. Já passei por esta fase e agora prefiro mesmo é escrever em sol maior”, referindo-se a sua ópera *O Sargento de Milícias*.<sup>11</sup> (DUARTE *apud* MARIZ, p.28)

<sup>8</sup> Segundo o *Catálogo de obras* (2007) do compositor, *Festa nas Igrejas* traz citações melódicas de quatro temas folclóricos recolhidos por Mário de Andrade nas suas viagens pelo Brasil.

<sup>9</sup> Na Temporada 2022 do Theatro Municipal de São Paulo, em comemoração à efeméride dos 100 anos da Semana de 22, esse libreto de Mário de Andrade foi retomado através de uma adaptação feita por Sérgio de Carvalho, sendo levado ao palco com música integralmente composta por Felipe Senna.

<sup>10</sup> Sérgio Dias, atual professor da UFPE (que chegou a frequentar a casa do compositor), contou ao autor por telefone que, uma vez, tentou solicitar Mignone a orientá-lo na interpretação de uma de suas sonatas para flauta e piano, composta na década de 50. Disse Sérgio que Mignone não aceitou, mas acabou lhe apresentando com o próprio autógrafa da peça, expressando seu desinteresse em guardar aquela partitura.

<sup>11</sup> O maestro Roberto Duarte recontou essa estória por telefone ao autor: em uma conferência do Curso Internacional de Férias da Pró-arte em Teresópolis na década de 70, um dos alunos perguntou sobre a técnica dodecafônica para Mignone. O compositor exemplificou então, em um quadro negro (e ao piano)

Eis então que, em 1972, é anunciado no *Jornal do Brasil* que Mignone acabara de compor uma nova ópera: *O Chalaça*, com libreto do escritor Humberto Mello Nóbrega. Trata-se de um drama sobre a figura de Francisco Gomes da Silva, assessor e alcoviteiro do imperador D. Pedro I, contando também com a figura histórica de Domitila de Castro Canto e Melo (a Marquesa de Santos) como *prima donna*. Essa ópera era para ter sido estreada nesse mesmo ano, em comemoração ao traslado dos restos mortais do imperador D. Pedro I ao Brasil, aonde permanece até os dias de hoje em um mausoléu abaixo do Monumento da Independência, no bairro do Ipiranga, em São Paulo.

Mignone e Mello Nóbrega receberam naquele ano de 1972 o “Prêmio Leopoldo Miguez” do Governo do Estado do Rio de Janeiro pela criação de *O Chalaça*, como consta no *Jornal do Commercio*. Porém sua estreia ocorreu somente em 1976, na Sala Cecília Meirelles do Rio de Janeiro<sup>12</sup>, tendo Paulo Fortes (barítono) no papel principal e Glória Queirós (mezzosoprano) como Domitila, e a direção musical do maestro Mário Tavares. Essa produção foi também levada ao Theatro Municipal de São Paulo, e, em dezembro do mesmo ano ainda volta em cartaz no Theatro João Caetano, do Rio de Janeiro. (CASOY, 2006, p.167)

E é com a sonoridade desse elenco de *O Chalaça* que Mignone compõe sua ópera seguinte: em *O Sargento de Milícias*, todos os principais solistas da ópera anterior também estariam presentes. Retomando assim o projeto que se iniciara com a parceria de Mário de Andrade décadas antes, mas tendo agora Humberto de Mello Nóbrega como libretista. Mignone afirma: “Gostei dos versos do ilustre vate carioca e, depois da acolhida favorável que teve *O Chalaça*, voltei a pensar no *Sargento*”. (ALENCAR, 1978).

Mello Nóbrega faleceu no mesmo ano da estreia de *O Sargento de Milícias*, e, segundo dados do Catálogo de Obras do compositor, o libreto foi concluído por F. Célio Monteiro (o primeiro nome não é especificado). Sendo assim, a obra encomendada pela FUNTERJ (Fundação de Teatros do Rio de Janeiro) foi concluída depois de ter sido iniciada a Temporada Lírica daquele ano de 1978 do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, isso talvez explique o porquê da montagem, prevista para Agosto daquele ano, ter sido postergada para Dezembro, encerrando portanto a temporada.

---

que dominava esse procedimento, mas que não lhe interessava mais, concluindo a sua fala com uma referência à essa ópera.

<sup>12</sup> Apesar de paulistano, Francisco Mignone se muda com a esposa Liddy Chiaffarelli para o Rio de Janeiro em meados da década de 30, para assumir a cátedra de regência da Escola Nacional de Música, permanecendo até o final da sua vida naquela cidade.



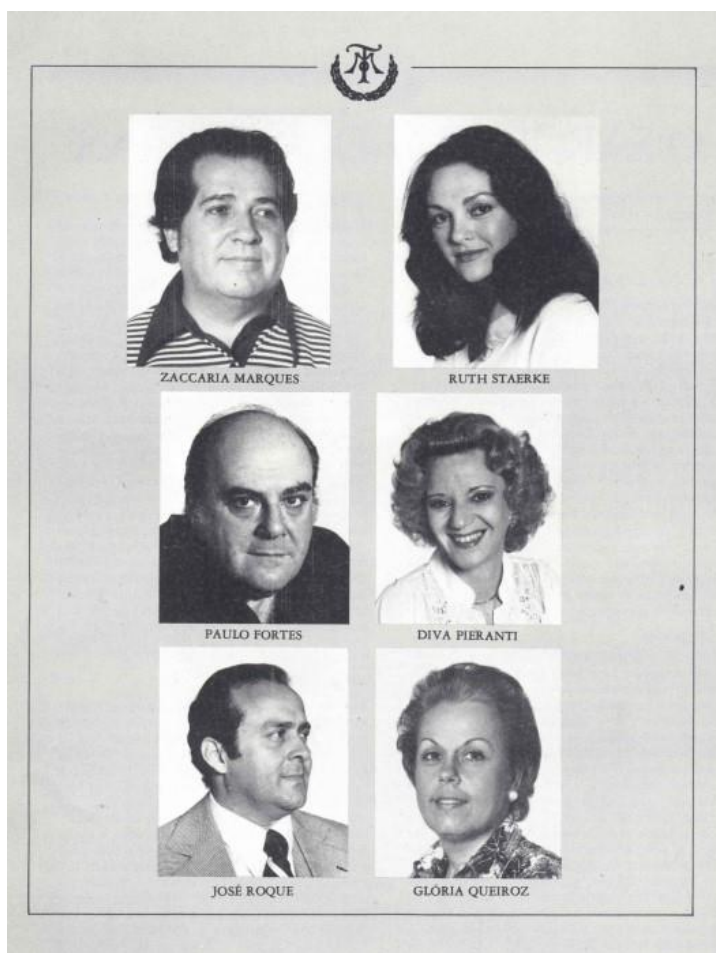


Figura 1: elenco principal de *O Sargento de Milícias*. Programa de estreia (1978), p.11

Mignone trouxe ao palco não somente os cantores os quais havia trabalhado n’*O Chalaça*: Paulo Fortes, Glória Queiróz, Zaccaria Marques, como também a jovem soprano Ruth Staerke, a qual o compositor pensou desde o início para o papel da *prima donna*, a Luisinha da estória de Manuel Antonio de Almeida.<sup>13</sup> Além dos cantores, essa ópera contou com a regência de Mário Tavares (que também havia feito a *première* de *O Chalaça*), ex-aluno de regência do próprio Mignone na Escola Nacional de Música.

<sup>13</sup> O compositor Ernani Aguiar, que tocou viola nas réeitas dessa ópera (segundo consta no Programa da Ópera), confirmou pelo telefone ao autor que Mignone compôs a música de Luisinha pensando especificamente na voz de Staerke.



Funterj  
TEATRO MUNICIPAL DO RIO DE JANEIRO  
Temporada Lírica Oficial de 1978

## O SARGENTO DE MILÍCIAS

de FRANCISCO MIGNONE  
Comédia musicada em 2 atos (1 Prólogo e 3 Quadros)  
Libreto de Humberto Mello Nóbrega

*Personagens (por ordem de entrada em cena)*

Bota-bicas: NEWTON FERRUGINI	1.º Negro: VICTOR PROCHET
2.º Negro: ATHAYDE BECK	3.º Negro: JOSUÉ FERREIRA MARTINS
1.ª Baiana: ISABEL PORCIUNCULA	2.ª Baiana: MARLENE ULHOA
Vidigal e Voz Interna: PAULO FORTES	1.º Negro Escravo: WALDIR RIBEIRO
2.º Negro Escravo: WALDIR TAMBASCO	Padrinho: ALEXANDRE TRIK
Vizinha: SILÉA STOPPATO	Comadre: ÂNGELA BARROS
Vidinha: GLÓRIA QUEIROZ	José Manuel: JOSÉ ROQUE
Dona Maria: DIVA PIERANTI	Leonardo: ZACCARIA MARQUES
<i>(participação especial)</i>	Luisinha: RUTH STAERKE
Irmão e Quadrilheiro: MÂNOEL PASCOA	Regalada: CREUSA KOST
Vigário: GUILLERMO DAMIANO	1.ª Mulher: SIENIA JEANRENAUD
2.ª Mulher: MAGALY BORGES	3.ª Mulher: YEDDA AGNESE

BALLET, CORO E ORQUESTRA SINFÔNICA DO TEATRO MUNICIPAL  
GRUPO OLORUN BABA MIM

Regente: MÁRIO TAVARES  
Régisseur: GIANNI RATTO  
Cenários e Figurinos: ARLINDO RODRIGUES  
Diretor de Estudos: MANUEL CELLARIO  
Diretor do Coro: ANDRES MASPERO  
Assistente de Régisseur: MARGA NIEC  
Coréografo: DENNIS GRAY  
Diretora de Produção: TATIANA MEMÓRIA

15 de dezembro — 21h (Estréia Mundial)  
17 de dezembro — 16h (Assinatura Vespéral)  
19 de dezembro — 21h (Assinatura Noturna)  
20 de dezembro — 21h (Récita Extraordinária)

Figura 2: Ficha técnica do programa de estreia de *O Sargento de Milícias* no TMRJ, acervo da ABM.



Figura 3: elenco da ópera *O Sargento de Milícias* em ensaio musical, acervo do CEDOC-TMRJ, n. 009976-1

Assim como *O Chalaça*, *O Sargento de Milícias* também é uma comédia musical, porém diferentemente daquele, em que foi incluído música de terceiros – como trovas populares e um lundum com letra de Caldas Barbosa<sup>14</sup> – a música de *O Sargento de Milícias* (isto é, todas as modinhas) foram originalmente compostas por Mignone. Diz ele, “A ópera está baseada sobretudo nas modinhas com o sabor da época, porém elaboradas por mim” (MIGNONE *apud* O SARGENTO, 1978)

Sabe-se, através do seu *Catálogo de obras*, que Mignone trabalhava em uma outra ópera nos seus últimos anos de vida: *Maria, a Louca*, com libreto de Guilherme de Figueiredo<sup>15</sup>, mas que infelizmente foi interrompida devido ao estado de saúde do compositor, e seu consequente falecimento em 1986 (ALMEIDA *apud* MARIZ, 1997). Contou Luiz Antônio de Almeida (que foi amigo de Mignone) ao autor que o compositor expressava muita insatisfação em concluir o projeto, pois não havia mais o mesmo interesse por parte dos teatros em programarem óperas de compositores brasileiros como nos anos anteriores.

<sup>14</sup> Rubens Ricciardi aponta que não se sabe as solfas criadas por Lereno (pseudônimo de Domingos Caldas Barbosa, 1738/40-1800), apenas sua poesia sobreviveu (RICCIARDI, p.4). Isso talvez tenha motivado compositores posteriores a criarem música com letra do tal, como faz Mignone.

<sup>15</sup> Guilherme de Figueiredo foi um parceiro dos últimos anos do compositor, tendo feito o enredo do ballet *Caçador de esmeraldas* (1980), além do projeto também inacabado da *Cantata da Abolição*. (ALMEIDA *apud* MARIZ, 1997)

### 3.1 O libreto: do romance de folhetim ao melodrama

Sob o pseudônimo de “um brasileiro”, Manuel Antonio de Almeida escreveu seu romance *Memórias de um sargento de milícias* em forma de folhetim no suplemento dominical “Pacotilha” (edições de número 73 à 131) do jornal *O Correio Mercantil* do Rio de Janeiro, entre 1852 e 1853. Lançando-o em livro, em dois volumes, nos anos seguintes, 1854 e 1855. Esse romance não obteve devido sucesso, nem do público nem da crítica, e, mesmo a tiragem sendo pequena, as primeiras edições não ficaram esgotadas. Foram necessárias algumas décadas e outras reedições da obra para que ela então ganhasse espaço na literatura brasileira, até ser considerada hoje uma obra consagrada.

Dentre suas reedições, a publicada pela Livraria Martins em 1941 foi prefaciada por Mário de Andrade<sup>16</sup>. A partir daí vemos o interesse de transformá-la em ópera, tendo ele estabelecido solicitado Francisco Mignone para criar a música. Contudo, conta o compositor que realizou diversas modificações no libreto, por julgá-lo demasiado sofisticado, e não teve a oportunidade de poder retrabalhá-lo junto à Andrade, pois esse faleceu alguns anos depois (1945).

---

<sup>16</sup> Essa mesma versão com o prefácio de Mário de Andrade foi relançada pela Livraria Martins Editora nos anos de 1952 e 1955. (BARBARÁ, 1996, p.27-28)

Manuel Antônio de Almeida

# Memórias de um Sargento de Milícias

Introdução de Mário de Andrade.  
Ilustrações de F. Acquarene.



LIVRARIA MARTINS  
RUA 15 DE NOVEMBRO, 136  
SÃO PAULO

Figura 4: ALMEIDA, Manuel A. de. *Memórias de um Sargento de Milícias*, edição Livraria Martins (1941), contracapa.

“Em 1938, depois de prefaciando uma nova edição do romance de Manoel<sup>17</sup> Antonio de Almeida, Mario de Andrade ficou tão empolgado – ele não conhecia a obra – que me disse: “É o primeiro livro que trata dos costumes de uma época que, na história do Brasil eu considero a mais importante, porque finalmente deu ao Brasil uma característica”. Depois disso Mario apareceu com o esboço de um libreto. A primeira impressão foi de que a obra era um pouco sofisticada. Mario ficou de estudar minhas novas sugestões, o que, infelizmente nunca aconteceu.” (O SARGENTO, 1978)

Humberto de Mello Nóbrega, que também foi escritor carioca além de crítico literário (chegou inclusive a ocupar a cadeira de número 21 da Academia Carioca de Letras), foi então convocado por Mignone, na década de 70, para prosseguir com o projeto. Ele havia produzido previamente o libreto para a ópera *O Chalaça*, que lhes

<sup>17</sup> Mignone se refere ao escritor como Manoel (com “o”), todas as demais fontes, inclusive Antonio Candido, grafam Manuel (com “u”).

rendera o prêmio “Leopoldo Miguez” em 1972.<sup>18</sup>

Ao analisar o prefácio que Mário escreveu em 1941, notamos expressamente o interesse pelo conteúdo musical do romance, ele inclusive menciona que Almeida chegou a ser um dos primeiros diretores da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional<sup>19</sup>. Ele destaca a musicalidade presente no livro:

“Manuel Antônio de Almeida era musicalíssimo (...), preocupado com a fisiologia da voz e a versalhada dos libretos. O romance está cheio de referências musicais de grande interesse documental. Enumera instrumentos, descreve danças, conta o que era a “música de barbeiros”, nomeia as modinhas mais populares do tempo. Entre estas, aliás, cita a “Quando as glórias que gozei”, de Cândido Inácio da Silva”. (ANDRADE, 1941,p.10)

“Era no tempo do rei” são as primeiras palavras do romance, situando assim o enredo em uma época prévia à de sua publicação: o Brasil Joanino (1808-1821). Atrelado a esse cenário, Manuel Antonio de Almeida traz todos os conflitos (e misturas) de costumes instaurados a partir da vinda da família real e que compartilharam o mesmo espaço: a cidade do Rio de Janeiro. De um lado a tradição familiar, branca, senhoril e cristã e de outro o universo mestiço, pobre do homem não-proprietário. Todos esses hábitos, as crenças, festejos, as instituições (polícia, escola), e também a paisagem urbana da capital imperial da época são retratados no livro.

Tudo isso sob a ótica de um narrador onisciente, em terceira pessoa e que, por se autodenominar “um brasileiro” nos dá indícios de que o próprio se insira nesse mundo misto, formado por um duplo sistema de regras sociais, em que ninguém está acima do seu meio (RONCARI, p.546). Mário de Andrade menciona também a figura de Antônio Cesar Ramos, sargento português que trabalhou com Manuel Antonio de Almeida no Correio Mercantil, que serviu na Guerra Cisplatina e veio para o Rio de Janeiro em 1817, trabalhando sob mando do próprio Major Vidigal. Muito provavelmente foi ele quem forneceu as memórias de um tempo antigo ao escritor. (MARIO *apud* ALMEIDA, p.9).

Antonio Candido chama o livro de um romance de costumes, trazendo no seu personagem principal, Leonardinho, a figura de um anti-herói “filho de uma pisadela e

---

<sup>18</sup> O prêmio foi promovido pelo então governador do Rio de Janeiro, Raymundo Padilha. Mignone recebeu, além do prêmio, a quantia de Cr\$20.000 pela partitura, e Nóbrega, Cr\$5000 pelo libreto.

<sup>19</sup> Nesse prefácio, Andrade aponta que, além de diretor dessa instituição, Manuel Antonio de Almeida havia escrito o libreto para um drama lírico em três atos chamado “Dois Amores”, com música da compositora Condessa Rafaella Rozwadowski. (ANDRADE, 1941,p.7)

um beliscão” (CANDIDO, 1970, p.1). Segundo Candido, esse protagonista, mulhereengo e vadio, antecipa a figura do malandro na literatura brasileira, antes mesmo do Modernismo (ele ilustra com o exemplo do *Macunaíma*)<sup>20</sup>. Outros críticos consideram a obra simplesmente um romance de transição entre o Romantismo e o Realismo/Naturalismo, por retratar as camadas mais populares, a não-idealização das personagens femininas (muitas vezes caracterizadas como adúlteras) e a utilização da linguagem coloquial, ou “desleixada”, como diz Mário de Andrade<sup>21</sup>.

Mello Nóbrega se apropria desse tipo de linguajar para criar o libreto, caracterizando essas camadas sociais com seu léxico característico. Vemos no Prólogo, por exemplo, a frase: “Óie as quitanda nhá Luzia, qui nós tá só si divertindo”, proferida pelo Negro 1 (MIGNONE, 1978), em que as regras gramaticais são deixadas de lado em prol de uma teatralidade mais realista. Mignone se mostra satisfeito com o trabalho de Nóbrega, no *Jornal do Brasil*: “seus versos são magnificamente construídos, mantendo sobretudo a linguagem e a terminologia da época”. (ALENCAR, 1978)

O romance de Manuel Antonio de Almeida foi publicado como livro tendo 48 capítulos, dividido em duas partes: 23 capítulos no primeiro tomo, e 25 no segundo. A primeira parte narra a infância de Leonardinho, suas travessuras, e introduz os personagens de seu convívio (como o Compadre, D. Maria, etc.), culminando no capítulo 23 com a declaração do jovem à Luisinha. Já a segunda parte narra sua vida adulta, seu envolvimento com Vidinha, suas querelas com o major Vidigal, e por fim, sua promoção de granadeiro à sargento, e finalmente o casamento com Luisinha.

Devido à longa extensão do enredo, foi necessário realizar na ópera de Mignone um recorte da estória (Aliás, o próprio nome da obra é um recorte, a ópera chama-se *O Sargento de Milícias*, enquanto que o livro, *Memórias de um Sargento de Milícias*). Muitas passagens, sobretudo da primeira parte, foram omitidas na criação da ópera, assim como alguns personagens, como o Chico-Juca, o Toma-largura e a Chiquinha. Sendo que, por outro lado, há personagens (como as duas baianas e os três negros) que não aparecem

---

<sup>20</sup> “Digamos então que Leonardo não é um pícaro, saído da tradição espanhola; mas o primeiro grande malandro que entra na novelística brasileira (...) Malandro que seria elevado à categoria de símbolo por Mário de Andrade em *Macunaíma*” (CANDIDO, 1970, p.4)

<sup>21</sup> “É incontestável que o autor das *Memórias* se exprima numa linguagem gramaticalmente desleixada (...), mas nem por isso deixava de ser um vigoroso estilista. (...) o livro nos dá colheita farta de brasileirismos, prolóquios, modismos, ditos e frases-feitas.” (ANDRADE *apud* ALMEIDA, 1941, p.14)

como personagens no romance<sup>22</sup>, porém ganham destaque na ópera, com importantes passagens solísticas. É o caso do Bota-bicas, criado pelo libretista e que não aparece no livro, um “mendigo popular”, como é descrito no *Programa de estreia* (NÓBREGA, 1978, p.11). Sua função na trama serve como uma ilustração dos tipos sociais do Rio de Janeiro do início do séc. XIX.<sup>23</sup>

Esse encurtamento da estória se dá pela conversão de textos literários em libretos de ópera, pois esse segue as convenções do gênero libretístico (a adaptação de trechos falados e ações em árias, *duetos*, *terzettos*, coros, ensembles, etc), em que o tempo se dilata e a música serve para reforçar o conteúdo emocional do texto. Ou seja, é natural que libretos sejam mais curtos que as obras literárias que lhes dão origem, e essa simplificação se dá em vários níveis: personagens, enredo, ações (SILVA, 2009, p.7). Algo análogo ocorre na adaptação de obras literárias para o cinema.

Diz o próprio texto do *Programa de estreia*: “sem um enredo, no sentido convencional do termo, a ópera em foco é uma comédia musicada de costumes. Divide-se em Prólogo e três Quadros”. Isso elucida a questão da cronologia do enredo, e coloca outra questão: por que dividi-la em “quadros” ao invés de atos?<sup>24</sup>

Segundo Werner-Jensen, um ato pode ser dividido em cenas e quadros, as cenas mudam quando muda-se o número de pessoas no palco, e os quadros quando o cenário muda; Jensen cita o exemplo do “Franco-atirador, ópera em seis quadros”, e que é tradicionalmente dividida em três atos (WERNER-JENSEN, 2013, p.18-19). No *Programa de estreia* consta, de fato: 2 Atos (1 Prólogo e 3 Quadros). E, através da gravação, podemos verificar que, nas récitas de 1978, foi realizado um intervalo entre os Quadros 1 e 2, mostrando que a separação em dois atos foi apenas adotada quando a ópera foi levada ao palco.

---

<sup>22</sup> É, no mínimo, curioso que não haja personagens negros na estória, com exceção das baianas (que são meramente decorativas, e não nomeadas) e das criadas de D. Maria, o único que é categorizado como pardo é o Chico-Juca (BUENO, 2008, p.53)

<sup>23</sup> Barbará ressalta que a mendicância aumentou muito na cidade do Rio de Janeiro nesses primeiros anos do reinado, sendo necessário a implementação do policiamento noturno. (BARBARÁ, 1996, p.11)

<sup>24</sup> No manuscrito não há qualquer menção da separação em dois atos, como consta no *Programa de estreia*.



### 3.2 O enredo do libreto

Logo de início, no Prólogo, há uma clara representação do capítulo I das *Memórias*, de subtítulo: *Origem, nascimento e batismo*. Isso pode ser identificado pela linha vocal, a “voz interna” que canta um saudoso fado português<sup>25</sup> acompanhado do violão, assim como faz o personagem Leonardo-Pataca (pai do protagonista) ao início da trama original de Manuel Antonio de Almeida.

No seu prefácio de 1938, Mário de Andrade destaca a referência feita ao fado no primeiro capítulo das *Memórias* - “dança portuguesa por excelência” (*sic*)-, e entoada na cena do batismo de Leonardinho. Pois seu pai, Leonardo-Pataca (de origem portuguesa)<sup>26</sup> canta uma canção, acompanhando-se de uma viola, com os seguintes versos:

“Quando estava em minha terra,  
Acompanhado ou sozinho,  
Cantava de noite e de dia  
Ao pé dum copo de vinho!” (ALMEIDA, 1941,p.26)

Mello Nóbrega não se utiliza dos versos originais de Manuel Antonio de Almeida e reescreve outros, mantendo porém o conteúdo daquele: a saudade da terra-natal. Ele amplia o texto, mas preserva a versificação do original, em heptassílabos (redondilha-maior), trazendo inclusive termos típicos do léxico lusitano:

“Minha barquinha maneira,  
Que vais nas asas do vento,  
Dessa bafagem fagueira,  
por que corres tão ligeira,  
Seguindo meu pensamento? (...)”<sup>27</sup> (MIGNONE, 1978)

Logo em seguida, temos uma cena que se passa na rua, onde são introduzidos os

---

<sup>25</sup> O resumo do *Programa de estreia* também não identifica Leonardo-Pataca como o cantor do fado: “Ao longe, alguém relembra uma canção portuguesa” (NÓBREGA, 1978, p.11). Concluímos que seja ele pelo enredo do livro, e pelo uso da voz com acompanhamento de violão.

<sup>26</sup> “Sentou-se num tamborete, em um lugar isolado da sala, e tomou uma viola. (...) acompanhando com um monótono zum-zum nas cordas do instrumento o garganteado de uma modinha pátria. Foi nas saudades da terra natal que ele achou inspiração para o seu canto” (ALMEIDA, 1941, p.26)

<sup>27</sup> Essa é apenas primeira estrofe das quatro dessa canção/arietta.

tipos sociais um a um, começando pelo Bota-bicas (tenor), o mendigo, seguido por três Negros (tenor, barítono e baixo) que caçoam do pedinte, e as duas Baianas, (soprano e mezzo), que vendem seus quitutes pelas ruas<sup>28</sup>.

No livro de Manuel Antonio de Almeida, não há uma referência às ações acima, sendo que os capítulos 2, 3 e 4 do livro tratam das travessuras do garoto. No entanto, devemos compreender esse fenômeno do ponto de vista das convenções libretísticas que Mignone estava acostumado a lidar. Muitas óperas italianas da virada do séc. XIX - XX, como por ex. *Cavalleria Rusticana*<sup>29</sup>, *Il Tabarro* e *I Pagliacci*, iniciam-se com uma cena que situa o espetador na geografia da estória, trazendo não só o cenário, mas o “povo” local (seja em forma de coro ou ensemble) em protagonismo. A necessidade de seguir esse padrão de organização narrativa por vezes se mostra mais atrativa para o palco lírico do que a de se respeitar uma cronologia do enredo original, dependendo do compositor e da estória.

Os seis personagens dessa cena realizam um *concertato*, ou seja, um trecho musical com pequenos solos de cada um dos personagens. E, ao ouvirem o badalo dos sinos das igrejas locais, os negros começam a caçoar dos frades capuchinos. Eles são logo repreendidos pelas baianas, iniciando-se uma grande algazarra que culmina com a entrada do Major Vidigal (barítono)<sup>30</sup> em cena, acompanhado da Guarda Real (côro masculino)<sup>31</sup>.

O Major Vidigal foi um personagem de fato existiu nos tempos do reinado, foi um perverso chefe da polícia colonial, que humilhava e castigava as classes mais desprotegidas, e que Manuel Antonio de Almeida incluiu como personagem do livro. Segundo Roncari, ele “aparece como o representante e a encarnação da vontade do Estado absolutista junto à sociedade, com a sua face visível, cuja função primordial é impor os limites às condutas e coagir ao trabalho” (RONCARI, p.546). Ele é citado brevemente

---

<sup>28</sup> As duas baianas realizam um pregão vendendo seus produtos e também competindo entre si. Canta a Bahiana 1: “Acarajé, abará, minhas quitand’ é mió, óie acaçá e os cuscus!” (MIGNONE, 1978)

<sup>29</sup> Lembremos que *Cavalleria Rusticana* (1890) era uma das óperas preferidas do seu pai, Alfério, e que seu professor em Milão, Vincenzo Ferroni, ganhou terceiro lugar (com *Rudello*) no concurso “Edoardo Sonzogno” que premiou a ópera de Leoncavallo em 1889. Ou seja, era um título certamente muito familiar à Mignone.

<sup>30</sup> Destinar ao vilão uma voz de barítono também é uma convenção muito comum desde a ópera do *Ottocento* (SILVA, 2009, p.59)

<sup>31</sup> R. Miranda comenta no *Jornal do Brasil*: “Paulo Fortes, perfeito no papel de Vidigal, cuja primeira aparição, com a intervenção do coro e figurantes é um dos grandes achados da ópera e foi muito bem valorizada pela *mise-en-scène*”. (MIRANDA, 1978)

logo no final do primeiro capítulo do romance, mas é no quinto capítulo que ele recebe uma maior distinção.<sup>32</sup>

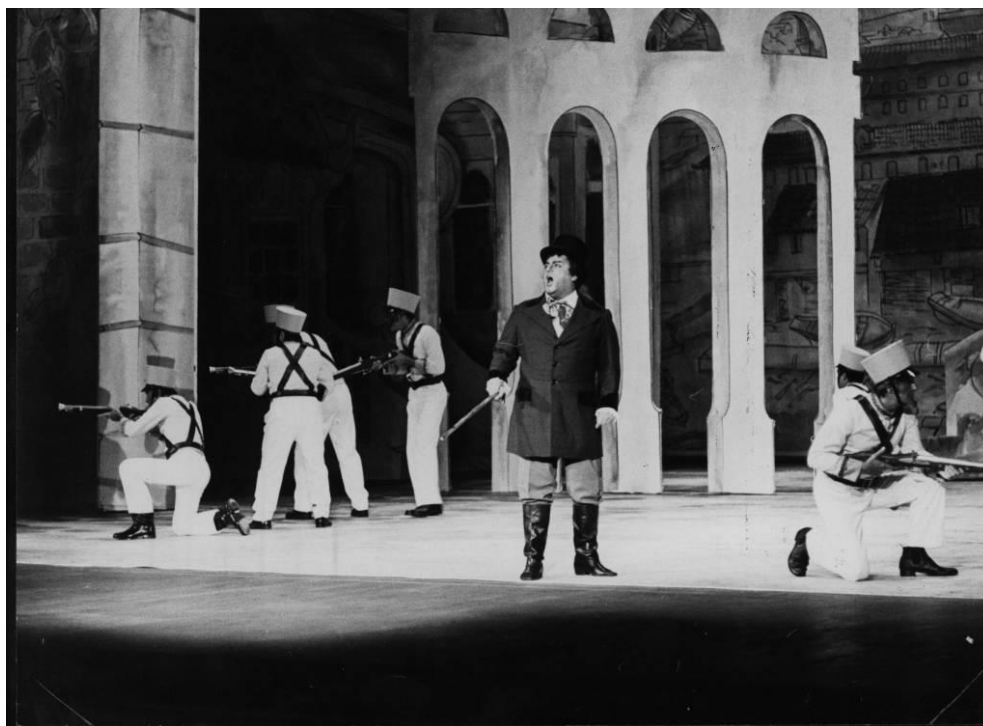


Figura 5: cena do Prólogo da ópera *O Sargento de Milícias* com Paulo Fortes como Major Vidigal, acervo do CEDOC-TMRJ, n. 009979-1

No quinto capítulo do livro de Manuel Antonio de Almeida, Vidigal aparece interrompendo um ritual de nigromancia, uma espécie de amarração, que um feiticeiro realizava para Leonardo-Pataca, a fim de trazer-lhe o amor de uma cigana. No libreto de Nóbrega, a primeira aparição do Vidigal se dá intervindo na confusão dos negros e baianas, ameaçando (“sou eu quem manda nessa vila, suja e devassa”), sendo rechaçado pelos habitantes locais (representado pelo coro, que canta fora de cena) com as palavras:

“Cão tihoso, vai-te major de fancaria,  
regresse à Alfama, à mouraria, torna à Lisboa!  
Vai-te!” (MIGNONE, 1978)

Em meio à essa confusão instaurada, os personagens saem todos de cena, restando

---

<sup>32</sup> O quinto capítulo das *Memórias* é intitulado com seu nome, ali consta a descrição das suas qualidades físicas e seu poder: “rei absoluto, o árbitro supremo de tudo (...) não havia apelação das sentenças que dava, fazia o que queria, e ninguém lhe tomava contas.(...) Era o Vidigal um homem alto, não muito gordo, com ares de moleirão” (ALMEIDA, 1941, p.46)

apenas o pobre Bota-bicas, um pedinte. Ele então canta uma *arietta* em que ele expressa com amargor sua condição de morador de rua, lamentando sua miséria - “eu sou o pobre Bota-Bicas, num tenho mãe, num tenho pai, nem um cantinho pra morá (...)” -, e assim termina o Prólogo. (MIGNONE, 1978)



Figura 6: DUTRA, Miguel. *O pedichão* (c.1846). in ROCARI, p.553

Entre o Prólogo e o Quadro I, eu proponho a inclusão de um número musical que não foi tocando na montagem de estreia, e provavelmente foi composto por Mignone após a ópera ter sido encenada: Procissão dos Ourives. No material que disponibilizado ao autor pela Academia Brasileira de Música, havia esse número avulso para coro e orquestra, que, apesar de estar datado de 08 de Julho de 1978, não foi incluído na performance da ópera em Dezembro daquele ano, isso pode ser comprovado pela fonograma da montagem. No entanto, consta no *Catálogo de obras* realizado por Flávio

Silva que esse número pertence a esta ópera.<sup>33</sup>

Ora, baseando-se no romance de Almeida, notamos uma clara referência no capítulo 17, de subtítulo *Dona Maria*, à maior das procissões da cidade do Rio de Janeiro: a Procissão dos Ourives.

“Nesse tempo as procissões eram multiplicadas, e cada qual buscava ser mais rica e ostentar maior luxo (...) a que primava porém entre todas era a chamada procissão dos ourives”. (ALMEIDA, p.107)



Figura 7: ACQUARONE, Francisco. *Procissão dos ourives*. in ALMEIDA (prefácio de ANDRADE, 1941), p.110

Roncari ressalta que a procissão dos ourives é outra passagem do livro onde o sincretismo religioso se mostra muito presente, trazendo a tradição católica misturada à sensualidade da dança negra, descrita de um modo que transcende o documental e pitoresco para alcançar uma matéria refinada dentro do contexto (RONCARI, p.555). Mignone compreendeu essa ideia dentro do romance e colocou nesse número com um

---

<sup>33</sup> No material enviado ao autor pela ABM foi enviado junto esse número, porém não haviam dados sobre aonde exatamente na ópera ele se encaixava. No *Catálogo de obras*, essa obra consta erroneamente como sendo uma composição coral SATB (ou seja, é desconsiderado o acompanhamento de grande orquestra) na seção de “Datas ignoradas”, pertencente porém à essa ópera (n.16.7 do catálogo). (SILVA, 2007, p.36)

coro de negros que canta uma exaltação ao advento, “O menino Deus nasceu aê, foi um anjo que avisou aê”, inserindo no trecho central da música alguns fonemas que aludem ao bantu ou alguma língua de sonoridade africana, “Sarangoberá, sarangoberá”, de modo similar ao que ocorre no *Maracatú do Chico-Rei*.

Retomando a trama, se considerarmos que o Quadro I inicia-se com a conversa de D. Maria com o Compadre e a Vizinha, que ocorre no mesmo capítulo da procissão dos ourives (capítulo 18); proponho que esse número seja executado como um prelúdio para o Quadro I, pois ele introduz a cena em questão, de acordo com a cronologia dos acontecimentos do livro, e é muito provável que seja essa a ordem idealizada por Francisco Mignone.

No primeiro Quadro, o libreto apresenta um certo pastiche do enredo original. Iniciando com algumas passagens extraídas do capítulo 18 da primeira parte do livro - ou seja, da infância de Leonardo -, e logo após introduzindo a personagem Vidinha. Ora, essa personagem aparece somente no capítulo 7 da segunda parte do livro, muito adiante na trama. O propósito do libretista se mostra compreensível, no entanto: introduzir prontamente um triângulo amoroso em torno do personagem principal, ou seja, entre Leonardo (tenor), Luisinha (soprano) e Vidinha (mezzo), além também de outro triângulo entre Leonardo, Luisinha e José Manuel (barítono), mais adiante neste mesmo Quadro.

Se considerarmos as convenções libretísticas, e tomarmos como exemplo uma ópera como *Carmen* (1875), notamos que um triângulo amoroso é introduzido no Ato I, entre os personagens principais: Carmen (mezzo), Dom José (tenor) e Michaela (soprano), e paralelamente à esse, temos outro entre Dom José, Carmen, e Escamillo (barítono)<sup>34</sup>. Em outras palavras, uma tensão é estabelecida entre duas personagens femininas que disputam o amor de um personagem masculino, D. José, e entre dois personagens masculinos que disputam o amor de uma personagem feminina, Carmen. Por consequência, temos o estabelecimento da relação adúltera por parte de algum personagem, pois na impossibilidade/indisposição de alcançar um objetivo amoroso, esse busca outra relação. Segundo Candido:

“Luisinha e Vidinha constituem um par admiravelmente simétrico. A primeira, no plano da ordem, é a mocinha burguesa com

---

<sup>34</sup> Escolhi o exemplo de *Carmen* pois é os papéis principais são mais próximo das vozes que temos n’*O Sargento de Milícias*. Inusitadamente, Vidinha, assim como Carmen é uma cigana, na voz de uma mezzosoprano.

quem não há relação viável fora do casamento, pois ela traz consigo herança, parentela, posição e deveres. Vidinha, no plano da desordem, é a mulher que se pode apenas amar, sem casamento nem deveres, porque nada conduz além da sua graça (...)” (CANDIDO, p.79)

Ora, em *O Sargento de Milícias* o primeiro triângulo amoroso - a disputa entre Leonardo e José Manuel pelo amor de Luisinha - existe de fato na primeira parte do livro. Porém a personagem Vidinha aparece na trama muito adiante, quando Luisinha já se encontra prestes a casar com José Manuel. Sendo que, no livro, o ciúmes que ela tem de Leonardo (capítulo 16 da segunda parte) se dá na verdade em relação à mulher do Tomalargura (personagem não nomeada no livro), e não a Luisinha. Ou seja, a inserção desse segundo triângulo amoroso - de Luisinha e Vidinha disputarem o amor de Leonardo - não é explicitado no livro, sendo uma invenção de Mello Nóbrega sob elementos do romance, com a finalidade única de reforçar o conteúdo dramático e adaptá-lo às convenções de um libreto *ottocentista*.<sup>35</sup>



Figura 8: da esq. para a dir., Diva Pieranti, Zacarias Marques, Ruth Staerke, Alexandre Trik, Silea Stoppato e José Roque, registro de ensaio da ópera *O Sargento de Milícias*, acervo do CEDOC-TMRJ, n. 009970-1

<sup>35</sup> Luisinha e Vidinha compõe um par simétrico, segundo Candido. A primeira no campo da ordem, burguesa, que não se ama fora do casamento, e a segunda no campo da desordem, livre e que se pode amar sem cobranças (CANDIDO, 1970, p.11)

A introdução do personagem José Manuel (obstáculo ao objetivo amoroso de Leonardo) é feita por Manuel Antonio de Almeida no capítulo 21 da primeira parte do livro. Mignone compreendeu as características do rapaz “bem-de-vida” e mais velho entre os dois jovens, destinando-lhe uma voz de barítono.<sup>36</sup> Já Mello Nóbrega traduziu os “afagos de José Manuel para com dona Maria” do livro colocando o personagem portando um presente para D. Maria logo no primeiro contato entre os dois: as tais “rendas de bilros” da Bahia. Esse ato de presenteá-la não é explicitado no capítulo 21 do livro, mas os bilros podem ser identificados como um elemento da descrição do cenário, no capítulo 2 da segunda parte: “Dona Maria estava sentada na sua banquinha, tendo diante de si uma enorme almofada de renda carregada com seis ou sete dúzias de bilros”. (ALMEIDA, 1941, p.151)e

O primeiro Quadro prossegue então com a tensão instalada dentro da casa de D. Maria e com a inesperada visita de José Manuel. E um pouco mais adiante, assim que o personagem deixa a cena, Leonardo canta uma ária, prometendo à Luisinha que no futuro será homem sério, de muito trabalho e estudo. Essa ária logo se converte em um dueto romântico entre os dois personagens<sup>37</sup>, e o Quadro finaliza trazendo a reprise da modinha cantada anteriormente por Vidinha, que se ouve do lado de fora da casa (na partitura está “voz interna”, ou seja *offstage*)<sup>38</sup>, aonde o sentimento de solidão da personagem é exteriorizado:

“(...) Só no mundo mi agonia,  
mi aflinge é não podê,  
Tá nus braçu di mecê” (MIGNONE, 1978)

A modinha de Vidinha é identificada nas *Memórias de um Sargento de Milícias*, no capítulo 7 da segunda parte do livro, e é mais um desses momentos em que o narrador dá voz ao personagem, em um discurso direto livre. Ou seja, a letra da canção é inserida

---

<sup>36</sup> Destinar a voz de barítono à um papel conprimario é também uma convenção operística muito usual. (WERNER-JENSEN, 2013, p.23)

<sup>37</sup> A declaração do amor de Leonardo por Luisinha é feita no último capítulo da primeira parte (n.23), *Declaração*. Mas se no livro ele é feito de maneira singela e tímida, na ópera ele se dá de maneira grandiloquente e melodramática, com crescendo e tuttis orquestrais.

<sup>38</sup> Vidinha é uma jovem mulata e musicista: “Tomou Vidinha uma viola, e cantou acompanhando-se em uma toada insípida hoje, porém de grande aceitação naquele tempo (...) A modinha foi aplaudida como cumpria.” (ALMEIDA, 1941, p.178)



no corpo do texto, assim como fizera com o fado de Leonardo-Pataca ao início. Porém, mais uma vez o libretista não emprega os versos contidos no livro, mas cria outros que mantem os elementos poéticos daquele.

Segundo Flávio Silva, Zacarias Marques, o tenor que interpretou Leonardo em 1978, sugeriu à Mignone que compusesse um dueto entre Vidinha e Leonardinho após a ópera ter sido levada ao palco, pois não havia uma dueto romântico entre esses dois personagens (SILVA, p.30). Mignone escreveu então, em 1982, uma versão para piano e voz (posteriormente orquestrada) para um recital da mezzo Glória Queiróz em que o tenor participou. E, conforme consta no *Catálogo de obras*, essa peça deveria ser incluída no primeiro Quadro<sup>39</sup>. No autógrafo da partitura para piano consta que esse número deve ser inserido exatamente no número 8 de ensaio desse Quadro.

The image shows a handwritten musical score on aged paper. At the top right, it is titled "O SARGENTO DE MILICIA" and "I: QUADRO N. 8". Below the title, it says "DUETO DE VIDINHA (MS) E LEONARDO". On the left side, there are handwritten notes: "Cópia feita para recital de Glória Queiróz e Zacarias Marques em julho de 82", "tudo Mignone ao piano", and "sala Carlos Heitor AGITATO". The score consists of three staves. The top staff is for "VIDINHA", the middle for "LEONARDO", and the bottom for piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings like "f" and "AGITATO", and a note "f com muita vibraçã". There is a circled number "12" on the left margin.

Figura 9: partitura da redução para piano e voz do Dueto de Vidinha e Leonardo, acervo particular de Glória Queiróz.

Se observarmos minuciosamente o libreto, podemos também encontrar outra razão que justifique inseri-lo neste trecho: Vidinha expressa uma certa desconfiança quanto à fidelidade de Leonardo nesse dueto<sup>40</sup>, sendo que, na ação seguinte Leonardo entra na casa de D. Maria e é saudado por Luisinha que lhe diz: “Desde ontem que não vi a vosmecê” (MIGNONE, 1978). Com essa frase presumimos que os dois costumam se

<sup>39</sup> Flávio Silva escreve “ato”, mas o termo correto, de acordo com a partitura, seria “quadro”. (SILVA, 2007, p.30)

<sup>40</sup> A personagem canta: “Tú não m’enganas, não? Tú não me traes, não? (...)” (MIGNONE, 1978)

encontrar regularmente, mas excepcionalmente no dia anterior ele não estava na companhia de Luisinha, mas sim de Vidinha, por suposto. Eis mais um motivo para que o dueto de Leonardo e Vidinha seja inserido antes dessa primeira interação entre Leonardo e Luisinha.

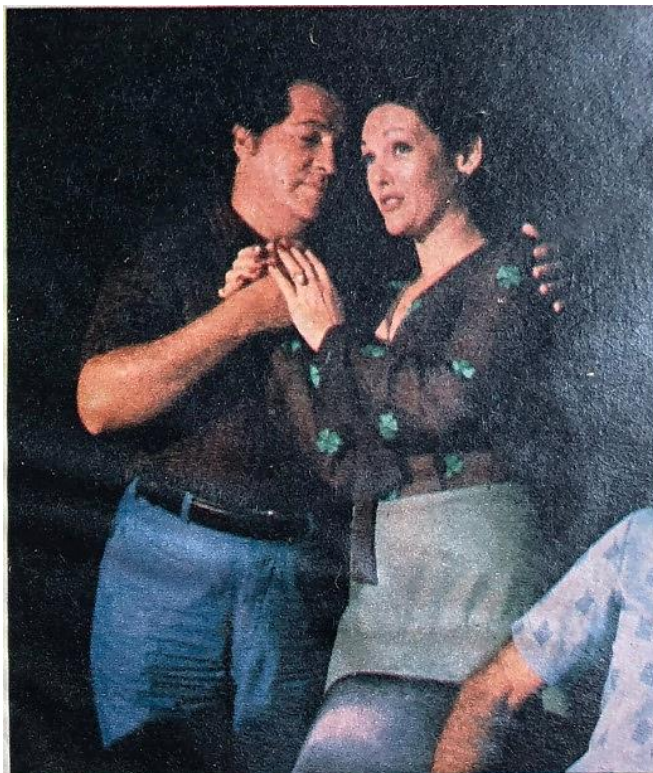


Figura 10: Zacarias Marques e Ruth Staerke em ensaio. Recorte de jornal não-identificado (manchete: “Ópera de beleza e simplicidade, inspirada no Brasil colonial, com música de instantânea comunicação”). Arquivo de Zilca Fortes

O ambiente em que Vidinha aparece no livro de Manuel Antonio de Almeida é totalmente distinto ao da ópera, ela aparece junto ao grupo de amigos de Tomás (antigo colega do período em que Leonardo estudou na Sé). E, o ciúmes que essa personagem demonstra, no capítulo 16 da segunda parte do livro (intitulado *Ciúmes*), se instaura entre ela e a mulher do Toma-largura, e não Luisinha, como mencionado anteriormente.

Conclui-se então o Quadro I, a “Exposição” da ópera, de acordo com a tradição: os personagens principais são introduzidos, junto à suas características, motivações e planos, implementando assim os elementos para a geração dos conflitos na trama.



Figura 11: ensaio da ópera *O Sargento de Milícias*, do lado dir. há Paulo Fortes, Glória Queirós e Andrés Maspero, enquanto que do lado esq., de costas, provavelmente o mto. Manuel Cellario, acervo do CEDOC-TMRJ, n. 009971-1

O segundo Quadro inicia-se com um *cantabile* instrumental, que é logo interrompido para dar espaço à uma *arietta* da Baiana (a mesma do Prólogo), que faz um pregão da sua mercadoria. O texto deste solo é rico em detalhes da culinária baiana<sup>41</sup>, e, segundo o programa da ópera “o autor se revela prodigioso conhecedor do marketing da culinária nacional (...) é um dos trunfos da ópera” (NÓBREGA, 1978, p.5).

---

<sup>41</sup> Algumas das comidas típicas citadas pela baiana são: acaçá, ximxim, aluá, angú, peixada, cumarim. (MIGNONE, 1978).

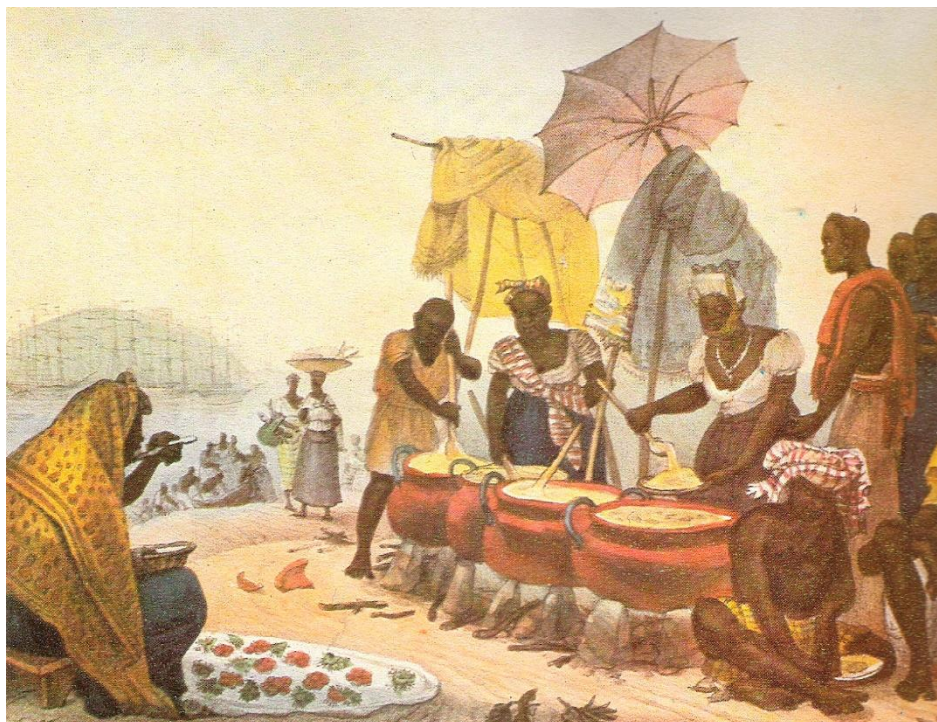


Figura 12: DEBRET, Jean B.. *Negresses marchandes d'angou* (1835). Litografia colorizada. Paris: Firmin Didot Frères

Essa *arietta* traz uma melodia que, curiosamente, seria retomada posteriormente por Mignone no seu *Choro n.7* (1984), de subtítulo “No terreiro”, para piano solo. Inclusive, o compositor traz a indicação “canto negro” na melodia da mão direita, logo nos primeiros compassos. A frase cantada pela Baiana, ao final desse número, “angú, peixada e cumarim (...)”, é apresentada no c.78 do *Choro n.7* com uma pequena variação no segundo compasso da frase musical. A referência a esse trecho da ópera é nítida.



Figura 13: Mignone, *Choro n.7* (1984), “no terreiro”, para piano solo, c.80-82

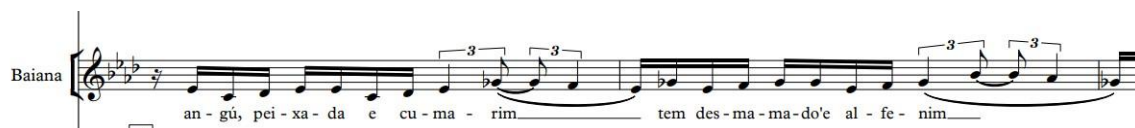


Figura 14: Mignone, *O Sargento de Milícias*, grade orquestral, edição do autor, c.56-57

Voltando, a cena segue com o foco em Leonardo, que ao passar próximo à casa

de Luisinha, chama a atenção da jovem para o formoso entardecer, cantando-lhe uma serenata. Ela se deixa levar pelas palavras de Leonardo, e é nesse momento que D. Maria intervém criticando a vadiagem do rapaz: “Fora melhor ser trabalhador!” (MIGNONE, 1978) diz a personagem. A partir daí segue-se um *terzetto* com esses três personagens em cena. Nele, Leonardo tenta convencer que está mudado e revela um boato que circula na cidade: José Manuel raptou uma jovem no oratório do Carmo. Luisinha e D. Maria o rechaçam, retrucando que a afirmação é falsa. (MIGNONE, 1978)

Esse fato sobre o rapto no oratório é narrado por Manuel Antonio de Almeida na segunda parte do livro (capítulo 2), e é um relato contado pela Comadre à D. Maria, na intenção de afastar José Manuel de Luisinha para poder reaproximá-la de seu afilhado, Leonardo. E essa intriga prossegue movendo a ação nos capítulos seguintes do livro.

Novamente, vê-se uma adaptada por parte de Mello Nóbrega no enredo, sendo que na ópera o boato sobre José Manuel é introduzido pelo próprio Leonardo, e não pela D. Maria, como no livro. O propósito dessa alteração se mostra com o intuito de, novamente, utilizar dos elementos dramáticos da trama de Manuel Antonio de Almeida para introduzir um número convencional de ópera: um *terzetto*.

A tensão dramática é gerada pela divergência entre o personagem masculino e os dois femininos. Leonardo conduz a linha melódica principal apontando o adultério de José Manuel, enquanto D. Maria e Luisinha reacionam negativamente à sua estória com comentários em solos curtos (MIGNONE, 1978). Esse trecho mescla o estilo *arioso* com estilo recitativo, aos moldes de Puccini, com inclusão de pequenas passagens em *parlato*.<sup>42</sup>

Esta sessão conclui com a expulsão de Leonardo da casa de D. Maria, e é seguida de uma ária em que Luisinha expressa sua dúvida entre os dois pretendentes: “um gentil e educado, que não amo, e o outro encantador, mas pé rapado. Qual dos dois meu marido deve ser?” (MIGNONE, 1978). R. Miranda, em sua crítica sobre a estreia da ópera em 1978, escreveu no *Jornal do Brasil* que a atuação de Ruth Staerke nessa ária foi realmente excepcional. (MIRANDA, 1978, p.2)

No recitativo que segue essa cena, D. Maria explica que essa fofoca fora criada pela Comadre, tranquilizando assim Luisinha sobre a fidelidade de José Manuel.<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> O humor do texto e a harmonia modulatória dessa seção fazem muito lembrar diversos trechos da ópera cômica *Gianni Schicci* (1918), de Giacomo Puccini.

<sup>43</sup> Esse boato do rapto do Oratório é desmascarado no capítulo 9 da segunda parte do livro, *José Manuel triunfa*, fazendo a Comadre se sentir envergonhada diante da farsa.

Luisinha então agradece por cumprir-se a promessa feita à Nossa Senhora, e nesse momento de oração passa pela janela uma procissão, liderada por um Irmão que empunha uma bandeira do Espírito Santo, como descreve Mignone na partitura<sup>44</sup>. Novamente temos um salto na cronologia do enredo, dessa vez à primeira parte do livro: a festa do Espírito Santo é citada no capítulo 19, de subtítulo *Domingo do Espírito Santo*.

Esse salto se dá para incluir na cena o momento da *preghiera*, outra convenção operística muito usada a partir do período do *Primo Ottocento*. Trata-se de um momento em que uma personagem da trama (geralmente feminino) faz um clamor à Deus na sua intimidade, ou seja, um momento íntimo de oração. (SILVA, 2009, p.62)

Devemos nos atentar que, em todo esse trecho do segundo Quadro, Mignone equivocadamente grafa na partitura o nome de Leonardo como “Leandro”! (como se vê no autógrafo da partitura, abaixo). Isso não tem uma razão lógica e se mostra claramente como equívoco, pois não há sequer um personagem com esse nome na estória das *Memórias de um Sargento de Milícias*. O texto e o tipo de voz (tenor) no entanto nos indicam que o personagem em questão é, de fato, Leonardo. Além da gravação que reforça essa suposição. É possível ouvir muito claramente o timbre da voz de Zacarias Marques (que interpretou Leonardo) no trecho.

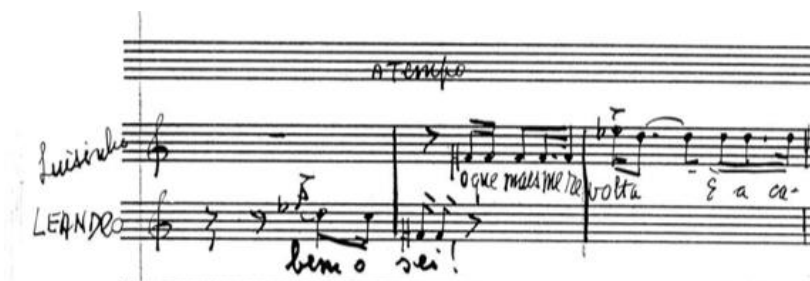


Figura 15: Mignone, *O Sargento de Milícias*, [grade orquestral], acervo da ABM, 5 c. antes de 10 de ensaio do Quadro II

A cena seguinte inicia-se com a ária do Padrinho (Manuel Antonio de Almeida utiliza, além de “Padrinho”, “Compadre” para se referir a esse personagem, que por vezes é adotado também no libreto). Ele expõe na letra dessa ária sua realidade difícil de barbeiro<sup>45</sup>, descrevendo que no seu ofício também realiza sangrias. Ora, a descrição do

<sup>44</sup> Essa referência é clara no livro: “Caminhavam formando um quadrado (...), irmãos de opa levando bandeiras encarnadas e outros emblemas (...), os pastores, acompanhando-se com seus instrumentos, cantavam” (ALMEIDA, 1941, p.120)

<sup>45</sup> A ária conclui com os versos: “sou saca-molas, vivo d’esmolos, eu sou o Dom Fuão! Ai de mim!” (MIGNONE, 1978)

Padrinho acontece no capítulo 9 da primeira parte do livro: *O arranjei-me do Compadre*, em que se explica também a herança por parte dele dos bens de um capitão naval. E esse fato justifica a herança recebida posteriormente por Leonardo, no momento falecimento do Compadre, seu padrasto. Na ópera, essa justificativa fica nas entrelinhas.

O foco da cena muda logo após essa ária, retornando novamente à casa de D. Maria: José Manuel chega e demonstra seu amor por Luisinha em versos de amor, ela o retribui de maneira singela. D. Maria então subitamente interrompe os dois dizendo que não se deve depositar muito crédito no amor, pois ela “enterrou seus três maridos, descontando os momentos mal vividos” (MIGNONE, 1978). Esse trecho traz uma vaga associação com o capítulo 21 do livro, em que José Manuel (à essa altura já casado com Luisinha) se tornara um “verdadeiro marido-dragão”, nas palavras de Manuel Antonio de Almeida. E em função disso, D. Maria acaba mudando de opinião sobre a reputação de Leonardo e decide, com a ajuda da Comadre (madrinha de Leonardo), trazer o jovem de volta para perto de Luisinha.

Não há no libreto da ópera uma passagem que narre a junção de Luisinha com José Manuel, e a mudança de posicionamento de D. Maria em relação à Leonardo também não é muito clara, pois até na última frase cantada por ela, a classe social desfavorecida dele é exposta por D. Maria, ela se refere a ele como “filho de Barbeiro” (MIGNONE, 1978). Vemos aí outra adaptação na história, pois o mais importante nessa cena do segundo Quadro é criar outro *terzetto*, dessa vez de caráter cômico, e com o foco nessa personagem, D. Maria. Ela não tenta claramente afastar José Manuel de Luisinha como está no livro, apenas conta das suas experiências amorosas mal sucedidas de uma maneira jocosa.

Essa personagem é o estereótipo de uma mezzosoprano de ópera buffa rossiniana (como Zaida de *Il Turco in Italia*, por ex.)<sup>46</sup>. Notamos isso não somente pelos melismas da linha vocal, mas também pelo conteúdo humorístico do texto, tão típico do estilo rossiniano.<sup>47</sup> José Manuel e Luisinha reagem às estórias mirabolantes com pequenas intervenções de espanto ao longo de todo o trecho: “Nossa! Qual o fim dessa estória?” (MIGNONE, 1978)

---

<sup>46</sup> O especialista em Rossini, Alberto Zedda, aponta que classificar a *seconda donna* como mezzo em Rossini não é suficiente, pois as intérpretes que na época realizavam esse papel tinham tessitura que correspondem tanto ao soprano quanto ao mezzo atual. (ZEDDA, 2012, p. 67)

<sup>47</sup> Sobre a personagem, Diva Pierante disse ao Jornal do Brasil: “Das heroínas românticas que estou acostumada a viver, saio no palco como uma tremenda fofoqueira, o que nada tem a ver comigo, que sou uma romântica inveterada, mas que é um personagem excepcional” (ALENCAR, 1978, p.92)



Figura 16: Diva Pieranti, Gianni Rato e José Roque. Recorte de jornal não-identificado (manchete: “Ópera de beleza e simplicidade, inspirada no Brasil colonial, com música de instantânea comunicação”). Arquivo de Zilca Fortes.

Após esse trecho, a voz de Leonardo é novamente ouvida pela janela cantando para Luisinha e tentando se redimir do seu caso com Vidinha, dizendo também que pretende se casar com ela. Luisinha prontamente diz que o perdoa pela sua inocência, José Manuel então sai de cena e o Quadro conclui com um pós-lúdio instrumental em que ouve-se ao longe os sinos da igreja e a voz de um Quadrilheiro (tenor) anunciar “São oito horas, tudo em paz!”. Na cena, o quadro termina com J. Manuel e Luisinha abraçados no janelão da casa, segundo o texto do *Programa de estréia*. (NÓBREGA, 1978)





Figura 17: da esquerda para a direita, Zacarias Marques, Ruth Staerke, Diva Pieranti e Alexandre Trik, registro de ensaio da ópera *O Sargento de Milícias*, acervo do CEDOC-TMRJ, n. 009968-1

Entre o segundo e o terceiro Quadro há uma grande lacuna na estória: o Quadro III começa com a cerimônia do casamento entre Leonardo e Luisinha, fato que no livro aparece somente no último capítulo. Ora, muitas passagens da segunda parte do livro são fundamentais para compreender como se dá esse desfecho, como o fundamental reposicionamento da personagem D. Maria em favor de Leonardo. O *Programa de estréia* aponta que existe um intervalo de um ano e meio na narrativa, entre o segundo e terceiro Quadro.<sup>48</sup> (NÓBREGA, 1978, p.11)

É importante ressaltar que no ano de estreia da ópera houve o infeliz falecimento do libretista que trabalhava com Mignone nessa obra: o escritor Humberto de Mello Nóbrega (ele falece em Janeiro, e a estreia que aconteceria em Março é então postergada para Dezembro). Isso pode ter acarretado em um possível encurtamento do libreto<sup>49</sup>. Sabemos, através do *Catálogo de obras*, que o mesmo foi concluído por F. Célio

<sup>48</sup> Esse “Um ano e meio depois” não é encontrada na partitura, somente nessa sinopse do *Programa de estréia*.

<sup>49</sup> Segundo Josefina Mignone, muitas vezes os cortes no libreto eram feitos pelo compositor com outro intuito: “Muita coisa dos textos ele cortava pra não ficar arrastando aquela conversa (...), eu me lembro do Melo Nobre (*sic*), ficava arrasado quando ele cortava uma frase, cortava alguma coisa. Ele cortava justamente para não entediar” (MIGNONE, J. apud OLIVEIRA, p.125)

Monteiro<sup>50</sup>.

Nas récitas da ópera em 1978, os fatos que ocorrem entre segundo e terceiro Quadro foram narrados pelo Major Vidigal no palco (muito provavelmente com as cortinas do teatro fechadas), após a execução do Prelúdio do terceiro Quadro, segue a transcrição dessa narração:

“Tudo em paz, tudo em paz...que tudo em paz, hã!? Tudo em paz [x]<sup>51</sup>, mas depois, vossas excelências não sabem, mas a Luisinha casou-se com o José Manuel e o matrimônio foi um verdadeiro fracasso. Graças a Deus durou pouco; o José Manuel resolveu perder o fôlego, foi conversar com os antepassados dele, e que Deus o tenha!

Agora, bem...agora...este predicado, esse pimpanhado sino que vossas senhorias ouviram é para comemorar dois casamentos, dois não, três: o meu também (hehe).

Vou desposar a Sra. Dona Maria Regalada, que vossas excelências ainda não conhecem, mas que eu já tive o prazer de conhecer...ela conseguiu me transformar hein!?

O segundo casamento...bem, o Padrinho vai desposar a Madrinha, e ela de tanta felicidade já ficou de barriga cheia.

O terceiro casamento...bem, o Leonardo Pataca vai casar com Luisinha, aliás, desde [x] o José Manuel, que Deus o tenha, que os dois reataram um antigo [x], e como muito bem disse o sábio pensador [x]: namoro, namoro de viúva chega rapidamente ao desejado. O Leonardo sentou praça, e como os outros soldados, não é suficiente para sustentar o casamento, houve contra mim um verdadeiro complô das três Marias: da tia da Luisinha, da Comadre e da minha Regalada, e eu fui obrigado a promovê-lo à sargento de milícias...mas em custo da comissão: o casamento deles deveria organizar-se no mesmo dia do meu casamento. E é o que os senhores vão presenciar agora.

O compadre e a comadre vão aproveitar a oportunidade, porque senão o herdeiro deles vai nascer com quatro dedos. E os senhores, por favor sorriam, mas sorriam muito porque nossa estória vai acabar em festa! Com licença.” (transcrição do autor)

Se, por um lado o trecho acima explica oralmente as ações que acontecem no livro nesse entremeio, como o casamento e viuvez de Luisinha, por outro ele inclui fatos que acontecem unicamente no libreto, tal como o noivado do próprio Major Vidigal com a Regalada. Esse discurso também não justifica claramente a questão do “complô das três

---

<sup>50</sup> O primeiro nome não é identificado por Flávio Silva no *Catálogo de obras*, nem mesmo Josephina Mignone (viúva do compositor) soube informar.

<sup>51</sup> Não é possível identificar com clareza o que é falado nos trechos em [x], pois o áudio foi gravado de maneira amadora, e a qualidade do som é precária.

Marias”, ele carece em revelar os motivos que expliquem a junção de D. Maria e da Comadre com a Maria Regalada. Na trama original das *Memórias de um Sargento de Milícias*, a Regalada é amante do Vidigal, não chegando a ser sua noiva como na ópera, e se dispõe a ajudar seduzindo o major com a finalidade de que ele realize a soltura de Leonardo, que à essa altura da estória se encontrava preso. E, a partir daí, poder reaproximá-lo de Luisinha, com a ajuda das outras duas mulheres.<sup>52</sup> Esses fatos são narrados nos capítulos 21, 22 e 23 da segunda parte do livro.

Ainda que breve, o discurso do Major Vidigal ajuda a orientar o espectador da ópera a compreender certos fatos do terceiro Quadro, como a cerimônia de casamento tríplice logo ao início. Sobre essa inclusão do texto oral na récita, Ronaldo Miranda comenta:

“Era preciso, mesmo, um pouco mais de ação e de música, para que se evitasse, por exemplo, o extenso texto explicativo do Vidigal, que, a certa altura, fornece um punhado de informações para a platéia, a fim de encurtar a história, fugindo da atmosfera da obra, que – com exceção de poucos *parlotos* – é sempre cantada” (MIRANDA, 1978)

O Quadro III se inicia com a celebração das bodas, tendo o coro dos convidados em cena. Começar um ato com grande coro celebrando núpcias em cena é algo que já havia sido empregado em algumas óperas, o coro *D’immenso giubilo*, que abre o Ato II de *Lucia di Lamermoor* de Donizetti, ou o *Treulich gefuhr*, ao início do Ato III de *Lohengrin*, de R. Wagner, são um bom exemplo. Novamente observamos um sacrifício do enredo em prol de aludir à certas convenções do espetáculo operístico, uma vez que a descrição da festividade do casamento (que ocorre no último capítulo do livro) não é narrada no livro.

As vozes masculinas iniciam o coro cantando: “Temos cinco réis no bolso, que nos deram as avós, para dar às brasileiras, para não dormirmos só”, e as mulheres do coro respondem: “temos dois vinténs de juro, renda de nosso dinheiro, já temos assim dote pra casar com brasileiro” (MIGNONE, 1978). Nota-se, através dos versos, uma caracterização de quem eram os convidados desse casamento: meirinhos e meretrizes. Barbará explica sobre essa questão histórica, dizendo no período joanino houve um

---

<sup>52</sup> “O primeiro passo pois que tiveram a dar as duas, dona Maria e a comadre, em virtude do seu pacto, foi tratar de alcançar a soltura do Leonardo (...)” (ALMEIDA, 1941, p.41)

grande aumento no número das prostitutas na cidade do Rio de Janeiro, com a imigração de muitas mulheres vindas dos Açores. (BARBARÁ, 1996, p.12)

Em seguida há um dueto de amor entre os principais noivos da celebração, Leonardo e Luisinha, finalizado com uma intervenção dos convidados (coro) que saúdam com um “Viva os noivos!”. A celebração segue com uma oração de benção nupcial, que se dá em uma melodia monódica do Vigário (tenor). O Major Vidigal (que também é um dos noivos) comenta em seguida que promoveu Leonardo à sargento “não por merecimento”, mas sim por influência da Maria Regalada, mulher que ele escolheu como esposa. (MIGNONE, 1978)



Figura 18: cena do Quadro III da ópera *O Sargento de Milícias*, com Zacarias Marques e Ruth Staerke, acervo do CEDOC-TMRJ, n. 009978-1

E, eis que para a surpresa de todos os presentes, Vidinha aparece na cena do casamento acompanhada de outras três mulheres, causando intriga no meio da cerimônia. Dentre os insultos proferidos por essas ao casal, Leonardo é chamado de “pé rapado,

qualquer, malandro”, e Luisinha de “viuvinha assanhada”. Segue-se então um *quarteto* liderado por Vidinha e seguido por suas três companheiras, gerando um contraste nessa cena. A música acompanha esse contraste com modulações bruscas e uso de harmonia não-tradicional, algo próximo do que seria um *tempo di mezzo* da tradição italiana belcantista, em que um personagem traz uma informação conflitante e muda o caráter expressivo da cena. (SILVA, 2006, p.56-57)

A Comadre, que é também uma das noivas, intervém expulsando Vidinha e suas companheiras da celebração<sup>53</sup>. Ora, no capítulo do livro referente ao casamento, a Comadre já se encontra viúva do Compadre, e o falecimento dele justifica a herança dos seus bens recebido por Leonardo. Na ópera, o Compadre além de vivo, está presente na cena e é um dos noivos (!), tendo inclusive participação ativa no *sestetto* que se dá com os três casais próximo ao fim.

Vale lembrar que no libreto entregue por Mello Nóbrega à Mignone em 5 de Setembro de 1977<sup>54</sup>, consta na descrição de cenário do terceiro Quadro, que o Padrinho se encontrava falecido, além de trechos cantados que fazem referência à ausência do Padrinho, como esse abaixo. Ressalto porém que esse trecho não foi utilizado por Mignone e Célio Monteiro (o segundo libretista) na versão final da ópera. Provavelmente, na ausência de uma cena que narrasse ou simplesmente citasse a morte do Compadre, Mignone e Célio Monteiro optaram curiosamente por manter esse personagem vivo no terceiro ato.

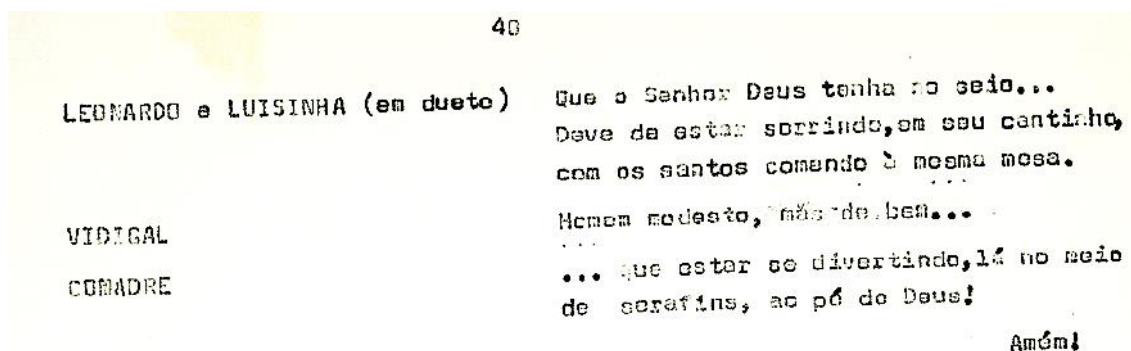


Figura 19: Nóbrega, H. de M., *O Sargento de Milícias*, libreto, acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa, Quadro III

<sup>53</sup> No livro o casamento se dá na Sé (atual igreja de N.S. do Carmo), enquanto que na ópera ele acontece na rua mesmo, entre soldados e meirinhos.

<sup>54</sup> Fornecido ao autor pela Fundação Casa de Rui Barbosa, que mantém o acervo do escritor H. M. Nóbrega.

O enredo segue com a personagem Vidinha saindo de cena, junto das suas três acompanhantes. O Major Vidigal então se vira para Leonardo cobrando-lhe que seja um bom marido, e canta uma ária em que ele tenta convencer a todos do seu lado humano/bondoso, *Sempre fui bom*. O coro dos convidados interage com o Major em duas intervenções: “Viva o major Vidigal, generoso e leal!” e “Exultemos de alegria nos encantos deste dia (...)”. (MIGNONE, 1978)



Figura 20: da esq. para a dir.: Paulo Fortes, Zacarias Marques e Ruth Staerke, acervo do CEDOC-TMRJ, n. 009973-1

Os seis noivos cantam então um alegre *sestetto* em que cada um tem um texto com melodia e ritmo diferente, colocados de maneira sobreposta. Isso é um artifício muito usado nos ensembles de ópera, e que é muito pouco encontrado em outro gênero de teatro falado. Segundo Weisstein, a perda dessa inteligibilidade do texto nesses casos, se dá em favor de uma massa sonora que impacta o espetador, favorecendo a ação (WEISSTEIN *apud* SILVA, 2009, p.7). Esse tipo de procedimento é muito usado na ópera a partir de Mozart e Rossini, sobretudo nos finais de grandes cenas, como por exemplo o Finale do Ato II de *Le nozze di Figaro* (1786).

Em seguida, a ópera finaliza com uma dança final com todos os que estão em cena, se trata de um Sarambeque<sup>55</sup>, uma “música que os negros dançavam nas ruas”,

<sup>55</sup> Sarambeque é também o nome de um tango brasileiro de Ernesto Nazareth (1863-1934) gravado por Mignone em uma adaptação para duo de piano junto a sua esposa, Josephina Mignone, e lançado no disco de “Ernesto Nazareth” de 1978 pela RGE/Fermata.

segundo Mignone (MIGNONE *apud* ALENCAR, 1978). Sabemos, através do *Programa de estreia* da ópera, que além do ballet do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, essa dança contou com a participação do grupo Olorun Baba Mim, um bloco de afoxé originário de Salvador (Bahia) e que perdura até os dias de hoje.

O coro atua nesse momento final de alegria cantando um texto com palavras (muito provavelmente neologismos criados pelo compositor) que remetem à cultura afro-brasileira: “Quizomba quizomba, lelê leleuá!” (MIGNONE, 1978). Esse coro traz não só no texto, mas também na música uma referência explícita ao III mov. (ou terceira dança) da suíte do ballet *Maracatú do Chico-Rei*, chamado *Dança das Macumbas* (vide imagem abaixo). De maneira similar, no argumento do *Maracatú* o coro narra uma estória de escravos africanos, sendo que essa evocação, “Quizomba”, também aparece no texto cantado desse ballet. Podemos, de certa forma, considerar esse uso textual como uma certa tópica na música de Mignone, a fim de evocar (ou caracterizar) o escravo afro-brasileiro.



Figura 21: Mignone, *Maracatú do Chico-Rei*, "Dança das macumbas", número 42 de ensaio.



Figura 22: foto do *Programa de estreia* da ópera *O Sargento de Milícias* de F. Mignone, com elenco e corpo de baile presentes, acervo da ABM

Sobre esse desfecho da trama, em que as confusões e peripécias do personagem principal acabam encontrando uma solução de ordem cômica, o crítico Antonio Candido faz na sua *Dialética da Malandragem*<sup>56</sup> (1970) uma comparação com um final de ópera buffa, citando inclusive o coro *Tutto nel mondo è burla*, da ópera *Falstaff* de Verdi (CANDIDO, p.80). Curiosamente, essa crítica foi publicada em 1970, ou seja, 7 anos antes da ópera ser finalizada. Não sabemos ao certo se os libretistas, ou o próprio Mignone, chegaram a ter acesso ao texto de Candido, ao incluir um *lieto fine* (como no texto de *Falstaff*) n’*O Sargento de Milícias*. Seja como for, esse trecho aparece de uma maneira muito convencional ao gênero operístico cômico.

Vindo de uma tradição muito forte da ópera italiana do *Seicento*, o *lieto fine* perdura até o *Ottocento*. Trata-se de uma cena conclusiva, onde todos os personagens cantam juntos a “moral da estória” (agregado ao coro ou não). Muitos libretistas costumavam inclusive mudar o enredo original da peça adaptada, seja ele qual for, para que se pudesse incluir um final feliz. (SILVA, 2009, p.10)

É importante ressaltar também que, no libreto fornecido por Mello Nóbrega à Mignone existem diversos trechos no Quadro III que não foram utilizados na versão final da ópera, dentre eles um dueto do major Vidigal com a Regalada. Os trechos mais ao início do Quadro seguem diretamente o libreto de Nóbrega, porém outros mais adiante (como a arietta *Sempre fui bom* do Vidigal) são de autoria exclusiva de F. Célio Monteiro, e não se encontram no autógrafo do libreto, realizado por Mello Nóbrega. De um modo geral, podemos observar que houve um encurtamento no texto original desse terceiro Quadro, sobretudo após o trecho em que Vidinha sai de cena.

Por fim, para uma melhor compreensão da relação entre o libreto de Mello Nóbrega/Célio Monteiro com o livro de Manuel Antonio de Almeida, produzi uma tabela que relaciona os personagens, na ordem em que aparecem na ópera, com os capítulos correspondentes do livro de Almeida. Na terceira lacuna, o primeiro número se refere à parte do livro (1a parte/ 2a) e o segundo, ao número do capítulo:

---

<sup>56</sup> Em um ensaio recente, João César de Castro Rocha se utiliza desse slogan de Candido para criar outro, “dialética da marginalidade”, apontando o fenômeno da guerra de relatos presente na cultura e sociedade brasileira contemporânea, ou seja, dois modos distintos de compreender o país em conflito. Trazendo mais à tona o aspecto da violência que o aspecto carnalizante, de Bakhtin. (ROCHA, p.31)



<b>PARTES</b>	<b>PERSONAGENS</b>	<b>CAPÍTULOS</b>
Prólogo	Leonardo-Pataca (voz interna), Bota-bicas, Negros I, II e III, Baianas I e II, Vidigal. Coro dos cidadãos (misto) e coro dos meirinhos (masculino)	1.1
		1.4
		1.5
Procissão dos ourives (extra)	Coro misto	1.17
Quadro I	Comadre, Vizinha, Padrinho, D. Maria, Vidinha, Leonardo, Luisinha, J. Manuel	1.1
		1.18
		1.21
		1.23
		2.7
		2.16
Quadro II	Baiana I, D. Maria, Leonardo, Luisinha, Irmão, Compadre, J. Manuel, Quadrilheiro	1.9
		1.19
		2.2
		2.3
		2.7
		2.9
Quadro III	Coro misto (convidados do casamento), Leonardo, Luisinha, D. Maria, Comadre, Compadre, Regalada, Vidigal, Vigário, Vidinha, 3 mulheres.	2.25

Incluo também abaixo a tabela apresentada na crítica de Antonio Candido, a *Dialética da Malandragem* (1970), em que ele expõe que as relações (e pressões, *sic*) dos personagens paira entre o plano da ordem e da desordem, apontando que o herói Leonardo “oscila entre a ordem estabelecida e as condutas transgressivas, para finalmente integrar-se na primeira, depois de provido da experiência das outras” (CANDIDO, p.78). Note que muitos dos personagens do romance de Almeida, como por exemplo Chiquinha e Tomás, foram suprimidos por Mignone/Mello Nóbrega na adaptação do enredo para a ópera, como mencionado anteriormente.

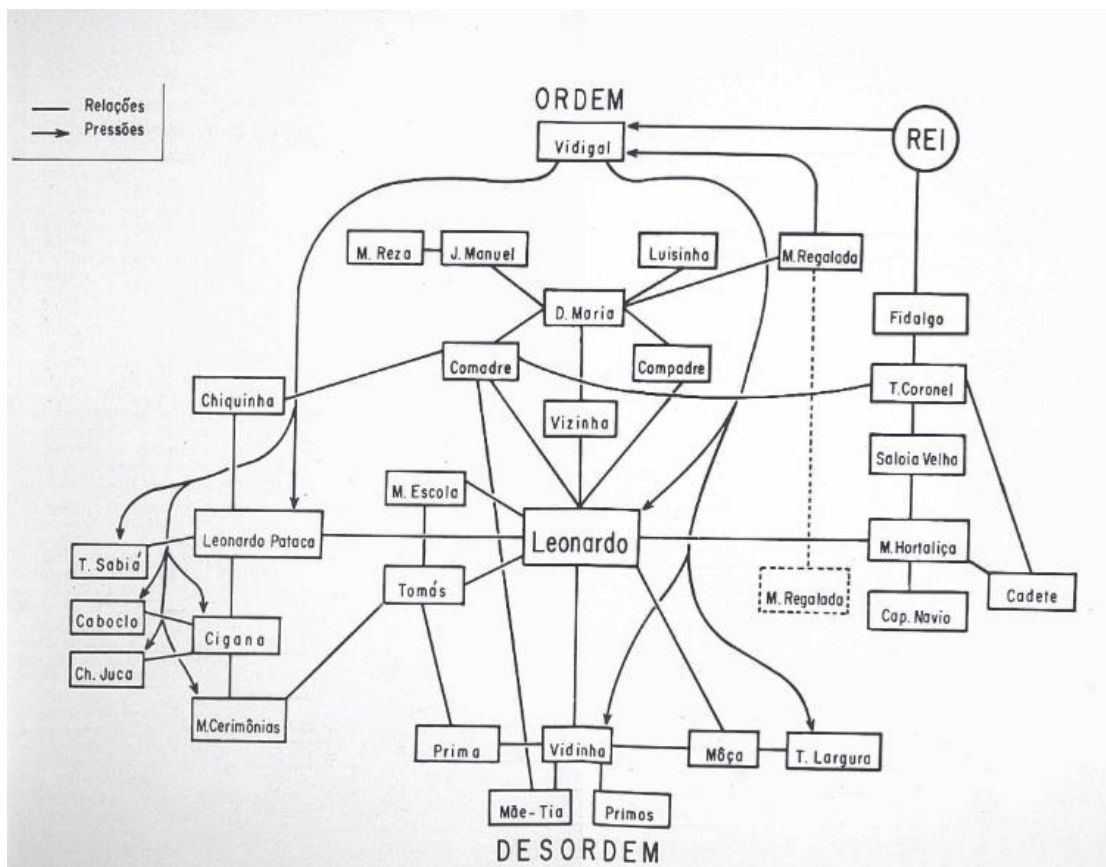


Figura 23: tabela das relações e pressões dos personagens na história de M. A. de Almeida. (CANDIDO, p.79)

Roncari complementa Candido dizendo que apesar dessas forças que agem em sentido oposto, há, no romance de Manuel Antonio de Almeida, um equilíbrio e realização entre essas duas ordens, de forma que supressão do conceito de censura e de culpa (e conseqüentemente da noção de pecado) traz ao homem (ou ao personagem) uma certa aceitação das suas inclinações, tanto do corpo quanto do espírito, pois ao final, tudo “se arranja” (RONCARI, p.558).

#### 4. A edição crítica e a metodologia

Diante do objeto de pesquisa definido por esse trabalho, no caso a ópera *O Sargento de Milícias* de Francisco Mignone, a minha pesquisa se propõe a produzir uma edição crítica da sua partitura orquestral. Para isso é preciso definir do que se trata exatamente uma edição crítica e como a musicologia histórica pode contribuir para uma revisão do material, assim como os parâmetros metodológicos utilizados nesse feito.

A primeira referência metodológica para esse estudo foi o trabalho do musicólogo americano James Grier, que logo no prefácio do seu livro *The critical editing of music* traz a máxima “editar é um ato de crítica” (GRIER, p.8), defendendo a ideia que diante de qualquer possível divergência encontrada nas fontes musicais (seja partitura, rascunho ou mesmo gravação) cabe ao editor realizar uma escolha dentre as opções disponíveis, adotando-a na sua edição impressa e apresentando uma justificativa.

De maneira clara, o editor deve então se ocupar em questionar o texto musical, e, por analogia, a autoridade do compositor, criando naturalmente uma certa dicotomia entre a autoridade do editor e a autoridade do compositor. Ora, compor é uma tarefa que compreende muitas práticas intelectuais, e entre elas está o ato de escrever, sendo portanto completamente normal que no ato de compor o compositor cometa gafes de grafia, ou mesmo esqueça um símbolo/nota em alguma das tantas partes que compõem uma música orquestral.

Roberto Duarte em seu livro sobre o assunto da edição, *Villa-Lobos errou?*, traz um claro argumento sobre essa questão de *Werktreue*:

“Choros n.6, obra escrita para grande orquestra sinfônica (...) dura 26 minutos e tem 51840 notas e mais 4320 símbolos musicais, perfazendo um total de 56160 sinais. Por mais genial que seja um compositor, será que entre tantos sinais não poderia haver engano em alguns deles?” (DUARTE, p.28)

A posição do editor em casos como esse deve ser portanto uma posição de questionamento e desconfiança perante as possíveis divergências ou dubiedades apresentadas pelo texto musical (ou entre o texto musical e um material sonoro, no caso

de uma gravação referencial servir como fonte), tentando apontar para uma solução que faça sentido dentro do contexto musical em que ela aparece.

James Grier rechaça certas edições críticas que, ao invés de tomar uma decisão diante das incongruências encontradas nas fontes, preferem colocar notas de rodapé explicativas deixando para que o intérprete tome a decisão final na sua performance: “Muito das chamadas edições críticas não são de fato muito críticas e nem interessantes” (GRIER, p.4, tradução do autor)

Isso se dá porque muitas vezes o editor procura minimizar sua autoridade diante da autoridade do compositor, e acaba produzindo um texto musical em que leitura não se dá de modo fluido, pois a todo momento o intérprete deve interromper a leitura do texto musical para dar atenção a uma roda de rodapé afim de esclarecer alguma questão pendente. Como por exemplo uma linha de ligadura tracejada, que no final das contas não diz ao intérprete se ela deve ser executada ligada ou destacada, pois a divergência entre fontes musicais é transmitida no texto final. Casos como esse aparecem em muitas das superestimadas edições conhecidas como *URTEXT*, que acabam produzindo algo mais próximo de uma edição fac-símile editorada.

Grier atenta para o fato de editar música ser análogo ao ato de performar, pois ambos tomam decisões acerca de um mesmo estímulo: um texto musical escrito. O performer no entanto produz som, enquanto que o editor, outro texto musical (GRIER, p.6). Tal como cada performer produz uma interpretação distinta de outro, de acordo com sua visão da obra e da poíesis do compositor, cada editor também produz uma edição diferente de outro, embasado na sua visão crítica do texto e no seu conhecimento de repertório. Editar é portanto um ato crítico por natureza, reitero essa posição de Grier.

Para que um editor tenha portanto um alto grau de credibilidade no seu trabalho, esse deve ser realizado não de uma maneira mecânica e superficial, mas com um minucioso trabalho musicológico das fontes musicais que cercam a obra a ser editada - entenda-se fontes como autógrafos, rascunhos, partes cavadas com anotações, as diversas edições possíveis da obra, cartas que mencionem a obra, etc. – assim como levar em conta questões musicais de harmonia, orquestração, estilo, prosódia (no caso de uma música vocal) e inclusive, em certas instancias, a performance historicamente orientada.<sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> Sobre essa questão, Brown afirma: “somos confrontados com símbolos que significam uma coisa para um compositor, e outra coisa para outro (...) é extremamente difícil tecer uma linha entre quais aspectos de uma composição os compositores visaram mais ou menos fidelidade estrita à notação e quais eles admitiam, ou mesmo demandavam, algum grau de desvio do seu significado literal”. (BROWN, p.3)

Sobre o estudo das fontes, é necessário primordialmente que o editor responsável busque as fontes primárias sempre que for possível, ou seja, o autógrafo da peça produzido pelas mãos do próprio compositor. Em segunda instância ele deve procurar fontes secundárias, isso quer dizer, aquelas produzidas a partir das primárias, como primeiras edições, cópias manuscritas, ou mesmo fonogramas<sup>58</sup>, que também podem ser considerados como fontes a partir do advento da gravação sonora (ainda que algumas discussões partam dessa questão). E, a partir do recolhimento de todas as fontes disponíveis realizar um estudo comparativo entre elas, levando em conta, é claro, a natureza de cada. Ou seja, de qual arquivo ela provem e quem a produziu/reproduziu.

Se juntarmos a questão das fontes primárias com a afirmação de Duarte feita acima sobre Villa-Lobos já nos deparamos com uma primeira problemática: o próprio autógrafo do compositor pode gerar dubiedade e demandar uma revisão<sup>59</sup>. Essa dubiedade pode ser gerada pela própria caligrafia do compositor ou por alguma desatenção na hora de grafar, que acaba dificultando a identificação de alguma nota ou símbolo.<sup>60</sup> E a partir disso, o trabalho feito pelo escriba de transcrever ou editar a partir de um autógrafo pode gerar uma reprodução desse erro.

Grier se refere, no seu livro, ao “princípio do erro comum” quando um escriba transcreve um erro de escrita das fontes primárias para as secundárias, gerando assim toda uma cadeia genealógica de cópias em que esse erro é compartilhado. (GRIER, p.62-67)

No caso de *O Sargento de Milícias*, com exceção do libreto, todas as fontes escritas foram produzidas pelo punho do compositor (mesmo na performance presente no fonograma, houve a presença de Mignone nos ensaios), sendo o libreto também uma fonte primária uma vez que foi datilografado pelo próprio libretista. As fontes que tive acesso, através de cópias digitalizadas, foram as seguintes:

---

<sup>58</sup> A adoção de gravações como parâmetro para o estudo crítico das fontes é um tanto polêmica entre certos estudiosos pelo fato de a natureza da performance ser diferente da escrita, pois ela permite minuciosas liberdades (em dinâmica e agógica, por ex.) que são praticamente impossíveis de serem grafadas.

<sup>59</sup> Grier afirma: “(...) compositores nos seus autógrafos, podem fazer erros de cópia; e erros de cópia podem ser detectados e emendados ou outros envolvidos na cópia e preparação do texto para performance ou publicação” (GRIER, p.112, tradução do autor)

<sup>60</sup> Isso é muito comum em compositores como Schubert, em que a caligrafia até hoje é indagada pelos seus editores, como Arnold Feil por ex. Um caso muito comum encontrado nas suas Sinfonias é o fato do símbolo “>” ser interpretado em certas edições como um acento, e em outras como um *diminuendo*.

- 1- Autógrafo da partitura da grade orquestral completa. Datado de 17/03/1978. Cedido pela ABM
- 2- Autógrafo da partitura redução para piano e voz da ópera. Datado de 2/03/1978. Cedido pelo CEDOC-TMRJ
- 3- Autógrafo da redução para piano e voz do dueto póstumo. Datado de 1978<sup>61</sup>. Cedida por Márcio Queiróz (filho da mezzosoprano Glória Queiróz)
- 4- Fonograma da gravação amadora da montagem de 1978. Cedido por Marcos Menescal<sup>62</sup>
- 5- O libreto escrito e datilografado por H. M. Nóbrega. Datado de 5/09/1977. Cedido pela Fundação Casa de Rui Barbosa (RJ)

Irei me referir, ao longo deste estudo, à essa relação de fontes musicais na ordem em que foram apresentadas acima, sendo F1 (F para fonte) para a grade orquestral, F2 para a redução e assim por diante<sup>63</sup>.

Como mencionei, entre as quatro fontes analisadas três delas são autógrafos produzidos pelo próprio Mignone, sendo que somente um é um fonograma. Sabemos, através do *Programa de estréia*, que apesar de F. Mignone não ter conduzido a orquestra nas récitas, o compositor esteve presente nos ensaios e acompanhou toda a preparação para a montagem. Fato que foi comprovado pela soprano Ruth Staerke (que interpretou Luisinha) em conversa ao telefone com o autor, mas que também pode ser confirmado através do registro visual de abaixo, em que Mignone se encontra ao lado do piano, transmitindo informações para os cantores durante um ensaio:

---

<sup>61</sup> Apesar da data 1978 estar grafada abaixo da assinatura do compositor, no canto direito da partitura há a inscrição: “composta para o recital de Glória Queiróz e Zaccaria Marques em 22 de Julho de 82 tendo Mignone ao piano, Sala Cecília Meirelles”. Não se sabe ao certo então se o compositor forjou a de 1978 com o intuito de atribuir o número como pertencente à ópera (mesmo escrevendo-a em 82), ou se o número foi de fato composto em 78, mas tendo sido tocado (e assinado) somente em 82.

<sup>62</sup> Essa mesma gravação se encontra disponível, na íntegra, no site Youtube. Disponível em: <<https://youtu.be/O68CRp2WoA0>>. Acesso em 13 de dez. 2021.

<sup>63</sup> Lutero Rodrigues utiliza as siglas P, para a partitura orquestral e PR, para a redução para piano, na sua comparação das fontes de *Pedro Malazarte*, de Guarnieri (LUTERO, 2007). Escolhi a letra F (de fonte), como uma maneira mais genérica de incluir, com importância equivalente, fontes que não sejam apenas partituras.



Figura 24: registro de ensaio de *O Sargento de Milícias*. Sentados, da esq. para a dir.: Gianni Rato, Alexandre Trik, Glória Queiróz, Ruth Staerke, Zaccaria Marques, Diva Pieranti, Paulo Fortes, Manuel Cellario e Mário Tavares. Em pé: Angela Barros, Silea Stoppato, José Roque e Francisco Mignone. Acervo do CEDOC-TMRJ, n.9967-1

Pelo fato de Mignone estar presente nos ensaios, consideramos então essa performance como tendo a sua supervisão, e portanto as decisões interpretativas adotadas (como fermatas, andamentos e outros detalhes não grafados na partitura) foram consideradas a sua última visão sobre a obra, como um apógrafo sonoro. Ainda que essas decisões tenham sido adotadas em parceria com o intérprete da obra, no caso o regente Mário Tavares.

James Grier classifica em quatro os tipos possíveis de edição de uma partitura e apresentação do texto<sup>64</sup>. A saber (GRIER, p.145-160):

- 1- **Edição fac-símile:** reproduções fotográficas do autógrafo do compositor
- 2- **Réplicas editadas da notação original:** transferência do autógrafo em edições legíveis, mantendo o tipo de notação da época
- 3- **Edição crítica:** a que melhor representa uma evidência histórica dos fatos, vem acompanhada de um aparato crítico

<sup>64</sup> Carlos A. Figueiredo, em uma proposta mais abrangente, classifica em sete os tipos possíveis de edições. Organizados em: 1) edições não críticas: fac-similar, diplomática e prática, 2) edições teóricas genética e aberta, 3) edições crítica e *Urtext* (FIGUEIREDO, p.49-50)

4- **Edição interpretativa:** o texto é impresso incluindo decisões interpretativas, na maioria das vezes feita por um performer

Dentre as quatro acima, a adotada para esse trabalho foi a edição crítica. E dentro desse tipo de edição, segui a sugestão de Grier de apresentar o aparato crítico à parte do texto visual da partitura. Ou seja, ao invés de adotar linhas tracejadas de ligadura, ou parênteses em fermatas, que além de poluir visualmente o texto musical, acabam terceirizando para o intérprete a decisão final no ato de performar, optei então por trazer essas discussões sobre as fontes exclusivamente no aparato crítico. Segundo Grier, “o performer precisa saber o que tocar, não o que está na fonte e não deve ser tocado, de acordo com o editor. O lugar para essa informação é no aparato crítico” (GRIER, p.168).

Uma vez definido o tipo de edição adotado, me detenho agora a explicar como será realizado o estudo comparativo entre as fontes. Sabemos, através dos arquivos da ABM e do CEDOC-TMRJ<sup>65</sup> que a ópera não passou pelo trabalho editorial de nenhuma editora, portanto concluímos que as partituras disponíveis dessa ópera foram apenas essas, feitas pelo punho do próprio compositor. Ou seja, o autógrafo é a última versão disponível dessas partituras<sup>66</sup>, isso faz com que seja descartada a possibilidade de construir um arquetipo de *stemma*, segundo a metodologia de Lachmann, como propõe Grier para certos casos.

Assim sendo, já eliminamos essa ideia de “erro compartilhado”, em que um erro do original é reproduzido (ou produzido) nas demais cópias feitas por um escriba. O que iremos encontrar majoritariamente nessa edição serão erros e/ou incongruências produzidos pelas próprias mãos do compositor, o que é completamente compreensível uma vez que a produção do material completo da ópera ficou todo sob sua responsabilidade.

Sabemos também, através das datas assinadas nas partituras (ambas concluídas em Março de 1978, com uma diferença de apenas 15 dias), que tanto a grade quanto a

---

<sup>65</sup> Sigla para Centro de Documentação do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, se encontra no mesmo prédio do teatro.

<sup>66</sup> Vale ressaltar que CEDOC-TMRJ não permitiu ao autor o acesso às partes cavadas de orquestra, talvez por receio de reprodução ilegal da ópera, que tem seus direitos autorais em vigor, reservados à família do compositor. Sabemos, contudo, através de indicações feitas pelo compositor na partitura da grade orquestral, que a partir dela foram extraídas as partes cavadas de orquestra por um copista.



redução foram produzidas simultaneamente pelo compositor<sup>67</sup>. Muito provavelmente o método usado por Mignone era de orquestrar a partir de uma parte de piano, isso talvez explique o porquê de muitas questões de dubiedade da grade orquestral poderem ser esclarecidas pela partitura para piano e voz, pela riqueza e clareza nos detalhes que essa apresenta. Lembrando que, muitas vezes, o compositor poupa sua escrita para inserir alguma indicação ao copista (sobretudo no rodapé da partitura) de como proceder em alguma dobra orquestral ou ostinato prolongado.

Fica definido então que o método usado aqui será o método comparativo entre as fontes disponíveis, de forma que os possíveis erros ou incongruências serão exemplificados com as variantes encontradas na grade (F1), na redução (F2) e na gravação (F3). Quanto aos números adicionais - aqueles que não foram tocados em 1978, mas estão catalogados no material dessa ópera na ABM -, como no caso do Duetto póstumo, temos à disposição de sua redução (F2), além da grade orquestral (F1), já a Procissão dos Ourives, a única fonte disponível seria a grade orquestral.

E, para um melhor detalhamento dos erros identificados ao longo do processo, adotarei, por analogia, a categorização aplicada por Roberto Duarte nas suas revisões das obras sinfônicas de Villa-Lobos. Porém, por ser *O Sargento de Milícias* também uma obra vocal (no caso, uma ópera) além de instrumental, resolvi acrescentar à tipologia de Duarte também os erros encontrados no texto cantado<sup>68</sup>, a categoria F abaixo. Sendo assim, podemos classificar esses “erros”<sup>69</sup> como:

**A-** Erro de ritmo: quando falta algum símbolo que encaixe a nota no ritmo correto do compasso. Seja um ponto, haste, pausa, etc.

**B-** Erro de nota: quando verticalmente há uma divergência de duas notas (entre dois instrumentos/vozes na grade que fazem parte de uma dobra ou compõe um acorde), ou horizontalmente quando há uma divergência de uma mesma frase que se repete e a nota não é a mesma na repetição. Nesse caso também

---

<sup>67</sup> Ambas as partituras foram assinadas por Mignone na última página, sendo que a partitura da redução para voz e piano tem data de 02/03/1978, enquanto que a grade orquestral, 17/03/1978.

<sup>68</sup> Figueiredo coloca o estudo do texto literário como uma parte acessória fundamental de uma edição, no caso de uma partitura vocal. Ressaltando seus aspectos pertinentes como sua origem, funcionalidade e também fonética. (FIGUEIREDO, p.48)

<sup>69</sup> Roberto Duarte tem o cuidado de colocar a palavra “erro” entre aspas por não remeter a um erro propriamente dito, mas sim algum equívoco/desatenção na hora de grafar, que pode ter motivações adversas.

entram também questões de tessitura, transposição, armadura de clave, harmonia, etc.

**C-** Ausência da clave: quando falta essa informação seja em uma virada de página, ou quando o instrumento muda de clave (como no caso de cello, trombone tenor, piano, etc.) e falta essa informação.

**D-** Ausência de nome de instrumento/voz: quando há alguma figura/frase musical em um pentagrama, porém não há a identificação de qual instrumento/voz a toca/canta.

**E-** Problemas de orquestração/instrumentação: questões de equilíbrio, dinâmica (ou ausência dela) ou execução que podem prejudicar uma efetiva realização da peça

**F-** Erro de texto/prosódia: quando há uma palavra gramaticalmente errada ou quando a prosódia não se encaixa na frase musical (incluindo trechos em que há mais sílabas poéticas<sup>70</sup> do que notas na partitura).

**G-** Sugestão interpretativa: não se trata de um “erro” no material escrito, mas sim de um detalhe de execução (como fermata, andamento, etc.) que foi empregado na performance de 1978, a qual teve a supervisão do próprio compositor.

Essa tipologia adotada por Duarte se faz útil para classificar os problemas que encontraremos ao longo do trabalho. Devo complementar que, nos trechos em que não é possível identificar alguma nota, texto ou símbolo, em decorrência da caligrafia do compositor, esse “erro” estará classificado em uma das 6 categorias acima. Por exemplo: se uma clave não pode ser identificada pela caligrafia, essa será classificada na categoria C, se for uma nota, será classificada como B, e assim por diante.

Acrescento também que, na categoria F, a utilização do libreto de autoria de Mello Nóbrega, datilografado pelo próprio autor, encontrado em seu acervo na Fundação Casa de Rui Barbosa do Rio de Janeiro, digitalizado pela equipe do museu e cedido ao autor, será de grande utilidade para a correção no texto cantado<sup>71</sup>.

---

<sup>70</sup> Entenda-se sílabas poéticas como aquelas utilizadas pela poesia, em que a unidade é medida pelo som (e não pela morfologia), juntando-se sons vocálicos, como em: “Ca/val/ga a/fe/ra es/tra/nha/sem/te/mor” (*Mors-amor*, Antero de Quental).

<sup>71</sup> Devo comentar que Mario de Andrade, no seu texto de 1937, *Os compositores e a língua nacional*, tece vários comentários apontando as “falhas, defeitos e abusos” dos compositores brasileiros com relação ao

Além da categoria F, meu trabalho também incluiu a categoria G, que não se trata de um erro propriamente dito mas sim de uma questão de ordem interpretativa entre o que está escrito na partitura e o que foi adicionado à interpretação ao longo dos ensaios para a montagem de 1978.<sup>72</sup> Resolvi abordar a gravação como fonte e incluir certos detalhes da performance no aparato crítico.

A justificativa para essa categoria se dá pelo processo poético-musical de Francisco Mignone. Segundo pessoas próximas, o compositor era dotado de uma forte ânsia criativa, e que, mesmo quando alguma obra sua já estava para ir ao palco, ele sempre tinha alguma decisão melhor sobre aquilo que escreveu na partitura. Ilustro essa afirmação com duas citações de pessoas que conviveram com o próprio:

“Você vê que ele mudava...e teve muitas vezes que a obra já estava pronta pra ser levada e ele ainda alterava...mas isso não era só ele, os grandes compositores também (...) as *Valsas de Esquina* estão sendo editadas no Japão (...) ele sempre alterava muito, né, a grafia musical dele. No final da vida ele mudou muita coisa e me passava isso e eu corrigi tudo. Ele passava oralmente e também na partitura que eu estava estudando” (MIGNONE, Maria J. *apud* OLIVEIRA, p.122-124)

“(...) eu dirigia a Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal num ensaio geral para um concerto inteiramente dedicado às suas obras (...) no momento da execução instrumental, ele não se conteve para novas ideias (...) num dado momento quando a partitura indicava toda uma frase em *fortíssimo*, o que regi com toda a fidelidade e convicção, Mignone me pediu insistentemente para fazê-la *pianíssimo*, *pianíssimo!*”  
(DUARTE *apud* MARIZ, p.29)

---

uso da língua na canção de câmara. Dentre esses compositores está Mignone, que é apontado com “numerosos defeitos” de escansão silábica. (ANDRADE, p.81-86)

<sup>72</sup> Essa proposição da categoria G talvez faça essa edição tender para o que Figueiredo chama de uma edição prática (FIGUEIREDO, p.57), e Grier de *Performance edition*, por trazer a visão pessoal de um performer para dentro do texto. A intenção é apenas a de agregar informação de quem trabalhou diretamente com o compositor, no caso o regente Mário Tavares.

Essa ânsia criativa de Mignone esteve presente até seus últimos anos, lembrando que a *Pequena Suíte Antiga* (1975), a qual o maestro Roberto Duarte faz referência foi escrita apenas alguns meses antes do falecimento do compositor, pois ele seguia não apenas revisando obras antigas (como afirmou Josephina Mignone), mas também produzindo obras inéditas para diversas formações.

Para concluir essa proposta metodológica, adotaremos como material de consulta um manual de orquestração, *The Study of Orchestration* de Samuel Adler, a fim de auxiliar em questões mais específicas de orquestração e instrumentação, como escrita idiomática, tessitura e técnicas instrumentais.

Com o material à disposição e os parâmetros metodológicos expostos, podemos então partir para a aplicação no feitiço de uma nova partitura da grade orquestral. Daqui em diante esse estudo se afasta um pouco da teoria/abordagem histórica e se volta mais especificamente às questões técnico-musicais com foco na escrita e na prática.

## 5. O aparato crítico

Antes de mais nada, é preciso definir algumas questões típicas da partitura de música orquestral adotadas nessa edição, para então nos aprofundarmos na análise das fontes. A primeira questão é sobre os instrumentos transpositores de sopro e definir suas transposições para a edição. Sabemos, pela primeira página da partitura da grade orquestral do Prólogo (imagem abaixo), assim como dos 3 Quadros (e dos dois números adicionais dessa edição), que Mignone utiliza os clarinetes em Bb<sup>73</sup> e trompetes (ele grafava na partitura como *trombe*, em italiano) em Bb, enquanto que corne-inglês, clarone e trompas são utilizados tendo sua transposição habitual: F, Bb e F, respectivamente.

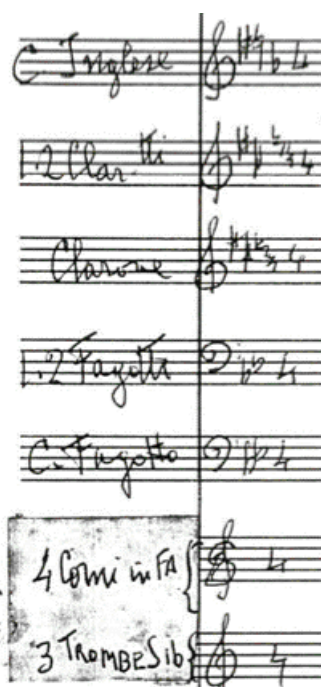


Figura 25: Mignone, *O Sargento de Milícias*, [grade orquestral], acervo da ABM, Prólogo, c.1

O segundo parâmetro a ser levado é sobre o fato de a grade orquestral (F1) ter sido produzida pelo compositor com o intuito de que um copista transcrevesse, a partir dela, as partes individuais de cada instrumento. É possível chegar a essa conclusão através de

<sup>73</sup> Ao lado de *clarinetti* não está descrito se esse são em Bb ou A (os dois mais utilizados atualmente), mas sabe-se que o instrumento utilizado é o clarinete em Bb através da armadura de clave. O mesmo ocorre na primeira página da grade orquestral dos demais Quadros.

algumas informações presentes na partitura, como essas abaixo:

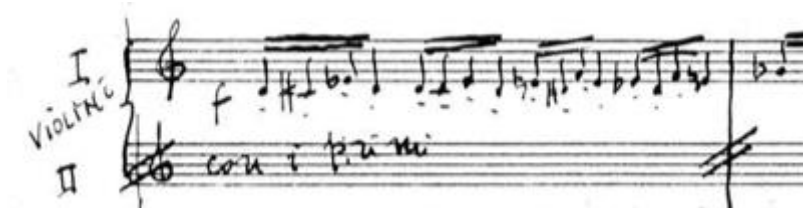


Figura 26: Mignone, *O Sargento de Milícias*, grade orquestral, acervo da ABM, Prólogo c.225

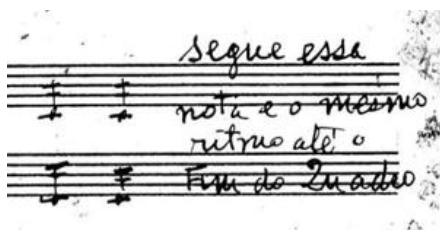


Figura 27: Mignone, *O Sargento de Milícias*, grade orquestral, acervo da ABM, Quadro II, n.42 de ensaio

Através desse dado, concluímos que certas informações presentes na grade orquestral (F1) não estão completas na parte de todos os instrumentos ali presentes. Presumimos então que o copista tenha transmitido certas informações genéricas nas partes cavadas, como é o caso de algum acento ou sinal de dinâmica em que o compositor escreve somente para o primeiro instrumento do naipe, mas que todos devem ter nas suas partes individuais, no mesmo tempo do compasso.

Há também instruções que o compositor deixa claramente explícito para o copista no rodapé da partitura orquestral de como proceder no ato da extração das partes individuais, é o caso dessa:

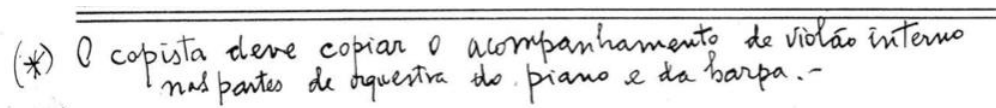


Figura 28: Mignone, *O Sargento de Milícias*, grade orquestral, acervo da ABM, Prólogo

Ressalto que, na partitura apresentada por esse trabalho, realizei o trabalho do copista de transmitir informações como essa acima nas partes individuais, mas não inclui

tais questões no aparato crítico abaixo, pelo caráter meramente mecânico dessa atividade e por isso não exigir um estudo comparativo entre as fontes, que é o foco desse trabalho.

Por último, informo que as abreviações de instrumentos utilizada na partitura em anexo seguem o modelo adotado na Editora Criadores do Brasil, da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (atualmente chamada Editora da OSESP), conforme apresentado no seu Catálogo 2011/2012, tal como a ordem vertical dos naipes e vozes agrupados na partitura.

Adentraremos a seguir com o aparato crítico propriamente dito, seguindo a ordem dos números musicais.

### **Prólogo**

A primeira questão que surge na partitura logo nos primeiros compassos é sobre a linha do violão interno, que tem início no compasso 9 do Prólogo. De acordo com o livro de orquestração de Adler, o violão é um instrumento transpositor de oitava, sendo que o instrumentista está acostumado a ler dentro do pentagrama da clave de sol, mesmo sabendo que o instrumento soa uma oitava abaixo do que está escrito na partitura (ADLER, p.102). Francisco Mignone, no entanto, nas fontes F1 (grade orquestral) e F2 (redução para piano) escreve para o instrumento na clave de fá, como vemos nesses dois exemplos a seguir:

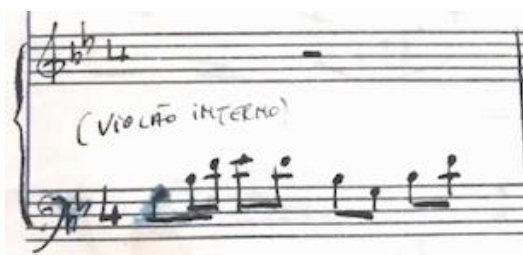


Figura 29: Mignone, *O Sargento de Milícias*, grade orquestral, acervo da ABM, Prólogo c.9



Figura 30: Mignone, *O Sargento de Milícias*, redução para piano e voz, acervo do CEDOC-TMRJ, Prólogo c.9

Isso nos dá indícios de que a escrita foi pensada levando em conta o som real

produzido pelo violão, e não considerando o instrumento como transpositor de oitava. Essa informação encontra suporte se olharmos no compasso 14, em que a nota ré<sup>2</sup> se encontra fora da tessitura grave do instrumento tradicional, pois a nota mais grave do instrumento é um mi<sup>2</sup>. Para assimilar essas notas no extremo grave de uma maneira mais próxima com a concepção musical do compositor, decidi optar por adotar um violão de 7 cordas nesse trecho.

Uma vez definido que o som escrito é o som real, trataremos então da questão da tessitura. O violonista Edelson Gloeden aponta que a escrita violonística de Mignone traz uma forte referência ao choro e as serestas<sup>74</sup>, muito caracterizado pela escrita dos bordões do extremo grave, o que vai de encontro com a proposta de adotar o violão de 7 cordas nesta edição. Tanto em F1 quanto em F2 encontramos notas no extremo grave do instrumento, como é o caso do lá compasso 18 do Prólogo que chega a exceder inclusive a tessitura do violão de 7 cordas (pois a 7<sup>a</sup> corda é muito frequentemente afinada em dó):



Figura 31: Mignone, *O Sargento de Milícias*, grade orquestral, acervo da ABM, Prólogo c.18

Sobre essa questão de escrever fora da tessitura do instrumento, trago uma frase do próprio compositor em entrevista cedida ao MIS-RJ em 15/10/68, que talvez deixe indícios do desconforto em escrever para o instrumento: “(...) como não conheço bem o instrumento, prefiro não escrever, porque tem que pedir a outro o arranjo, sabe como são essas coisas, acabam dizendo que arrumaram a música pra mim (...)” (MIGNONE in BARBEIRAS, p.76).

Considerando essa frase, partimos então do pressuposto que boa parte das obras para violão de Mignone, seja de câmara ou solística, eram revisadas/arranjadas por um intérprete antes de serem impressas e/ou reproduzidas, como é o caso do violonista Carlos Barbosa-Lima<sup>75</sup>, a quem foi dedicado seus *12 Estudos para violão* (GLOEDEN, p.45).

<sup>74</sup> Gloeden aponta que o envolvimento de Mignone com as serestas feitas nas ruas paulistanas ao início do séc.XX muito influenciou sua sonoridade na escrita para violão (GLOEDEN, p.41)

<sup>75</sup> Inclusive, Barbosa Lima e Mignone tiveram um estreito contato em julho de 1970 quando ambos foram convidados do II Seminário Internacional de Violão de Porto Alegre, que durou todo o mês com eventos



Nesse caso, nota-se que o violão serve de suporte harmônico para a voz<sup>76</sup>, ao invés de instrumento solista. Ele apresenta um padrão de acompanhamento em arpejos, de perfil predominantemente ascendente em que uma nota é tocada após a outra, mantendo uma nota ressoante no grave.

Esse perfil melódico de arpejos ascendentes do acompanhamento foi mantido por todo o trecho revisado, já quanto às poucas notas fora da tessitura inferior do instrumento, precisei aplicar uma adaptação do *voicing* ao longo de todo o trecho, por essa questão idiomática do instrumento.

Priorizei o manutenção das notas de harmonia e o registro mediano em que ela está disposta. Assim sendo, os baixos dos acordes em tempo forte do compasso (tempos 1 e 3) foram mantidos, porém a abertura do acorde, ou *voicing*, foi alterado de forma a acomodar a escrita para a topografia do instrumento, de acordo com o paradigma exposto por Edelton, considerando a *scordatura* do instrumento<sup>77</sup>. Ou seja, os acordes foram, a grosso modo, dispostos de baixo para cima, de forma que os bordões não ficassem tão distantes das demais notas, como vimos no exemplo acima, do compasso 18. Esse compasso acabou sendo redistribuído da seguinte maneira:



Figura 32: Mignone, *O Sargento de Milícias*, grade orquestral, edição do autor, Prólogo c.18

Note, nesse exemplo a seguir, do compasso 38, que as notas superiores do acorde também se encontram muito próximas ao baixo. Pois ainda que o sol seja corda solta, é impossível mantê-lo em semínimas como propõe Mignone, uma vez que ao tocar o láb, o instrumentista teria que utilizar a mesma corda, deixando de segurar o sol como baixo

---

de aulas, recitais, workshops. A partir daí o o compositor mostrou maior interesse em compor para o instrumento. (ARAÚJO, p.41-43)

<sup>76</sup> O fato da “Voz interna” entoar um fado, de acordo com o libreto, pode suscitar que o instrumento pensado para essa linha instrumental tenha sido uma guitarra portuguesa (que possui o ré grave, ou mesmo um dó, segundo a afinação de Coimbra). Porém essa hipótese foi descartada visto que na partitura está, de fato, escrito “Violão”. Adotei portanto a tessitura desse instrumento na revisão.

<sup>77</sup> A tese do prof. Edelton Gloeden serve apenas como um paradigma de revisão, visto que a peça *12 Valsas Brasileiras para Violão* é uma peça solística, ou seja, grande parte da revisão se volta à correção de notas da linha melódica. Em *O Sargento de Milícias* o violão tem função acompanhadora da voz, portanto a questão harmônica (disposição dos acordes em relação aos baixos) é o foco revisão.

do acorde. Veja como está escrito no autógrafo do compositor (F1):



Figura 33: Mignone, *O Sargento de Milícias*, grade orquestral, acervo da ABM, Prólogo c.38

Mesmo se o sol fosse tocado na quarta corda (corda ré), a forma de mão do instrumentista impossibilitaria a execução das demais notas do acorde, condizendo com o que Edelson Gloeden classifica como “impossibilidade de execução” (GLOEDEN, p.87) . Sendo assim, nesta edição o sol foi passado para a oitava de baixo, na sexta corda do instrumento, ficando portanto:



Figura 34: Mignone, *O Sargento de Milícias*, grade orquestral, edição do autor, Prólogo c.38

Tratei de inserir ligaduras nas notas superiores para informar ao intérprete que elas podem ser tocadas como arpejo, pois cada nota do acorde está disposta em uma corda do instrumento, de maneira que elas continuem soando enquanto dura o acorde.

Em suma, na parte do violão do Prólogo foram realizadas então revisões de transposição de oitava, trazendo toda a escrita para a clave de sol (adotando a transposição usual do instrumento), assim como a redistribuição das vozes dos acordes de acordo com a nota do baixo escrita pelo compositor. Em suma, ao longo de todo esse trecho encontramos categorias B de “erro”, devido ao registro/transposição, e E, erro de orquestração, devido à impossibilidade de execução de certas passagens.

Compassos 59-62 (A): na linha do fagote 1 de F1 consta uma síncopa em que há uma nota faltante para que o compasso esteja ritmicamente completo (erro que foi notificado na própria partitura, como se vê abaixo). Acrescentei uma colcheia a mais com

essa mesma nota em cada um dos quatro compassos.



Figura 35: Mignone, *O Sargento de Milícias*, grade orquestral, acervo da ABM, Prólogo 5<sup>o</sup>c. de 2 de ensaio

Compasso 63 (E): a linha da viola e dos fagotes não possuía dinâmica em F1, acrescentei um *f* pois essa linha melódica se apoia nas notas mi e fá# desse ostinato, inseri essa dinâmica para que essa linha seja escutada e colabore com a afinação da voz.

Compasso 66 (B): o clarone possui a nota fá escrita em F1, porém ele ataca no momento em que o fagote 2 (que tinha a nota mi) corta. Ou seja, essa nota está escrita para ajudar a prolongar a nota mi, vinda do fagote 2, visto que instrumentos de sopro não seguram a nota por muito tempo, por questões de respiração. O fá deve ser então suspenso, para soar mi natural mantendo assim a nota. Acrescentei esse símbolo de suspenso.

Compasso 73 (F): Mignone escreve duas semicolcheias de nota repetida na palavra “Cruiz” dos Negros 2 e 3 (com acento na primeira nota). Porém, apesar de estar grafado dessa maneira em F1 e F2, optei pela alternativa da sílaba poética de manter toda a palavra em uma só nota (portanto colcheia), levando em conta a solução apresentada no fonograma (F4), em que os performers apenas acentuam de maneira curta essa palavra, ao final da frase.

Compasso 83 (E): na parte de sinos de F1 está escrito a nota si<sup>2</sup>, fora da tessitura padrão do instrumento, considerando o campanário moderno apresentado por Samuel Adler no seu livro de orquestração<sup>78</sup> (ADLER, p.441). Curiosamente, na contracapa da

<sup>78</sup> Certos manuais de orquestração mais antigos, como o *Traité d'instrumentation* de Berlioz de 1844 não trazem uma padronização na tessitura desse instrumento. Inclusive, em um dos exemplos, Berlioz cita o uso de um fá<sup>2</sup> na ópera *Les Hunguenotes* (1836) de Meyerbeer. (BERLIOZ; STRAUSS; p.385).

redução para piano e voz (F2), encontramos a seguinte informação:

Os sinos são: 7

1.º Mi

2.º Si

3.º FA#

4.º Mi

5.º Si<sup>b</sup>

6.º

7.º FA

- NA PÁGINA 33

REPICAM TODOS

Figura 36: Mignone, *O Sargento de Milícias*, redução para piano e voz, acervo do CEDOC-TMRJ, contracapa

Dentre os 7 sinos exigidos pelo compositor, três deles excedem a tessitura padrão do instrumento. Os indicados como 3º e 5º no registro superior, e 7º no registro inferior.

Podemos tratar essa questão como uma idiosincrasia de Mignone empregada especialmente n' *O Sargento*, uma vez em outras peças do compositor, como *Festa nas Igrejas* ou *Sinfonia Tropical* ele não insere notas fora do registro desse instrumento. Talvez seu objetivo tenha sido, de fato, retratar com maior veracidade os sinos citados nesse trecho da ópera: da igreja da Candelária, Santa Rita, Santa Teresa e São José. De modo análogo como fizeram previamente compositores como Wagner na sua ópera *Parsifal*, ou Berlioz na sua *Symphonie Fantastique*, ao escreverem notas a serem tocadas em sinos manufaturados especialmente para a performance das tais obras<sup>79</sup>.

<sup>79</sup> Na partitura de *Parsifal*, há quatro sinos graves (escritos na clave de fá): mi<sub>1</sub>, sol<sub>1</sub>, lá<sub>1</sub> e dó<sub>2</sub>, que na verdade não é executado por um campanário, mas sim por um instrumento de cordas percutidas criado por Wagner, chamado Gralsglocken. Já Berlioz escreve um dó<sub>2</sub> e um sol<sub>1</sub> na partitura de sua *Symphonie Fantastique*, com o real propósito de trazer para a sala de concertos dois sinos de igreja, um de 320kg e outro de 600 kg, respectivamente.

Proponho então que as notas que excedem o registro desse instrumento sejam transpostas em oitava (para cima, no caso das campanas graves, e para baixo no caso das campanas agudas) para que caibam na tessitura padrão dos campanários modernos, encontrados na maioria das orquestras. Sendo assim, o si do compasso 83, por exemplo, foi transposto para a oitava de cima. Tratei de adicionar uma pauta tipo *ossia* acima (menor que a principal), apenas para que o intérprete tenha ciência da escrita original do compositor:

The image shows two musical staves. The top staff is labeled 'Sinos Tubulares' and 'grafia original:'. It contains a single note on a high line of the staff, with a bracket indicating it is transposed. The bottom staff is labeled 'Sinos (a)' and 'Sinos (interno) (b)'. It contains two notes, one on a lower line and one on a higher line, representing the original and transposed versions of the note.

Figura 37: Mignone, *O Sargento de Milícias*, grade orquestral, edição do autor, Prólogo.

Compasso 84 (B): o clarinete 1 possui um dó natural escrito (soando sib), porém a linha vocal, piano e cordas possuem si natural. Esse *voicing* se trata o mesmo apresentado pelas trompas dois compassos antes (trompa 3 tem um si natural). Adicionei um sustenido à esse dó portanto.

Compasso 85 (E): os trombones vêm de uma seção com surdina (grafada no compasso 72), porém não há indicação nessa entrada sobre uma possível ausência da surdina. Adicionei a palavra *aperto* para todos os trombones nesse compasso, indicando a ausência de surdina.

Compasso 88 (F): há uma divergência entre F1 (grade) e F5 (libreto) no texto cantado pelos Negros e Baianas. No libreto está: “U sino-rei di todos sô”, enquanto que na grade está “U sino rei de tudo nós”. Adotei a versão escrita por Mignone na grade orquestral como a versão elegida pelo compositor diante do libreto escrito.

Compasso 91 (B): a segunda flauta possui fá natural no terceiro tempo, porém todos os demais instrumentos, inclusive vozes, possuem fá #. Considerando que a harmonia não muda nesse compasso, agreguei o sinal de sustenido à essa nota.

Compasso 106 (E): a nota sib da campana foi transposta uma oitava abaixo para caber dentro da tessitura padrão do instrumento, conforme explicado acima. Incluí uma pauta *ossia* com a grafia original do compositor.

Compasso 118 (E): a nota fá da campana (imagem abaixo) foi transposta três oitavas acima, para caber dentro da tessitura padrão do instrumento, conforme explicado acima. Incluí novamente uma pauta *ossia* com a grafia original do compositor.

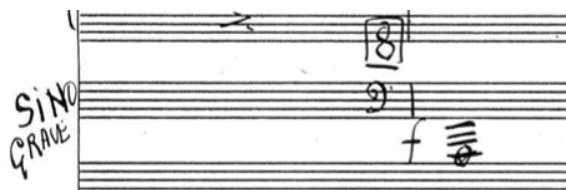


Figura 38: Mignone, *O Sargento de Milícias*, grade orquestral, acervo da ABM, Prólogo n.8 de ensaio

Compasso 125 (E): em F1, a primeira flauta dobra a voz de cima do acorde do piano, porém não há uma dinâmica escrita. Agreguei a mesma dinâmica de *ff* encontrada no piano, por se tratar de uma dobra instrumental de cor/timbre.

Compasso 127 (B): os primeiros violinos tem um *divisi* com as notas ré-sol em F1 (ver abaixo), porém na mesma fonte o piano tem dó-sol nessa mesma oitava. Consultando F2 constatamos que a harmonia nesse trecho exige o dó-sol ao invés do ré-sol, apliquei essa mudança na edição.



Figura 39: Mignone, *O Sargento de Milícias*, grade orquestral, acervo da ABM, Prólogo c.127

Compasso 131 (B): a segunda flauta tem do natural em F1, enquanto que, na mesma fonte, trompete 2 tem dó# (som real) nesse mesmo tempo do compasso. Consultando F2 vemos que a harmonia exige dó#, conforme a imagem abaixo, portanto agreguei esse sinal à

nota.

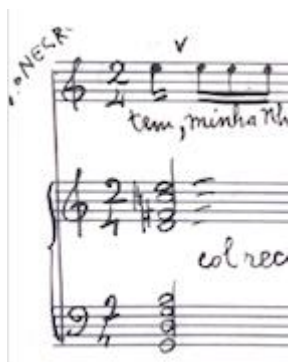


Figura 40: Mignone, *O Sargento de Milícias*, grade orquestral, acervo da ABM, Prólogo c.131

Compasso 138 (B): A primeira trompa tem ré# no terceiro tempo do compasso em F1, porém consultando F2 vemos que a harmonia pede sol natural (som real), o que implica que a nota da trompa seja sol natural, ao invés de sustenido. Agreguei um bequadro à essa nota.

Compasso 141 (E): a linha da viola vinha de uma seção prévia em *pizz.*, porém nesse compasso há uma indicação de arco para as cordas em F1. Agreguei a informação para voltar ao *arco*, que estava faltando. O mesmo ocorre dois compassos depois com violinos (ambos tem sinal de ligadura, o que implica que falta a informação de *arco*)

Compasso 146 (B): o primeiro trombone tem um mi natural escrito em F1 (lembrando a armadura de clave não traz acidentes) como vemos abaixo. Porém, nessa mesma fonte, as vozes solistas e cordas tem um mib. Consultando F2 (abaixo) podemos verificar que o acorde tem de fato um mib. Agreguei então um bemol à essa nota mi do primeiro trombone.



Figura 41: Mignone, *O Sargento de Milícias*, grade orquestral, acervo da ABM, Prólogo c.146

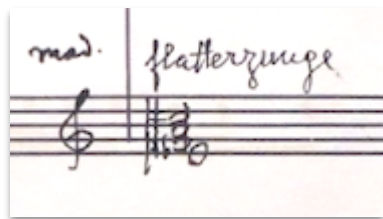


Figura 42: Mignone, *O Sargento de Milícias*, grade orquestral, acervo da ABM, Prólogo c.146

Compasso 146 (B): a terceira nota da linha da Baiana1 está como do natural em F1, porém na mesma fonte temos um dó# nas cordas e metais. Consultando F2 nos deparamos com um dó# nessa nota, tratei portanto de agregar esse símbolo à nota do.

Compasso 159 (B): as duas primeiras notas do corne-ínglês são lá e lá# em F1, porém todos os demais sopros fazem um movimento cromático descendente nesse compasso. Em F2 não há essa linha do C.I. no *voicing* dos acordes, provavelmente para não dificultar a execução do pianista correpetidor. Julgo portanto, de acordo com a analogia feita com os demais instrumentos de madeira, que a segunda nota seja portanto um láb (ao invés de lá#) a fim de preservar o movimento cromático descendente da frase.

Compasso 171 (C): o violoncelo vem acompanhado de uma clave de dó na quarta linha escrita nesse compasso em F1 (ver abaixo), executando portanto as notas láb e sib. Porém em F2 não há essas mesmas notas no compasso, o que nos faz deduzir que a clave em questão seja a de fá. Se colocarmos a clave de fá nesse compasso, as notas serão réb e mib, as mesmas da linha inferior da viola, e condiz plenamente com a partitura da redução (F2). Agreguei esse símbolo nesse compasso.

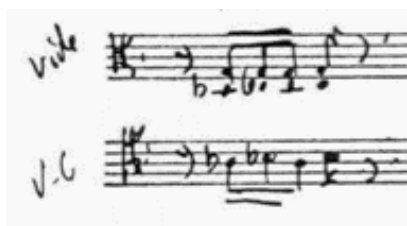


Figura 43: Mignone, *O Sargento de Milícias*, grade orquestral, acervo da ABM, Prólogo c.171





Figura 44: Mignone, *O Sargento de Milícias*, grade orquestral, acervo da ABM, Prólogo c.171

Compasso 174 (A): a frase das madeiras traz duas colcheias no segundo tempo do compasso em F1, porém essa melodia aparece dobrando as vozes, que trazem semicolcheia e colcheia pontuada. Checando F2 vemos que o ritmo correto seria mesmo de semicolcheia e colcheia pontuada, realizei portanto essa alteração adicionando o ponto nas notas.

Compasso 181 (E): somente a linha dos clarinetes possui acento na síncopa do segundo tempo, em F1, porém esse mesmo ritmo é dobrado por outros instrumentos das madeiras, que não possuem acento. No entanto, dois compassos antes a mesma frase é realizada, com acento nas demais madeiras, o que mostra uma incongruência vertical (do compasso, entre os instrumentos) e horizontal (da frase, entre a repetição da melodia). Agreguei esse sinal de acento (>) nas partes de oboé e piccolo, que dobram essa frase.

Compasso 182 (B): em F1, a viola tem um do no segundo tempo do compasso, porém essa linha instrumental dobra a linha do Negro 3, que tem ré natural nesse tempo. Ao ouvir a gravação (F4), verifica-se que essa nota é tocada como um ré. Realizei portanto essa alteração de nota.

Compasso 191 (E): os trompetes possuem uma ligadura até o próximo compasso em F1, porém as duas últimas notas da ligadura são notas repetidas. Para poder que o instrumento faça a diferença dessas, deve-se articular, ou seja, terminar a ligadura na penúltima nota da frase.

Compasso 193 (E): não se trata de um erro ou incongruência propriamente dito, atenho-me aqui à ideia musical que propõe Mignone nesse compasso para grafá-la de maneira

efetiva. Tanto F1 quanto F2 apresentam a indicação que deve-se “repicar os sinos” (*sic*), sendo que na contra-capa de F2 (sobre a afinação dos sinos) há a informação: “na página 33 repicam todos”<sup>80</sup>, se referindo a esse compasso. Mignone, no entanto, escreve apenas o rulo do tambor mas não na parte dos sinos (ver abaixo), mas é possível ouvir em F4 que os instrumentistas realizam o repique em algumas das campanas.<sup>81</sup>

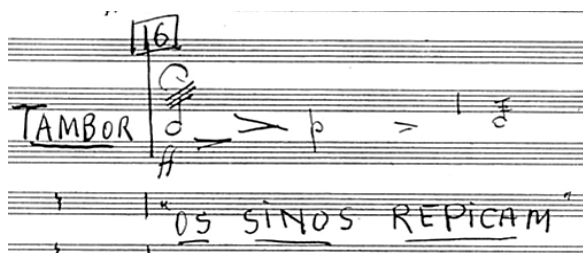


Figura 45: Mignone, *O Sargento de Milícias*, grade orquestral, acervo da ABM, Prólogo n.16 de ensaio

Como gravar então essa informação na parte do instrumento? Optei por incluir na parte de campanas todos os sinos que apareceram previamente (sem as pautas *ossia* vistas anteriormente) e colocar um sinal de rulo, tal como no tambor, junto com a informação “os sinos devem repicar” de F2. Incluí uma ligadura para o próximo compasso, mostrando que esse repique deve continuar no próximo compasso, e uma indicação de *tacet* no seguinte, mostrando que aí deve-se cessar o gesto, de acordo com o que está em F2<sup>82</sup> e F4.



Figura 46: Mignone, *O Sargento de Milícias*, grade orquestral, edição do autor, Prólogo n.16 de ensaio

Compasso 193-196 (G): Mignone escreve no c.193 um rulo de tambor, e dois compassos adiante inicia-se um ostinato de tamburo. Talvez a nomenclatura confunda mais do que esclareça sobre a execução dessa parte de percussão, uma vez que *tamburo* é “tambor”

<sup>80</sup> Mussorgsky no Ato II da sua ópera *Boris Gudunov* utiliza o mesmo recurso, em que vários sinos são tocados simultaneamente. Da mesma forma, Mussorgsky não escreve as notas dos sinos na partitura, escreve apenas uma pausa geral (G.P.) para a orquestra e deixa uma indicação escrita para os sinos.

<sup>81</sup> Ressalto que nem todos os sinos tocados previamente à esse compasso são escutados nesse exato momento em F4.

<sup>82</sup> Na redução para piano e voz está escrito “Os sinos calam (...)” nesse compasso da partitura.

em italiano. Segundo Giancesella, a palavra *tamburo* pode remeter a dois instrumentos distintos do naípe de percussão: *tamburo rullante* (*tenor drum*, na terminologia americana) e *tamburo militare* (ou *snare drum*). O que diferencia um do outro é o tamanho, maior no primeiro caso, e conseqüentemente mais grave, e a presença da esteira no segundo (GIANESELLA, p.19).

Já a palavra tambor pode designar amplamente qualquer instrumento de pele percutida, incluindo o *tenor-drum* e a caixa-clara<sup>83</sup>. Em F4 podemos constatar que a execução a partir do c.196 é feita com o uso de esteira, sendo que anteriormente não há o uso desse recurso.<sup>84</sup> Nessa edição decidi portanto grafar ambos na caixa-clara, por ser um instrumento que permite o uso ou não da esteira, sendo assim, no rulo do c.193 não se deve utilizar a esteira, apenas a partir do c.196. Segue o exemplo:

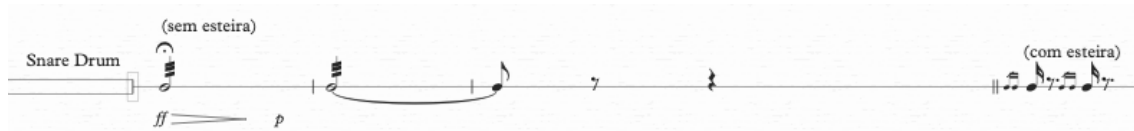


Figura 47: Mignone, *O Sargento de Milícias*, grade orquestral, acervo da ABM, Prólogo c.193-196

Compasso 217 (G): a indicação “Meno” se refere ao andamento, pois em F4 realiza-se aí um *Meno mosso*, incluí essa informação dessa exata maneira, para não restar dúvidas de que ela se refere ao andamento, e não à dinâmica.

Compasso 225 (B): a décima quarta semicolcheia do compasso está escrita como ré#, mesmo ela vindo de um mib, o que por enarmonia seria a mesma nota. No entanto, o movimento melódico do ostinato da frase<sup>85</sup> nos dá indícios de que essa nota seja um ré natural. Porém tanto em F1 quanto em F2 esse acidente está faltando. Creio que não haveria motivo, de acordo com uma lógica melódica, de grafar mib-ré# sucessivamente, portanto acredito que a nota em questão seja um ré natural. Agreguei um bequadro à essa nota.

<sup>83</sup> No entanto, Frungillo no seu *Dicionário de Percussão* aponta para uma tendência da palavra *tamburo* designar, de fato, a caixa-clara: “(...) nome genérico dos tambores na Itália e mais especificamente da “caixa-clara” (FRUNGILLO, p.336)

<sup>84</sup> No compasso 193 tão pouco se ouve um rulo executado de maneira nítida na gravação (F4).

<sup>85</sup> Consiste em um ostinato de quatro semicolcheias que repetem o seguinte padrão: desce um semitom, sobe um tom, desce um semitom, e repete a nota inicial no próximo grupo. Iniciando-se em [ré-dó#-mib-ré] e sendo transposto progressivamente ao longo da frase.

Compasso 225 (G): em F1 não há a indicação de andamento que há em F2 nesse compasso: *Molto vivo*. Agreguei essa informação na edição nesse compasso.

Compasso 228 (F): as partes de contralto e baixo do coro não possuíam letra nesse compasso, em F1. Porém em F2 encontramos, respectivamente, “vai-te embora, vai-te, vai-te” na linha do contralto e “e vai-te embora” na linha do baixo, como se vê na imagem abaixo. Adicionei as devidas essas letras na edição.

Figura 48: Mignone, *O Sargento de Milícias*, grade orquestral, acervo da ABM, Prólogo c.228

Figura 49: Mignone, *O Sargento de Milícias*, redução para piano e voz, acervo do CEDOC-TMRJ, Prólogo c.228

Compasso 235 (G): tanto em F1 quanto em F2 não há uma fermata no láb do barítono solista, porém na gravação de 1978 (F4) é realizado uma fermata nessa nota, assim como nos violoncelos e contrabaixos, que dobram a linha vocal. Adicionei essa fermata interpretativa na edição crítica, considerando a supervisão do compositor nessa performance.

Compasso 238 (B): a primeira nota do fagote 1 é a única que diverge da frase do clarinete

1, sendo que o primeiro possui ré natural e o segundo, sustenido (mi# escrito). Se considerarmos esse gesto como uma dobra instrumental, constatamos que um ou outro possui a nota errada. Ao verificar F2, notamos que o ré está como sustenido, agreguei portanto esse sinal ao fagote 1.

Compasso 240 (B): a caligrafia do compositor não permite identificar com precisão as duas primeiras notas do tenor em F1 (imagem abaixo), ainda que pareça um mi#-lá verticalmente. Mas checando F2 constatamos com melhor precisão que a primeira nota é um sol-ré# em *divisi*, e a segunda um láb-mi.

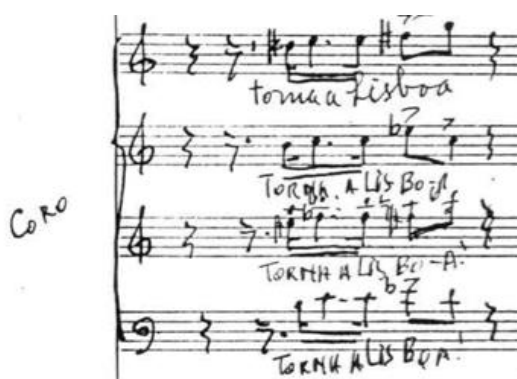


Figura 50: Mignone, *O Sargento de Milícias*, grade orquestral, acervo da ABM, Prólogo c.240

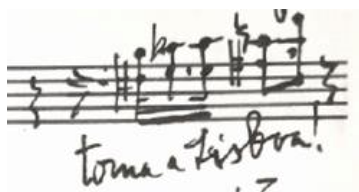


Figura 51: Mignone, *O Sargento de Milícias*, redução para piano e voz, acervo do CEDOC-TMRJ, Prólogo c.240

Compasso 240 (B): a rasura feita em F1 dificulta a identificação das notas dos metais com clareza em F1 (ele reescreve a parte de trombones na linha do tam-tam sem indicar a clave, supõe-se que seja a de dó na quarta linha). Considerando que os metais atacam homofonicamente junto à primeira nota do terceiro e quarto tempo das cordas (em tremolos), temos dois blocos, de cima para baixo: lá-fá#-mib e sib-sol-fá, separados por uma oitava entre os três trompetes e três trombones. Deduzimos então que, em F1, o dó#

escrito para o Tpt1 seja natural, e o si do Tbn1 seja bemol. Essa harmonia é confirmada na redução para piano (F2).



Figura 52: Mignone, *O Sargento de Milícias*, grade orquestral, acervo da ABM, Prólogo c.240



Figura 53: Mignone, *O Sargento de Milícias*, redução para piano e voz, acervo do CEDOC-TMRJ, Prólogo c.240

Compasso 241 (B): a linha do segundo fagote inicia-se dobrando o tenor do coro, porém o gesto de cromatismo ascendente se difere a partir da terceira nota da frase, grafada *mib* no instrumento, vindo de um *mi* natural (!). Esse movimento quebra com a lógica do gesto da frase. Copiei então o segundo fagote de forma a ser uma dobra instrumental da parte do tenor, assim como fazem *piccolo* e *clarinete1*. Sendo que, no próximo compasso, esse instrumento repete a nota *fá#*, igual ao *divisi* inferior da linha do tenor.

Compasso 242 (E): em F1, a parte de tam-tam ataca junto com os graves da orquestra (contrabaixos, tuba, clarone, etc.), e esses seguram a nota até o quarto tempo do compasso seguinte. Incluí uma ligadura para o próximo compasso, como consta em F2<sup>86</sup>, e uma

<sup>86</sup> Mesmo na redução para piano e voz (F2), Mignone escreve “tam-tam” do lado dessa nota grave, para aludir ao som desse instrumento.

indicação de *lascia vibrare*, para que o instrumentista não abafe o instrumento logo após o ataque, e deixe-o vibrando junto com o espectro grave da orquestra.

Compasso 243 (G): em F4 é realizado aí um novo andamento, um pouco mais movido. Adicionei a indicação *Poco più mosso* nesse compasso.

Compasso 291 (F): em F1 e F2 Mignone escreve a palavra “zóio” presente no libreto como “zoie”. No entanto, em F4 o solista canta a palavra como “zóio” mesmo, tal como se encontra no libreto (F5). Coloquei a palavra como consta no libreto, e considerei a palavra “zoie” como sendo um erro de grafia, cometido duas vezes.

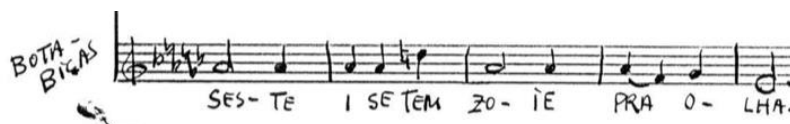


Figura 54: Mignone, *O Sargento de Milícias*, grade orquestral, acervo da ABM, Prólogo c.290

Nem sei si Deus nu céu eseste  
 i si tem zóio prá oiá.  
 Num ténhu nada qui mi preste:  
 só tenho zóio pra chorá...

Figura 55: Nóbrega, H. de M., *O Sargento de Milícias*, libreto, acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa, Prólogo

### Procissão dos Ourives

Compasso 2 (E): O piano, a harpa e a celesta não possuíam dinâmica quando começam a tocar em F1. Incluí a dinâmica *p*, de acordo com o que está escrito para os demais instrumentos (exceto violinos), preservando o equilíbrio orquestral.

Compasso 5 (E): As notas repetidas dos sopros possuíam um arco de fraseado, porém por se tratar de uma escrita idiomática a qual chamamos de *portato*, típica de notas repetidas em que deve-se ao máximo cada nota para então reatacá-la<sup>87</sup>, incluí tratinas dentro desse arco de ligadura do corne-inglês, clarinetes e clarone.

<sup>87</sup> A escrita de sopros se difere da escrita de piano quanto ao uso da ligadura nesse caso, pois no piano não se pode sustentar a nota com mesma intensidade após o ataque, como nos sopros. Ou seja, no piano não há a necessidade de inserir tratinas nessas notas repetidas, ao contrário dos sopros.

Compasso 16 (E): Flautas, oboés e piccolo não possuíam dinâmica alguma em F1 quando iniciam essa frase. Incluí um *p* por ser a dinâmica geral da orquestra nesse trecho.

Compasso 16 (E): As duas primeiras notas de fl1 e fl2 realizavam um salto de registro da segunda para terceira nota da frase (no compasso seguinte), um tanto incoerente com os demais sopros que dobravam essa melodia em bloco (piccolo e oboés). A segunda flauta realizava um salto de nona (ver abaixo, o ex. está na clave de sol), não condizente com o perfil de grau conjunto da melodia em piccolo e oboé. Inverti portanto as notas de fl1 e fl2 e coloquei na oitava de cima as duas primeiras notas da frase, para deixar o registro horizontalmente mais homogêneo. Dessa forma, fl1 se torna uma dobra perfeita de ob1, uma oitava acima, mais coerente com a horizontalidade da frase.



Figura 56: Mignone, *O Sargento de Milícias*, grade orquestral, acervo da ABM, Procissão dos Ourives c.16

Compasso 28 (E): Clarinetes e flautas dobravam o acento dos oboés em F1, porém não possuíam uma indicação de *sf*. Adicionei essa informação nesses instrumentos, por se tratar do mesmo gesto musical compartilhado entre esses instrumentos.

Compasso 28 (E): os trombones tenor não possuíam dinâmica nesse compasso, porém são os únicos instrumentos que não fazem um ostinato nesse trecho, mas sim uma melodia. Incluí a dinâmica *ff* então para que essa pudesse ser ouvida, considerando o equilíbrio com tuba, fagotes e tímpano possuíam um *ff*.

Compasso 32 (E): retirei o mi da mão direita nas partes de piano e celesta (que tocam em uníssono), pois esse bloco já possuía 5 notas, o que exigiria uma certa agilidade com o polegar para tocar o mi-ré-mi, por estar escrito em semicolheias e fusas em andamento que o torna de altíssima dificuldade (imagem abaixo). O mi já está presente na mão esquerda, portanto soando naturalmente na horizontalidade da frase. Sem essa nota na



mão direita o instrumentista pode tocar o trecho no devido andamento, alternando as mãos conforme está escrito.<sup>88</sup>



Figura 57: Mignone, *O Sargento de Milícias*, grade orquestral, acervo da ABM, Procissão dos Ourives c.32



Figura 58: Mignone, *O Sargento de Milícias*, grade orquestral, edição do autor, Procissão dos Ourives c.32

Compasso 47 (E): a quarta semicolcheia das violas estava escrita articulada (com um ponto dentro da ligadura) em F1, diferindo dos demais instrumentos de corda, que possuíam uma ligadura de quatro notas (o exemplo abaixo está na clave de dó). Ao invés de deixar esse lá em semicolcheia desligado e soar errôneo, troquei esses dois lá repetidos por uma colcheia, preservando assim a homogeneidade das ligaduras do naipe, assim como a direção dos arcos na frase.



Figura 59: Mignone, *O Sargento de Milícias*, grade orquestral, acervo da ABM, Procissão dos Ourives c.47

Compasso 56 (E): adicionei apogiaturas de aproximação cromática ascendente nas duas notas das flautas, como as mesmas fazem dois compassos antes, pois o piccolo realiza esse mesmo gesto nesse compasso. Dando assim uma homogeneidade vertical (de relação entre as duas ocorrências do motivo) e também horizontal (entre os instrumentos do naipe) para esse motivo.

<sup>88</sup> Essa abordagem está mais próxima do que Grier classifica como “edição interpretativa” (e Figueiredo como “edição prática”), pois traz uma solução de ordem prática/mecânica para resolver algum impasse na execução instrumental.

Compasso 60 (B): a segunda nota desse compasso difere entre os contrabaixos e o trombone 3, sendo que o primeiro tem um dó natural e o segundo, sustenido. Optei pelo dó#, pois assim é mantido o mesmo *voicing* que aparece no compasso anterior. Ao que tudo indica, Mignone se esqueceu de grafar esse sustenido para os contrabaixos.

Compasso 61 (B): fagotes 1 e 2 possuíam as notas ré e si dentro do pentagrama em F1, respectivamente, porém essas notas não se encontram dobradas por nenhum outro instrumento no acorde desse compasso. Considerei portanto como correto o que está escrito nos trombones 2 e 3, sendo que estão dobrados pelos violoncelos, e transmiti as mesmas notas para os dois fagotes. Ficando assim lá e fá em terças (de cima para baixo) dentro do pentagrama, ao invés de ré e si.

Compasso 65 (E): o par de atabaques era o único instrumento que não tocava na fermata do último compasso, sendo que ele vinha tocando o ostinato dos compassos anteriores junto com tímpano e piano. Incluí então um rulo para os atabaques nessa fermata, tal como está escrito para o tímpano.

## **Quadro I**

Compasso 9 (E): No Prológo, a linha do Negro 1 estava escrita na clave de sol, pressupõe-se portanto que essa linha seja cantada por um tenor, fazendo com que Negros 1, 2 e 3 fossem respectivamente tenor/barítono/baixo. Nesse compasso, a linha dos Negros 1 e 2 estão ambas grafadas na clave de fá, ora, considerando que tenor lê na clave de sol, substituí então o que está designado aos Negros 1 e 2 para Negros 2 e 3 (barítono e baixo). Essa opção é reforçada pelo fato da linha inferior estar em uma região demasiado grave para um barítono.

Compasso 10 (G): Mignone escreve “*armonici alla 8<sup>a</sup>*” para os violinos, se referindo à técnica de harmônico natural, que naturalmente soa uma oitava acima do que está escrito. Troquei essa indicação portanto para “harm. nat.”, que somado ao símbolo de harmônico natural (o) deixará claro para o instrumentista que não se trata do harmônico artificial, ou popularmente “de quarto dedo”, que soa duas oitavas acima do que está escrito.

Compasso 12 (B): o mi do primeiro fagote não apresenta indicação de bequadro, porém violas tem essa mesma nota como mi natural e vls II também, uma oitava acima. Incluí essa indicação de bequadro pois estava faltando.

Compasso 21 (E): a nota do *divisi* inferior dos violinos I trazia uma ligadura que diferia dos demais instrumentos do naipe. Estendi essa ligadura até o segundo tempo desse compasso, como fazem as demais cordas.

Compasso 23 (E): adicionei o mesmo crescendo presente no clarone na linha dos fagotes 1 e 2, por se tratar do mesmo gesto de progressão melódica.

Compasso 34 (E): ao invés de ter os dois clarinetes tocando a mesma nota nessa conclusão de frase, coloquei o segundo clarinete dobrando o C.I., como vinha fazendo nos compassos anteriores.

Compasso 34 (B): a nota do *divisi* superior dos vls II é um ré sustenido, enquanto que vls I e violas tem ré natural. Para evitar esse choque na cabeça do compasso, coloquei-o dobrando C.I., cl2 e fg1 com si-do.

Compasso 37 (E): os violoncelos tem a mesma figura de ostinato rítmico em colcheias durante cinco compassos, porém o ponto (.) para *staccato* aparece só no terceiro compasso (c.39). Agreguei esse ponto desde esse compasso, para dar uma homogeneidade na escrita desse gesto musical.

Compasso 50 (B): no segundo tempo da linha da voz solista agreguei um bequadro ao si, como fazem os sopros nesse instante (si natural). Me parece que foi uma desatenção do compositor em grafar esse símbolo, agreguei-o portanto.

Compasso 58 (B): a linha do vl II possui do natural em F1, enquanto que a voz solista (na voz do Padrinho) possui do natural, uma oitava abaixo. Consultando F2 verificamos que o dó deve ser sustenido nessa oitava, incluí esse símbolo.



Figura 60: Mignone, *O Sargento de Milícias*, redução para piano e voz, acervo do CEDOC-TMRJ, Quadro I c.58

Compasso 62 (B): o mi da voz solista não apresenta o símbolo de bemol no primeiro tempo do compasso, porém o trompete tem um mib (som real) nesse mesmo tempo em F1. Checando F2 vemos que a nota em questão deve ser um fá, e não um mi, como está em F1.

Compasso 68 (B): adicionei um bequadro ao tpt1, pois ele faz o mesmo gesto melódico que o tbn1, uma oitava acima. No entanto, falta esse símbolo para que não haja choque melódico na dobra. Tudo indica que o compositor desconsiderou a armadura de clave do trompete, que é um instrumento transpositor, esquecendo de grafar esse acidente (ou seja, para soar na tonalidade de dó, a armadura de clave deve estar em ré).

Compasso 74 (F): substituí as três semicolcheias em nota repetida da palavra “chegou” da voz solista por uma semicolcheia e uma colcheia, pois a prosódia exige apenas duas notas (são duas as sílabas poéticas: “che-gou”), ao invés de três. Ou seja, havia mais notas que texto e não se tratava de um melisma por ser nota repetida.

Compasso 110 (B): celesta e clarinete trazem um sol natural (som real) em F1, enquanto que a voz apresenta sol bemol e a mão esquerda da celesta também, uma oitava abaixo, nessa mesma fonte. A redução para piano e voz (F2) apresenta sol bemol nessa oitava, incluí portanto um bemol para clarinete e celesta.

Compasso 111 (F): troquei a última semicolcheia da linha da Comadre por duas fusas em nota repetida para bater com a prosódia do texto, pois haviam mais sílabas poéticas que notas nesse compasso.

Compasso 113 (F): troquei as duas primeiras semicolcheias do segundo tempo da linha do Padrinho por uma colcheia, pois haviam mais notas que sílabas poéticas nesse trecho.

Compasso 125 (B): eliminei o lá grave dos voicings desse compasso escrito para o violão, pois não existe no instrumento como nota escrita. Mantive, no entanto, as notas superiores ao mi2 no voicing.



Figura 61: Mignone, *O Sargento de Milícias*, grade orquestral, acervo da ABM, Quadro I, c.125

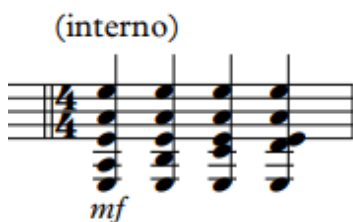


Figura 62: Mignone, *O Sargento de Milícias*, grade orquestral, edição crítica, Quadro I, c.125.

Compasso 147 (E): adicionei a dinâmica *p* para violoncelos e contrabaixos, como há nos demais instrumentos do naipe de cordas.

Compasso 149 (B): a linha dos contrabaixos tinha um ré sustenido no terceiro tempo (considerando a ausência de um bequadro) em F1, sendo que violoncelos e trombone 1, ré natural. Verificando F2 vê-se que a fundamental deste acorde é, de fato, ré natural. Adicionei portanto um bequadro à essa nota.

Compasso 152 (E): os contrabaixos vinham de uma seção de solo nos compassos anteriores em F1, porém, ao que tudo indica nesse compasso volta toda seção a tocar, como fazem os violoncelos. Incluí portanto uma indicação de *tutti* nessa linha.

Compasso 168 (E): a palavra “recouchées” do francês, empregada no naipe de cordas em F1 não se aplica aqui, sendo que o verbo *se coucher* na língua francesa significa “deitar-se”. A palavra mais coerente seria, no italiano, *ricochet*, que significa “rebater”, referindo-se a técnica de rebater o arco na corda.



Figura 63: Mignone, *O Sargento de Milícias*, grade orquestral, acervo da ABM, Quadro I, c.168

Compasso 185 (E): o compositor escreve “tocar bem piano” para os fagotes na grade orquestral, estando os dois dobrados em uníssono. Retirei o fagote 2 da dobra, para soar mais naturalmente o *p*.

Compasso 195 (B): as partes de piano e celesta apresentam si natural em F1, enquanto que violas, harpa e trompa 1, o si bemol. Em F2 esse voicing não apresenta a nota si, sendo assim, tomei por base o que está escrito em violas, harpa e tpa1, e adicionei o bemol ao si em pno/cel. Esse si não apresentava bequadro, apesar de vindo de um si bemol do compasso anterior, o que me faz pensar que o compositor deva ter esquecido de grafar o bemol.

Compasso 203 (B): o trombone 3 tinha dó natural em F1, no segundo tempo do compasso. Porém, tbns 1 e 2 tem dó# no mesmo compasso. Na redução para canto e piano há um rabisco que não permite uma conclusão clara sobre a nota (imagem abaixo). Assim, considerei o que está escrito em tbns 1 e 2 em F1 e adicionei um sustenido na nota dó do tbn 3.

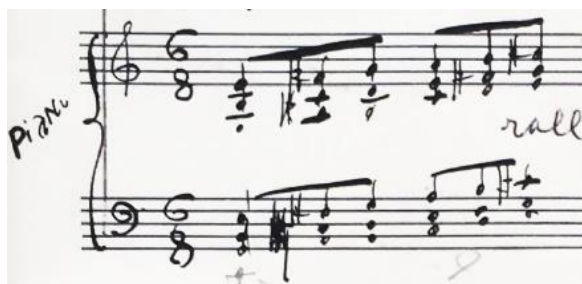


Figura 64: Mignone, *O Sargento de Milícias*, redução para canto e piano, acervo do CEDOC-TMRJ, Quadro I, c.203.

Compasso 217 (F): a linha vocal não apresentava uma sílaba na nota de conclusão desse compasso em F1, porém F2 trazia a sílaba “nós”. Agreguei portanto esta sílaba na linha vocal.

Compasso 223 (B): a linha do clarone não apresentava uma nota de chegada para a ligadura que vinha do compasso anterior em F1, porém em F2 há uma nota mi (som real). Agreguei portanto um fá# (som escrito) ao clarone, como nota de chegada dessa frase.

Compasso 240 (E): coloquei a indicação de *p* para as cordas, pois não havia em F1. Por se tratar de um background para a voz, não há necessidade de muito som.

Compasso 250 (B): a nota do primeiro violoncelo é ré natural em F1, porém a trompa 1 tem ré# (som real) no mesmo tempo do compasso. Consultando F2 vemos que o voicing desse acorde tem um ré# como nota superior. Adicionei portanto esse símbolo no violoncelo 1.

Compasso 256 (E): vls2 e vlas possuem uma indicação de arco para cima em F1, vindos porém de um trecho em pizzicato. Adicionei a indicação de “arco” nesse compasso, pois ao que tudo indica o compositor se esqueceu dessa marcação.

Compasso 271 (E): o compositor escreve notas longas para violoncelos e contrabaixos (com ligaduras de duração entre os compassos), mas esses instrumentos vem de uma seção em pizzicato e não há uma indicação de volta com o arco. Adicionei portanto a indicação “arco” nesse compasso.

Compasso 274 (E): o mesmo que ocorre acima com violoncelos e contrabaixos (c.271), ocorre aqui com violinos e violas. Agreguei uma indicação de “arco”.

Compasso 277 (B): o corne-inglês vem de uma dobra com fagote 1, porém não prossegue com essa dobra neste compasso, que em F1 é uma virada de página. Adicionei o corne-inglês concluindo essa frase do fagote 1.

Compasso 282 (G): vindo de uma fermata do compasso anterior, nesse o andamento da ária prossegue, mas não há uma indicação de “a tempo” em F1. Em F2 há essa indicação, adicionei à grade orquestral portanto.

Compasso 295 (E): os violoncelos vem de uma dobra com o primeiro fagote nos compassos anteriores, porém os mesmos não apresentam o fá de conclusão da frase, como no fagote. Adicionei essa nota aos violoncelos, por se tratar de uma dobra.

Compasso 301 (E): violoncelos se juntam ao ostinato das cordas nesse compasso, porém lhes falta uma indicação de dinâmica em F1. Agreguei um *p*, por se tratar da dinâmica em que os demais instrumentos do naipe de cordas tocam neste compasso.

Compasso 306 (B): os violoncelos apresentavam divergência de nota com trompa 4 em F1, sendo que o primeiro tinha dó# e o segundo, ré bemol (som real). Checando F2 verificamos que o voicing desse acorde possui ré bemol, agreguei esse símbolo para trompa 4 portanto.

Compasso 309 (E): fagotes, contrafagote, clarone e contrabaixos não possuíam dinâmica em F1, adicionei a dinâmica *f* por ser a dinâmica dos demais instrumentos nesse trecho.

Compasso 310 (B): de acordo com a armadura de clave, a soprano possui um sib no terceiro tempo do compasso, porém a harmonia (um acorde de B7 invertido) exige o si natural. Em F2 também não há uma indicação de bequadro, porém na gravação (F4) o soprano canta um si natural. Agreguei portanto um bequadro à essa nota. Ao que tudo indica, o compositor deve ter se esquecido de grafar esse acidente em ambas as partituras.



Compasso 311 (E): as violas não apresentavam um decrescendo como fazem os violinos, porém em F2 há claramente essa indicação nessa frase musical. Adicionei portanto um decrescendo para as violas nesse compasso.



Figura 65: Mignone, *O Sargento de Milícias*, redução para piano e voz, acervo do CEDOC-TMRJ, Quadro I, c.47

Compasso 331 (A): a última nota do compasso escrita para os trompetes 1 e 2 não bate com a rítmica de violinos e violas em F1, o que parece estranho por se tratar de uma dobra. Em F2 vemos que as duas notas finais são duas colcheias, ao invés de colcheia pontuada e semicolcheia como nos violinos e violas em F1. Deixei as duas últimas notas do compasso portanto como duas colcheias para violinos e violas.

Compasso 343 (E): há um divisi a 4 nos violinos 1 em F1, porém o ré inferior do voicing já tem nos violinos 2. Troquei esse divisi a 4 por um divisi a 3 com as três notas superiores, de forma a redistribuir as vozes entre os dois violinos e manter a sonoridade.

Compasso 352 (E): os violinos apresentam notas longas (mínimas) após um trecho vindo de pizzicato, porém não há uma indicação de arco. Escutando o fonograma (F4) é possível notar que nesse compasso volta o arco, adicionei portanto essa indicação para os violinos.

## Dueto<sup>89</sup>

<sup>89</sup> Lembrando que esse número deve (na íntegra) ser inserido no número 8 de ensaio do Quadro I, e não após esse Quadro.

Compasso 10 (E): os instrumentos de sopro não possuíam dinâmica em F1, porém pno/cel/hrp possuíam um *p*. Transmiti essa dinâmica para os sopros.

Compasso 26 (E): violinos, violas e violoncelos tem duas notas nesse compasso em F1, porém não há uma indicação de *divisi*, incluí portanto essa indicação, por se tratar de intervalos de 4ªJ (violinos) e 5ªJ (violoncelos) que são de difícil entonação sem que haja *divisi*.

Compasso 26 (E): os instrumentos do naipe de madeiras não apresentam nesse compasso a indicação de *staccato* (.) como nos compassos subsequentes em F1. Adicionei essa indicação para dar homogeneidade à frase.

Compasso 37 (D): o tímpano vinha de uma dobra com piano e fagotes em uma figuração de ostinato rítmico, porém nesse compasso (que em F1 é uma virada de página) o tímpano não toca. Para manter a homogeneidade da frase e do timbre, mantive o tímpano também nesse compasso tocando a mesma figuração dos anteriores.

Compasso 43 (E): violinos e violas tinham notas longas (sob fermatas) neste compasso em F1, porém compassos antes os mesmos tinham *pizzicato*. Adicionei portanto uma indicação de volta ao arco neste compasso, para que seja ouvido nitidamente as notas longas de violinos e violas.

Compasso 43 (A): substituí a última colcheia do compasso da linha do tenor solista por duas semicolcheias em nota repetida, pois haviam mais sílabas poéticas que notas neste compasso.

Compasso 44 (E): os violoncelos apresentavam símbolos de arco para baixo e para cima a partir desse compasso, porém vindouros de uma seção em *pizzicato*. Adicionei a indicação de “arco” para os cellos, por ser uma informação ausente.

Compasso 76 (E): adicionei a indicação “aperto” (aberto, em italiano) para trompas 2, 3 e 4, pois alguns compassos antes havia a palavra “chiusi” (fechado, em italiano) para as

quatro trompas, sendo que o “aperto” aparecia apenas para a primeira trompa. Supus que nesse compasso todas voltavam a tocar sem abafar a campana do instrumento, não apenas a primeira.

Compasso 79 (B): o contrabaixo parece ter um ré natural (não muito nítido em F1), enquanto que contrafagote tem dó# na mesma fonte. Checando F3 vemos que a fundamental desse acorde é, de fato, ré natural. Mudei portanto a nota do contrafagote para ré.



Figura 66: Mignone, *Dueto de Vidinha e Leonardo*, partitura de canto e piano, acervo de Glória Queiróz, c.79.

Compasso 79 (B): o tenor solista possuía um sol natural em F1, enquanto que trompa 1 tem um sol#. Verificando F3 é possível certificar que a nota do tenor é de fato um sol#, agreguei esse símbolo nessa parte.

Compasso 111 (B): tpts 1 e 3 trazem fá# e si natural respectivamente, de acordo com a armadura de clave, enquanto que tps 3 e 4, fá natural e sib na mesma fonte. Ao que tudo indica o compositor deve ter se esquecido da armadura de clave ao gravar as notas para os trompetes. Ao checar F3, concluímos que o acorde em questão traz sib e fá natural, agreguei um bequadro para essas notas em tpt1 e 3 (considerando a transposição do instrumento).

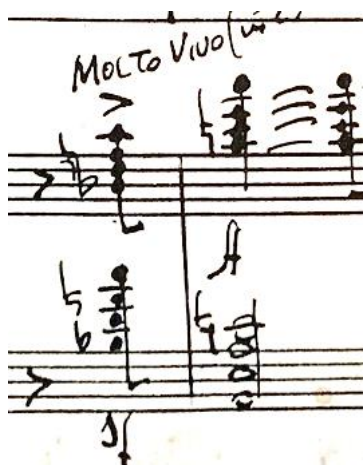


Figura 67: Mignone, *Dueto de Vidinha e Leonardo*, partitura de canto e piano, acervo de Glória Queiróz, c.111.

Compasso 112 (B): corne-inglês tem um dó natural (som real), enquanto que tpt3 e tbn1, dó natural, em F1. Verificando F3 é possível comprovar que o acorde (Am) tem um dó natural, agreguei portanto um bequadro nessas notas, para o tpt3 e tbn1.

Compasso 118 (B): novamente, tpt3 e tbn1 tem dó sustenido, de acordo com a armadura de clave. No entanto, apesar de serem os únicos a tocar essa nota, tudo indica que esse acorde de chegada seja um Am, portanto o dó há de ser natural. Na gravação (F4) é possível ouvir nitidamente esse acorde de Am, e verificando F3 há nitidamente um bequadro nesse dó. Adicionei portanto um bequadro nessa nota em tpt3 e tbn1.

Compasso 119 (B): a linha do piano não traz o fá e o dó bequadros nesse compasso em F1, como nos demais instrumentos. Isso me leva a pensar que Mignone se esqueceu de grafar esse acidente para esse instrumento. Ao verificar F3, podemos notar um bequadro nessas duas notas. Adicionei portanto este símbolo no fá e no o dó do piano neste compasso.

## Quadro II

Compasso 1 (C<sup>90</sup>): a armadura de clave de flautas e oboés trazia três bemóis em F1, portanto Eb maior. No entanto, todos os demais instrumentos tem quatro bemóis na armadura de clave, o que me leva a concluir que esteja faltando um bemol na armadura de clave desses instrumentos (uma vez que não são transpositores). Adicionei essa informação nas partes.

Compasso 2 (E): Adicionei ao fagote I a dinâmica *p*, como há nos demais instrumentos do naipe de madeiras, pois falta essa informação na parte em F1.

Compasso 51 (F): na parte da soprano solista em F1 haviam mais sílabas poéticas que notas, transformei portanto a última mínima do compasso (que vinha ligada da nota anterior) em duas colcheias de nota repetida para se encaixar com o texto.

Compasso 62 (E): os violoncelos vinham de uma seção em pizzicato em F1, porém neste compasso há uma indicação de ligadura, o que pressupõe que neste compasso haja a retomada do arco. Adicionei assim a indicação de “arco” para os violoncelos.

Compasso 62 (E): violinos e violas vinham de uma seção em ostinato com surdina, porém nesse compasso não há mais a figura do ostinato, e também não há uma indicação mais adiante para retirar a surdina. Associei portanto a figura do ostinato com o uso da surdina, e neste compasso, quando cessa o ostinato, adicionei a indicação “senza sord.”.

Compasso 69 (E): trompas 3 e 4 vinham de um longo trecho de pausas, sendo que na sua última intervenção havia uma indicação de utilização da surdina. Adicionei um “senza sord.” nesse compasso, pois não há uma indicação mais adiante que sinalize a retirada da surdina.

Compasso 72 (E): o mesmo acima ocorre com trompas 1 e 2, adicionei a indicação “senza sord.” nas devidas partes.

---

<sup>90</sup> Por se tratar de um problema na armadura de clave, resolvi classificá-lo junto à categoria C, “ausência de clave”

Compasso 98 (E): incluí um *mf* na parte da celesta, pois não havia dinâmica marcada. O propósito do *mezzoforte* seria o de ajudar a projetar essa linha, por ser uma dobra a linha vocal da soprano.

Compasso 102 (F): a linha de Luisinha apresenta o texto “não o sabia” em F1, porém o “o” tinha uma nota escrita só para ele, desconsiderando o ditongo decrescente de “ão”, o que não condiz com uma prosódia correta, segundo Mário de Andrade. Checando F5 vemos que o texto está como “não sabia”, não havendo portanto esse “o”. Retirei portanto esse “o”, deixando apenas uma ligadura entre a primeira e a segunda nota, preservando portanto a sílaba poética.



Figura 68: Mignone, *O Sargento de Milícias*, grade orquestral, acervo da ABM, Quadro II, c.102-104



Figura 69: Nóbrega, H. de M., *O Sargento de Milícias*, libretto, acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa, Quadro II

Compasso 110 (F): na linha de Dona Maria, reorganizei a segunda parte do compasso por haver mais sílabas poéticas que notas. Troquei o ré e o dó# em colcheias em F1 por semicolcheias.

Compasso 118 (E): as cordas tem mínimas escritas com uma ligadura para o compasso seguinte em F1, porém advindas de um trecho em pizzicato. Adicionei a indicação de arco nesse compasso que, ao que tudo indica, estava faltando.

Compasso 127 (E): violoncelos e contrabaixos vinham de um trecho de pizzicato em ostinato, sendo que, nesse compasso, tocam junto com os demais instrumentos do naipe de modo homorítmico. Por não haver uma indicação de volta ao arco mais adiante, adicionei a indicação de “arco” pelo motivo acima.

Compasso 130 (E): adicionei a dinâmica *p* aos violoncelos, como consta na parte dos contrabaixos nesse mesmo compasso.

Compasso 159 (E): a linha das violas vinha de uma seção em pizzicato, porém nesse compasso ela faz um gesto de fusas junto com os violinos, que tocam com arco. Suponho que esse compasso seja a volta do arco para as violas, adicionei portanto essa indicação.

Compasso 184-186 (E): tpt1 e tpt3 tem, de acordo com a armadura de clave, dó# e fá# escritos, porém as vozes tem sib e mib (em som real), o que demandaria que essas notas escritas para os trompetes apresentassem bequadro nesses compassos para que não haja choque entre harmonia e melodia. Checando F2, podemos comprovar que essas notas são sib e mib (som real). Adicionei então um bequadro para cada dó e fá escritos nesses três compassos nesses instrumentos.



Figura 70: Mignone, *O Sargento de Milícias*, redução para canto e piano, acervo do CEDOC-TMRJ, Quadro II, c.184-186

Compasso 187 (E): as partes de piccolo, flautas e corne-inglês não apresentam dinâmica, porém os demais instrumentos do naipe de madeiras, que tem o mesmo gesto musical desses, tem um *f* escrito. Adicionei a dinâmica forte para piccolo, flautas e corne-inglês pois faltava essa informação.

Compasso 199 (E): os contrabaixos vinham de uma seção em pizzicato, porém nesse compasso trazem uma marcação de arco para cima e para baixo sem que haja, de fato, uma indicação de volta ao arco. Adicionei uma indicação de “arco” nesse compasso para esses instrumentos.

Compasso 232 (B): a nota inferior do divisi do violino 1 é mi natural, porém a parte de piano traz *mi<sup>b</sup>* na mesma fonte (F1). Verificando F2, nota-se que esse acorde traz a nota *mi<sup>b</sup>*, agreguei portanto um bemol à essa nota mi do vl1.

Compasso 233 (E): às partes de celesta e harpa incluí a dinâmica *p*, de acordo com o que está escrito para o naipe de cordas no mesmo compasso, sendo que não havia essa informação em F1.

Compasso 246 (E): as cordas vinham de uma seção em pizzicato, porém nesse compasso apresentavam uma indicação de arco para cima e nota longa nesse compasso, sem que houvesse uma indicação de volta ao arco. Agreguei essa informação que faltava em F1.

Compasso 254 (E): a parte de clarone em F1 apresentava neste compasso a indicação “bem forte”, troquei essa maneira idiossincrática de notação dinâmica do compositor por um tradicional *ff*, por ser algo mais recorrente e universal dentro da nomenclatura de símbolos para dinâmica.

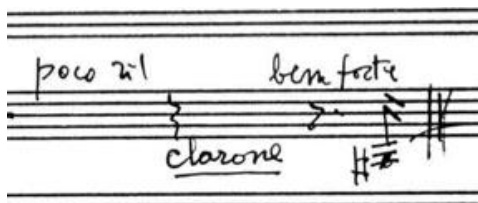


Figura 71: Mignone, *O Sargento de Milícias*, grade orquestral, acervo da ABM, Quadro II, c.254

Compasso 255 (E): incluí a dinâmica *p* na parte de celesta, pois não havia uma informação de dinâmica. Me baseei nas dinâmicas escritas para os demais instrumentos que tocam neste compasso, clarinete e fagotes, que traziam respectivamente as dinâmicas *mp* e *p*.

Compasso 258 (E): vlns2 e vlas vem de um trecho em pizzicato, porém nesse compasso está grafada uma indicação de técnica de arco, *ricochet* (na maneira idiossincrática de Mignone, “*recouchées*”) sem que haja necessariamente uma indicação de volta ao arco. Adicionei a indicação “arco” nas partes de vlns2 e vlas.



Compasso 263 (E): a linha da tuba não apresenta dinâmica em F1, sendo que os demais instrumentos tem *pp*. Mignone grafa no rodapé desta fonte: “a nota grave da tuba-baixa bem em evidência!” (imagem abaixo). Adicionei portanto a indicação “*f* em evidência” na parte, isso serve como um possível correspondente em português para o “*en dehors*” do francês que aparece em tantas partituras de música orquestral, ou o *hervortretend*, no caso da língua alemã.

A NOTA GRAVE DA TUBA-BAIXA BEM EM EVIDÊNCIA!

Figura 72: Mignone, *O Sargento de Milícias*, grade orquestral, acervo da ABM, Quadro II, nota de rodapé

Compasso 267 (C): no compasso anterior a esse, em F1, não havia mais a armadura de clave de sol maior, e também não havia um bequadro nessa nota anulando esse acidente presente na armadura, isso introduz certa dúvida se há de fato uma mudança de clave ou se o compositor esqueceu de grafar esse detalhe. Há ainda, nesse compasso, uma nota fá repetida na voz, que chocaria com um suposto fá# (caso a armadura de clave permanecesse de sol maior). Em F2, vê-se uma indicação de bequadros na armadura de clave grafada quatro compassos antes desse (imagem abaixo), ausente em F1, que anula a armadura de clave anterior e faz com que o fá do vl1 e da vla nesse compasso seja natural (e não sustenido), evitando o choque com a voz. Ineri então uma mudança de clave para dó maior nesse compasso em que as cordas tocam, pois há uma necessidade de que a armadura de clave não traga nenhum sustenido ou bemol, como em F2.

Handwritten musical score for voice and piano. The top staff is for voice, with lyrics "mas di-zerem estar" and a melodic line with three numbered phrases. The middle staff is for piano, with dynamics "p" and "mod. pp:33". The bottom staff is for piano, with dynamics "p" and "mod. pp:33". The score is in 4/4 time and features various chords and melodic lines.

Figura 73: Mignone, *O Sargento de Milícias*, redução para canto e piano, acervo do CEDOC-TMRJ, Quadro II, c.264

Compasso 279 (E): a linha do cl2 vinha dobrando o C.I. nos compassos anteriores, porém nesse compasso ele deixa de tocar enquanto o C.I. prossegue em terças com o cl1 até o final da frase. Prossegui com a dobra do cl2 nesse compasso por fazer mais sentido horizontalmente.

Compasso 284 (B): ob1 tem, no segundo tempo do compasso, si natural, enquanto que fl1 tem sib. Em F2 vê-se que o voicing traz sib nesse acorde. Agreguei portanto um bemol ao si do ob1 na grade.

Compasso 371 (E): em F1, quando entram as trompas nesse compasso, não há espaço na folha pautaada para esse instrumento, o compositor dispõe então no manuscrito as notas de tps 1 e 2 no pentagrama dos fagotes. Porém, na página seguinte, os fagotes prosseguem de forma que o primeiro dobra o clarone e o segundo os contrabaixos. Adicionei os fagotes tocando durante esses três compassos (que em F1 seriam o final da folha) para não soar estranho essa ausência do tutti, de forma que o primeiro dobrasse a linha do clarone e o segundo, dos contrabaixos, como ocorre nos compassos seguintes.

Figura 74: Mignone, *O Sargento de Milícias*, grade orquestral, acervo da ABM, Quadro II, c.368-371

Compasso 372 (E): apenas trombones e tubas apresentam uma fermata nesse compasso, em F1, enquanto que os demais instrumentos não. Ouvindo o fonograma (F4), vemos que não é realizada uma fermata nesse compasso, sendo que em F2 também não há essa indicação. Retirei portanto a fermata de trombones e tuba desse compasso, mantive nos demais como está escrito.

Compasso 372 (F): troquei a primeira colcheia do compasso na linha de Luisinha por duas semicolcheias para encaixar com a prosódia do texto. Haviam mais sílabas poéticas que notas nesse compasso.

Compasso 374 (F): troquei a terceira colcheia do compasso na linha de Luisinha por duas semicolcheias pelo mesmo motivo apresentado acima.

Compasso 391 (B): as três últimas semicolcheias da linha do barítono solista devem ser *si<sup>b</sup>*, como está grafado em F2, e não *si* natural, como há em F1. Inseri um bemol nessas notas.

Compasso 398 (F): a linha de Luisinha não possuía texto nesse compasso em F1 (imagem abaixo) apenas duas colcheias. Ao analisar F2, vemos que essas duas notas trazem a palavra “tia”, o que é comprovado ao ouvirmos F4 (fonograma). Adicionei portanto a palavra “tia”, com uma hiatização entre as duas vogais: ti-a<sup>91</sup>.

<sup>91</sup> Mário de Andrade aponta que Mignone comete o mesmo erro na palavra “doirado” da sua composição *Madrigal*, para piano e voz (p.62).

Handwritten musical score for three voices: Luis, D. Maria, and J.M. The lyrics are: Luis: "deu - a seu bem"; D. Maria: "É de fato um horror!"; J.M.: "Que gênio a-le-pra e folga -".

Figura 75: Mignone, *O Sargento de Milícias*, redução para canto e piano, acervo do CEDOC-TMRJ, Quadro II, c.398

Compasso 427 (E): as cordas vinham de uma seção em pizzicato, porém nesse compasso havia uma indicação de ligadura entre as notas, o que só é possível através da retomada do arco. Considerando que três compassos mais adiante há a indicação de pizz., considerei que faltou a indicação de arco nesse compasso (pois, do contrário, não haveria a necessidade de grafar pizzicato novamente. Adicionei esse detalhe à grade.

Compasso 450 (E): troquei a indicação “bem *p*” escrita pelo compositor na parte de piccolo (ver abaixo) por *pp*, por ser essa uma indicação de dinâmica padrão dentro da literatura orquestral, de identificação imediata pelo performer.

Handwritten musical notation showing a dynamic marking "bem *p*" in a box above a staff, with a slur over the notes below.

Figura 76: Mignone, *O Sargento de Milícias*, grade orquestral, acervo da ABM, Quadro II, c.450

Compasso 453 (F): a palavra “bem” da linha de D. Maria em F1, está grafada como “mal” em F2, e assim é executada em F4. Verificando F5 é possível comprovar que a palavra em questão seria “mal” (ver abaixo), que, de fato, faz mais sentido dentro da frase: “Enterrei meus três maridos, descontando os momentos mal vividos”.



Figura 77: Mignone, *O Sargento de Milícias*, grade orquestral, acervo da ABM, Quadro II, c.453

D. MARIA

Não. Foi no tempo de nossos Vice-Reis.  
 Mas vinguei-me. Enterrei meus três maridos  
 Descontando os momentos mal vividos.

Figura 78: Nóbrega, H. de M., *O Sargento de Milícias*, libreto, acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa, Quadro II

Compasso 471 (F): troquei a segunda semicolcheia da linha de Luisinha por duas fusas de nota repetida, para se encaixar com a prosódia do texto cantado. Haviam mais sílabas poéticas que notas nesse compasso.

Compasso 479/480 (E): preservei a notação de clusters da linha do piano da mesma forma que escreve Mignone em F1 (a mesma apresentada por Jorge Antunes no livro *Notação na Música Contemporânea*, p.42-47), e agreguei uma indicação de pedal até o próximo compasso, como pede a informação escrita do compositor. De modo geral, encurtei o texto da bula para: “com a palma das mãos, quantas teclas puder”, por uma questão de praticidade, afinal o registro, a notação de cluster e também a de pedal, já transmitiam informações suficientes ao performer.

Figura 79: Mignone, *O Sargento de Milícias*, grade orquestral, acervo da ABM, Quadro II, c.479-480

Figura 80: Mignone, *O Sargento de Milícias*, grade orquestral, edição do autor, Quadro II, c.478-470

Compasso 487 (F): troquei a última colcheia da linha do tenor solista por duas semicolcheias, para se encaixar com a prosódia do texto cantado. Havia mais sílabas poéticas que notas nesse compasso.

Compasso 504 (E): os contrabaixos não apresentam um acento (>) como há no piano em F1. Considerando que se trata de uma dobra orquestral, uniformizei esse gesto agregando esse acento à parte dos contrabaixos.

Compasso 515 (E): as cordas entram tocando juntas nesse compasso, exceto pelo contrabaixo que entra no compasso seguinte dobrando a linha dos violoncelos, uma oitava abaixo. Incluí os contrabaixos dobrando os violoncelos (8ª abaixo) já desde esse compasso, para que todos do naipe entrem tocando juntos.

Compasso 518 (E): a melodia do corne-inglês possuía apenas um “*molto espress.*”, porém sem indicação de dinâmica. Incluí um *p*, por ser a dinâmica geral dos demais instrumentos que tocam nesse trecho.

Compasso 520 (E): a celesta não apresentava dinâmica em F1, incluí um *p* nessa parte, pelo fato de ser a dinâmica geral dos demais instrumentos no trecho em questão.

Compasso 523 (A): o piano, a harpa e as flautas estão escritos em 2/4, enquanto que os demais instrumentos estão escritos em 6/8, em F1. Ao verificar F2, vemos que a indicação de tempo que consta é 6/8, fato que é comprovado em F4. Passei então a fórmula de compasso de piano, harpa e flautas para 6/8 e adicionei um ponto em cada nota/pausa escrita.

Compasso 527 (E): a parte de sinos (ou campanas) traz um lá no extremo grave nesse compasso, fora do registro padrão do instrumento moderno.<sup>92</sup> Coloquei essa nota escrita duas oitavas acima do que está escrito (em F1 e F2), pois o lá<sup>2</sup> é a nota lá mais grave que há na tessitura do campanário moderno.

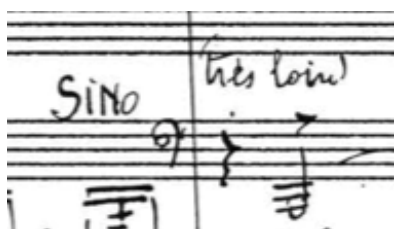


Figura 81: Mignone, *O Sargento de Milícias*, grade orquestral, acervo da ABM, Quadro II, c.527

Compasso 530 (E): os violoncelos não apresentavam uma dinâmica em F1, porém, há no compasso seguinte uma indicação “*cresc. poco a poco*”. Adicionei a dinâmica *p* nesse compasso para que esse crescendo seja bem gradual e efetivo.

<sup>92</sup> A problemática da tessitura dos sinos (/campanário) já havia ocorrido obstando no Prólogo.

### Prelúdio do IIIo Quadro<sup>93</sup>

Compasso 7 (E): a parte de tímpanos não possui dinâmica escrita em F1, porém ele ataca junto com trombones e tuba, que tem um *f* escrito. Adicionei essa dinâmica para os tímpanos, para dar homogeneidade à esse gesto musical.

Compasso 19 (E): a parte de celesta não possui dinâmica em F1, porém todos os demais instrumentos tem um *f* escrito. Agreguei essa dinâmica na parte de celesta por ser a dinâmica geral desse trecho musical.

Compasso 22 (E): na linha dos trompetes não havia uma ligadura entre a última nota desse compasso e a primeira do seguinte, como há na linha das madeiras. Em F4 é possível notar que o naipe dos trompetes não difere, em termos de ritmo, do naipe de madeiras. Agreguei portanto a ligadura entre essas duas notas em questão, dando homogeneidade rítmica à frase.

Compasso 47 (E): as partes de oboés e C.I. possuíam notas repetidas dentro de uma ligadura (imagem abaixo). Ora, seguindo a lógica de articulação dos instrumentos de sopro: se a nota é repetida, ela deve ser articulada e não ligada, ou seja, a ligadura não faz sentido nesse trecho musical. Agreguei apenas a indicação *legato* nesse trecho, para orientar que as notas devem ser mais longas, assemelhando-se assim com a articulação escrita para os demais instrumentos do naipe de madeiras (que tem ligadura em notas repetidas).

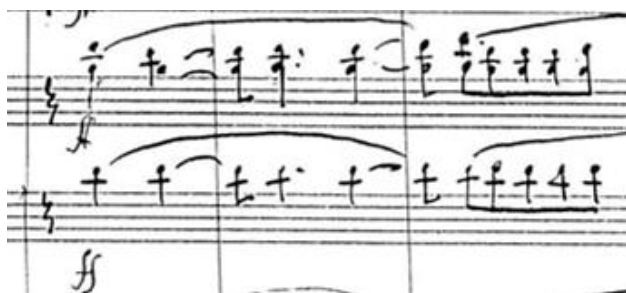


Figura 82: Mignone, *O Sargento de Milícias*, grade orquestral, acervo da ABM, Prelúdio do III Quadro, c.47-49

<sup>93</sup> Esse número não consta na redução para canto e piano (F2). Talvez o fato de não demandar um preparo prévio com cantores, o compositor tenha julgado desnecessário produzir uma redução para ensaio. Esse número consta, no entanto, na grade orquestral (F1), além de ser possível ouvi-lo no fonograma (F4).



### Quadro III

Compasso 11 (E): a tuba vinha de um trecho em dobra com o piccolo, oitavas abaixo. Porém a nota de conclusão da frase do piccolo, nesse compasso, não é dobrada pela tuba, o que soa estranho dentro do contexto. Adicionei essa nota final da dobra na parte da tuba.

Compasso 20 (E): Mignone escreve harmônicos naturais para os violinos por alguns compassos (nas suas palavras, *armonici all'8<sup>a</sup>*). No entanto ele insere uma nota de rodapé na partitura orientando os instrumentistas a experimentarem tocar esses harmônicos duas oitavas acima do som escrito, ou seja, o harmônico que é produzido com o terceiro dedo encostado nas cordas do instrumento (a terceira alternativa, na imagem abaixo). Optei pela primeira opção grafada na partitura e mantive os harmônicos naturais de uma oitava.

(\*) ESTES HARMÔNICOS PODEM TAMBÉM SAIR DUAS OITAVAS ACIMA. EXPERIMENTEM.

Figura 83: Mignone, *O Sargento de Milícias*, grade orquestral, acervo da ABM, Quadro III, c.20-24

Figura 84: ADLER, Samuel. *The study of orchestration*. Tabela de harmônicos naturais do violino, p.44

Compasso 44 (E): os oboés começam a dobrar as flautas apenas a partir do compasso seguinte. Considerando que, em F1, se trata de uma virada de página e a ausência dos oboés nessa dobra com flautas soa estranho por não começar desde o início do gesto musical, adicionei os oboés a partir deste compasso.

Compasso 47 (B): a segunda nota da voz inferior do *divisi* dos baixos é um dó natural em F1, sendo que, na mesma fonte, as madeiras tem do# no mesmo compasso. Em F2 é possível verificarmos que a nota em questão é um dó#. Agreguei um sustenido à essa nota.



Figura 85: Mignone, *O Sargento de Milícias*, grade orquestral, acervo da ABM, Quadro III, c.47-48



Figura 86: Mignone, *O Sargento de Milícias*, redução para canto e piano, acervo do CEDOC-TMRJ, Quadro III, c.47-48

Compasso 48 (B): a flauta 2 tem um sol natural escrito em F1, enquanto que o coro tem um sol#. A redução para canto e piano (F2) traz sol# na parte do piano. Agreguei esse sustenido na parte de segunda flauta, pois faltava esse símbolo.

Compasso 58 (E): a linha dos tímpanos vinha de um trecho em ostinato junto com os contrabaixos, porém nesse compasso, que em F1 consiste em uma virada de página, a

linha do tímpano cessa subitamente. Incluí os tímpanos mantendo seu ostinato até esse compasso, para não soar estranho na horizontalidade do gesto musical.

Compasso 64 (E): as cordas vinham de um trecho em pizzicato, porém nesse compasso haviam notas longas escritas (mínimas com ligadura), o que pressupõe uma necessidade de ser tocado com o arco. Agreguei a indicação “arco” nesse compasso, pois faltava essa informação em F1.

Compasso 81 (E): as madeiras repetem um mesmo gesto musical três vezes a partir desse compasso, sendo que, da primeira vez há uma nota no primeiro fagote que difere da segunda e terceira. Troquei o mi natural pelo do# (que aparece nos compassos seguintes) para dar uma homogeneidade horizontal a esse gesto musical. O acorde de lá maior permanece o mesmo, somente a disposição do voicing é ajustada.

Compasso 90 (B): o primeiro trombone tinha um *réb* escrito em F1, que choca com o ré natural de tuba, celli e bassi da mesma fonte. Checando F2 é possível notar que a nota no acorde em questão é um ré natural, troquei portanto o *réb* por ré natural.

Compasso 95 (E): retirei as duas semicolcheias escritas para os fagotes em F1, por estarem no extremo agudo do instrumento, sendo de difícil entonação - a última semicolcheia do fg1 inclusive nem há na tessitura do instrumento (ADLER p.221). O gesto musical não perde com a ausência dessas duas semicolcheias pelo fato da escala ascendente estar dobrada, nas oitavas superiores, pelos demais instrumentos do naipe.

Compasso 119 (F): troquei a quarta colcheia desse compasso da linha do Vidigal por duas semicolcheias de nota repetida. Pois havia mais sílabas que notas.

Compasso 132 (E): o fg2 não apresentava uma ligadura nessas notas do início do compasso, como haviam nas frases antecedentes e sucedentes. Adicionei uma ligadura abrangendo essas três colcheias (com apogiatura) para dar uma uniformidade horizontal para o gesto musical dos fagotes.

Compasso 137 (B): a nota inferior da frase dos clarinetes dobra a linha vocal, que nesse compasso tem um *láb*, enquanto que clarinetes tem *lá* natural, em som real (si natural escrito). Considerando a transposição desse instrumento, há uma clara necessidade de que esse *lá* tenha um bemol como acidente ocorrente, para não chocar com a melodia vocal. Em F2 consta esse símbolo nessa nota. Adicionei então um bemol na nota *lá* escrita desse compasso na linha dos clarinetes.

Compasso 151 (E): oboés e C.I. apresentam três vezes o mesmo gesto musical, sendo que apenas na primeira vez não há acento em todas as notas. Incluí acentos (>) nas notas desse compasso para dar uma homogeneidade horizontal a esse gesto musical.

Compasso 152 (B): a linha da 3ª Mulher trazia um *mi* natural em F1, enquanto que, no mesmo compasso, havia um *mib* escrito nas linhas da 1ª e 2ª Mulher, vcl, cb, tpt2 e tba. Em F2 havia um bemol grafado nesta nota (ver abaixo), adicionei portanto esse símbolo no *mi* da 3ª Mulher.

The image shows a handwritten musical score for a violin and three vocal parts. The violin part is at the top, with the word 'quer' and 'Um ma-'. Below it are three vocal parts labeled 1ª, 2ª, and 3ª. The lyrics for the vocal parts are: 'quei o gosto não lhe ga-to, não!', 'o gos-to não lhe ga-to', and 'Xi! o gosto não lhe ga-to, não.'. The 3ª part has a handwritten flat symbol (<math>\flat</math>) added to the note 'mi' in the second measure.

Figura 87: Mignone, *O Sargento de Milícias*, grade orquestral, acervo da ABM, Quadro III, c.152



Figura 88: Mignone, *O Sargento de Milícias*, redução para canto e piano, acervo do CEDOC-TMRJ, Quadro III, c.152

Compasso 157-158 (B): a melodia do trompete1 não apresentava um bequadro nas notas do e fá (sendo que a armadura de clave deveria trazer dois sustenidos, e que nem sequer está grafado). A harmonia desse mesmo trecho exige sib e mi<sup>b</sup> (som real), ao invés de si e mi natural. Checando F2, é possível notar que a melodia exige esse bequadro nessas notas mencionadas, adicionei esse acidente ocorrente nesse compasso para o trompete.

Compasso 165 (F): a linha de Vidinha possuía apenas uma colcheia no compasso, sem uma palavra ou sílaba para ser cantada nessa nota (imagem abaixo). Mantive essa nota e adicionei um “Oh!” de espanto, como reação à intervenção inesperada da Comadre na cena (resmungando “O que estão fazendo aqui?”). Em F2 não há nenhuma nota na linha de Vidinha.

Figura 89: Mignone, *O Sargento de Milícias*, grade orquestral, acervo da ABM, Quadro III, c.165

Compasso 191-193 (E): os metais não possuíam dinâmica em F1, incluí um *f* para equilibrar com madeiras e cordas, que possuíam um *ff*.

Compasso 208 (B): o C.I. não apresenta um bequadro na nota fá (som escrito) que, pela armadura de clave (talvez desprezada), seria sustenido. Na mesma fonte, o clarinete 1 tem um *sib* (som real), o que demandaria que o fá escrito para o C.I. fosse natural para não haver choque. Em F2 é possível comprovar que o si deve ser bemol, adicionei portanto um bequadro ao fá do C.I. (para soar *sib*).

Compasso 218 (E): a linha dos tímpanos vinha de uma dobra com contrabaixos, tuba e contrafagote, porém não apresentava uma nota de chegada nesse compasso, como os demais (lembrando que, em F1, se trata de uma virada de página). Adicionei essa nota de chegada: um *sib* com um rulo de mesma duração da nota de contrabaixos, tuba e contrafagote.

Compasso 222 (B): de acordo com a armadura de clave em F1, tpt1 e cl1 teriam um *solb* (som real), enquanto que tbn2, fg1, fl1 e ob1, sol natural. Checando F2 é possível comprovar que o acorde em questão é um *Eb* maior, o que implica que a nota sol em questão seja natural (ao invés de bemol). Incluí um bequadro como acidente ocorrente para cl1 e tpt1.

Compasso 239 (E): a flauta 1 possuía apenas a indicação de expressão *delicato* em F1, porém sem nenhuma indicação de dinâmica. Considerando que os demais sopros tem uma dinâmica de *p*, adicionei essa dinâmica também na parte da primeira flauta.

Compasso 244 (E): os contrabaixos vem de uma seção em pizzicato, sendo que nesse compasso há uma indicação “bem solto” na parte, e mais adiante não há nenhum retorno do arco indicado. Considero que o “bem solto” se refira à técnica de arco, portanto agreguei uma indicação de “arco” nesse compasso, para os contrabaixistas voltarem a utilizá-lo, como fazem os demais instrumentos do naipe.

Compasso 255 (E): os trompetes possuem uma indicação de surdina nesse compasso em F1, porém os trombones, que tocam a mesma melodia na oitava inferior, não possuem. Com a finalidade de uniformizar o timbre dos metais nesse trecho, incluí a indicação de surdina também para trombones nesse compasso.

Compasso 274 (F): troquei a segunda colcheia das partes de Luisinha e Leonardo por duas semicolcheias de nota repetida, para encaixar a melodia com a prosódia do texto escrito. Haviam mais sílabas poéticas que notas nesse compasso.

Compasso 275 (E): a ligadura do contrafagote diferia da ligadura do clarone. Uniformizei essa articulação, fazendo com que o contrafagote inicie uma nova ligadura nesse compasso, como faz o clarone. Lembrando que contrabaixos e piano tocam essas notas de maneira separada em F1, fazendo com que essa breve separação dos sopros não prejudique o legato na horizontalidade geral da frase.

Compasso 284 (F): na linha da Regalada havia uma repetição da sílaba “-nhos” da palavra “vizinhos”, já concluída no compasso anterior, isso ocorre em F1 e em F2. Fiz com que a segunda nota do compasso anterior fosse uma prolongação da sílaba “-zi” (presente na primeira nota), para que o “-nhos” caia exatamente nesse compasso, não havendo necessidade de repetir essa sílaba.

Compasso 298-299 (G): em F2 há uma indicação de “*molto lento*” e “Devagar” que não há em F1, mas que foi realizada na performance em 1978 (consta em F4). Agreguei essa indicação à grade, por faltar essa informação.

Compasso 299 (F): em F1 havia uma melodia a ser realizada pelo Major Vidigal na segunda fermata, indicada no rodapé da partitura. Isso não está presente em F2, e nem fora realizado na montagem de 1978 (comprovado através de F4). No entanto, decidi incluí-la na partitura desta edição para servir como um comentário cômico do personagem em meio à cadência, além de ser a primeira ideia do próprio compositor.<sup>94</sup>

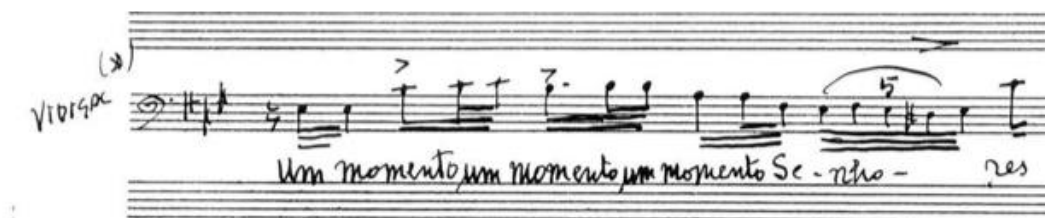


Figura 90: Mignone, *O Sargento de Milícias*, grade orquestral, acervo da ABM, Quadro III, c.299 – nota de rodapé

Compasso 299-300 (E): os instrumentos de metal dobram as vozes nessa frase, porém não há um *crescendo* grafado nessas partes como há naquelas, em F1. Na parte do piano da redução (F2) é possível notar que o *crescendo* é também instrumental, transmiti portanto essa informação para a parte dos metais, a fim de uniformizar esse gesto musical.

Compasso 300 (B): o tpt3 tem um si natural (som real), enquanto que tpa2 tem sib (som real) na mesma fonte. Em F2 vemos que a nota do acorde é um sib, adicionei portanto um bequadro ao do# do trompete 3 para soar si bemol ao invés de si natural.

Compasso 300 (B): considerando a armadura de clave geral de três sustenidos, os trompetes devem apresentar uma armadura de clave de 5 sustenidos, que não há em F1, mas foi considerada. Sendo assim, o sol# (escrito) do segundo tempo do tpt2 deveria trazer um bequadro (soando fá natural), para não chocar com o fá natural da trompa3 na

<sup>94</sup> Essa abordagem se aproxima mais do que Figueiredo traz como “edição genética”, ao trazer uma informação prévia a versão concebida pelo próprio compositor como o texto definitivo (FIGUEIREDO, p.67-68). Não se trata de um rascunho, somente uma prevalência de duas variantes (F2 e F3) sobre uma (F1), considerando que o fonograma foi produzido após a grade orquestral.



mesma fonte. Checando F2 vemos que a nota do acorde é um fá natural. Sendo assim, adicionei um bequadro como acidente corrente nessa nota do tpt2.

Compasso 311 (E): as cordas vinham de uma última intervenção em pizzicato, sendo que nesse compasso há uma sequência de semicolcheias quase impossível de ser tocada em pizzicato, e também não há uma indicação de retomada do arco. Adicionei a palavra “arco” na parte das cordas, pois faltava essa informação.

Compasso 319 (E): os contrabaixos vinham de vários compassos com um ostinato em *divisi* de oitava, mas nesse compasso (que em F1 trata-se de uma virada de página) a nota superior do *divisi* não está mais grafada. Decidi por grafar como *senza div*, como está nesse compasso, desde o compasso 311 (que é quando se inicia o ostinato), com o intuito de preservar uma homogeneidade horizontal ao longo de todo o trecho.

Compasso 330 (E): apesar de repetirem o mesmo gesto musical algumas vezes, piccolo e C.I. apresentam divergências de articulação cada vez que executam esse gesto. Considerando que se trata de uma dobra de flautas, decidi por preservar a mesma articulação (uma nota separada e cinco ligadas) que é realizada por esses instrumentos, a fim de uniformizar a articulação interna do naipe.

Compasso 395 (E): o tbn1 vinha de uma intervenção anterior feita com surdina, porém nesse compasso ele toca em uníssono com o tbn2, que está sem surdina. Como não há uma indicação para o tbn1 de retirar a surdina, considereei que nesse compasso seria a retorno do som aberto do instrumento, incluí portando essa indicação.

Compasso 396 (B): o C.I. não possuía um bemol no ré escrito, resultando em um sol natural, em som real. Os demais instrumentos tem um sol $b$  na mesma fonte (F1). Checando F2 vemos que o acorde traz um sol $b$ , de fato, adicionei portanto um bemol ao ré escrito do C.I. para que soe essa nota.

Compasso 408 (E): os trombones vinham de uma seção em  $f$ , e apresentavam um acento (>) seguido de um crescendo nesse compasso, enquanto que trompas e trompetes tinham apenas um  $p$ , seguido de crescendo, em F1. Coloquei um  $fp$  nesse acento dos trombones

para que eles possam crescer com mesma igualdade de dinâmica dos demais instrumentos do naipe.

Compasso 414 (B): tanto em F1 como em F2 há a nota *réb* na melodia, escrita para violinos, violas e violoncelos. Porém essa mesma melodia havia sido executada anteriormente pelo coro com a nota *ré* natural. Afim de dar uma coerência horizontal entre as duas vezes que aparece essa melodia, decidi que essa nota deveria ser *ré* natural, como da primeira vez em que aparece. Adicionei portanto um bequadro como acidente ocorrente nessa nota.

Compasso 414 (E): o *tbn2* vinha de uma dobra com o *fg2*, porém nesse compasso o primeiro tem três *láb* em nota repetida enquanto que o segundo tem uma nota longa. Decidi por dar uma uniformizada no ritmo dessa dobra orquestral, colocando uma semínima no *tbn2*, como há no *fg2*.

Compasso 447 (E): a última nota do compasso apresentava divergências de intenção musical entre os instrumentos, cordas tinham um *sf* escrito, enquanto que sopros e percussão, apenas um acento (>). Na parte de piano da redução (F2) há um acento com *sforzato*, resolvi grafar essa opção em todos os instrumentos que tocam essa nota.

## **6. Conclusão**

Através do estudo apresentado, podemos concluir primeiramente que uma nova performance da obra seria muito bem-vinda e também almejada pelo próprio compositor, uma vez que a única performance de *O Sargento de Milícias* que de se tem notícias não incluiu os números extras, como o Dueto, por ter sido composto em 1982 (posteriormente a execução em 1978) com a intenção de ser incluído dentro da obra. Uma nova execução seria portanto a versão definitiva idealizada por Mignone, ainda em vida.

Porém, programar uma nova montagem dessa ópera seria praticamente impossível devido às inconsistências nas fontes musicais que se encontram em manuscritos feitos pelo compositor, em especial a grade orquestral, que jamais passou pelo olhar crítico de um editor/revisor. Sendo assim, uma revisão musicológica do texto musical se mostrou como condição *sine qua non* para uma possível performance.

Meu trabalho propôs então, através de uma metodologia galgada em Grier e Duarte, uma solução para esse impasse organizando uma edição crítica. As fontes musicais dessa ópera foram encontradas em acervos públicos e cedidos ao autor através de cópia digitalizada pelas instituições mantenedoras desses documentos.

Os resultados parciais apontam que, o processo composicional de Mignone mescla tanto orquestrar a partir de uma partitura vocal quanto reduzir a partir da grade. Pois, embora as partituras tenham sido concluídas com uma lacuna de 15 dias de diferença (a partitura vocal tem como data de conclusão 02/03/1978, enquanto que a grade, 17/03/1978), muitas das dubiedades de notas apresentadas na grade podem ser sanadas na partitura da redução para piano e voz.

Além dessa questão acerca do texto musical, essa dissertação ainda trouxe uma luz sobre o processo de criação de um libreto operístico, analisando o caso d' *O Sargento* através das adaptações propostas por Mello Nóbrega (e F. Célio Monteiro) no romance de Manuel Antonio de Almeida a fim de transforma-lo em um melodrama. Isso é exposto na segunda parte do trabalho, em que faço um paralelo do enredo da ópera em comparação com os acontecimentos da trama original do livro de 1854.

Em suma, pretendo com esse trabalho elucidar um pouco sobre uma ópera que acabou sendo deixada de lado na história da música brasileira, *O Sargento de Milícias*, e

poder assim acrescentar a futuros pesquisadores que se proponham a estudar a obra de Francisco Mignone e sua produção lírica. Além de, principalmente, apontar soluções musicais a futuros intérpretes (sejam cantores ou regentes) que se interessem em programar essa ópera (ou parte dela), contribuindo ainda que de maneira mínima, com a valorização da ópera composta por compositores brasileiros e com a atividade operística no geral.

## Bibliografia

ABREU, Modesto de. Melo Nóbrega. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, n.00108(1), p.19, 12 fev 1978.

ADLER, Samuel. *The Study of Orchestration* (3ª Ed.). Nova Iorque: W.W. Norton & Company, 2002.

ALENCAR, Miriam. O Sargento de Milícias: peripécias de um soldado apaixonado. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n.00253(4), p.22, [s.d.]

ANDRADE, Mário de. Obras Novas. *Diario Nacional*, São Paulo, n.00346(1), p.7, 21 ago 1928.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira* (2ed). São Paulo: Livraria Martins Editora, 1975.

ANTUNES, Jorge. *Notação na música contemporânea*. Brasília: Sistrum, 1989.

ALMEIDA, Manuel A. de. *Memórias de um Sargento de Milícias*. São Paulo: Livraria Martins, 1941.

ARAÚJO, Fernando. *Francisco Mignone e os manuscritos de Buenos Aires: contexto histórico, interpretação, e edição de obras para duo de violões recém-descobertas*. Orientador: Dr. Fausto Borém. Tese de doutoramento em música. UFMG, Belo Horizonte, 2017.

BARBARÁ, Maria L. A. *Memórias de um Sargento de Milícias, de Manuel Antônio de Almeida: do Encalhe à Reedição*. Dissertação de mestrado em Letras. PUCRS, Porto Alegre, 1996.

BROWN, Clive. *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

BRUDER, Fabiana; ALIRETTI, Cinthia. Lorenzo Fernandez, Francisco Mignone e Pixinguinha no Acervo do Instituto de Estudos Brasileiros. *Revista do IEB*. São Paulo, v.42, p.91-107, 1997.

CANDIDO, A. Dialética da Malandragem. *Revista do IEB*. São Paulo, v.8, p.67-89, 1970.

CASOY, Sérgio. *Ópera em São Paulo: 1952-2005*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

DUARTE, Roberto. *Villa-Lobos errou?: Subsídios para uma revisão musicológica em Villa-Lobos*. São Paulo: Algor editora, 2009.

- FIGUEIREDO, Carlos A. *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX: Teorias e práticas editoriais* (1ª Ed.). Rio de Janeiro: Unirio Editora, 2014.
- FIGUEIREDO, Carlos A. Tipos de Edição. In: *Debates*, v. 7, p. 39–55. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2004
- FRUNGILLO, Mário D. *Dicionário de percussão*. São Paulo: Editora Unesp/Imprensa Oficial do Estado, 2003.
- FURTADO, Júnia Ferreira. O Labirinto da Fortuna; ou os revezes na trajetória de um contratador de diamantes. In: *História: Fronteiras*. Vol. II. Anais do XX Simpósio Nacional da ANPUH. São Paulo: Humanitas/ FFLCH-USP, 1999. p. 309-319
- GRIER, James. *The critical editing of music: History, Method and Practice*. Cambridge: University of Cambridge Press, 1996.
- GIANESELLA, Eduardo F. *Percussão orquestral brasileira: problemas editoriais e interpretativos*. São Paulo: Unesp, 2012.
- GLOEDEN, Edelson. *As 12 Valsas Brasileiras em Forma de Estudos para Violão de Francisco Mignone: Um Ciclo Revisitado*. Tese (Doutorado em Música). USP, São Paulo, 2012.
- HOLD, Trevor. Words for Music: An old problem revisited. *The Music Review*, Londres, p. 283-296, nov 1986.
- LIÇÃO de piano. Direção e fotografia: João Carlos Horta. Argumento: Luiz Paulo Horta. 20 min, colorido. Rio de Janeiro: Embrafilme; Funarte, 1978. Disponível em: <<https://youtu.be/ehW0Ovy8KYQ>>. Acesso em 19 set 2021.
- L'INNOCENTE: a nova opera de Francisco Mignone. *A Gazeta*, São Paulo, n.06244(1), p.3, 26 nov 1926.
- MARIZ, Vasco (org.). *Francisco Mignone: o homem e a obra*. Rio de Janeiro: Funarte/Editora da UERJ, 1997.
- MIGNONE, *Doze Choros para Piano*. Partitura. Brasília: Sistrum, 1984.
- MIGNONE, Francisco. *O Sargento de Milícias*. Redução para piano e voz [autógrafo do compositor – acervo do Theatro Municipal do Rio de Janeiro]. Rio de Janeiro, 1978.
- MIGNONE, Francisco. *O Sargento de Milícias*. Grade orquestral [autógrafo do compositor – acervo da ABM]. Rio de Janeiro, 1978.
- MIGNONE, Francisco. *Dueto de Vidinha e Leonardo*. Redução para piano e voz [autógrafo do compositor]. Acervo particular da família de Glória Queiróz. Rio de Janeiro, 1982.

- MIRANDA, Ronaldo. Mignone operístico em espetáculo oscilante. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n.00255, p.2, caderno B, 19 dez 1978.
- NÓBREGA, Humberto M. *O Sargento de Milícias* (libreto). Acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa. [manuscrito]. Rio de Janeiro, 1977.
- O CONTRATADOR de diamantes. *A Gazeta*, São Paulo, n.05582(1), p.5, 3 set 1924.
- O CONTRATADOR de diamantes, de Affonso Arinos, no nosso Municipal. *A Noite*, Rio de Janeiro, n.02666(1), p.2, 17 maio 1919.
- O SARGENTO de milícias. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n.02532(2), p.22-24, 5 dez 1978.
- OLIVEIRA, Gisele P. *Quatro Líricas (1938) de Francisco Mignone com Texto de Manuel Bandeira: Música, Poesia e Performance*. Dissertação (Mestrado em Música). UFG, Goiânia, 2005.
- SILVA, Flávio (org.). *Francisco Mignone: catálogo de obras*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2007.
- SILVA, José L. Á. *Il Trovatore e o Libretto Belcantista*. Dissertação (Mestrado em Letras). UNICAMP, Campinas, 2009.
- PASQUALINI, Maria E. P. (org.). *Criadores do Brasil: catálogo 2011/2012*. São Paulo: Editora Criadores do Brasil (Editora da OSESP), 2012.
- PERROUX, Alain. *L'opera: Mode d'emploi*. Paris: Éditions Premières Loges, 2015.
- RICCIARDI, Rubens R. A poética de Domingos Caldas Barbosa e a historiografia da crítica: reflexões sobre o cânone literário no Brasil colônia. Anais do XXXV ENANPOLL. Universidade Estadual de Maringá (UEM). Online, 2020. Disponível em: <<https://anpoll.org.br/enanpoll-2020-anais/resumos/digitados/0001/PPT-eposter-trab-aceito-0940-1.pdf>>. Acesso em 19 jun 2022.
- ROCHA, João C. de C. R. A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou “a dialética da marginalidade”. *Revista do Programa de Pós-graduação em Letras da UFSM*. N.32 (Jun, 2006) – Ética e cordialidade, p.23-70. Santa Maria, 2006.
- RODRIGUES, Lutero. Pedro Malazarte, uma ópera modernista. In: *Brasiliiana*, Rio de Janeiro, n.26, p.14-21, dez 2007.
- RONCARI, Luiz. *Literatura brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos*. São Paulo: EDUSP, 1995.
- SCHERR, Suzanne. Editing Puccini's Operas, The Case of “Manon Lescaut”. *Acta Musicologica*. Basel, v.62, Fasc.1, p.62-81, jan-abr, 1990.

STRAUSS, Richard (Rev.); FRONT, Theodore (Trad.). *Treatise on Instrumentation*. Nova Iorque: Edwin F. Kalmus, 1948.

WEISSTEIN, Ulrich. Librettology: the fine art of copying with a Chinese twin. *The journal of Commonwealth Literature*, Hans Zell Publishers, v.16, n.1, p.23-39, Oxford, ago., 1982.

WERNER-JENSEN, Arnold. *Opernführer für junge Leute: Die beliebsten Opern von der Barockzeit bis zur Gegenwart*. Mainz: Schott Music GmbH & Co. 2008.

ZEDDA, Alberto. *Divagazione Rossiniane*. Milão: Ricordi, 2013.



## **Anexo**

A partitura da edição crítica realizada, que deve ser disposta na seguinte ordem<sup>95</sup>:

- Prólogo
- Procissão dos Ourives
- Quadro I
- Dueto (a ser executado no n.8 de ensaio do Quadro I)
- Quadro II
- Prelúdio do Quadro III
- Quadro III

---

<sup>95</sup> A numeração de página da partitura em anexo está disposta seguindo o cada número musical individualmente, ou seja, ela recomeça do número 1 em cada nova parte.

# O Sargento de Milícias

editor: Edson de T. Piza Filho

compositor: Francisco Mignone (1897-1986)  
libretista: Humberto Mello Nóbrega (1901-1978)

## Prólogo

**Lento**

The score is for a Prologue in 4/4 time, marked Lento. It features a woodwind section with Piccolo, Flutes 1 & 2, Oboes 1 & 2, Cor Anglais, Clarinets 1 & 2, Clarinet in E-flat, Bassoons 1 & 2, and Contrabassoon. The brass section includes Trumpets 1 & 2, Trumpets 3 & 4, Trumpet 3, Trombones 1 & 2, and Trombone/Euphonium. The percussion section includes Timpani, Snare Drum, Cymbals (interno), Xylophone, Celesta, Harp, and Piano. The string section includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The score begins with a Piccolo part, followed by Flutes 1 & 2 and Clarinet 1 & 2. The woodwinds play a melodic line starting with a first ending (I.) marked *mf*. The Clarinet in E-flat and Bassoon 1 & 2 play a lower line, with the Bassoon marked *p*. The strings enter with a rhythmic pattern, with the Contrabasso marked *pizz.* and *p*. The Violins I and II play a melodic line with sixteenth-note patterns, marked *p*. The Viola plays a supporting line, also marked *p*. The score is divided into four measures, with the first measure containing the initial melodic entries and the subsequent measures continuing the development of the themes.

Pic

Fl 1, 2

Ob 1, 2

C.I.

Cl 1, 2

Clarone

Fg 1, 2

C. Fg

Tpa 1, 2

Tpa 3, 4

Tpt 1, 2

Tpt 3

Tbn 1, 2

Tbn B., Tba

**Lento**

Timpani

Atabaques

Sinos (interno)

Xilofone

Celesta

Harpa

Piano

Violão (de 7 cordas)

**Lento**

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contra-baixo

5

Fl. 1, 2

Cl. 1, 2

Fg 1, 2

Hp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



8

Cl. 1, 2

Cl. B

Fg 1, 2

Vlão 7c.

Vidigal

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mi-nha bar-qui nha ma-nei - ra que vais nas a-sas do ven - to

13

Vlão 7c.

Vidigal

des-sa ba-fa-gem fa-guei - ra por que cor-res tão li-gei - ra se-guin-do meu pen-sa-men-to



19

Vlão 7c.

Vidigal

mi-nha bar-qui nha pei-xei - ra pôe ve-las as-sopra ven-to re-faz a ro-ta cos-tei - ra



25

Vlão 7c.

Vidigal

que ge-me no meu la-men-to Re tor-na por tua es-tei-ra tem dó de mim to-ma ten-to



31

Vlão 7c.

Vidigal

que'a-ca-cho-pi-nha tri-guei - ra de mi-nh'al-de-ia, a lou-rei - ra a-chou me-lhor ca-sa-men-to não



38

Vlão 7c.

Vidigal

ca-ias bar-ca ve-lei - ra no pe-go do meu tor-men-to não



42

Vlão 7c.

Vidigal

ca-ias bar-ca ve-lei - ra no pe-go do meu tor-men-to não

46 1

Fl. 1, 2

Bota-bicas 1

Vidigal *pp*

Vln. I *pizz.*

Vln. II *pp* *pizz. p*

Vla. *pp* *pizz. p* *arco*

Vc. *pp* *pizz. p* *arco* *pizz.*

Cb. *pp* *pizz. p*

- to do meu tor - men - to

p'a-mor de Deus, dá es - mo

53

Pic. *p*

Fl. 1, 2 *f*

Ob. 1, 2 *p* *f*

C.I. *p*

Cl. 1, 2 *p*

Fg 1, 2 *I.* *mf*

Tpa 3, 4 *p*

Bota-bicas *lamuriento*

li - nha tem dó\_ de mim te-nha pe-na de mim

Negro 1 *f*

vai tra-ba-ia es-tas são mi nha! Bo-ta Bi-cas já tá

Negro 2 *f*

tu pe-de pra ca-ni-nha e-le só pe-de pra be - bê!

Negro 3 *f*

pas-sa pra cá uns três réu van-cê é ru-nho cu-moque...

Vln. I *pizz. f*

Vln. II

Vla.

Vc. *div. punta d'arco p* *pizz. f*

Cb. *div. punta d'arco p*

59

Pic. *f*

Fl. 1, 2 *f*

Ob. 1, 2 *f* a2

Cl. 1, 2 *f*

Cl. B *f*

Fg 1, 2 *f*

Bahianas 1 *f* (gritado)  
A-ca-ra-jé A-ba - rá minhas qui-tan-d'é mi

Bahianas 2  
car-do di can'-a-lu - á!

Negro 1 *(rindo)*  
pre-so, eu vô pe - di pra sor-tá, puis no tron-co Bo - ta Bi-cas num tem bi-ca pra bo-tá Quá quá quá quá quá quá quá quá

Negro 2  
Quá quá quá quá quá quá quá quá quá

Negro 3  
Quá quá quá quá quá quá quá quá quá

Vln. I *non div.* *arco* *p*

Vln. II *pizz.* *non div.* *arco* *p*

Vla. *alla corda* *f*

Vc. *pizz.*

Cb. *pizz.*

2

66

Pic.

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

C.I.

Cl. 1, 2

Cl. B.

Fg. 1, 2

Tpa. 1, 2

Tbn. 1, 2

Tbn. B, Tba.

Bahianas 1

Bahianas 2

Bota-bicas

Negro 1

Negro 2

Negro 3

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*f*

*f*

*p*

*p*

*p*

*p*

sord.

*sf*

sord.

*sf*

ó - ie a - ca - çá e os cus - cu - os xim - xim dga - li - nhas é - fo! mi - ó é su - a' a - vô!

car - do di can' a - lu - á! car - do di ca - na' e a - lu - á uil! mi - nha qui - tan - da é mi - ó!

tem dó di

*mf* (apertando o Bicas)

pé - di pr' e - le qu' e - le tem

*mf*

um vin - tém is - s' é mar - da - de cre - do cruiz!

*mf*

ai s' eu ti - ves - s' um vin - tém! is - s' é mar - da - de cre - do cruiz!

pizz.

*f*

pizz.

*f*

arco

alla corda

*p*

74

Pic. *f*

Fl. 1, 2 *f*

Ob. 1, 2 *f*

Fg. 1, 2

Tpa 1, 2

Tbn. 1, 2 *p dolce* *molto sost.*

Tbn. B, Tba *p dolce* *molto sost.*

Bahianas 1 *f*  
a - ca - ra - jé! a - lu - á! a-lu - á! a-lu -

Bahianas 2 *f*  
car-do di ca-na i cus - cus xin - xim de ga - li-nh'ô mi-nha gen-te car - do di

Bota-bicas  
mim tem dó di mim mim! tem dó di mim tem dó di

Negro 1  
an - te qu'ar-guém a - qui nos bus - que i - o rê - io'us lom-ba nus is - quen - ti

Negro 2  
já tá che-gan-do'o lus-que fus - que va-mo sim-bó-ra mi-nha gen-ti an-te qu'ar-guém a - qui nos bus - que i - o rê - io'us lôm-ba nus is quen - ti!

Negro 3  
é me-mo va-mo sim - bó-ra mi-nha gen-ti us lôm-ba nus is - quen - ti

Vln. I *f* arco

Vln. II *f* arco

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f* arco



81 **3**

C.I. *f*

Cl. 1,2 *f*

Cl. B *f*

Tpa 1, 2 *chiuso mf*

Tpa 3, 4 *chiuso mf*

Tbn. 1, 2 *aperto pp*

Tbn.B, Tba *aperto pp*

**3**

Camp. *interno f mf*

Cel. *f*

Hp. *f*

Pno. *f*

Bahianas 1 *f*  
 á! cu - me - çô Bim - bau, bim - bau, ben - ço di Deus\_\_ ve - nha so - bre di

Bahianas 2 *f*  
 ca... cu - me - çô Bim - bau, bim - bau, ben - ço di Deus\_\_ ve - nha so-bre di

Bota-bicas *f*  
 mim! É'o si-no da Can-de-lá-ria a mi-nh'i-gre-ja to-cou

Negro 1 *(a pedir silêncio) f*  
 xiu! É'a Can-de-lá-ria di tu-do so-ô si - no rei ne-nhum can-tô\_\_

Negro 2 *f*  
 xiu! É'a Can-de-lá-ria di tu-do so-ô si - no rei ne-nhum can-tô\_\_

Negro 3 *f*  
 xiu! É'a Can-de-lá-ria di tu-do so-ô si - no rei ne-nhum can-tô\_\_

**3**

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f p*

Cb. *f*

87

Fl. 1, 2 *p espr.*

Ob. 1, 2 *p espr.*

C.I. *p*

Tbn. 1, 2

Tbn.B, Tba

4

Camp. 4 (*glockenspiel - do fesso*) *f*

Cel.

Hp.

Pno.

Bahianas 1  
nóis u si-no Rei de tu-do nóis Ó, si - no Rei de to - dos nóis é o si-no de San-ta Ri - ta!

Bahianas 2  
nóis u si-no Rei de tu-do nóis Ó, si - no Rei de to - dos nóis é o si-no de San-ta Ri - ta!

Bota-bicas  
u si-no Rei de tu-do nóis Ó, si - no Rei de to - dos nóis

Negro 1  
co-m'eu can-te - i u si-no Rei de tu-do nóis ne - nhum can-tô co-mo eu can - tei... co-mo eu can - tei de San-ta Ri-ta

Negro 2  
co-m'eu can-te - i u si-no Rei de tu-do nóis ne - nhum can-tô co-mo eu can - tei... co-mo eu can - tei

Negro 3  
co-m'eu can-te - i u si-no Rei de tu-do nóis ne - nhum can-tô co-mo eu can - tei... co-mo eu can - tei

5

5

*f* (levantando-se a gingar)

Vln. I 4 div. a3 (harm.)

Vln. II 4 div. a3 (harm.)

Vla.

Vc.

Cb.

95

Ob. 1, 2

Cl. 1, 2

Fg 1, 2

Camp.

Cel.

Hp.

Pno.

Bota-bicas

Negro 1

Negro 2

Negro 3

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*sf*

*sf*

*sf*

5 (interno)  
(um pouco longe)

(falado) 3 3  
é o si no de San ta Te - re sa

fui di San ta Ri ta sô o ca pi-tão meusi nhô mere for - mô mere for - mô

mere for mô

medá'umvin - tém, medá'umvin tém, medá'umvin

mere for mô

5

pizz. non div.  
*p*

pizz. non div.  
*p*

pizz. non div.  
*p*

102 6

Pic. *mf*

Fl. 1, 2 I. *mf*

Tpt. 1, 2 *p*

Tbn. 1, 2 *p*

Camp. 6 (*glockenspiel - do fosso*) *f ritmato*

Pno.

Negro 1 *(ficam gingando)*  
me dá'um vin-tém, só um vin -tém, só um vin-tém, só um vin - tém es-t'é dos fra-de ca-pu-chi-no i-mi-to

Negro 2  
tém, me dá'um vin-tém, só um vin -tém, só um vin-tém, só um vin - tém

Negro 3  
tém me dá'um vin-tém, só um vin -tém, só um vin-tém, só um vin - tém

Vln. I arco *f sciolto* 6 *pp sub.* *p* div.

Vln. II arco *f sciolto* *pp sub.* *p* div.

Vla. arco *f sciolto* *pp sub.* *p* div.

Vc. *f* *p*

Cb. *f* *p*

108

Pic.

Fl. 1, 2

Cl. 1, 2

Camp.

Cel.

Hp.

Pno.

Negro 1  
e le di rei-ti nho ca pu chi nonumtem ca pu chi nonum tem tem eu sei quetem eu sei que tem, eu sei que

Negro 2  
não tem! não tem! não tem, não tem temtemtemtemtemtemtem

Negro 3  
eu sei que tem, não tem não tem não tem não

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.  
pizz.  
f pizz.

Cb.  
f

113 [7]

Fl. 1, 2

Cl. 1, 2

Camp.  
outro sino  
f com alegria

Pno.  
f Red.

Negro 1  
tem pí - ru-las pí - ru-las pí ru eu

Negro 2  
tem (gingando) tem pí - ru-las ru pi las

Negro 3  
tem o teu na - riz tem pí - ru-las pí - ru-las las pi

117

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

C.I.

Cl. 1, 2

Camp.

Cel.

Hp.

Pno.

Negro 1

Negro 2

Negro 3

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

8

ff

ossia\*

f

(grafia original:)

gliss.

gliss.

4

ff

(risadas)

ti-ro-las

(com solenidade)

com meu ba-da-lão com meu ba-da-lão ba-da-lão din

(risadas)

ti-ro-las

ba-da-lão ba-da-lão

(risadas)

ti-ro-las

din don din don din

III corda

gliss.

div.

f

IV corda

gliss.

III corda

gliss.

div.

f

III corda

gliss.

f

II corda

gliss.

f

123

Fl. 1, 2

Tpt. 1, 2

Tpt. 3

Tbn. 1, 2

Tbn. B, Tba

ff

sord.

sord.

sord.

sord.

Camp.

9

Cel.

4

4

Pno.

4

4

ff tutta forza

Bahianas 1

is so é pe ca dogra v'óxen ti

Bahianas 2

(xingando)

e o fen di a A ve Ma ri a!

Negro 1

(risadas)

(gritando e precipitado)

quaquaquaquaquaquaquaqua

Óie'asqui tan da nha Lu zi a quinóístá só si di ver tin do

Negro 2

quaquaquaquaquaquaquaqua

pe - ca do é ven dê comes di dez di as

Negro 3

quaquaquaquaquaquaquaqua

a - bis so lu ta men te

9

col legno

col legno

col legno

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

129

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

Cl. 1, 2

Cl. B

Fg 1, 2

Tpa 1, 2

Tpa 3, 4

Tpt. 1, 2

Tpt. 3

Tbn. 1, 2

Tbn. B, Tba

Bahianas 1

Bahianas 2

Negro 1

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

sord.

*mf*

*p*

*f*

*sf*

ne-go da-qui não pres-ta, não!

e us bai-a-no são mui-to di-fe - ren - ti

a su-coi-sa qui tem, mi-nha nha-nhá, lá na Ba - hi-a, é tor-so'i sa - ia cum - pri-da trun fa, ba - ta

(à outra)

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.



134 10

Pic. *fr.*

Fl. 1, 2 *fr.*

Ob. 1, 2

Tpa 1, 2 *open*

Tpa 3, 4 *open*

Tbn. 1, 2

Tbn.B, Tba *III.*

10

Bahianas 1  
cê t'ou-vin-do mi-nha fi-a? aos coi-sas san - ta tão ser-vin-do eu não ter di-to num ter di - to não

Negro 2  
pen - ca, ba-lan-gan-dã

Negro 3  
é u - ma por-ca-ria de co-mi - da! nós ta-va só si di-ver-tin - do

10

Vln. I *arco* *div.*

Vln. II *arco*

Vla. *arco*

Vc. *f*

Cb. *f*

139

Pic. *p*

Fl. 1, 2 *p*

Ob. 1, 2 *p*

Cl. 1, 2 *sf*

Tpa 1, 2 *f*

Tpa 3, 4 *f*

Tpt. 1, 2 *sord.* *f*

Tpt. 3 *sord.* *f*

Tbn. 1, 2 *I.* *sf*

Xil. *f*

Bahianas 1  
Bi ní - di-to o-cê que re-ná\_ nus in - fer-no?

Bahianas 2  
nus si-nu'é Deus que ta ti - nin - do qui vão prus qui-nto van-ceis tu-do tú é

Negro 2  
fe-cha o bi-co xe-re-ta

Negro 3  
tá bra - ba? num ven - deu u-ma pa - ta-ca

Vln. I *pizz.* *f* *arco* *p*

Vln. II *pizz.* *f* *arco* *p*

Vla. *pizz.* *f* *arco* *f*

Vc. *pizz.* *f*

Cb.

11

145

Fl. 1, 2 *f*

Ob. 1, 2 *f*

C.I.

Cl. 1, 2 *f*

Tpt. 1, 2 *fr. mf*

Tpt. 3 *fr. mf*

Tbn. 1, 2 *fr. mf*

Tbn. B, Tba. *f*

11

Bahianas 1 *f*  
vai tor - rar nu for-n'e ter no! semo'is

Bahianas 2  
fio\_ ouchi fru do duchi - fru - do e da bru xa!

Negro 1  
bar co, Lu - zi a de - sem bu - cha!

Negro 3  
diz en - tao su - a bru xa, si Deus é bom, pru quê se mo ca ti vo?

11

Vln. I

Vln. II

Vla. *p* *mp*

Vc. *f* *arco mp*

Cb. *f* *arco mp*

154

Ob. 1, 2

C.I.

Cl. 1,2

Cl. B

Fg 1, 2

Tpa 1, 2

Bahianas 1

Bahianas 2

Negro 1

Negro 2

Negro 3

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

12

rall. . . . . A tempo

*p*

*tr*

*sf*

*p*

*mf*

cra vo tar vez pru - que tar vez pru que nas tu'as-sim de cer to é von ta - de de Deus nos so Si nhô

nos so Si nhô

si Deus en tão

de sem bu cha ou tra vez! tar - vez!? as - sim

i va mo bru xa fa la lo go o tar - vez? as - sim

pont. *non f*

pizz. *p*

pizz. *p*

pizz. *p*

pizz. *p*

pizz. *p*

pizz. *p*

162

Pic.

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

C.I.

Cl. 1, 2

Cl. B

Fg 1, 2

Tpa 1, 2

Tpa 3, 4

Tbn. 1, 2

Tbn.B, Tba

Xil.

Cel.

Hp.

Pno.

Bahianas 1

Bahianas 2

Negro 1

Negro 2

Negro 3

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

fr.

aberto

III. fr.

13

mf

gliss.

f

arco

III c.

II c.

pizz.

f

(pizz.)

He - re - ge! Bó-di prê-tu, pé di pa to vão te'a - pa-ga do pe-ca-do bi - xi-ga nó nas tri-pa pé ra - cha-do!

bo-ca su-ja Bó-di prê-tu, pé di pa to vão te'a - pa-ga do pe-ca-do bi - xi-ga nó nas tri-pa pé ra - cha-do!

é des-sa la-ia dus ca-pi-tão du ma-to as pra-ga de mu

é me-mo! as pra-ga de mu

é me-mo! as pra-ga de mu

13

arco

III c.

II c.

pizz.

f

(pizz.)

169

Pic. *mf*

Ob. 1, 2 *sf* *mf*

C.I. *sf*

Cl. 1, 2 *mf*

Fg 1, 2 *f*

Tpa 1, 2 *mf*

Tpa 3, 4 *open* *mf*

Tpt. 1, 2 *sf* *f*

Tpt. 3 *sf* *f*

Atab. *f*

Xil.

Negro 1 *(dançando)* *falsetto (nasal)*  
 ié num pe-ga mais i'us tem-po dus a-gô-ro si'a-ca - bô Uá! ba-mo bai - a - no ba - mo ba-mo cu-me'i-ço - za go-za-go-ié! puis a vi-da ai le - va - mo

Negro 2 *fals.*  
 ié num pe-ga mais i'us tem-po dus a-gô-ro si'a-ca - bô Uá! ba-mo bai - a - no ba - mo ba-mo cu-me'i-ço - za go-za-go-ié! puis a vi-da ai le - va - mo

Negro 3 *fals.*  
 ié num pe-ga mais i'us tem-po dus a-gô-ro si'a-ca - bô Uá! ba-mo bai - a - no ba - mo ba-mo cu-me'i-ço - za go-za-go-ié! puis a vi-da ai le - va - mo

Vln. I *sf*

Vln. II *sf*

Vla. *sf*

Vc. *sf*

Cb. *sf*

178

Pic.

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

Cl. 1, 2

Fg 1, 2

Tpa 1, 2

Tpa 3, 4

Atab.

Negro 1

Negro 2

Negro 3

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*mf*

(nasal)

quem sa - be qui fim te - rá ba - mo le - lê ba - mo le - lê ba - mo le - lê BA - MO ba - mo le -

quem sa - be qui fim te - rá ba - mo le - lê ba - mo le - lê ba - mo le - lê BA - MO ba - mo le -

quem sa - be qui fim te - rá ba - mo le - lê ba - mo le - lê ba - mo le - lê BA - MO ba - mo le -

4

182

Pic.

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

C.I.

Cl. 1, 2

Fg 1, 2

Tpa 1, 2

Tpa 3, 4

Tpt. 1, 2

Tpt. 3

Tbn. 1, 2

Tbn. B, Tba

Timp.

Atab.

Bahianas 1

Bahianas 2

Negro 1

Negro 2

Negro 3

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

aberto

gritando

Ju - de - us

o - cês vão pru in - fer - no di - rei -

fi - os de Sa - ta - nás

o - cês vão pru in - fer - no di - rei -

lê ba - mo le - lê ba - mo le - lê

an - tes

lê ba - mo le - lê ba - mo le - lê

an - tes

lê ba - mo le - lê ba - mo le - lê

an - tes

arco

arco



186 **15**

Pic. *f*

Fl. 1, 2 *f*

Ob. 1, 2 *p*

C.I.

Cl. 1, 2 *p*

Fg 1, 2 *sf*

Tpa 1, 2

Tpa 3, 4

Tpt. 1, 2 *sord.* *mf*

Tpt. 3 *sord.* *mf*

**15**

Timp.

Tub. B. *os sinos repicam*

Hp. *molto forzato*

Bahianas 1  
ti - nho t'es con ju-ro van - ceis tá nu ca-mi nho de ber-ze bú, van cês nu vê?

Bahianas 2  
ti - nho t'es con ju-ro van - ceis tá nu ca-mi-nho de ber-ze bú, van cês nu vê?

Negro 1  
e - li que o tron-cu i'u an - giu-lu ji-ri-ri ti-tim ti-ri-ri ti -

Negro 2  
e - li que o tron-cu i'u an - giu-lu i o li bam bo tam bém ji-ri-ri ti-tim ti-ri-ri ti -

Negro 3  
e - li que o tron-cu i'u an - giu-lu es-ti ne gó-cio tá fi-ca-no fe - ia ji-ri-ri ti-tim ti-ri-ri ti -

**15**

Vln. I *div. arco* *pizz.* *arco* *f*

Vln. II *div. arco* *pizz.* *arco* *f*

Vla. *div. arco* *pizz.* *arco* *f*

Vc. *arco* *f*

Cb. *arco* *f*

193 **16**

Pic. *f*

Fl. 1, 2 *f*

Ob. 1, 2 *f*

C.I. *f*

Cl. 1, 2 *f*

Cl. B *f*

Fg 1, 2 *f*

T.D. *ff* *p*

Tub. B. *ff*

Cel. *ff* *gliss.*

Hp. *ff* *gliss.*

Pno. *ff* *gliss.*

Negro 1  
Falado: é o vidigá!  
Bamo s'imbora minha gente!

Negro 2  
tim Falado: tá na hora, negada!

Negro 3  
tim Falado: de repenti a coisa  
pode ficá feia!

S. *f* (interno)  
o vi - di - gal! o vi - di - gal

C. *f* (interno)  
o vi - di - gal! o vi - di - gal

T. *f* (interno)  
o vi - di - gal! o vi - di - gal

B. *f* (interno)  
o vi - di - gal! o vi - di - gal

**16**

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

**Marziale**

196 *secco*

Tpa 1, 2 *f secco*

Tpa 3, 4 *f*

Tpt. 1, 2 *open*

Tbn. 1, 2 *f* *secco*

Tbn. B, Tba

T. D.

Negro 1 *Falado: é o vidigá, bamo!*

Guardas - tn *f*

Guardas - bx *f*

so - mos ru - des gra - na - de - i - ros da  
so - mos ru - des gra - na - de - i - ros da



205

Pic.

Fl. 1, 2

Cl. 1, 2

Cl. B

Fg 1, 2

Tpa 1, 2

Tpa 3, 4

Xil.

Guardas - tn

Guardas - bx

S.

C.

T.

B.

guar - da re - al pren - de - mos gan - ços e de - sor - dei - ros po - mos em bri - gas e sa - lei - ros pon - to fi - nal  
guar - da re - al pren - de - mos gan - ços e de - sor - dei - ros po - mos em bri - gas e sa - lei - ros pon - to fi - nal

o vi - di - gal  
o vi - di - gal  
o vi - di - gal, o vi - di -  
o vi - di - gal, o vi - di -

Meno Mosso

213 17

Pic. Fl. 1, 2 Ob. 1, 2 C.I. Cl. 1, 2 Cl. B Fg 1, 2 C.Fg Tpa 1, 2 Tpa 3, 4 Tpt. 1, 2 Tpt. 3 Tbn. 1, 2 Tbn. B, Tba

17

Meno Mosso

Timp. Vidigal T. B.

gal gal

que ba - ru - lhei - r'é es - sa?

17

Meno Mosso

Vln. I Vln. II Vla. Vc. Cb.

div. div.

ff sf pp p

220

Tpa 1, 2

Tpa 3, 4

Tbn. 1, 2

Vidigal

Recitativo

sou eu quem man-da nes-ta vi-la su-ja e de-vas-sa que por má o-bra e des-gra - ça tão mal\_ a - só - la de mi-nha pá - tria\_ a ca - sa re - al

Vln. I

Vln. II

Vla.



222

Tpa 1, 2

Tpa 3, 4

Tbn. 1, 2

Vidigal

fo - ra me-lhor pôr em Ar - zi - la a go-ver-nan-ça na - cio - nal

S.

fo - ra Cu-pé

por que não vais pa - ra Ma - ca - u?

C.

fo - ra Cu-pé

pa - ra Fun-chal ou Es - to

T.

fo - ra Cu-pé

tu é de-mais nes - ta ter - ra!

B.

fo - ra Cu - pé

tu és de-mais nes - ta ter - ra

Vln. I

non div.

Vln. II

non div.

Vla.

non div.

Vc.

non div.

Cb.

non div.

18

18

18

225

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

C.I.

Cl. 1, 2

Cl. B

Fg 1, 2

Vidigal

S.

C.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pau nes-ta sú - cia! ri - fle ne - la! si'al - guém for mor - to não faz mal! não que-ro ca-ras à ja - ne - - - la!

vá!

rill!

vá!

vá!

vai - te ma - jor de fan - ca -

vai-te vai-te vai-te'em - bo-ra

e vai - te'em - bo - - ra

e vai - te'em - bo - ra

*f* *sf* *sf* *sf* *sf*

*f* *sf* *sf* *sf* *sf*

*sf* *sf* *sf* *sf*

*sf* *sf* *sf* *sf*

229

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

C.I.

Cl. 1,2

Cl. B

Fg 1, 2

Tpa 1, 2

Tpa 3, 4

Tpt. 1, 2

Tpt. 3

Tbn. 1, 2

Tbn. B, Tba

Xil.

Vidigal

S.

C.

T.

B.

es - cor - vem gi - as nas es - qui - nas

ri - a es - tá zan - ga - do? e co - mo la - te'o cão fu - rio - so!

es - tá fu - rio - so? e co - mo la - te'o cão fu - rio - so!

es - tá zan - ga - do? e co - mo la - te'o cão fu - rio - so!

es - tá fu - rio - so? e co - mo la - te'o cão fu - rio - so!

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

232

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

C.I.

Cl. 1,2

Cl. B

Fg 1, 2

Tpa 1, 2

Tpa 3, 4

Tpt. 1, 2

Tpt. 3

Tbn. 1, 2

Xil.

Vidigal

es - cor - vem bem as ca - ra - bi - nas não fi-q'um sa - bre em bol - dri - é e não pou-par es - sa ra -

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.



235

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

C.I.

Cl. 1, 2

Cl. B

Fg 1, 2

Tpa 1, 2

Tpa 3, 4

Tpt. 1, 2

Tpt. 3

Tbn. 1, 2

Tbn. B, Tba

Timp.

Xil.

Vidigal

S.

C.

T.

B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

lé, a - ti - rem mes-mo pra ma - tar.

cão ti - nho - so vai - te ma - jor de fan - ca -

cão ti - nho - so vai - te ma - jor de fan - ca -

cão ti - nho - so vai - te ma - jor de fan - ca -

cão ti - nho - so vai - te ma - jor de fan - ca -

I.

III.

*f*

*f*

*f*

*f*

238

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

C.I.

Cl. 1, 2

Cl. B

Fg 1, 2

Tpt. 1, 2

Tpt. 3

Tbn. 1, 2

Tbn. B, Tba

S.

C.

T.

B.

ri - a re-gres - se'a'Al-fa - - ma à Mou - ra - ri - a tor-na'à Lis-bo - a

ri - a re-gres - se'a'Al-fa - - ma à Mou - ra - ri - a tor-na'à Lis-bo - a

ri - a re-gres-se'a'Al-fa - ma à Mou - ra - ri - a tor-na'à Lis-bo - a

ri - a re-gres-se'a'Al-fa - ma à Mou - ra - ri - a tor-na'à Lis-bo - a

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



244

Pic.

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

C.I.

Cl. 1, 2

Cl. B

Fg 1, 2

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



251

21

**Andante lamentoso**

C.I.

Cl. B

Fg 1, 2

Hp.

Pno.

Bota-bicas

eu sou o po - bre Bo - ta Bi - cas, num te-nho mã - e, nem te-nho pa - i, nem um can - ti - nho pra - mo - rá nin-guém me'a - ju - da

266

22

C.I.

Cl. 1,2

Fg 1, 2

Hp.

Pno.

Bota-bicas

*dim.*

*mf*

ai — de mim gen-tes ri - cas pas-sa por mim — pas-san-do va - i i nem vin-tem e-las mi dá o Bo-ta Bi - cas num — re -

281

C.I.

Fg 1, 2

Hp.

Pno.

Bota-bicas

ses a tan - ta pe - na prá — pe - ná nem sei si Deus no céu e - ses - te i se tem zó - ie

23 Lento

292

accel. . . . . A tempo

C.I.

Fig 1, 2

dim.

pp

23 Lento

Cel.

Hp.

dim.

4 8

(harm.)

Pno.

dim.

2 2 2 2

Bota-bicas

dim.

pra\_ o - lhá num te - nho na - da qui mi pres - te só te - nho zó - io prá cho - rar

accel. . . . . A tempo

23 Lento

Vln. I

Vln. II

Vla.

solo

p

4 viole

Vc.

Cb.

# Procissão do Ourives

**Lento**

**Instrumentation:** Pic, Fl 1, 2, Ob 1, 2, C. I., Cl 1, 2, Cl. B., Fg 1, 2, C. Fg, Tpa 1, 2, Tpa 3, 4, Tpt 1, 2, Tpt 3, Tbn 1, 2, Tbn. B, Tba, Timpani, Atabaque, Celesta, Harpa, Piano, Côro, Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, Contra-baixo.

**Lyrics:**

O me ni-no Deus nas-ceu, a, - ê, foi um an-jo que'a-vi - sou, a, ê, ai si-nhô treis reis sa - be-ro'a, ê,

O me ni-no Deus nas-ceu, a, - ê, foi um an-jo que'a-vi - sou, a, ê, ai si-nhô treis reis sa - be-ro'a, ê,

**A**

Picc. *11*

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

C. I.

Cl. 1, 2

B. Cl.

Fg 1, 2

C. Fg

Tpa 1, 2

Tpa 3, 4

Tpt. 1, 2

Tpt. 3

Tbn. B, Tba

**A**

Timp.

Tom-t.

Cel.

Hp.

Pno.

Côro

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*8* *12* *mf* *p* *sord.* *p* *8* *12* *8* *12* *8* *8* *12* *12* *8* *8* *12* *8* *12* *8* *12* *8* *12*

to-dos treis que vi - a - jô, a, ê, o mi - ni - no Deus nas-ceu a, ê, a, ê, num ran - chi-nho de ca-pim, a, ê, a, ê, sois o Deus tão glo - ri - o - so a, ê, ô,

to-dos treis que vi - a - jô, a, ê, o mi - ni - no Deus nas-ceu a, ê, a, ê, num ran - chi-nho de ca-pim, a, ê, a, ê, sois o Deus tão glo - ri - o - so a, ê, ô,



**19**

Picc. 3 3 3

Fl. 1, 2 3 3 3

Ob. 1, 2 3 3 3

C.I. 3 3 3

Cl. 1, 2 3 3 3

B. Cl. 3 3 3

Fg 1, 2 4 3 8 3

C. Fg 16 20

Tpa 1, 2 *mf* *aperti* 3 *f* 3 I. 3

Tpa 3, 4 *mf* 3

Tpt. 1, 2 3 3 3

Tpt. 3 3 3 3

Tbn. B, Tba 3 3 3 3

Timp. 16 20

Tom-t. 16 20 3

Cel. 16 20

Hp. 16 20

Pno. 16 20

Côro  
os treis reis fô-ro gui - a - do on-de'as es - tre - la tu - do'a - lu-mi-ô. Já nas - ce - u o Si nhô mi - ni - no pa - ra ser o re-den  
os treis reis fô-ro gui - a - do on-de'as es - tre - la tu - do'a-lu - miô. Já nas - ce - u o Si nhô mi - ni - no pa - ra ser o re-den

Vln. I 16 20

Vln. II 16 20

Vla. 12 16

Vc. 16 20

Cb. 16 20

26

Picc.

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

C.I.

Cl. 1, 2

B. Cl.

Fg 1, 2

C. Fg

Tpa 1, 2

Tpa 3, 4

Tpt. 1, 2

Tpt. 3

Tbn. 1, 2

Tbn. B, Tba

Timp.

Tom-t.

Cel.

Hp.

Pno.

Côro

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

**B** **C**

**B** **C**

**B** **C**

tor, o re-den-tor... o re-den-tor, ai-u-è! ai-u-è!

tor, o re-den-tor... o re-den-tor, ai-u-è! ai-u-è!

*sf sf sf sf sf sf sf sf*

*ff ff*

*f*

*f*

32

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

C.I.

Cl. 1, 2

B. Cl.

Fg 1, 2

C. Fg

Tbn. 1, 2

Tbn. B, Tba

Timp.

Tom-t.

Cel.

Hp.

Pno.

Côro

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*molto marc.*

*pizz. non div.*

Sa-ran-go - be - rá sa-ram-go - be - rá sa-ran-go - be - rá Sa-ran-go - be - rá sa-ram-go - be - rá sa-ran-go - be -

Sa-ran-go - be - rá sa-ram-go - be - rá sa-ran-go - be - rá

This page of the musical score (page 6) features a variety of instruments and a choir. The instruments include Piccolo, Flutes 1 and 2, Oboes 1 and 2, Clarinet in A, Clarinets 1 and 2, Bass Clarinet, Fagot 1 and 2, Contrabass Fagot, Trumpets 1 and 2, Trumpets 3 and 4, Trumpet 3, Trombones 1 and 2, Trombone/Bass Trombone, Timpani, Tom-toms, Xylophone, Cymbals, Harp, Piano, and strings (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso). The choir part is labeled 'Côro' and includes vocal lines with lyrics in Portuguese: "Sa-ran-go-be - rá sa-ram-go - be-rá sa-ran-go-be - rá" and "Va - - - mo, a, Va - - - mo, a,". The score is marked with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. A section marked 'D' begins at measure 35, featuring a Piccolo solo with triplets and a dynamic marking of *f*. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes, often with triplets, and the woodwinds and brass provide harmonic support. The harp and piano play a complex, arpeggiated accompaniment. The choir enters at the end of the page, singing the lyrics.

39

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

C. I.

Cl. 1, 2

B. Cl.

Fg 1, 2

C. Fg

Tpa 1, 2

Tpa 3, 4

Tpt. 1, 2

Tpt. 3

Tbn. 1, 2

Tbn. B, Tba

Timp.

Xil.

Cel.

Hp.

Pno.

Côro

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

é a - - do - rar o mi - ni - no Deus

é a - - do - rar o mi - ni - no Deus

E

44

Picc.

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

C.I.

Cl. 1, 2

B. Cl.

Fg 1, 2

C. Fg

Tbn. B, Tba

Timp.

Tom-t.

Xil.

Cel.

Hp.

Pno.

Côro

O mi - ni - no De - us Ai - u - ê!

O mi - ni - no De - us Ai - u - ê!

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*f*

*8<sup>va</sup>*

*p*

*molto cresc.*

E

E

48

Picc. *ff* 3

Fl. 1, 2 *ff* 3

Ob. 1, 2 *f*

C.I. *f*

Cl. 1, 2 *ff* 3

B. Cl. *f*

Fg 1, 2 *f*

Tpa 1, 2

Tbn. 1, 2

Tbn. B, Tba

Tom-t.

Xil.

Cel.

Pno.

Côro

Vln. I *div.* *f*

Vln. II *div.* *f*

Vla. *div.* *f*

Vc. *div.* *f*

Cb. *f* gliss.

Je - sus Cris - to foi nas - ci - do nu - ma noi - te de Na - tal an - te do ga - lo

Je - sus Cris - to foi nas - ci - do nu - ma noi - te de Na - tal an - te do ga - lo

53

Picc.

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

Cl. 1, 2

B. Cl.

Fg 1, 2

C. Fg

Tpa 1, 2

Tpa 3, 4

Tpt. 1, 2

Tpt. 3

Tbn. 1, 2

Tbn. B, Tba

Timp.

Tom-t.

Xil.

Cel.

Hp.

Pno.

Côro

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*f*

*ff*

*assai ff*

*8<sup>va</sup>*

*al tallone*

*sul G*

can - tá

aiu - ê - uai

u - á

*f*



58

Picc. *f*

Cl. 1, 2 *f*

B. Cl. *f*

Fg 1, 2 *f*

C. Fg

Tpa 1, 2 *assai f*

Tpa 3, 4 *assai f*

Tpt. 1, 2 *ff*

Tpt. 3 *ff*

Tbn. 1, 2 *ff*

Tbn. B, Tba *ff*

Timp.

Tom-t.

Pno.

Ⓞ

Côro

Ná!

Ná!

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *div.* *f*

Cb. *f*

62

Picc.

Fl. 1, 2

ff

Ob. 1, 2

ff

C.I.

ff

Cl. 1, 2

ff

B. Cl.

Fg 1, 2

C. Fg

Tpa 1, 2

Tpa 3, 4

Tpt. 1, 2

Tpt. 3

Tbn. 1, 2

Tbn. B, Tba

Timp.

Tom-t.

Pno.

Côro

Ah!

Ah!

Vln. I

*sciolto*

Vln. II

*sciolto*

Vla.

*sciolto*

Vc.

*sciolto*

Cb.

ff

# I Quadro

## Simples e cantabile

Musical score for woodwinds and brass instruments. The score includes parts for Piccolo (Pic), Flutes 1 and 2 (Fl 1, 2), Oboes 1 and 2 (Ob 1, 2), Clarinet in A (C.I.), Clarinets 1 and 2 (Cl 1, Cl2), Clarinet in B (Cl. B), Bassoon 1 and 2 (Fg 1, 2), and Contrabassoon (C. Fg). The woodwinds play a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic. The brass instruments (Trumpets 1 and 2, Trumpets 3 and 4, Trombones 1 and 2, and Trombone/Euphonium) are silent. The contrabassoon has a *molto p* dynamic marking. The score is in a key with three flats and a 6/8 time signature.

## Simples e cantabile

Musical score for percussion and strings. The percussion section includes Timpani, Tam-tam, and Xilofone. The string section includes Celesta, Harpa, Piano, and Violão. The vocal parts for Negro 1 and Negro 3 are also shown. The vocal parts sing the lyrics: "co - mi - da de nê - go is - cra - vo qua - tro la - ran - ja num". The strings play a harmonic accompaniment. The score is in a key with three flats and a 6/8 time signature.

## Simples e cantabile

Musical score for string instruments: Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contra-baixo. The strings play a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic and a sordina (*sord.*) marking. The Violoncello part includes a *harm. nat.* marking. The Contra-baixo part includes a *harm. nat.* and *pp* marking. The score is in a key with three flats and a 6/8 time signature.

rit. . . . . 1 Pouco mais movido

13

Pic. Fl. 1, 2 Ob. 1, 2 C.I. Cl. 1, 2 Cl. B. Fg 1, 2 C. Fg

Musical score for woodwinds and strings. Flute 1, 2 has a first ending bracket labeled 'I.' starting at measure 13. Clarinet Bassoon (Cl. B.) has a four-measure rest marked with a '4' and a slash. Bassoon (Fg 1, 2) has a four-measure rest marked with a '4' and a slash. The section ends with a first ending bracket labeled '1' and the instruction 'Pouco mais movido'. Dynamics include *p* and *p non legato*.

Tpa 1, 2 Tpa 2, 3 Tpt. 1, 2 Tpt. 3 Tbn. 1, 2 Tbn B., Tba

Musical score for brass instruments. All parts are mostly rests with some dynamic markings like *p* and *p non legato*. The section ends with a first ending bracket labeled '1' and the instruction 'Pouco mais movido'.

rit. . . . . 1 Pouco mais movido

Timp. T-t. Xil. Cel. Hp. Pno.

Musical score for percussion and keyboard instruments. Tom-tom (T-t.) has a 'To Tri.' marking. Xylophone (Xil.) has an '8' marking. Piano (Pno.) has an '8' marking. The section ends with a first ending bracket labeled '1' and the instruction 'Pouco mais movido'.

Vlão Negro 1 Negro 2

Musical score for guitar and vocalists. Negro 1 and Negro 2 have lyrics: "ga - io u - ma cu - ié de fa - ri - nha e u - ma so - va di ver - ga - io ar - re - da pra lá, Si - nha me man - dô! Ar - re - da pra lá Si - nho que man - dô ne - gô vé - io quan - do sor". The guitar part (Vlão) has a 'com calor emocional' instruction. The section ends with a first ending bracket labeled '1' and the instruction 'Pouco mais movido'.

div. rit. . . . . 1 Pouco mais movido

Vln. I Vln. II Vla. Vc. Cb.

Musical score for strings. Violins (Vln. I, II) have 'div.' markings. Viola (Vla.) and Violoncello (Vc.) have 'ord.' markings. The section ends with a first ending bracket labeled '1' and the instruction 'Pouco mais movido'.

23

Ob. 1, 2

C.I.

Cl B.

Fg 1, 2

*p non legato*

**Tempo primo** rit. . . . **Molto lento**

Negro 1

Negro 2

Padrinho

Boa

**Tempo primo** rit. . . . **Molto lento**

*dim.*

ri vai le-va-do de ban-guê i a ne-gra-da vai can-tan-do U-ru-bú tem qui co-mê. Sus-se-gue Si nhô nós ba mo che-gá, sus-se-gue Si nhô nós ba - mo che gá

ri vai le-va-do de ban-guê i a ne-gra-da vai can-tan-do U-ru-bú tem qui co-mê. Sus-se-gue Si nhô nós ba mo che-gá, sus-se-gue Si nhô nós ba - mo che gá

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

**Tempo primo** rit. . . . **Molto lento**

31 2

Fl. 1, 2 *p*

Ob. 1, 2 *p*

C.I. *p*

Cl. 1, 2 *p*

Cl. B. *p*

Fg 1, 2 *p*

Vizinha 2 (quasi parlato) *p* com malícia

Padrinho *p*

Lou - va - do! não te - nho vis - to seu Leo - nar - do na' i - gre - ja

nói - te! Lou va - do se - ja nos - so Se - nhor Je - sus Cris - to o meu ra - paz tem' es - ta - do mui - to' o - cu

Vln. I 2 via sordina non div. *mf*

Vln. II via sordina *mf*

Vla. via sordina non div. *mf*

Vc. via sordina *mf*

Cb. *mf*



36

Ob. 1, 2

C.I.

Cl. 1, 2

Fg 1, 2

Tri. Triângulo *p*

Vizinha (alegre) *p*

Padrinho *p*

ou vi - da an - de - ja ra - bo de sa - - ias,

pa - do com seus es - tu - dos

Vln. I arco *p*

Vln. II *p* div. pizz. *p*

Vla. *p* pizz. *p*

Vc. *p*

Cb. *p* pizz. *p*

39

Pic

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

C.I.

Cl. 1, 2

Cl. B.

Fg 1, 2

Tpa 1, 2

Tpa 2, 3

Tpt. 1, 2

Tpt. 3

Tri.

Vizinha

Padrinho

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*p*

*f*

*sf*

*p cresc.*

*f*

I. sord.

sord.

III.

*p*

sord.

*f*

*p molto legato*

sord.

*f*

*p molto legato*

*pizz.*

*p*

II c. arco

*f*

*pizz.*

*p*

III c. arco

*f*

*pizz.*

*p*

arco II c.

*f*

*pizz.*

*pizz.*

gostode en - tru - do e degan - da - ias

Qui - zi la de velho tamaldi - zen - te que sem - prevê ra mei - ras e pe ca - do sempre dis post'a'enxova - lhá - lo

49 **3** fr. *f*

Pic

Fl. 1, 2

C.I.

Cl. 1, 2 *f*

Cl. B. *f*

Tpa 1, 2 *f* *senza sord.*

Tpt. 1, 2 *mf* *senza sord.*

Tpt. 3 *mf* *senza sord.*

Tbn. 1, 2 *mf* I.

Tbn B., Tba *p* III.

Vizinha *f* *3* *f* (fechando a rótula)

to me ten to seu ma dra ço'a in da'a-ca b'em pe lou - ri nho vol t'às suas na va lhas in - so len te sou ru de po de

Padrinho

sua bo ca é pi or que a ser - pen - te e sua al ma tem es - pi nho ve-lho - ta ma lere - a - da

Vln. I *pizz.* *f* *3* *arco* *f*

Vln. II *pizz.* *f* *3* *arco* *f*

Vla. *pizz.* *f* *f* *pizz.* *f* *3* *arco* *f*

Vc. *f* *pizz.* *f* *3* *arco* *f*

Cb. *f* *pizz.* *f* *3* *pizz.*



### Più Vivo

58

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

Cl. 1, 2

Tpa 1, 2

Tpa 2, 3

Tpt. 1, 2

Pno.

Vizinha

Padrinho

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*f*

*p*

*mf*

I.

III.

ser mas nun-ca min-to di-go'a-pe-nas o que sin-to, seu pas-tra-na! Lam-be tua cri - a! Man-ja que teu fi-lho-te se ja... pa - dre. E o - lha!

ve-lha far - san - te

pizz.

arco

66

C.I.

Cl. 1, 2

Fg 1, 2

Tpt. 1, 2

Tpt. 3

Tbn. 1, 2

Vizinha

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*p*

*mf*

*mf*

I. gliss.

Cal - ce - ta po - de ser, é um fras - cá - rio. É me - lhor que o re - men - des. Do con -



71

Tpa 1, 2

Tpt. 1, 2

Tpt. 3

Tbn. 1, 2

Vizinha

Padrinho

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*sf*

*fp*

*f*

*f*

*f*

*f*

arco

arco

arco

arco

arco

arco

arco

**4 Più calmo**

**4 Più calmo**

**4 Più calmo**

trá - rio a - ca - ba - rá na for - - ca! (indo ao encontro da comadre)

mi - nha san - ta co - ma - dre che - gou

*sf*

Devagar

75

Pic. *p*

Fl. 1, 2 *mf* *p molto stacc.*

Ob. 1, 2 *mf* *p molto stacc.*

C.I. *p*

Cl. 1, 2 *mf* *p*

Cl. B. *p*

Fg 1, 2 *mf* *p*

Tpa 1, 2 *p*

Tpa 2, 3 *p*

Cel. *f*

Hp. *f*

Vizinha  
meu a fi lha do on d'es - ta va? Em com pa - nhi - a de ma dra ços Tal vez pe las ta - ver - nas en tre ci - ga nas e mi che - tas

Padrinho  
mes mo na ho ra Que a le gri a!

Vln. I *p* *al tasto* *Devagar* *molto vibrato*

Vln. II *p* *al tasto* *Devagar* *molto vibrato*

Vla. *p* *al tasto* *Devagar* *molto vibrato*

Vc. *p* *al tasto* *Devagar* *molto vibrato*

Cb.

84

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

C.I.

Cl. 1, 2

Cl. B.

Tpa 1, 2

Tpa 2, 3

Tri.

Pno.

Vizinha

Padrinho

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

5

*f*

*p*

*mf*

*mp*

*l.v.*

*mf*

*pp*

*pp*

*pp*

*pp*

*mf*

me-ti-do'em re-ga-bo-fe e... ba - ão, com - pa-dre, só di-go'aer-da-de que cor-re de bo-ca'em bo-ca na ci-da-de do Pas - se-io'à Gam

vos - me-cê dá ou-vi-do'a ta - ga - re-las

div.

div.

div.

div.

pizz.

91

Fl. 1, 2

C.I.

Cl. 1, 2

Cl. B.

Cel.

Hp.

Pno.

Vizinha

Comadre

Padrinho

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

6

*p*

*f*

*mf*

*ped.*

*3*

*3*

*3*

*3*

*6*

*mf*

*ped.*

*3*

*6*

*harm. nat.*

*harm. nat.*

*6*

-bo-a!

(implorando)

devagar e intenção

não se'a-po-quen-te pois o Le-o-nar-do, por mais que ten-te

co-ma-dre se - ja bo - a pa-ra'o nos-so Le - o - nar-do bas-ta-lhe ser fi-lho bas-tar-do!

Poco Meno

99

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

C.I.

Cl. 1, 2

Cl. B.

Poco Meno

Cel.

Hp.

Vizinha

Comadre

Padrinho

o que lhe fal - ta sem-pre so zi - nho é o ca ri - nho d'u ma mu lher

não mu da rá! se rá um far - do que sem - pr'a gen te car re ga - rá

mas mu da rá! mas mu-da-rá te nho cer - te - za co ma-dre sei qué as sim, mas não mequei- xo não é is so que la-men - to eu

Poco Meno

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

arco

3

106

Fl. 1, 2 *mf*

Cl. 1, 2 *mf*

Tpa 1, 2 *molto p*

Tpa 2, 3 *molto p*

Cel. *f*

Hp. *f*

Vizinha  
o a - mor de u - ma mu-lher é que lhe fal-t'é o ca-ri-nho d'u-ma mu - lher

Padrinho  
so-nho lou-cu-ras Ai de mim mas sou as-sim que vou fa-zer? sou um po-bre to-lei - rão a so-nhar com ven

Vln. I *div. arco p*

Vln. II *div. arco p*

Vla. *pizz. p* *arco p*

Vc. *pizz. p* *arco p*

Cb. *pizz. p*

7

7

7

Bem apaixonado

114

Cel.

Hp.

Pno.

Vlão

Vidinha

Padrinho

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

(interno)

*mf*

sô is-

tu - ras pro-cu-ran-d'u-m'a-le - gri - a que nun-ca ma-is'hei de ter.

*8<sup>va</sup>*

Bem apaixonado

*f molto cantato*



126

Vlão

Vidinha

cra-va, sô mu-la - ta, meu Si - nhô Mais — sô bra-ba co-mo ga-ta quan-do rou-bam seu a-mô Sô pi - ó, pois te-nho as — u-nha quim é só vê. I num fá-çu ca-ra-mu-nha si so-



133

Vlão

Vidinha

Comadre

Padrinho

frê. Tô bas - tan - ti cos - tu - ma da co'a tris - tu - ra Qui nem me - mo chi - co - ta - da mi'a - mar - gu - ra, não, só no

pois não sa-be? É a Vi - di - nha mu - la - ta for - ra e de - lam - bi - da que an - da de der - ri - ço des - bru - ga - do co - mo nos - so a - fi -

quem es - tá a can - tar es ta mo - di - nha? Com quem?



Poco Meno

8

Cl. 1, 2  
Cl. B.  
Fg. 1, 2

Poco Meno

8

Vlão  
Vidinha  
Comadre  
Padrinho

mun - do mi'a - go - ni - a, mi a - flin - g'ê não po - der tá nus bra - çu di - me - cê  
lha - do não! Mas não é fe - ia.  
ela é bo - ni - ta?

boca fechada  
(pode ser cantada 8va acima)

Poco Meno

8

Vln. I  
Vln. II

4 soli com sord.  
3 soli com sord.  
ppp  
ppp  
via sord.  
via sord.

Meno

147

Pic  
Fl. 1, 2  
Ob. 1, 2  
C.I.  
Cl. 1, 2  
Tpt. 1, 2  
Tbn. 1, 2  
Cel.  
Comadre  
José Manuel  
Padrinho

mp  
mp  
mp  
mf  
f  
I. senza sord.  
f secco  
f  
Meno  
f  
Nun - ca vi es - sa

Quem se - rá?  
Ô de ca - sa! Ô de ca - sa!

Meno

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

tutti pizz.  
pizz. tutti  
pizz.  
pizz.  
solo I. arco  
p  
p  
p  
p  
f  
f  
f  
f  
f

151

Pic

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

C.I.

Cl. 1, 2

Cl. B.

Fg 1, 2

Tpa 1, 2

Tpa 2, 3

Tpt. 1, 2

D. Maria

Padrinho

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

ca - ra! Gen - te de fo - ra a - qui é coi - sa ra - ra!

Quem é?

*p* *sf* *f* *3* *p* *f* *fp* *f* *arco* *arco* *tutti* *p*

9

155

C. Fg

Tpa 1, 2

Tbn B., Tba

Pno.

D. Maria  
Is-to não é ho-ra de vi - si - tas Vem da Ba - hi - a?

Leonardo

José Manuel  
em - bo - ra não lhe'a - pra - za, mi-nha ca - ra, res-pei-tá-vel Se - nho - ra mi-nha presen - ça li-ga-se à Ba - hi - a Me-lhor de Sal va-

9

Vln. I

Vln. II

Vla.  
arco  
f

Vc.  
arco  
p molto secco

Cb.  
arco  
p molto secco

*p dolce*

*p*

*p*

163

Pic

Fg 1, 2

Tpa 1, 2

Tpt. 1, 2

Tpt. 3

Tbn. 1, 2

Tbn B., Tba

Cel.

Hp.

Pno.

D. Maria

José Manuel

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*mf*

*f*

*p*

*fp*

*p legato*

*p*

*mf*

*f*

*p*

*mf*

*l.v.*

*p*

*p*

*mf*

*div.*

*ricochet*

*ricochet*

*ricochet*

*ricochet*

*p*

*div. pizz.*

*mf*

Es - te ve lá? e viu os meus pa - ren - tes?

dor. sou ve lho' ami go do Ou vi dor que sou - be ser se - upri mo gran - de'a - mi - go de vos - sa Se - nho -

171 10 **Tempo primo**

Pic. *mf*

Tbn. 1, 2 *mf* I.

Cel. **Tempo primo** 10 *p*

Hp. *p*

Pno. *p*

D. Maria *p* (desce e abre a porta)  
Quei - r'en- trar... meu se-nhor

Leonardo

José Manuel *p* (tirando o bicórnio numa reverência)  
-ri - a e... trou-xe-lhe um pre-sen-te Lou-va-do se - ja'o no-me de Je - sus

**Tempo primo**

Vln. I *mf* *p* al tasto

Vln. II *mf* *pp* al tasto

Vla. *mf* *pp* al tasto

Vc. *pp*

Cb. *mf* arco *mf*

178

Pic

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

C.I.

Cl. 1, 2

Cl B.

Fg 1, 2

Tpa 1, 2

Tpt. 1, 2

Tpt. 3

Tbn. 1, 2

Cel.

Pno.

D. Maria

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*f*

*a2*

*sord.*

*arco*

*pizz.*

*V 3*

via sord.

Lou-va-do se-ja! Sen-te-se

Detailed description: This is a page of a musical score for measures 178-181. The score is arranged in systems for various instruments. The woodwind section includes Piccolo, Flutes 1 & 2, Oboes 1 & 2, Cor Anglais, Clarinets 1 & 2, Clarinet Bass, and Bassoons 1 & 2. The brass section includes Trumpets 1 & 2, Trumpet 3, and Trombones 1 & 2. The string section includes Violins I & II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The keyboard section includes Celesta and Piano. A vocal line for D. Maria is also present. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *a2* (second octave), and performance instructions like *sord.* (via sordina) and *arco* (arco) for strings. There are also articulation marks like accents and slurs. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The page number 178 is written at the top left.

184 11

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

C.I.

Cl. 1, 2

Cl. B.

Fg 1, 2

Tpa 1, 2

Tpa 2, 3

Pno.

D. Maria

Leonardo

José Manuel

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*p*

*solo*

*mf cantabile*

*f*

*Red.*

*I.*

*p*

*pizz.*

*arco*

E'a-go-ra di-ga-me: o pri-mo co-mo va - i?\_ Gra-cas por es-sa no-va a Je-sus Cris - to

vai mui-to bem, em san-ta paz

*p*

*pizz.*

*arco*

*pizz.*

*arco*

*pizz.*

*arco*

*pizz.*

*arco*

*p*

*pizz.*

*arco*

*p*

191

Tpa 1, 2

Tpa 2, 3

Cel.

Hp.

Pno.

D. Maria

José Manuel

(correndo os olhos pelos móveis)

a ca-s'é su-a e bem

re al men-te'é de luz su-a lin-da man - são e pe-lo vis-to per-ten-c'a'u-ma fi - dal - ga

murmurado

p

pp

pp

pp

port.

div.

punta d'arco

punta d'arco

div.

p

p

p

4

4



195

Fl. 1, 2 *p* *f*

Ob. 1, 2 *f*

C.I. *f*

Cl. 1, 2 *f*

Cl B. *f*

Fg 1, 2 *f*

C. Fg *mf secco*

Tpa 1, 2

Tpa 2, 3

Tbn B., Tba *mf*

Timp. *mf* baqueta de madeira

Cel.

Hp.

Pno. *mf secco*

D. Maria  
vin - do o que bo-as no-vas traz

José Manuel  
vê - se bem que'a-qui há ra - ça e'es-tá bem ins-ta-la - da nes-sa ru-a cu-jo no-me re-lem-bra um meu pa-ren-te

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. *punta d'arco*

Cb.

200

Fl. 1, 2 *p* *I.* *rit. tr* **12** *recitativo* **Solene e caricatural** *rall.* **Moderato**

Tpa 1, 2

Tpa 2, 3

Tpt. 1, 2 *senza sord.*

Tpt. 3 *senza sord.*

Tbn. 1, 2 *senza sord.*

Tbn B., Tba *senza sord.*

*mf* *mf* *mf* *I.* *sf* *sf* *sf*

*f*

*rit.* **12** *recitativo* **Solene e caricatural** **Moderato**

Timp.

D. Maria *O-bri-ga-da, seu ra - paz - di ga-me, po-rém, ca-ro se-nhor a quem es-tou re-ce - ben-do*

José Manuel *Jo-sé Ma-nuel de Fa - ri - a mas se-rá u-ma pro-va de'a-mi-za-de*

*tr*

*rit.* **12** *div.* *recitativo* **Solene e caricatural** *rall.* **Moderato**

Vln. I *p* *p* *pp* *div.*

Vln. II *p* *p* *pp* *div.*

Vla. *p* *p* *pp* *div.*

Vc. *p* *pp*

Cb. *p* *pp*

206 **Mosso** 13

Ob. 1, 2 *p* *solo*

Fg 1, 2 *p* I.

Tpa 1, 2

Tpa 2, 3

Tpt. 1, 2

Tpt. 3

Tbn. 1, 2 *sf sf sf sf*

Tbn B., Tba

**Mosso** 13

D. Maria *a piacere*

fa - rei\_ su - a von-ta de..

José Manuel dar - me'o no - me de pi-a! não ten-do do-tes de fi - dal-go\_ mas tam-bém não sou fi-lho da ra - lé a pro-v'a-qui'es-tá!

**Mosso**

Vln. I *p* *sf* *f*

Vln. II *p* *sf*

Vla. *p* *sf* *pizz. div. sf sf*

Vc. *p* *sf*

Cb. *p* *sf*

Vivo

211

Fl. 1, 2 *col canto* *f*

Ob. 1, 2 *I* *f*

C.I.

Cl. 1, 2 *f*

Cl. B.

Fg 1, 2 *f*

Tri. *mf*

Cel. *f*

Hp. *f* *gliss.*

Pno. *f*

D. Maria *f* Oh! Que a-le-gri - a!

José Manuel *f* É um pre-sen-te do se-nhorou-vi - dor!

Vln. I *V* *f*

Vln. II *pizz.* *f*

Vla. *arco* *p* *f*

Vc. *pizz.* *f* *arco* *f*

Cb. *f*

14

Molto Meno

215

Pic

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

Cl. 1, 2

Cl B.

Fg 1, 2

Tpa 1, 2

Tpa 2, 3

Tbn. 1, 2

Tbn B., Tba

14

Molto Meno

Tri.

Cel.

Hp.

Pno.

D. Maria

José Manuel

co - mo é bom ter pa-ren-te que se lem bre de nós que-ro sa-ber no-tí-cias do meu são ren-das da Ba - hi - a de bil - ros

14

Molto Meno

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pizz.

arco

mf

mf

220 **Andante**

Pic. Fl. 1, 2 Ob. 1, 2 Cl. B. Tbn. 1, 2 Tbn B., Tba. Tri. D. Maria José Manuel

pri - mo (embaraçado) por quê? Ah!

em ver-da-de não me'a-ni mo... por - que... por-que o Ou-vi-dor mor - re- u... Deus o te-nh'em san-ta paz!

**Andante**

Vln. I Vln. II Vla. Vc. Cb.

arco p ppp arco p ppp arco p ppp arco p ppp arco p ppp arco p ppp

pizz. p ppp p pizz. p pizz. p

225 **15**

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

C.I.

Cl. 1, 2

Cl. B.

Fg 1, 2

Tbn. 1, 2

Tbn B., Tba

**15**

Timp. *pp lontano*

D. Maria  
es-ta-va lá, Jo-sé? Ai de mim

Leonardo (apontando J.M.)

José Manuel  
u-ma tris - te - za e quan-ta gen-te a cho-rar um cor-re cor-re-u-m'a-go-ni - a

**15**

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*col canto*

*p*

*f*

*I.*

*3*

*arco*

*3*

*p*

231 Recitativo

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

C.I.

Cl. 1, 2

Cl. B.

Fg 1, 2

Timp.

D. Maria

Leonardo

José Manuel

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

16

16

16

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*f*

te-mos gême de fo-ra nes - ta ca-sa

que-ro'a-pre-sen-tar a-go-ra, o Se-nhor Jo-sé Ma-nuel, da fa-mí-lia Fa-ri-a

li-ga-do aos meus pa-ren-tes da Ba - hi-a

(ao padrinho)

en-can-ta-do se-rá vos-sai

div. *p bem leve* *vibratissimo*

div. *p bem leve* *vibratissimo*

div. *p bem leve* *vibratissimo*

div. *p bem leve* *vibratissimo*

div. *p bem leve* *vibratissimo*

*p bem leve*



236

17

Pic

Fl. 1, 2 *ppp*

Ob. 1, 2 *ppp*

C.I. *ppp*

Cl. 1, 2 *ppp*

Cl. B. *ppp*

Fg 1, 2 *ppp*

Tpa 1, 2 *p* I.

Tpa 2, 3 *p* III.

Tbn. 1, 2 *pp legato*

Tbn B., Tba *pp legato*

Timp. *ppp*

Xil. *mf*

Cel. *f*

Hp. *f*

Pno. *f*

D. Maria (à Leonardo)

Leonardo (procurando-a)

José Manuel

Padrinho

Vln. I *gliss.*

Vln. II *gliss.*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

*tutti* *div. a3* *ponticello*

*tutti* *div. a3* *ponticello*

*8va* *div. a4* *pizz.* *f*

*pizz.* *f*

*pizz.* *f*

*f*

244 **18**

Fl. 1, 2 *p legato*

Ob. 1, 2 *p legato*

C.I. *p legato*

Cl. 1, 2 *p legato*

C. Fg

Tpa 1, 2 *p*

Tpa 2, 3 *p*

Tbn. 1, 2 *pp*

Tbn B., Tba *pp*

Xil. **18**

Pno.

D. Maria (referindo-se a José)  
o se-nhor Jo-sé Ma-nu - el che-gou a-go-ra de Sal-va - dor tra-zen-do u-ma no-va que mui-to me'a-flin - gi-u e co-mo - ve-u a mor-te d'um pri-mo me-u pie-do-so

Leonardo  
isa? má no-tí-cia?

**18**

Vln. I

Vln. II *sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf*

Vla. *sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf*

Vc. *sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf* 4 soli *gliss. mf*

Cb. *p*

**252** **Meno**

Fl. 1, 2

C. Fg

Tpa 1, 2

Tpa 2, 3

Tbn B., Tba

Cel.

Pno.

Comadre

Luisinha

D. Maria

Leonardo

José Manuel

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

harm. nat.

arco

arco

arco

*p*

*p*

*p*

le-vou o a té'a co va lá e-xer ci-a o car-go de ou-vi-dor es-se jo-vem che gou ho-je da Ba-hi - a tra-zen-do no tí-cias e'um pre re-ce-ba'os meus pê sa - mes em Sal-va - dor?

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

**Meno**

**Meno**

*p*

**Meno**

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

259 **19** **Andante Mosso**

Fl. 1, 2 *sf* *p*

Ob. 1, 2 *sf* *p*

C.I. *sf* *p*

Cl. 1, 2 *sf* *p*

Cl. B. *sf* *p*

Fg 1, 2 *mf* *p*

**19** **Andante Mosso**

Xil. *sf*

Cel. *p*

Hp. *f* *L.v.*

Pno. *sf*

Luisinha *f*  
fazendo reverência a J.M. *f*  
mui-to pra-zer se-nhor des-de on-tem que não vi a vos-me-cê pre-ten-cio - so

D. Maria  
sen-te de meu pri-mo o ou-vi-dor

Leonardo *p*  
e sen-tiu sau-da-de mi-nha? em mi-nha vi-da

**19** **Andante Mosso**

Vln. I *pizz.* *arco* *III c.* *pizz.*

Vln. II *pizz.* *arco* *III c.* *pizz.*

Vla. *pizz.* *arco* *II c.* *pizz.*

Vc. *pizz.* *arco* *II c.* *pizz.*

Cb. *pizz.* *pizz.*

269

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

C.I.

Cl. 1, 2

Cl. B.

Fg 1, 2

*mf*

**rit. . . . .**

**Mais Amplo**

Tpa 1, 2

Tpa 2, 3

Tpt. 1, 2

Tbn. 1, 2

Tbn. B., Tba

*p*

**I.**

*mf*

*mf*

*mf*

**rit. . . . .**

**Mais Amplo**

Timp.

*mf*

*p*

Leonardo

mi nha que ri - da, dom do Se-nhor um sen ti men to de en can ta-men to a bre'a fe-ri - da de'a - mor. pro-me to'e ju - ro mi-nha Lui - zi - nha

*mf*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

arco

*mf*

**rit. . . . .**

**Mais Amplo**

arco

div.

*mf*

arco

div.

*mf*

arco

*f*

arco

*mf*

arco

*mf*

278

**allarg.** **a tempo**

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

C.I.

Cl. 1, 2

Cl. B.

Fg 1, 2

Tpa 1, 2

Tpa 2, 3

Tbn. 1, 2

Tbn B., Tba

**allarg.** **a tempo**

Timp.

Leonardo

que no fu - tu - ro se - rei dou - tor tra - ba - lho'es - tu - do se - rão meu es - cu - do for - t'e se - gu - ro de meu a -

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

**allarg.** **a tempo**

289 **20**

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

C.I.

Cl. 1, 2

Cl. B.

Fg 1, 2

C. Fg

Tpa 1, 2

Tpa 2, 3

Timp.

Leonardo

**20**

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*p*

*mf*

*f*

*I.*

mor sei que fui lou - co, fu-gen-t'um pou-co de lei e'ho-nor, mas fui re - min - - do por deus cu -

297

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

Cl. 1, 2

Cl. B.

Fg 1, 2

Tpa 1, 2

Tpa 2, 3

Tbn. 1, 2

Pno.

D. Maria

Leonardo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*mf*

*f*

*f*

*p*

Le - - o -

pi - - do por teu a - mor por teu a - mor





308 rit. 21

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

C.I.

Cl. 1, 2

Cl. B.

Fg 1, 2

C. Fg

Tpa 1, 2

Tpa 2, 3

Timp. rit. 21

Hp. gliss.

D. Maria não te - nha me - do não é se - gre - do to - d'o vi - gor do\_sen-ti-men - to

Leonardo vi-vo só por teu a - - mor te - nho re - ce - io que meu an - se - io se tor - ne dor!

Vln. I rit. 21 div. f

Vln. II rit. 21 div. f

Vla. 9 f ff

Vc. f

Cb. f

317 I.

Fl. 1, 2 *p* *cresc. poco a poco*

Ob. 1, 2 *p* *cresc. poco a poco*

C.I. *p* *cresc. poco a poco*

Cl. 1, 2 *p* *cresc. poco a poco*

Cl. B. *p* *cresc. poco a poco* *f*

Fg 1, 2 *p sub.* *cresc. poco a poco* *f* *a2*

C. Fg *p sub.*

Tpa 1, 2 *mf*

Tpa 2, 3 *mf*

Tbn B., Tba *p*

Timp. *p*

D. Maria que a - ca - len - to em meu a - mor qu'eu a - ca - len - to em meu a - mor em meu a - mor não te-nho me - do

Leonardo qu'ou-tro mais al - to to - me de'as - sal - to o teu a - mor o teu a - mor to - me de'as - sal - to te - nho re - ce - io

Vln. I *p sub.* *div.* *cresc.*

Vln. II *p sub.* *div.* *cresc.*

Vla. *p sub.* *cresc.*

Vc. *p sub.*

Cb. *p sub.*



338

Hp.

Vidinha

bra-ba co-mo ga-ta quan-do rou-bam seu a-mô. Sô pi - ó, pois te-nho as\_ u-nha qui. é só vê, i num fa-çu ca-ra-mu-nha si so - frê. Tô bas-tan-ti cus-to-ma-da co'a tris - te - za, qui nem

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



346

Hp.

Vidinha

me - mo chi - co - ta - da mi'a-mar - gu - ra, não. Só no mu - ndo mi'a - go - ni - a, me a - flin - ge'ê não po - dê, tá nus bra - çu di - me -

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



351

Fl. 1, 2

solo

(ao longe)

p

Hp.

Vidinha

cê

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

sord. arco

arco sord.

arco sord.

arco sord.

arco 2 soli

pp

harm. alla 8a

harm alla 8a

div.

# Dueto - Vidinha e Leonardo

**Agitato** *com muita vibração* **Lento rit. . . Moderato**

Pic *f molto legato*

Fl 1, 2 *f*

Ob 1, 2 *f molto legato*

C.I. *f*

Cl 1, 2 *f molto legato*

Cl. B. *f*

Fg 1, 2 *f*

C. Fg. *f*

Tpa 1, 2 *mf* *f*

Tpa 3, 4 *f*

Tpt 1, 2 *f*

Tpt 3 *f*

Tbn 1, 2 *f*

Tbn B., Tba *f*

**Agitato** *f* *8<sup>va</sup>* **Lento rit. . . Moderato**

Timpani *p* *f*

Piano *p*

Celesta *p*

Harpa *p*

Vidinha *f*

Leonardinho *f*

**Agitato** *f* *8<sup>va</sup>* **Lento rit. . . Moderato**

Violino I *f*

Violino II *f*

Viola *f*

Violoncello *f*

Contra-baixo *f*

*Oh! Meu Leo-nar-do-*

*Mi - nha Vi - di - nha!*

*f cantando*

12 **A**

C. I.

Cl. 1, 2

B. Cl.

Fg. 1, 2

Tpa 3, 4

Pno.

Cel.

Hp.

Vidinha  
oh! Meu a - mor\_ tú és o en-can-to dos o- lhos meus Le - o - nar-do\_ tu - a fal - ta\_

Leonardo  
Vi - di - nha! Vi - di - nha meu te - sou-ro Vi - di - nha! o teu-bei-jo\_ eu de

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Vivo assai

22

Pic. Fl. 1, 2 Ob. 1, 2 C. I. Cl. 1, 2 B. Cl. Fg. 1, 2 C. Fg.

Dynamic markings: *f*

Tpt. 1, 2

solo sord. fr.

Vivo assai

Timp. Pno. Cel. Hp.

Dynamic markings: *f*

Vidinha Leonardo

Mal - tra-ta meu a - mor Oh, meu bem Ah! ao teu a - fa-go o meu cor-po tem sau-da-de e um tor-por gos-to-so o in - va-de

se - jo sau - da-de do seu ca - lor Ah! tu - a voz me to-ma

Vivo assai

Vln. I Vln. II Vla. Vc. Cb.

div. pizz. arco V (pizz.) (pizz.) (pizz.)

Dynamic markings: *f*



**B** rit. . . . . a tempo

Pic. *f*

Ob. 1, 2 *f* I.

Cl. 1, 2 *f* I.

B. Cl. *mp* *f*

Fg. 1, 2 *mp* *f*

C. Fg. *f*

Tpa 1, 2 sord. *p*

Tpa 3, 4 sord. *p*

Tpt. 1, 2 sord. *p* I.

Tpt. 3 sord. *p*

**B** rit. . . . . a tempo

Timp. *mf*

Pno. *f*

Cel. *f*

Hp. *f*

Vidinha

Leonardo

**B** rit. . . . . a tempo

Vln. I *f* pizz.

Vln. II *f* arco pizz.

Vla. *f* arco pizz.

Vc. *f* arco

Cb. *f* (pizz.) *sf*

te - nho re - ce - ios de tu - a fei - ção de'a - mor! Tú não m'en - ga - nas, não? Tú não me tra - es, não?

to - do não, não du - vi - des meu a - mor! Eu não t'en - ga - no, não! Eu não te tra - io não, meu

38 **C** **Lento** (em 5) **rit.** **Moderato**

Pic. *f*

Fl. 1, 2 *f*

Ob. 1, 2 *f*

C. I. *f*

Cl. 1, 2 *f*

B. Cl. *f*

Fg. 1, 2 *f*

Tpa 1, 2 *p* open

Tpa 3, 4 *p*

Tpt. 1, 2 *p*

Tbn. 1, 2 *mf* solo *gliss.*

**C** **Lento** (em 5) **rit.** **Moderato**

Pno.

Vidinha  
os meus tor-men-tos são es - pi-nhos que ma-go-am'o co-ra-ção! Ai de ti! A - i deti, to-ma sen-ti - do! Oh! Meu Leo-nar - do!

Leonardo  
bem! Oh! Meu a - mor! Sou teu! só! Não du - vi-des meu a - mor! Oh, mi-nh'a -

**C** **Lento** (em 5) **rit.** **Moderato**

Vln. I *f* (arco)

Vln. II *f* (arco)

Vla. (arco)

Vc. *pizz.*

Cb. *arco*

Ob. 1, 2

C. I.

Cl. 1, 2 *soli 3* *mf*

B. Cl.

Fg. 1, 2

Pno.

Cel.

Hp. *mf*

Vidinha  
Oh! Meu a - mor — Tu és o en - can - to dos o - lhos meus Leo - nar - do,

Leonardo  
ma - - - - da Vi - di - nha! Meu te - sou - ro, Vi - di - nha o teu

Vln. I

Vln. II

Vla. *div.*

Vc.

Cb. *arco* *p*

**D**

54

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

C. I.

Cl. 1, 2

B. Cl.

Fg. 1, 2

Tpa 1, 2

Tpa 3, 4

Pno.

Cel.

Hp.

Vidinha

Leonardo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*solo*

*rit.*

**E**

*p*

*I.*

*I. aperto*

*III.*

*rit.*

**E**

*l.v.*

*f*

tua fal - ta — mal - tra - ta — meu'a - mor. Ah! Dú - vi - d'a - troz me de - vo - ra o meu

bei - jo de - se - jo, — sau - da - de — do seu ca - lor. Ah! Tú és a mi - nha vi - da Vi - di - nha,

*div.*

*rit.*

**E**

*pizz.*

*p*

*arco*

*pizz.*

*p*

64 **F** poco rit. . .

Pic.

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

C. I.

Cl. 1, 2

B. Cl.

Tpa 1, 2

Hp.

Vidinha

Leonardo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

po - bre co-ra - ção na dú - vi-da'cru - el, ah! que-ro ter ven - tu-ra de vi - ver sem-pre'a teu la - do.

to - da mi - nh'al - ma vi - bra de'a - mor. Que-r'o ca - lor do teu cor-po por - que vi-bra de tan-to'a - mor ar - den - te

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The woodwind section includes Flutes 1 & 2, Oboes 1 & 2, Clarinets 1 & 2, Bass Clarinet, Bassoon 1 & 2, and Contrabassoon. The brass section includes Trumpets 1 & 2, Trumpets 3 & 4, Trombones 1 & 2, and Baritone/Euphonium. The percussion section includes Timpani, Piano, and Harp. The string section includes Violins I & II, Viola, Violoncello, and Contrabass. A vocal soloist, Leonardo, is featured with lyrics in Portuguese. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like *f*, *marc.*, and *ff*. A large 'G' symbol is placed above the first staff of the woodwinds and the first staff of the strings.

**Woodwinds:** Fl. 1, 2; Ob. 1, 2; Cl. 1, 2; B. Cl.; Fg. 1, 2; C. Fg.

**Brass:** Tpa 1, 2; Tpa 3, 4; Tpt. 1, 2; Tpt. 3; Tbn. 1, 2; B. Tbn., Tba.

**Percussion:** Timp.; Pno.; Hp.

**Strings:** Vln. I; Vln. II; Vla.; Vc.; Cb.

**Vocal Soloist:** Leonardo

**Lyrics:**  
Vem aos meus braços que - ri - do Leo - nar - do, ai de quem quei-ra de mim te rou - bar. O teu a - mor me a - que - ce, qual mor -  
Tua voz ma - vio - sa me faz en - lou - que - cer, a - mor, só tú tra-zes cal-m'ao meu de - se - jo ar -

Meno **H** (em 4) *Più lento* rit. . . **A tempo**

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

C. I.

Cl. 1, 2

B. Cl.

Fg. 1, 2

C. Fg.

Tpa 1, 2

Tpa 3, 4

Tpt. 1, 2

Pno.

Hp.

Vidinha

Leonardo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

ma - ço nem sei di - zer que sin-to meu a - mor\_ nos teus\_ bra-ços que m'en-la-çam! Já não su - por - to a fal-ta

den - te\_ Só tú com teu bei - jo quen-te meu'a - mor tu só con-so-las Oh! Quan - ta fal - ta\_

div. p

8<sup>va</sup>

div. p

p

94

Fl. 1, 2 *soli* *p* 3

Cl. 1, 2 *soli* *p* 3

Tpa 1, 2

Tbn. 1, 2 *p*

B. Tbn., Tba *p*

Pno. *p*

Hp. *p*

Vidinha  
 lou-ca dos bei-jos teus, quan - do me to-cas meu cor-po to - do vi - bra é vo-lú-pia de

Leonardo  
 an - d'em mi - nh'al - ma a - ffi-ta, a - mor. O meu ser te re-cla-ma an - si-o-so por

Vln. I *p* *div.*

Vln. II *p* *div.*

Vla. *p* *div.*

Vc. *p*

Cb. *p*

I



**J** Lento assai (em 4)

102

Ob. 1, 2

C. I.

Cl. 1, 2

B. Cl.

Fg. 1, 2

C. Fg.

Tpa 1, 2

Tpa 3, 4

Tpt. 1, 2

Tpt. 3

Tbn. 1, 2

B. Tbn., Tba

**J** Lento assai (em 4)

Pno.

Cel.

Vidinha

Leonardo

se-jo e von-ta-de de só ver tua lin-da lin-da bo-ca com-meus bei-jos. meu gran-de'a-mor

ti, au-me-jan-do por ti só bus-ca-va, mi-nh'a-ma-da, o teu bei-jo. meu gran-de'a-mor

**J** Lento assai (em 4)

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Molto vivo

110

Pic.

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

C. I.

Cl. 1, 2

B. Cl.

Fg. 1, 2

C. Fg.

Tpa 1, 2

Tpa 3, 4

Tpt. 1, 2

Tpt. 3

Tbn. 1, 2

B. Tbn., Tba

Timp.

Pno.

Vidinha

Leonardo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*f*

*ff*

*8va*

*pizz.*

*arco*

*és só tú!*

*és só tú!*

*Molto vivo*

# II Quadro

**Dolce cantabile** **poco rit.** . . . . .

Pic

Fl 1, 2  
I.  
*p*

Ob 1, 2  
I.  
*p*

C.I.  
I.  
*p*

Cl 1, 2  
I.  
*p*

Cl. B.  
*p espr.*

Fg 1, 2  
I.  
*p*

C. Fg

Tpa 1, 2  
I.  
*p*

Tpa 3, 4

Tpt 1, 2

Tpt 3

Tbn 1, 2

Tbn. B, Tba

**Dolce cantabile** **poco rit.** . . . . .

Timpani

Atabaque

Triângulo

Xilofone

Celesta

Harp

Piano

**Dolce cantabile** **poco rit.** . . . . .

Violino I  
*p*

Violino II  
*p*

Viola  
*p*

Violoncello  
*p*

Contra-baixo  
*p*  
*pizz.*  
*solo 1*

13

Fl. 1, 2 *dim.*

Ob. 1, 2 *dim.*

C.I. *p delicato*

Tpas 1, 2 I. *p con dolcezza e delicato*

Cel. *mf*

Hp. *mf bem em evidência*

Pno. *p* *mf bem em evidência*

Vln. I *sord. div.* *p dolce*

Vln. II *sord. div.* *p dolce*

Vla. *div. sord.* *p dolce*

Vc. *sord.* *p*

Cb. *arco* *harm. all'8a* *tutti div.*

**a tempo** **poco allargando**

24

Fl. 1, 2 *p*

Ob. 1, 2 *I. pp e dolce*

Cl. 1, 2 *I. p*

Tpas 1, 2 *p dolce*

Tpas 3, 4 *p*

Hp. *Meno*

Pno.

Vln. I *Meno ppp*

Vln. II *ppp*

Vla. *ppp*

Vc. *ppp*

Cb.

31 **rall.** . . . . . **molto rall.** . . . . . **1 Moderato (tremendamente ritmado)**

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

Tpas 1, 2

Tpas 3, 4

**rall.** . . . . . **molto rall.** . . . . . **1 Moderato (tremendamente ritmado)**

Timp. *p*

Perc. *p* meio surdo

Pno. *p*

Baiana *meio gritado*  
Com - - pre de \_\_\_\_

**rall.** . . . . . **molto rall.** . . . . . **1 Moderato (tremendamente ritmado)**

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. *pizz (senza sord.)* *p*

Cb. *pizz.* *p*

39 8 12 16

Timp. Perc. Pno. Baiana Vc. Cb.

mim com - pre de mim. Te-nho'a-ca - çá, can - ji - ca, a - lu - á, cus - cuz, xin - xim, a - lu - á. Te-nho'a-ca - çá



51 20

Timp. Perc. Pno. Baiana Vc. Cb.

com - pre de mim, te - nho'a - ca - çá, can - ji - ca, a - lu - á, cus - cuz, xin - xim.



56 24 24 24

2 Timp. Perc. Pno. Baiana Vc. Cb.

an - gú, pei - xa - da e cu - ma - rim tem des - ma - ma - do'e al - fe - nim e tem co - ca - da bem tor - ra

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

Cl. I.

Cl. 1, 2

Cl. B.

Fg 1, 2

Timp. 28

Perc. 28

Pno. 28

Baiana  
-da com-prem de mim, com-prem de mim\_

Luisinha  
A ben-ção, ti-ti - a

D. Maria  
Que'o Se-nhor dê ju-i-ço'a meus so-bri - nhos

Leandro  
Bo-a noi-te, \_ se - nho-ra a-go-ra ve - jo coi-sas que não

Vln. I senza sord. 3

Vln. II senza sord. div.

Vla. senza sord. div.

Vc. arco 28 div.

Cb. arco 28



65

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

C.I.

Cl. 1, 2

Cl. B.

Fg 1, 2

C.Fg

Tpas 1, 2

Tpas 3, 4

Cel.

Hp.

D. Maria

Leandro

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*p*

*pp*

*f*

open

*p*

*p*

*p*

div.

I.

Foi mi-la-gre de Deus meu?

vi - a des que nas - ci. A-bri-ram-se'os ca - mi - nhos de u-ma vi-da sa - di - a não, foi seu do nos - so a-mor

72

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

C.I.

Cl. 1, 2

Cl. B

Fg 1, 2

C.Fg

Detailed description: This section of the score covers measures 72 to 76. It includes staves for Flutes 1 & 2, Oboes 1 & 2, Clarinet in C (C.I.), Clarinets in Bb (Cl. 1, 2 and Cl. B), and Fagott (Fg 1, 2 and C.Fg). The woodwinds have various melodic lines, some with dynamics like *p* and *p espr.* and first endings marked 'I.'. The strings are mostly silent in this section.

Tpas 1, 2

open

*p*

Detailed description: The Trombone 1 and 2 staff shows a long, sustained note starting in measure 72, marked with *p* and 'open'.

D. Maria

dei-xem de la - do a po-e-si - a que de na - da\_\_ va - le! Fa - çam pla - nos de vi - da is-so'é que traz pra um ca-sal tran-qui-li - da - de e

Detailed description: The vocal line for D. Maria spans measures 72 to 76. It includes the lyrics: "dei-xem de la - do a po-e-si - a que de na - da\_\_ va - le! Fa - çam pla - nos de vi - da is-so'é que traz pra um ca-sal tran-qui-li - da - de e". The dynamics range from *p* to *f*.

Vln. I

>

Detailed description: The Violin I staff is mostly silent with a single accent mark (>) in measure 72.

Vln. II

>

Detailed description: The Violin II staff is mostly silent with a single accent mark (>) in measure 72.

Vla.

>

Detailed description: The Viola staff is mostly silent with a single accent mark (>) in measure 72.

Vc.

cantando

*p*

Detailed description: The Violoncello staff has a melodic line starting in measure 72, marked with *p* and 'cantando'. It ends with a *p* dynamic in measure 76.

Cb.

div.

*p*

Detailed description: The Contrabass staff has a long, sustained note starting in measure 72, marked with *p* and 'div.'. It ends with a *p* dynamic in measure 76.

**molto rit.** 4

79

Cel.

Hp. *l.v.*

Pno.

D. Maria  
paz. Mui-to'a-mor sem ju - í - zo se per - deu

Leandro  
Que lin - da tar - de, a - té pa - re - ce

**molto rit.** 4

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc.

Cb. *pizz.*

85 **allarg.** **a tempo**

Cel.

Hp.

Pno.

Leandro

que'o céu é u - m'al - mo - fa - da de ve - lu - do ma - ci - o a - zul es - cu - ro to - da pi - ca - da de al - fi -

Vln. I **allarg.** **a tempo** uníss.

Vln. II uníss.

Vla. *alla corde*

Vc. *p espr.*

Cb. arco *p delicado*

poco rit. . 5 a tempo

rit. . 6

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

C.I.

Cl. 1, 2

Cl. B.

Fg 1, 2

Tpas 1, 2

Tpas 3, 4

Tpt. 1, 2

Tpt. 3

Tbn. 1, 2

Tbn. B, Tba

poco rit. . 5 a tempo

rit. . 6

Timp.

Cel.

Hp.

Luisinha

D. Maria

Leandro

Como vos - me - cê é po - e - ta, não sa - bi - - a!

É sem - pre as - sim quan - do a - noi - te - ce, quan do a - noi - te ce! Ah! Fo ra me lhor ser tra ba lha - dor

ne - te Que tar - de lin - da a - té pa - re - ce que o... que'ccéu é um'almo - fa da! po de ri - a guar dar sua fre cha da seu fe

poco rit. . 5 a tempo

rit. . 6

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

106

Fl. 1, 2 *f sf*

Ob. 1, 2 *f*

C.I.

Cl. 1, 2 *f sf*

Cl. B

Fg 1, 2 *f*

Tpas 1, 2 *mf*

Tpas 3, 4 *mf*

Tpt. 1, 2

Tri. *p*

Cel. *p*

Pno. *p*

Luisinha *sem precipitar*

D. Maria *molto stacc.*  
 não se pi - que na ve - ia da sa - ú - de, car - ris - si - mo se - nhor! E que não pu - de a - in - da es - que -

Leandro  
 ri - no lem - bre - tel!

Vln. I *pizz. sf*

Vln. II *pizz. sf*

Vla. *pizz. div. sf*

Vc. *pizz. div. sf*

Cb. *arco f pizz. sf*

111

Pic.

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

C.I.

Tpas 1, 2

Tpas 3, 4

Tpt. 1, 2

Tpt. 3

Tbn. 1, 2

Tbn. B, Tba

Pno.

Luisinha

D. Maria

Leandro

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*f*

*p*

*mf*

*f*

*f*

I. sord.

(sord.)

sord.

*p*

*p*

*p*

*ff*

É...

cer

mas is-so já vai lon-ge, per-gun-te'ao meu pa - dri-nho an-do mais sé - rio'a-go - ra de \_\_\_\_\_ que um mon-ge

118 7 **Allegretto**

Fl. 1, 2 *f*

C.I. *p*

Cl. 1, 2 I. *f* *p*

**Allegretto**

Pno. *f* *p*

Luisinha

na-mo-ran-do's fi-lhas de ci-ga - nos! E es-sa si-ri-gai-ta de Vi-di-nha fre-quen-tan-do as ta - ber-nas da Gam-bo-a

**Allegretto**

Vln. I arco *p* *pp*

Vln. II arco *p* *pp*

Vla. arco *p*

Vc. div. arco *p* *f* *pp*

Cb. div. arco *p* *f* *pp*



124 *poco rit.* **8**

Fl. 1, 2 *f*

Ob. 1, 2 *f*

Cl. I *f*

Cl. 1, 2 *f*

Cl. B *f* *mf*

Fg 1, 2 *f*

Tpas 1, 2 *mf* *p* *pp*

Tpas 3, 4 *mf* *p* *pp*

Hp. *f bem cheio*

Pno. *f*

Luisinha  
 en-tre pe-ral-tas e ma - ga - nos, que tu-do me con-tou mi-nha ma-dri-nha!

Leandro *f (segurando)*  
 Tu-do em mimmu- dou di - ga a ma-dri - nha

*poco rit.* **8**

Vln. I *f 3*

Vln. II *f 3*

Vla. *f 3*

Vc. arco *f* *p*

Cb. arco *f* *p*

**Poco meno**

131

Fl. 1, 2

C.I.

Cl. 1, 2

Cl. B.

Tpas 1, 2

Tpas 3, 4

Tpt. 1, 2

Tpt. 3

Tbn. 1, 2

Tbn. B, Tba

**Poco meno**

Timp.

Pno.

D. Maria

Leandro

ga-ran-to sou a-go-r'ou-tra pes - so - - - a não sei por-que...Do-na Ma-ri-a me tem tei - ró é o-bra des-se fu - ão

**Poco meno**

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*ff*

*sf*

*mf*

*f*

*senza sord.*

*bem marcato*

*pizz.*

*III.*

De quem?

136 **9** Moderato Poco meno rall. . . . .

Fl. 1, 2 *f*

Cl. 1, 2 *f*

Fg. 1, 2 *p* I.

Tpas 1, 2 *sf* *f* *sf* *sf*

Tpas 3, 4 *sf* *f* *sf* *sf*

Tpt. 1, 2 *sf*

Tpt. 3 *sf*

Tbn. 1, 2 *sf* *f* *sf* *sf*

Tbn. B, Tba III. *sf* *f* *sf*

Timp. *f* *f* rall. . . . .

Luisinha Al-to lá! de ma-ne-co não se fa-la mal nes-ta ca-sa!

Leandro O bo-ni-fra - te, a Ba bi - a, es-se jano-ta farfar - rão Es - ta a a - ma - lá! (quasi nasal (caricatural) (caçoando))

Vln. I arco sul G *p* *ff* *ff* pizz. *ff* harm. all'8a arco

Vln. II arco sul G *p* *ff* *ff* pizz. *ff* colla voce

Vla. arco *p* *ff* *ff* pizz. *ff*

Vc. arco div. *p* *f* *ff* pizz. *ff*

Cb. *p* *f* *ff* pizz. *ff*

A tempo

Molto deciso

145

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

C.I.

Cl. 1, 2

Cl. B

Fg 1, 2

Tpt. 1, 2

Tpt. 3

Tbn. 1, 2

Tbn. B, Tba

A tempo

Molto deciso

Luisinha

o que mais me re - vol - ta... é a ca - lú nia que'an-da sol-ta por to-d'os can-tos da ci - da - de is-so'è mal

Leandro

bem o sei! di-zem que

A tempo

Molto deciso

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

arco

arco

arco

arco

152

Fl. 1, 2 *p*

Ob. 1, 2 *p*

C.I. *p*

Cl. 1, 2 *p*

Cl. B *p*

Fg 1, 2 *p*

Cel.

Hp.

Pno. *ff* 3

Luisinha  
da - de!

Leandro  
rap-to'u - ma jo - vem, há di - as quan-do re - za - v'a vi - a sa - cra no o - ra - tó - rio lá da rua do Car - mo is - so'é no

Vln. I *mf*

Vln. II *f* pizz.

Vla. *f* pizz. *b*

Vc. *f* pizz. *b*

Cb.

156 11

Pic. *f*

Fl. 1, 2 *f*

Ob. 1, 2 *p*

C.I. *f*

Cl. 1, 2 *p*

Cl. B *f*

Fg 1, 2

11

Timp.

Perc. *mf*  
Tamburo Scordato (surdo)

Pno. *mf*  
bem ritmado  
Ped. \*

Luisinha  
é men-ti-ra!

D. Maria  
é men - ti-ra!

Leandro  
tó - rio  
(quasi parlato) 3  
es ta-vam to-das a-jo-e-lha-das  
(cantando)  
seus ro-sá-rios de-bu-lhan-do, se - nho - ras, mo - ças,

11

Vln. I *f* *pizz.*  
jeté

Vln. II *f* *pizz.*  
arco jeté

Vla. *f* *pizz.*  
arco

Vc. *pizz.*

Cb. *pizz.*

162

12 13

Pic.

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

C.I.

Cl. 1, 2

Cl. B.

Fg 1, 2

C.Fg.

Tpas 1, 2

Tbn. B, Tba

I.

Tbn. B, Tba

Timp.

T. D.

Pno.

12 13

Luisinha

D. Maria

Leandro

ne - gras com as cri - as is - so pe - las A - ves Ma - ri - as ao ter - mi - nar a re - za, u - ma das jo - vens, a fi - lha de u ma tal Chi - ca Mar - re - ta com um pe

Sim... is - so'é pe - ta!

Sim... is - so'é pe - ta!

(falado)

12 13

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

arco

pont.

non div.

non div.

non div.

non div.

al talon

**A tempo**

**Agitato**

170

**fr.** **f** **ff** **rall.** **A tempo** **Agitato**

Pic. **fr.** **f** **ff**

Fl. 1, 2 **fr.** **f** **ff**

Ob. 1, 2 **sf**

C.I.

Cl. 1, 2 **sf**

Cl. B

Fg 1, 2

C.Fg

Tpas 1, 2 **ff**

Tpas 3, 4 **ff**

Tpt. 1, 2 **f** **sf**

Tpt. 3 **f** **sf**

Tbn. 1, 2 **sf**

Tbn. B, Tba

**rall.** **A tempo** **Agitato**

Timp.

Cel. **mf** **6**

Pno. **mf** **6**

Luisinha **f**  
é men-ti-ra! is-so'é pe ta!

D. Maria **f**  
é men-ti-ra! is-so'é pe ta!

Leandro  
lin-tra se su mi-ra e e - ra o seu Ma - ne - co? Se tu-do'é fal-so

**div.** **ff** **rall.** **A tempo** **Agitato**

Vln. I **4a c.**

Vln. II **4a c.**

Vla. **2a c.**

Vc. **2a c.**

Cb. **1a c.**



175

14

C.I. *f sf sf sf sf*

Cl. 1, 2

Cl. B *sf sf sf sf*

Fg 1, 2 *f sf sf sf sf*

C.Fg

Tpas 1, 2 *sf sf*

Tpas 3, 4 *sf sf*

Xil. *mf*

Cel. *6*

Pno. *6*

Luisinha *é ca - lú - nia!*

D. Maria *pa - rem com is - so já'es - tou far ta*

Leandro *diz-me por on - de an-da'o seu Ae-fe - min? em Ma - ca - u? em Lu-an - da? e*

14

Vln. I *div. mf*

Vln. II *div. mf*

Vla. *div. mf*

Vc. *mf*

Cb. *div. sf sf sf sf*

180

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

C.I.

Cl. 1, 2

Cl. B.

Fg 1, 2

C.Fg.

This section contains the musical notation for the woodwind and string instruments. The Flute 1 and 2, Oboe 1 and 2, Clarinet 1 and 2, Clarinet Bass, Bassoon 1 and 2, and Contrabass parts are shown. The woodwinds play melodic lines with accents and fortissimo (sf) markings. The strings provide harmonic support.

Tpas 1, 2

Tpas 3, 4

Tpt. 1, 2

Tpt. 3

Tbn. 1, 2

senza sord.

f poco sf

senza sord.

f poco sf

senza sord.  
1.

f poco sf

This section contains the musical notation for the trumpet and trombone instruments. The Trumpet 1 and 2, Trumpet 3, and Trombone 1 and 2 parts are shown. The trumpets and trombones play melodic lines with accents and fortissimo (sf) markings. The instruction 'senza sord.' (without mutes) is present for the trumpets and trombones.

Luisinha

D. Maria

Leandro

cau - te-la!

vos - me - cê é um tra-tan-te!

seu Le-o-nar-do, cau - te - la!

seu Le-o-nar-do cau - te-la!

di - zem que sa-bo-t'o'um-a don - ze-la que já não'é lá pa-ra a Ba-hi - a Jan - do - ca'é'o no-me de-le es-tou a

(falado)

This section contains the vocal parts for Luisinha, D. Maria, and Leandro. The lyrics are written below the notes. Luisinha's part includes the lyrics 'cau - te-la!' and 'vos - me - cê é um tra-tan-te!'. D. Maria's part includes 'seu Le-o-nar-do, cau - te - la!' and 'seu Le-o-nar-do cau - te-la!'. Leandro's part includes 'di - zem que sa-bo-t'o'um-a don - ze-la que já não'é lá pa-ra a Ba-hi - a Jan - do - ca'é'o no-me de-le es-tou a'. The instruction '(falado)' (spoken) is present above Leandro's part.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

sf

sf

This section contains the musical notation for the violin, viola, and cello instruments. The Violin I and II, Viola, and Cello parts are shown. The violins and viola play melodic lines with accents and fortissimo (sf) markings. The cello provides harmonic support.

15

187

Pic. *f*

Fl. 1, 2 *f*

Ob. 1, 2 *f*

C.I. *f*

Cl. 1, 2 *f*

Fg. 1, 2 *f* *molto stacc.* *f*

Tpt. 1, 2

Tpt. 3

Tbn. 1, 2

15

Luisinha in - fã mias das mais vis não a - cre - di - to no que fa - la es - sa

D. Maria in - fã mias das mais vis

Leandro pe nas re - pe tin do o que an dam di zen do por a - í e em ca - da es - qui - na a to do'ins tan - te

15

Vln. I *p sub.*

Vln. II *p sub.*

Vla. *pizz.* *ff*

Vc. *f*

Cb. *ff*

Mais Vivo

193

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

C.I.

Cl. 1, 2

Fg 1, 2

Tpt. 1, 2

con sord.

*f*

Luisinha

gen-te in-ve - jo-sa da'e-le-gân-cia e da ri-queza des-se mo-ço um... fi - dal - go Po - de ir em - bus

D. Maria

um ca-va-lhei-ro In - ve - jo - so

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Mais Vivo

*f*

*mf*

*f deciso*

arco

*f deciso*

201

Tpas 1, 2

Luisinha  
tei - ro na - da mais en-tre nós há que nos pren - da is-so'é'in-tri-ga de ru - a e de sen-za - la

D. Maria  
da ri-que-za des-se mo - ço is so'é'in-tri-ga de ru - a é de sen - za - la que se-ja di-to na-da'o re-co

Leandro  
não me que-rem'ou vir?

Vln. I (solto)  
stacc.

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



Meno (súbito)  
(quasi in 4)

rit. . . .

17

Andante mosso

C.I. *molto espr.*

Cl. 1, 2 *pp*

Cl. B (com muita delicadeza) *pp*

Fg 1, 2 *pp*

Tpas 1, 2 *p legatiss.*

Tpas 3, 4 *p legatiss.*

Meno (súbito)  
(quasi in 4)

rit. . . .

17

Andante mosso

Luisinha *3*  
Nos-sa Se-nho-ra me'a - ju - de e-les são dois e eu não se - i

Leandro (sai)

Meno (súbito)  
(quasi in 4)

rit. . . .

17

Andante mosso

Vln. I *p* *alla corda* *poco vib.*

Vln. II *p* *alla corda* *div.*

Vla. *p* *alla corda*

Vc. *solo* *p* *gli altri* *pp* *molto vib.* (1Vcl põe sord.) *pp*

Cb. *2 soli* *pp*

229 I. Moderato Grazioso poco rit. .

Fl. 1, 2 *p dolce* *ppp sub.*

Ob. 1, 2 *p dolce* *ppp sub.*

Cl. 1, 2 *p dolce* *ppp sub.*

Fg 1, 2 *p dolce* *ppp sub.*

Cel. *mf* *p*

Hp. *molto arpeggiato* *p non agres.* *harm. ff*

Pno. *p* *p dolce*

Luisinha *f*  
 Qual de - ve ser mi-nh'a-ti - tu - de, com qual dos dois ca - sa - re - i o Ma-ne-co'é mui-to dis-tin - to tem boas ma-nei-ras, tem far - tu - ra.

Vln. I *div. V* *pp* *solo 2 vls pont.* *pp* *I solo.* *p* *poco rit. .*

Vln. II *div. V* *pp* *I solo.* *p* *tasto*

Vla. *solo pont.* *pp* *I solo.* *p* *tasto*

Vc. *solo* *pp* *I solo.* *p*

Cb. *pp*



237 **Più Rit.** **Mosso** **poco rit..** **Modinha** **solo**

Fl. 1, 2 *p dolce* *più dolce* *p espr.*

Ob. 1, 2 *p espr.*

C.I. *p*

Cl. 1, 2 *pp* *pp* *pp*

Cl. B *pp*

Fg 1, 2 *pp* *pp* *pp*

**Più Rit.** **Mosso** **poco rit..** **Modinha** **imitando violão**

Hp.

Luisinha *(sem gritar)* *più dolce* *com malícia*

Mas eu sin-to que e-le não é o meu bem. E-le não é meu bem o Leo-nar-do não é san-to mal. sa-be ler e con-tar... mas tem um que, um en

**Più Rit.** **Mosso** **poco rit..** **Modinha**

Vln. I *tutti* *pizz.* *col canto* *mf* *p*

Vln. II *tutti* *pizz.* *mf* *p*

Vla. *tutti* *pizz.* *mf* *p*

Vc. *tutti* *pizz.* *mf* *p*

Cb.

244

Fl. 1, 2

Cl. 1, 2

Cl. B

Fg 1, 2

18

rit. . . . .

Cel.

18

rit. . . . .

Hp.

como violão

harm.

Pno.

Luisinha

can-to, um fei-ti-ço de ma-tar mas tem um que, um en-can-to, um fei-ti-ço de ma-tar mas tem um que, um en-can-to, um fei-ti-ço de ma-

pp

pp

ppp

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

18

div. arco

pp

pp

pp

pp

uníss.

1 solo pizz.

2 soli

rit. . . . .

250 **Moderato Mosso**

Cel.

Luisinha *bem declamado*  
tar! Di-ga ti-ti-a en-tre os do-is pre-ten-den-tes, um gen-til e e-du-ca-do que não a-mo e ou-tro'en-can-ta-dor mas pé ra-

**19** **Moderato Mosso**

Vln. I *via sord.* *pizz.* *mf*

Vln. II *via sord.* *pizz.* *mf*

Vla. *via sord.* *pizz.* *mf*

Vc. *via sord.* *pizz.* *mf*

Cb. *tutti* *pp* *mf*

254 **poco rit.** **Tempo primo**

Fl. 1, 2

Cl. 1, 2 *I.* *mp*

Cl. B *ff*

Fg 1, 2 *p*

Cel. **poco rit.** **Tempo primo** *p*

Luisinha *(bem declamado)*  
pa-do. Qual dos do-is meu ma-ri-do de-ve ser?

D. Maria  
Quem tem ju-i- zo, se a-cau-te-la cre-io que vo-cê dei-xou pa-ten-tes os mo-ti-vos da es-co-lha

Vln. I **poco rit.** **Tempo primo**

Vln. II **poco rit.** **Tempo primo** *arco*

Vla. **poco rit.** **Tempo primo** *arco*

Vc. **poco rit.** **Tempo primo** *col legno* *div.*

Cb. **poco rit.** **Tempo primo**

258

Pic. *fr.*  
*f*

Fl. 1, 2

Cel. *8<sup>va</sup>*

Hp. *mf*

Pno. *mf*

D. Maria  
*secco e staccato*  
En - tre'um xe xéu e um ga - tu ra - ma qual pren der nu ma gai o - la o que so pr - á ou o que can - ta o nos so'a gra-do é pe lo que can-ta

Vln. I *(pizz.)*  
*f* *col canto* *arco* *saltellato leggero*

Vln. II *mf ricochet* *pizz.*

Vla. *mf ricochet* *pizz.*

Vc. *(pizz.)*  
*f*

Cb.

262 **20**

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

Cl. 1, 2

Tpt. 1, 2

Tpt. 3

Tbn. 1, 2

Tbn. B, Tba

Cel.

Hp.

Pno.

Luisinha

D. Maria

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*p*

*con sord.*

*pp*

*f em evidência*

8<sup>va</sup>

6

*pp*

continua o movimento

Mas di-zem es-tar vo-an-do com ou-tra ga-tu-ra-ma por a - i

em nos - so - ra - mo não é ver-da-de - an-de-i ho-r'a in-da-gan-do

*tr*

6



270

Fl. 1, 2

Cl. 1, 2

Cl. B.

Fg 1, 2

Cel.

Pno.

D. Maria

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*p*

*mf*

*f*

*p leve*

*pizz.*

*p*

*div.*

*p*

*p*

*p*

*muito solto*

*muito solto*

*muito solto*

*muito solto*

o - ra, o bas-tar - do quer ca - sar pra her-dar o meu di - nhei-ro, pu - de - ra! Filho de sa-lo-ia e mei - ri-nho cria do nu-ma lo ja de bar

275 22

Fl. 1, 2 

Ob. 1, 2 

C.I. 

Cl. 1, 2 

Luisinha 22  
 A Se-nho - ra já vou - me, sin - to'a - go - ra foi a-cei - t'a pro -  
 D. Maria  
 bei-ro!

Vln. I 22 *non pesante*  
*pp* 

Vln. II *non pesante*  
*pp* 

Vla. *non pesante*  
*pp* 

Vc. *non pesante*  
*pp* 

Cb. 



279

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

C.I.

Cl. 1, 2

Tpas 1, 2

Tpas 3, 4

Timp.

Xil.

Cel.

Hp.

Pno.

Luisinha

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*mf*

*ff*

*p*

*ff*

*mf*

*mf*

*ff*

*mf*

*mes-sa mui-to'an-sio - sa que fiz a nos - sa\_mãe Nos - sa Se - nho - - - ra!*

*(molta voce)*

*(se ajoelha)*

*bem solto (no meio do arco)*

*p cresc. poco a poco*

*6*

*al tallone*

*f*

*bem solto (no meio do arco)*

*p cresc. poco a poco*

*6*

*al tallone*

*f*

*bem solto (no meio do arco)*

*p cresc. poco a poco*

*6*

*al tallone*

*f*

*bem solto (no meio do arco)*

*p cresc. poco a poco*

*6*

*al tallone*

*f*

*ff*

*3*

*gliss.*

*gliss.*

*gliss.*

**23 Sostenuto** *rall.* *Meno* **Andantino**

283

Pic. *ff* 6 6 6 6 *pp* 6 6 6 6

Fl. 1, 2 *ff* 6. 6. 6. 6. *pp* 6. 6. 6. 6.

Ob. 1, 2 *f* *pp*

Cl. 1, 2 *p*

Cl. B *p* *non legato*

Fg 1, 2 *p non legato*

Tpt. 1, 2 *ff* *p*

Tpt. 3 *ff* *p*

Tbn. 1, 2 *ff* *p*

Tbn. B, Tba *ff* *p*

**23 Sostenuto** *rall.* *Meno* **Andantino**

Timp. *ff* 3 3 3 3 3 3 3 3 *pp desaparecendo* 3 3 3 3 3 3 3 3

Cel. *p* *ped.*

Hp. *ff molto sonoro e l.v.*

Pno. *ff marcato*

Irmão O bri - ga do, mi nha gen - te,

**23 Sostenuto** *rall.* *Meno* **Andantino**

Vln. I *ff* 6 6 6 6 *pp* 6 6 6 6 *8va* *harm. art.*

Vln. II *ff* 6 6 6 6 *pp* 6 6 6 6 *8va* *harm. art.*

Vla. *ff* 6 6 6 6 *pp* 6 6 6 6

Vc. *ff* 6 6 6 6 *pp* 6 6 6 6

Cb. *sf*

288 4

Cel. Hp. Pno. Irmão Vln. I Vln. II Vla. Vc. Cb.

pe - lo que vin-de-me dar, ó di - vi-no'Es-pí-ri - to San - to mui-to vos ha de au-men-tar ó di - vi-no'Es-pri-to San-to di-vin-da-de ce-les-ti-al

292 24 **Molto lento e espr.**

Cel.

Hp.

Pno.

D. Maria *(quasi parlato)*  
tu-do'a-ca-bou co-mo de-vi-a no-fi-nal

Irmão *3*  
na ter-ra mas-sa pom-bi-nha, no céu ple-no'e re - al

Côro  
o Vi-di-gal ah!  
o Vi-di gal

Vln. I 24 **Molto lento e espr.**  
sord. *pp*

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *sord. tutti div. pp*

299 **Andante** 25 *pp sub.*

Padrinho  
Sou um bar-bei-ro e\_na-da mais ga-nho di-nhei-ro ras-pan-do quei-xo. Ras-pan-do quei-xo, ti-ran-do

Vln. I **Andante** 25  
*3* *p*

Vln. II *div. p*

Vla. *3* *p*

Vc. *molto espr. p espr.*

Cb. *pp*

313 **26 animando poco a poco** fr. *mp*

Pic. *mf espr.*

C.I. *p*

Cl. 1, 2 *p*

Cl. B *p*

Fg 1, 2 *p espr.*

**26 animando poco a poco** *mp*

Hp. *com calor*

Padrinho

den - te, dan - do san - gri - as, pon - do ven - to - sa. Ah! E que can - sei - ra Nes - ta car - rei - ra de sa - ca mo - las dia a - pós di - as

**26 animando poco a poco** harm. all'8a

Vln. I *pizz.*

Vln. II *pont. pp*

Vla. *pizz. p*

Vc. *pizz. p*

Cb. *pizz. p*

**A tempo**  
I.

327

Fl. 1, 2 *p* *f*

Ob. 1, 2 *p*

Cl. I. *p* *f*

Cl. 1, 2

Cl. B *mf* *f*

Fg 1, 2 *mf* *f*

Tpas 1, 2 *f*

Tpas 3, 4 *p*

**A tempo**

Hp *f*

Padrinho  
eu não m'en-ga - no nes - ta ci - da - de sou sa-ca mo - las vi-vo d'es - mo - las eu sou o Dom Fu - ão! Ai de mim!\_\_\_

**A tempo**

Vln. I *f* *f*

Vln. II *f* *f*

Vla. *arco* *p* *cresc.* *f* *f*

Vc. *arco* *p cresc.* *f* *f*

Cb. *arco* *p* *f*

339 *rit.* **Mosso** 27 col canto

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

C.I.

Cl. 1, 2

Cl. B

Fg 1, 2

Tpas 1, 2

José Manuel

Padrinho

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*mf* *p* *f* *mf* *f* *pizz. div.*

*solo* *rit.* **Mosso** 27 *via sord.* *f* *3* *pizz. div.*

Ó de ca - sa

Più calmo

col canto

Fl. 1, 2 *mf* *p*

Ob. 1, 2 *mf*

C.I. *mf*

Cl. 1, 2 *mf* *p*

Fg 1, 2 *p*

Più calmo

Tri. *p*

Luisinha *f* *com muita graça*  
 posso'a brir mi nha ti a? es ta va mos fa - lan do no se nhor

D. Maria  
 es - te - ja'a gos - to pois é sem pre bem - vin - do

José Manuel *devagar com cerimônia*  
 Boa noi te se nho ra is so'é coi sa boa de se es cu tar

Più calmo

Vln. I *f* *arco* *p*

Vln. II *f* *arco* *p*

Vla. *div.* *f* *arco* *p*

Vc. *(arco)* *p*

Cb.



**Andante Mosso** 28 **Andante Meloso**

356

Fl. 1, 2 *p espr.*

Ob. 1, 2 *p espr.*

C.I. *p dolce*

Cl. 1, 2 *p espr.*

Cl. B. *p dolce*

Fg. 1, 2 *p dolce*

Cel. *p*

Hp. *f*

Pno. *p*

José Manuel

Mi - nha gran-de'a-le - gri - a é tão pro - fun - da

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla. *pp*

Vc. *mf molto cantado*

Cb. *p*



372

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

C.I.

Cl. 1, 2

Cl. B

Fg 1, 2

Tpas 1, 2

Tpas 3, 4

Tbn. 1, 2

Tbn. B, Tba

Timp.

Luisinha

D. Maria

José Manuel

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*p sub.*

*cresc. poco a poco*

*div.*

gra-do meu a - mor eu me ex - ta - sio no meu a-mor a - gra-de - ci - da te - rei a vi - da

não a - cre - di - to no a-mor tão for - te em tu-do'a mor - te põe por i-gual por nos-sa sor - te

gri - a é tão pro-fun - da meu a - mor mi - nh'a-le - gri - a ó mi-nh'a-ma - da

377

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

C.I.

Cl. 1, 2

Cl. B

Fg 1, 2

Tpas 1, 2

Tpas 3, 4

Tpt. 1, 2

Tpt. 3

Tbn. 1, 2

Tbn. B, Tba

Timp.

Luisinha

D. Maria

José Manuel

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*allargando*

*f*

*mf*

sem - - - - pre pe - - di - da em teu a - mor

em tu-do'a mor - te põe por i-gual por nos - sa sor - te pon-to fi - nal

em mi - nh'es - - tra-da flo - ri - da do Deus a - mor, a - mor

senza sord.

senza sord.

div.

383

30

Tpas 1, 2

Tpas 3, 4

Hp.

Pno.

D. Maria

o que de-vem pe-dir a Deus, me-ni-nos é que se a-tu-rem mu-tu-a-men-te nos seus ca-pri-chos pe-que-ni-nos

30

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Grazioso

rall. . . . . 31 (a tempo)

Fl. 1, 2 I. 388 *p espr.*

Ob. 1, 2 I. *p espr.*

C.I. *p espr.*

Cl. 1, 2 *f*

Cl. B *f*

Fg 1, 2 I. *p*

*f* *p delicato*

Grazioso

rall. . . . . (a tempo)

31

Tri. *f*

Cel. *f* 3

Hp. *molto p*

Pno. *molto p* *f* 3

D. Maria dan - do, sor rin do'a to-da gen te a im pres - são de ser fe - li - zes Se a - cre - di - to? pois me ca sei três

José Manuel Do na Ma - ria é mui to pes si mis ta não crê no'a-mor!

Grazioso

rall. . . . . 31 (a tempo)

31

Vln. I *harm. all'8a* *p.n.* *pizz.* *p*

Vln. II *harm. all'8a* *p.n.* *pizz.* *p*

Vla. *harm. all'8a* *p.n.* *pizz.* *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

rall. . (a tempo)

394

Pic. *f*

Fl. 1, 2 *f*

Ob. 1, 2 *sf*

C.I. *sf*

Cl. 1, 2 *mf* *f*

Cl. B *mf* *mf*

Fg 1, 2 *f* *f* *burlesco*

Tpt. 1, 2 *p* *con sord.* *seco* *sf*

Tpt. 3 *p* *con sord.* *sf*

rall. . (a tempo)

Pno. *pliss.*

Luisinha que horrorminha ti - a de - vi - a ser bem tris - te

D. Maria ve - zes mas, re - pi - to não le - vem muito a sé - ri - o es - sa con quista é de fa toum horror!

José Manuel Que gê - nio a - le - gre e fol - ga - zão

rall. . (a tempo)

Vln. I *solo arco* *pizz.* *tutti*

Vln. II *(pizz.)* *p*

Vla.

Vc. *solo*

Cb.

400

Pic. *f* *p* *p* **32**

Fl. 1, 2 *f* *p* *p*

Ob. 1, 2 *p* *p*

C.I. *p* *p*

Cl. B

Fg 1, 2 I. *f*

Tpt. 1, 2 (sord.) *p* *sf*

Tpt. 3 (sord.) *p* *sf*

Tri. *sf* To Chim. **32**

Xil. *p*

Cel. *sf* *f*

Hp. *f*

Pno. *f*

Luisinha  
o a - mor an - ti - go se - ri - mais tris-te'o'a-mor an - ti - go? con - ta mais ti - ti - a!

D. Maria  
o a - mor não mor-re ba - te pul - sa qual o quê? qual o quê? Sem - pre'a gen - te

José Manuel  
Ai que gênio o amor an - ti - go era mais tris - te co-mo'as-sim mi-nha se-nho - ra? **32**

Vln. I pizz. *f* arco *p* *V* *V* harm. all'8a

Vln. II pizz. *f* arco *p* *V* *V* harm. all'8a

Vla. pizz. *f* arco *p* *V* *V* harm. all'8a

Vc. arco *p* *V* *V*

Cb.



408

Pic.

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

C.I.

Cl. 1, 2

Fg 1, 2

Tpas 1, 2

Tpas 3, 4

Tpt. 1, 2

Tpt. 3

Tbn. 1, 2

Xil.

Cel.

Hp.

Pno.

D. Maria

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*chiusi*

*chiusi*

*III.*

*I.*

*burlesco*

*p*

*f*

*p*

*p*

*p*

*pp pont.*

*pizz.*

*pizz.*

*gliss.*

*gliss.*

*gliss.*

*3 3 3 3 3 3 3 3*

*a - se - dar do ri - gor e a pe - sar do cas - ti - go al - gum es - tra - ta - ge - ma a gen - te des - co - bri - a pra en - con - trar com'o na - mo - ra - do*

418 **Più lento** 33

Pic. *f*

Fl. 1, 2

C.I.

Cl. 1, 2

Cl. B. *f*

Tpt. 1, 2 *sf* *p* *molto stacc* **I.**

Tpt. 3 *sf*

Cel. **Più lento** *3* 33

Hp. *molto f*

Pno. *3*

Luisinha e pe - ga - va na mão?

D. Maria *(com malícia)* *(quasi falado)* *tr*  
 pro - cis - são, no - ve - nas, via sa - cra, au! se pe - ga - vam o bom e - ra o pe - ri - go de ser pe - go com a bo - ca na bo - ti - ja

José Manuel Nos - sa!

**Più lento** *pizz.* *mf* 33

Vln. I *arco* *p*

Vln. II *arco* *p*

Vla. *pizz.* *(mf)* *arco* *p*

Vc. *gliss.* *arco* *p*

Cb. *gliss.* *arco* *p*

428 **Meno**

Pic. *fr.*

Fl. 1, 2 *fr.*

Ob. 1, 2

C.I.

Cl. 1, 2 *I.* *f*

Tpt. 1, 2

Tpt. 3

Tbn. 1, 2

Tbn. B, Tba

Xil.

Hp. *f* *gliss.* *ff* *gliss.*

Pno. *ff martelado*

Luisinha *cre-do*

D. Maria *devagar*  
 não faz i - dé - ia do tor - men to cas - ti - go chi - co ta - das, pal - ma - tó - ria, e mui - tas ve - zes... o con - ven - to

José Manuel *3*  
 E qual o fim da his - tó - ria?

Vln. I *pizz. div.* *sf* *3a c.* **Meno** *arco* *pp*

Vln. II *pizz. div.* *sf* *arco* *pp*

Vla. *pizz. div.* *sf* *arco* *pont.* *punta d'arco* *pp*

Vc. *pizz.* *sf* *f* *arco* *pp*

Cb. *pizz.* *sf* *arco* *pp*

437

Fl. 1, 2  
C.I.  
Cl. 1, 2  
Cl. B  
Fg 1, 2  
C.Fg  
Xil.  
Hp.  
Pno.  
Luisinha  
D. Maria  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

*p* (*bem apagado*)  
*pp*  
*f*  
*pp*  
*p*  
*pp*  
*f*  
*pp*  
*f*  
*pp*  
*f*  
*pp*  
*f*  
*sf*  
*sf*  
*f*  
*sf*  
*mp*  
*mp*

**34**

**34**

**34**

*sem precipitar*

cruz que tra - gé - dia! pa-ra'um sim - ples na mo-ro'es s'es-pa - ven to a se-nho-ra vi - veu na'I-da-de Mé-dia

Não! foi no tem-po dos nos-sos Vi-ce

445

Pic. *pp*

Fl. 1, 2 *p bem ligado*

Cl. 1, 2 *p non legato*

Cl. B

Fg 1, 2

C.Fg *p*

Tpt. 1, 2 *c/ sord*  
*f > p*

Tpt. 3 *c/ sord*  
*f > p*

Timp. *f > p*  
*com esponja grossa*  
*p*

Pno. *p molto legato*

D. Maria *con molta voce*  
Re - is mas vin - gue - - - i - me en - ter - rei meus três ma - ri - dos des - con - tan - do os mo

José Manuel  
co - mo 'as - sim mi - nha se - nho - ra?

Vln. I *pizz. div.*  
*ff > p > pp*  
*col legno*  
*p*

Vln. II *pizz. div.*  
*ff > p > pp*  
*col legno*  
*p*

Vla. *pizz. div.*  
*ff > p > pp*  
*col legno*  
*p*

Vc. *pizz. div.*  
*ff > p > pp*  
*col legno*  
*p*

Cb. *col legno*  
*p*

453 **rit.** **35**

Pic.

Fl. 1, 2

C.I. *mf*

Cl. 1, 2 *mf* *f* **3**

Cl. B

C.Fg. *p*

Tpas 1, 2 *chiusi*

Tpas 3, 4 *chiusi* **III.**

**rit.** **35**

Timp. *p*

Cel. *f*

Hp. *f*

Pno. *f* *mf* *f* *8va*

Luisinha

D. Maria  
men-tos bem vi-vi - dos. La - men-to não te-rem si-do se-is. Me - lhor\_ fo - ra não tê-los pou-par-me ia\_\_ mui-tos a-tro

José Manuel  
co - mo'as - sim?

**rit.** **35** *sord.*

Vln. I *4* *sord.*

Vln. II *4* *sord.*

Vla. *4* *sord.*

Vc. *4* *sord.*

Cb. *4*

460 **rall. . . . Lento**

C.I. *p espr.* 3

Fg 1, 2 I. *p cantando*

C.Fg

Tpas 1, 2

Tpas 3, 4

**rall. . . . Lento**

Cel. *p*

Hp.

Pno. *p* 7 7 7 7 *muito em evidência*

Luisinha (quasi parlato) o meu não fa-ria is-so!

D. Maria pe - los que um ho-mem nun-ca sa-be dar va - lor... Aos ca - ri-nhos e des - ve-los da pró-pri'es - po - sa

José Manuel As sim o ju - ro

**rall. . . . Lento**

Vln. I (arco) div. *p* div. 8 soli

Vln. II (arco) div. *p* div. 3 soli

Vla. (arco) *p* div. 2 soli

Vc. (arco) *p*

Cb. 2 soli *p* tutti *f*

36 37 *rall.* *Vivo* *Agitato*

Fl. 1, 2 469 *mf*

Ob. 1, 2

C.I.

Fg 1, 2

Tpt. 1, 2 *open* *f*

Tpt. 3 *open* *f*

Tbn. B, Tba *f*

36 37 *rall.* *Vivo* *Agitato*

Hp. *ff* *l.v.*

Pno. *f* *solista deve sobressair* *molto sonoro*

Luisinha *is-so é se-gu-ro ti - ti - a?*

D. Maria *se que-rem ver es-pe-rem o fu-tu-ro não é a vi-da mas a vi-da pre-ci-sa ser vi - vi - da* *a piacere* *rit.*

36 37 *via sord.* *rall.* *Vivo* *Agitato*

Vln. I *pppp* 4 *via sord.* *f*

Vln. II *pppp* 4 *via sord.* *div.*

Vla. *ppp* 4 *via sord.* *f*

Vc. *via sord.* *div.*

Cb.



478 **38** **Tempo de Modinha**

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

C.I.

Cl. 1, 2 *a2*

Fg 1, 2

Tpas 1, 2

Tpas 3, 4

**38** **Tempo de Modinha**

Hp.

Pno.

com as palmas das mãos,  
quantas teclas puder

*Ped.*

Leandro

Mi-nha mo - re - na de pe-na'empe-na vai meu a - mor. Vo-ga li - gei-ro no mar ban - zei-ro do teu a  
Fa-ce'a ver - da-de por ca - ri - da-de que - ro ca - sar. A-ma-me'umpou-co? Vê an - do lou-co por te bei

**38** **Tempo de Modinha**

Vln. I *pizz. div. pp*

Vln. II *pizz. div. pp*

Vla. *pizz. div. pp*

Vc. *pizz. pp* *div.*

Cb. *f* *pizz. pp*

**Animando** **rit. Lento**

488

Hp.

Leandro

mor sei qu'em teu pei-to de pe-dra fei-to vi-bra um bor-dão mas, fei - ti - cei-ra sor-ri bre - je - i-ra\_ di- zen- do:\_ não!  
 jar bem sa - bes co-mo te que-ro'e to-me por mi-nha luz\_ per-dão te'im - plo-ro

*devagar*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



**Mosso** **39** **rit. Lento**

499

Hp.

Pno.

Leandro

vê co - mo cho - ro na mi - nha cruz!

*arco*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

504 **Moderato**

Tpas 1, 2

Tbn. 1, 2

Pno.

José Manuel

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*p*

*p*

*p*

*molto cant.*

*div.*

*I.*

é-a-que-le'a - fi-lha-do de bar - bei - ro Ban-dur-ri - lha, va - dio e - fe-mei-ro que'a-in-d'a-li-men-ta'a pre-ten-são com es-sa fun-ça na - ta, — in- ju-rio-sa'e in-des

511

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

C.I.

Cl. 1, 2

Tpas 1, 2

Tbn. 1, 2

Tbn. B, Tba

Timp.

Luisinha

José Manuel

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Andante

40

A tempo

*p*

I.

III.

*p*

Andante

40

A tempo

*p molto chiaro*

*pp*

não há de ser, com es-sa se-re - na - ta que há de me-xer meu co - ra - ção Ah!

cen - te, de me-re - cer a tu - a mão Es se bir-ban-te'a-ven - tu - rei - ro a - in-d'a-ca-ba

Andante

40

A tempo

*p*

div.

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

517

Fl. 1, 2

C.I.

Timp.

Cel.

Hp.

Pno.

Luisinha

D. Maria

José Manuel

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

41

*p dolce assai*

*p molto espr.*

3

3

3

*p*

harm.

*p*

com profunda nostalgia

não! coi - ta - do te - nho pe - na não tem cul - pa Eu - des cul po não te - ve ei - ra nem

cri-a do por bar-bei ro e por par tei ra

rá no Pe lou ri nho vi le z'as-sim não se des cul pa

div. *pp*

div. *pp*

Devagar

42

525

Fl. 1, 2

Cl. 1, 2

Fg. 1, 2

Timp.

Tri.

Cel.

Hp.

Pno.

Luisinha

Quadrilheiro

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*pp*

*p ritmádiss.*

Sinos (très loin)

*pp*

*p murmurado*

bei - ra não sa - be'o\_ mal que fez

são oi-to ho-ras tu-do'em paz

*p saudoso e espr.*

*cresc. a poco*

*soli*

*p*

*cresc. a poco*

*p*

*cresc. a poco*

*p*

*cresc. a poco*

*p*

*cresc. a poco*

532 rall. . . .

Timp.

Pno.

Quadrilheiro *falado:*  
 são oi-to ho-ras tu-do'em paz oi-to ho-ras em paz

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. *f com desespero* *vai acalmando* *tutto alla corda, declamando*

Cb.

*rall. . . .*

# Prelúdio do III Quadro

Assai Vivo

This musical score is for the 'Prelúdio do III Quadro' and is marked 'Assai Vivo'. It is written in 4/4 time and features a variety of instruments. The woodwind section includes Piccolo (Pic), Flutes 1 and 2 (Fl 1, 2), Oboes 1 and 2 (Ob 1, 2), Clarinet in A (C.I.), Clarinets 1 and 2 (Cl 1, 2), Clarinet in Bass (Cl.B.), Bassoon 1 and 2 (Fg 1, 2), and Contrabassoon (C.Fg). The brass section consists of Trumpets 1 and 2 (Tpa 1, 2), Trumpets 3 and 4 (Tpa 3, 4), Trumpet 1 and 2 in D (Tpt 1, 2), Trumpet 3 in D (Tpt 3), Trombone 1 and 2 (Tbn 1, 2), and Trombone, Euphonium, and Tuba (Tbn B., Tba). The percussion section includes Timpani, Celesta, Harp, and Piano. The string section includes Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contra-baixo. The score is divided into two systems. The first system covers measures 1 through 12, and the second system covers measures 13 through 18. Dynamics include *ff*, *f*, *sf*, *f marcato*, and *p*. Performance instructions include triplets, sixteenth-note patterns, and specific articulation marks like accents and slurs. The string parts feature sixteenth-note patterns with accents and slurs, while the woodwinds and brass play rhythmic patterns, often in triplets. The piano and harp parts provide harmonic support with chords and arpeggiated figures.



**A**

7

Picc.

Fl. 1

Ob. 1

C. A.

Cl. 1

B. Cl.

Bsn. 1

Cbsn.

Hn.

Hn.

Tpt. 1

Tpt. 3

Tbn. 1

B. Tbn.

**A**

Timp.

Xyl.

Cel.

Pno.

**A**

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

11

Picc.

Fl. 1

Ob. 1

C. A.

Cl. 1

B. Cl.

Bsn. 1

Cbsn.

Hn.

Hn.

Tpt. 1

Tpt. 3

Tbn. 1

B. Tbn.

Timp.

Xyl.

Cel.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*8<sup>va</sup>*

*marcato*

*ff*

*tallone*

*3*



21 **C**

Picc. *p molto legato*

Fl. 1

Ob. 1

C. A. *p molto legato*

Cl. 1

B. Cl. *p molto legato*

Bsn. 1

Cbsn. *p molto legato*

Hn.

Hn.

Tpt. 1 *molto f*

Tpt. 3 *molto f*

Tbn. 1

B. Tbn.

**C**

Timp.

Xyl.

Cel.

Pno. *8<sup>va</sup> p molto legato*

Vln. I *col legno* *arco sf sf sf sf*

Vln. II *col legno* *arco sf sf sf sf*

Vla. *col legno* *arco sf sf sf sf*

Vc. *col legno*

Cb. *col legno*

27 **D**

Picc. *f*

Fl. I *molto stacc.*

Ob. I *molto stacc.*

C. A. *molto stacc.*

Cl. I *molto stacc.*

B. Cl. *molto stacc.*

Bsn. I *molto stacc.*

Tbn. I *molto marc.*

B. Tbn. *molto marc.*

**D**

Timp.

Xyl.

Cel. *ff*

Pno. *ff*

Vln. I *8va* *div. pizz.* *fff*

Vln. II *8va* *pizz.* *fff*

Vla. *8va* *pizz.* *fff*

Vc. *IIc.* *gliss.*

Cb. *f*

32

Picc.

Fl. 1

Ob. 1

C. A.

Cl. 1

B. Cl.

Bsn. 1

Cbsn.

Hn.

Hn.

Tpt. 1

Tpt. 3

Tbn. 1

B. Tbn.

Timp.

Xyl.

Cel.

Hp.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

sord.

f

mf

gliss.

arco

3

6

38

Picc.

Fl. 1

Ob. 1

C. A.

Cl. 1

B. Cl.

Bsn. 1

Cbsn.

Hn.

Hn.

Tpt. 1

Tpt. 3

Tbn. 1

B. Tbn.

Timp.

Xyl.

Cel.

Hp.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*allegro*

*f*

*f*

5 5

8<sup>va</sup>

44 **E**

Picc. *Largo*

Fl. 1 *ff*

Ob. 1 *ff legato*

C. A. *ff legato*

Cl. 1 *ff*

B. Cl. *ff*

Bsn. 1 *ff*

Cbsn.

Hn. *ff*

Hn. *ff*

Tpt. 1 *senza sord.*

Tpt. 3 *senza sord.*

Tbn. 1

B. Tbn.

**E** *Largo*

Timp.

Cel.

Hp.

Pno.

Vln. I *non div.* *Largo*

Vln. II *non div.*

Vla.

Vc. *div.*

Cb. *div.*



# III Quadro

**Com muita alegria**

**Woodwinds:** Piccolo, Flute 1 & 2, Oboe 1 & 2, Clarinet in A, Clarinet 1 & 2, Clarinet in B, Bassoon 1 & 2, Contrabassoon.

**Brass:** Trumpet 1 & 2, Trumpet 3, Trombone 1 & 2, Trombone, Euphonium, Tuba.

**Percussion:** Timpani, Triângulo.

**Keyboard:** Celesta, Harpa, Piano.

**Strings:** Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, Contra-baixo.

**Performance Instructions:** *f* (forte), *3* (triplets), *sord.* (sordina), *saltellato* (staccato), *pizz.* (pizzicato), *arco* (arco), *V* (vibrato).

**Tempo/Character:** **Com muita alegria** (With much joy).

13

1

Pic.

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

C.I.

Cl. 1, 2

B. Cl.

Fg 1, 2

Tpa 1, 2

Tpa 3, 4

Tpt. 1, 2

Tpt. 3

Tbn. 1, 2

Tbn B., Tba

Cel.

Pno.

Côro

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*f*

*p*

*ff*

*f*

*fr.*

*gliss.*

*ff*

*ff mart.*

*martellato*

*al tallone*

*sff*

*harm. all'8a*

8

8

8

8

8

8

4

4

4

4

4

te - mos cin - co réis no bol - so que nos de - ram as a - vós pa - ra

24

Pic. Fl. 1, 2 Ob. 1, 2 C.I. Cl. 1, 2 Tri. Xil. Cel. Hp. Pno. Côro Vln. I Vln. II Vla. Vc. Cb.

te-mosdois vin-téns de juro ren-da de nos-so di-nhei-ro já te-mos as-sim do-te pra ca  
 dar às bra-si-lei-ras pa-ra não dor-mir-mos só

*mf* *sf* *sf* *sf* *gliss.* *f* *8va* *3* *3* *3* *pizz.* *f* *sf* *pp* *8* *f* *pp* *8* *f* *pp* *8* *f* *pp* *gliss.* *pp*

34 **2 (em 1, como Valsa)**

Pic. *fr.*

Fl. 1, 2

Cl. 1, 2 *a2* *f* *3*

B. Cl. *f* *4*

C. Fg *p molto stacc.* *4*

**2 (em 1, como Valsa)**

Hp.

Côro *p molto cant.*  
 sar com bra-si - lei - ro  
 Que - ri - do Rio de Ja - nei - - ro ter - ra que te - mos no

**2 (em 1, como Valsa)**

Vln. I *sf*

Vln. II *sf*

Vla. *sf*

Vc. *ricochet* *3* *4*

Cb. *pizz.* *4*

42 *fr.*

Pic.

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

Cl. 1, 2

B. Cl.

Fg 1, 2

C. Fg

Tri.

Côro

se - - io ter - ra que tem o fei - ti - - ço pren - der a - qui quem

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*mf* 8

*mf* 8

*mf* 8

*mf* 8

8

4

4

*mf*

pizz.

*mf* pizz.

*mf* pizz.

*mf* pizz.

harm. all'8a arco

8

12

8

12

50 3

Pic. *ppp*

Fl. 1, 2 *ppp*

Ob. 1, 2 *ppp*

C.I. *ppp*

Cl. 1, 2 *ppp*

B. Cl. *ppp*

Fg 1, 2 *ppp*

C. Fg

Tpt. 1, 2 *mf secco* senza sord.

Tpt. 3

Tbn. 1, 2 *mf secco* senza sord.

Timp. *mf* 3

Tri.

Xil. *f*

Hp. *gliss.* *8<sup>va</sup>*

Pno. *gliss.* *8<sup>va</sup>* *molto f*

Côro  
 Aos noi - vos nos-sos au - gú - rios de'u - ma dú - zia de ra - pa - zes pa - ra dar pro-va pro - va - da que de fa - to são ca -  
 vê

Vln. I *f* 3 *tr*

Vln. II *f* *pizz.*

Vla. *f*

Vc. 16 *f*

Cb. 16 *f* *pizz.*

59 **poco rit. . .** **4 Andantino cantabile**

Pic. *f*

Fl. 1, 2 *f*

Ob. 1, 2 *f*

Cl. 1, 2 *f*

B. Cl. *f*

Fg 1, 2 *f*

Tpt. 1, 2

Tbn. 1, 2

Timp. **poco rit. . .** **4 Andantino cantabile**

Xil.

Cel. *p*

Hp. *l.v.*

Pno. *ped. p* (una corda)

Leonardo  
che gou, en-fim o di - a de fes-ta'e a-le-gri - a de ter o meu a-mor o tem-po que per

Côro  
pa - zes

Vln. I *f* pizz. **poco rit. . .** **4 Andantino cantabile** sord. arco div. *pp*

Vln. II *f* sord. arco div. *pp*

Vla. *f* sord. arco div. *pp*

Vc. *f* sord. arco div. *pp*

Cb. arco soli 2 *pp*

68

Cel.

Hp.

Pno.

Luisinha

Leonardo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*p dolce*

O dia es-tá che-gan - do há mui-to sus-pi-ra - do de ter o teu a- mor\_\_ ja-

de-mos nos dois des-con-ta - re-mos e'a con-t'a-cer-ta - re - mos com to-do nos-so'a- mor.com to-do nos-so'a-mor

*pp*

*al tasto e molto espr.*

*al tasto e molto espr.*

*al tasto e molto espr.*

*alla corda*





82

Fl. 1, 2

Cl. 1, 2

B. Cl.

Fg 1, 2

Hp.

Pno.

Luisinha

Leonardo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

dei no se-io teu vul-to, san-to'es-te - io de mi-nha dor minh' al - m'a-bre-se a - go - ra e de ou-ro'e luz de co - ra re - nas - ce nes - t'au -

al-ma pa-de-ci-da, guar - de - i fe-cha-da em dor, mi-nh'al-m'i - lu-mi - na - da é a-go-r'u-m'al-vo-ra - da re-nas-ci - da e dou -

via sord. div. *p dolce*

via sord. div. *p dolce*

via sord. div. *p dolce*

via sord.

*p*

87

Hp.

Pno.

Luisinha

Leonardo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

ro - - ra ao sol do nos - so'a - mor de nos - so amor

ra - - da ao sol do nos - so a -

*cresc. poco a poco*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

89 **6** **Allegro con gioia**

Pic. *mp* *f*

Fl. 1, 2 *mp* *f*

Ob. 1, 2 *mp* *f*

C.I. *mp* *f*

Cl. 1, 2 *mp* *f*

B. Cl. *mp* *f*

Fg 1, 2 *mp* *f*

C. Fg *mp* *f*

Tpa 1, 2 *f*

Tpa 3, 4 *f*

Tpt. 1, 2 *f sost.*

Tpt. 3 (open) *f sost.*

Tbn. 1, 2 *f*

Tbn B., Tba *f*

**6** **Allegro con gioia**

Timp. *f*

Cel. *gliss.*

Hp. *gliss.*

Pno. *gliss.*

Luisinha

Leonardo

**6** **Allegro con gioia**

Vln. I *ff* *gliss.*

Vln. II *ff* *gliss.*

Vla. *ff* *gliss.*

Vc. *f* *gliss.*

Cb. *f* *gliss.*

7 **Com entusiasmo** 8 **Moderato sostenuto**

92

Pic. *f*

Fl. 1, 2 *f*

Ob. 1, 2 *f* a2

C.I. *f*

Cl. 1, 2 *f*

B. Cl. *f*

Fg 1, 2 *f*

C. Fg

Tpa 1, 2

Tpa 3, 4

Tpt. 1, 2

Tpt. 3

Tbn. 1, 2 *f* *mf*

Tbn B., Tba *f* *mf*

7 **Com entusiasmo** 8 **Moderato sostenuto**

Tri. *f*

Xil. *ff* (misurato) *ff* *sliss.*

Côro  
Vi - va'os noi - vos! vi - va, vi - va, vi - va, vi - va, Vi - - va!  
Vi - va'os noi - vos! vi - va, vi - va, vi - va, vi - va, Vi - - va!

7 **Com entusiasmo** 8 **Moderato sostenuto**

Vln. I *f sciolto*

Vln. II *f sciolto*

Vla. *f sciolto* 8<sup>va</sup>

Vc. *f sciolto*

Cb. *f*

98

B. Cl.

Fg 1, 2

C. Fg

Tbn. 1, 2

Tbn B., Tba

Vigário

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*p*

*p*

*p*

*p*

*p*

todo mundo se persigna e diz (falando) AMEN, depois do Vigário

Em no-me de Deus Pai do Fi-lho'e's-pri-to San to, A mén! que-ro sai-bais que vai em mim gos-tos-so'en-can to,tam-bém, em no-me do Se

3

div. *mf*

div. *mf*

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*

103

I.

Ob. 1, 2

C.I.

B. Cl.

Tbn. 1, 2

Tbn B., Tba

Timp.

Hp.

Pno.

Vigário

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*f* *l.v.*

*f*

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*

nhor eu dou ao par ca sa do, ben - ção, ben-di to vos-so'a-mor en la-ce'a-ben-ço-a do, cris-tão. Por vós pe-ço a Deus Pa - i ao Fi-lho'e'es-pri-to San to a bem

pont. div.

9 Andante religioso

108

Fl. 1, 2

C.I.

Cl. 1, 2

B. Cl.

Fg 1, 2

C. Fg

Tbn. 1, 2

Tbn B., Tba

9 Andante religioso

Timp.

Pno.

Vigário

Vidigal

co-mi-go, pois re-za - i    Ou - vi, De-us    nos-so can - to    A-mén!

Que Deus, que bem o fez

9 Andante religioso

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

3 soli

2 soli

3 soli

2 soli

3 soli

ppp

pppp

pizz.#

pizz.#

117

Fl. 1, 2

C.I.

Cl. 1, 2

B. Cl.

Fg 1, 2

Tbn. 1, 2

Tbn B., Tba

Cel.

Hp.

Pno.

Vidigal

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

(vibr.)

*p*

*f*

*mf*

*p*

*sf*

*pizz.*

*p*

pro-te-j'es-te ca-só - rio jun-tan-do vos-me-cês com meu ad-jun-to - rio tú sa-bes Lu-i-si - nha, e tu tam-bém Leo-nar - do meu a-fi-lha-do a-guar-do

com malícia



123 **10**

Pic. *mf sf*

Fl. 1, 2 *mf sf*

Ob. 1, 2 *mf sf*

C.I. *mf sf*

Tpa 1, 2 *bouchée mf*

Tpa 3, 4 *bouchée mf*

Tpt. 1, 2 *sord. mf sf sf*

Tpt. 3 *sord. mf sf sf*

Vidigal **10** (a Leonardo)  
 tu bem que me-re-ci - a ser sol - da - do\_ li - nha no'en-tan-to és já sar-gen - to não foi me-re-ci-men - to

**10**

Vln. I *pizz. p sf sf sf sf sf sf sf sf sf mf*

Vln. II *pizz. p sf sf sf sf sf sf sf sf sf mf*

Vla. *pizz. p sf sf sf sf sf sf sf sf sf mf*

Vc. *pizz. p sf sf sf sf sf sf sf sf sf mf*

Cb. *pizz. div. sf sf sf sf sf sf sf sf sf mf*

**Molto meno**  
col canto

127

Pic.

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

Fg 1, 2

Tpt. 1, 2

Tpt. 3

Tbn. 1, 2

**Molto meno**

Xil.

Pno.

Vidigal

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

131 **Lento** *rall.* **11 Moderato assai**

Cl. 1, 2 *mf*

Fg 1, 2 *p*

C. Fg *p*

Tpa 1, 2 *f* +

Tpa 3, 4 *f* +

**Lento** *rall.* **11 Moderato assai**

Cel.

Pno.

Vidigal

ri - - a!

Só que - ro'a-go - ra vi - da sos - se - ga - da comer, dor -

**Lento** *tutti* *pizz.* *arco* *rall.* **11 Moderato assai**

Vln. I *mf* *harm. all'8a*

Vln. II *mf* *harm. all'8a*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

136

Cl. 1, 2

B. Cl.

Fg 1, 2

Vidgal

mir, a ses - ta pas - se - ar com a mi - nha que - ri - da Re - ga - la - - - da

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

139

Fl. 1, 2 *f*

Ob. 1, 2 *f*

Cl. 1, 2 *f*

12

Xil. *p*

Cel. *p*

Hp. *p*

Pno. *p*

12

Vidinha *mf*  
De-via ter-mos gran-de chu-va com ra-ios e tro-vões

1a Mulher *mf*  
É ver - da-de ca-sa-men-to de vi-ú-va

2a Mulher  
E co-m'os noi-vos são ba - bô-es

3a Mulher  
Um fi-lho de mei ri-nho a-cha-do nu-ma hor-ta

Vln. I *f* arco

Vln. II *p* pizz.

Vla. *p* pizz.

Vc.

Cb.

12

143

Pic. *mf*

Fl. 1, 2 *mf*

Ob. 1, 2 *mf*

C.I. *mf*

Tpa 1, 2 *f*

Tpt. 1, 2 (sord.) *mf molto secco e stacc.*

Tpt. 3 (sord.) *mf molto secco e stacc.*

Tbn. 1, 2

Vidinha  
que abre'a por - t'a qual quer pé - ra - pa - do  
foi o me - io que'a-chou de li-vrar - se

1a Mulher  
a - pe - nas an o'e me-io que'o ma - ri - do - mor - re - u  
vi - u - vi-nha bem as-sa nha -

2a Mulher  
vi-u-vi - nh'as-sa-nha-da  
as sa-nha-da vi-u - vi-nha ve - ja  
vi - u - vi-nha bem as-sa nha -

3a Mulher  
cre - do!  
vi-u-vi-nha as sa-nha-da  
sem ver-go-nha des-ca-ra - da

Vln. I

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb.

148

Pic. *fr.*

Fl. 1, 2 *fr.*

Ob. 1, 2 *f*

C.I. *f*

Cl. 1, 2 *f* *sf*

Tpt. 1, 2 *f*

Tpt. 3 *f*

Tbn. 1, 2 *I.* *mf*

Vidinha  
E'a - go - ra es - ta fes - tan - - - ça de ca - sa - men - to re - quen

1a Mulher  
- da. Es - tá cheio de su - por - tar a \_\_\_ tia da mu - lher es - tá cheio de su - por - tar a ti - a da mu - lher de ca - sa - men - to re - quen - ta - do, ve - ja só!

2a Mulher  
- da as - sa - nha - da sem - ver - go - nha de ca - sa - men - to re - quen - ta - do

3a Mulher  
es - tá cheio de su - por - tar a \_\_\_ tia \_\_\_ do qual - quer , vi - u - vi - nha bem as - sa - nha - da as - sa - nha - da, mu - lher de ca - sa - men - to re - quen - ta - do.

Vln. I *arco* *ricochet*

Vln. II *arco* *ricochet*

Vla. *arco* *ricochet*

Vc.

Cb.

151

Pic. 

Fl. 1, 2 

Ob. 1, 2 

C.I. 

Cl. 1, 2 

B. Cl. 

Tpt. 1, 2 

Tpt. 3 

Tbn. 1, 2 

Tbn B., Tba 

Vidinha 

1a Mulher 

2a Mulher 

3a Mulher 

Vln. I 

Vln. II 

Vla. 

Vc. 

Cb. 



13

154

Ob. 1, 2  
C.I.  
Cl. 1, 2  
Fg 1, 2  
C. Fg  
Tpa 1, 2  
Tpa 3, 4  
Tpt. 1, 2  
Tpt. 3  
Tbn. 1, 2  
Tbn B., Tba

mf staccatiss.  
mf staccatiss.  
open  
staccatiss.  
open  
staccatiss.  
solo

*(Musical notation for woodwinds and brass instruments, including dynamics like sf and ff, and articulation like staccatiss.)*

13

Timp.  
Xil.  
Pno.

*(Musical notation for percussion and piano.)*

Vidinha  
1a Mulher  
2a Mulher  
3a Mulher  
Côro

E sem tar-dan-ça, né! E pa-ra quem qui-ser! quá quá quá É e - la que de-via ser a noi - va  
ué! E sem tar-dan-ça, né! qué qué qué! quá quá quá  
E sem tar-dan-ça, né! quá quá quá É me mo!  
meio gritado  
vos-me-cês re-pa-ra-ram na ma-dri- nha? É me mo!  
É me mo!

*(Vocal lines with lyrics and performance instructions like 'gritado', 'meio gritado', 'solo').*

13

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

sul pont.  
al tallone  
ff  
sul pont.  
al tallone  
ff  
sul pont.  
al tallone  
ff  
(arco) al tallone  
sul pont.  
ff  
arco  
div.  
al tallone

*(Musical notation for strings with performance instructions like 'sul pont.', 'arco', 'div.', 'al tallone').*

157

Pic. *p*

Fl. 1, 2 *p*

Ob. 1, 2 *p*

C.I. *mf*

Cl. 1, 2 *mf*

B. Cl. *mf*

Fg 1, 2 *mf*

Tpt. 1, 2 *mf* sord.

Tpt. 3 *mf* sord. fr.

Tbn B., Tba *mf* Tba.

Cel. *f*

Vidinha *p* *molto stacc.*

1a Mulher *p* *molto stacc.*

2a Mulher *p* *molto stacc.*

3a Mulher *p* *molto stacc.*

Vln. I *pizz.*

Vln. II *pizz.*

Vla. *pizz.*

Vc. *pizz.*

Cb.

Eu bem sei que a igreja não per-mi-te mas po-di - a jun-tar é u-ma ga-i-tei-r'es-sa co-

É ver-da-de a igreja não per-mi-te, é ver-da-de u-ma ga-i-tei-r'es-sa co-

Do - n'A-ni - nha a igreja não per-mi - te que a-fi - lha - do, não per-mi - te é ver-da-de u - ma ga - i - tei-r'es-sa co -

Que a-fi - lha - do, a i - gre-ja é ver-da-de u - ma ga - i - tei-r'es-sa co -

163 **14** *f* *I.* *rall.* *A tempo **15***

Fl. 1, 2

C.I.

Cl. 1, 2

B. Cl.

Fg 1, 2 *f* *p rit.*

**14** *rall.* *A tempo **15***

Tri.

Vidinha *(aparece a comadre)*  
ma-dre fa-lar no Men-des? a-i ó ten - des!... oh!

Comadre *f*  
A-fi-nal o qu'es-tão fa-zen-do'a - qui?

1a Mulher  
ma-dre a-pe - nas con - ver - san do, uéh!

2a Mulher  
ma-dre

3a Mulher  
ma-dre

**14** *rall.* *A tempo* **15**

Vln. I *arco* *sf*

Vln. II *arco* *sf*

Vla. *arco* *sf*

Vc. *arco* *sf*

Cb. *pizz.* *arco* *sf*

uníss. gliss.

168

Pic. *f*

Fl. 1, 2 *sf* *ff* *sf* *sf*

Ob. 1, 2 *f* *sf*

C.I. *f* *sf*

Cl. 1, 2 *f*

B. Cl.

Fg 1, 2 *f*

C. Fg *f*

Tpa 1, 2 *sf*

Tpt. 1, 2 (sord.) *sf*

Tpt. 3 (sord.) *sf*

Timp. *mf*

Xil. *f*

Pno. *f*

Vidinha (irônica)  
E es-ta-mos en-can - ta - das

Comadre *f*  
T'arre - ne-ga, des-gra ça - da ci-nis-mo'i-gual eu nun - ca vi fo-ra d'a-qui! fo-ra d'a-qui! não fo-ram con - vi

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *sf* *sf* *sf*

Vc. *f* pizz. (arco) gliss.

Cb. *f* pizz. (arco) gliss.

175

Pic. *f* *p*

Fl. 1, 2 *f* *p* *sf*

Ob. 1, 2 *p*

C.I. *f* 3

Cl. 1, 2

Tpt. 1, 2 (sord.) *f* *sf*

Tpt. 3 (sord.) *f* *sf*

Xil.

Cel. *f*

Pno. *8va*

Vidinha *f*  
 a rua é pú - bli-ca! do-n'A-pa-ra-dei-ra! Fes - ta de gen - te fi - na\_ é\_ no sa - lão não as - sim\_ en - sol -

Comadre  
 da-das!

Vln. I *pizz.* *f*

Vln. II *pizz.* *f*

Vla. *pizz.* *f*

Vc. *pizz.* *f* *div.* *sf*

Cb. *pizz.* *sf*

181 **16**

Pic. *f*

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2 *f*

C.I. *f*

Cl. 1, 2 *sf*

B. Cl. *f*

Fg 1, 2 *f*

Tpa 1, 2 *f*

Tpa 3, 4 *mf*

Tpt. 1, 2 *sf* *open*

Tpt. 3 *sf* *open*

Xil. *8<sup>va</sup>*

Cel. *8<sup>va</sup>*

Pno. *gliss.*

Vidinha *f*  
da - dos e mei - ri-nhos Va - - mos de-pres-sa mi - nha gen - te que is-so é'u-ma re - les sal - ga-lha-da

Regalada

Comadre *f*  
es-ta-ria me-lhor sem re-ga-tei-ra!

1a Mulher *f*  
fu-ja-mos des-ta se-ca

2a Mulher *f*  
fu-ja-mos des-ta se-ca

3a Mulher *f*  
fu-ja-mos des-ta se-ca

**16**

Vln. I *arco* *sf* 3

Vln. II *arco* *sf* 3

Vla. *arco* *sf* 3

Vc. *arco* 3

Cb. *arco* 3

188

Pic.

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

C. I.

Cl. 1, 2

B. Cl.

Fg 1, 2

C. Fg

Tpa 1, 2

Tpa 3, 4

Tpt. 1, 2

Tpt. 3

Tbn. 1, 2

Tbn B., Tba

Pno.

Vidinha

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*ff*

*sf*

*f*

*f martellato*

*gliss.*

8<sup>va</sup>

fes - ta de ne-gros, mui-to mal a-pre-sen-ta-do! xiú!

195 **17** **Moderato Sereno**

Fl. 1, 2 *p dolce e espr.*

Ob. 1, 2 *p dolce e espr.*

C.I. *p*

Cl. 1, 2 *p*

B. Cl. *p*

Fg 1, 2 *p*

**17** **Moderato Sereno**

Timp. *p misurato*

Pno. *p misurato*

Leonardo *p* (recit.)  
po-de crer, co-man-dan-te, que es-tou ma-du-re - ci-do, e, a par-tir des-te ins

Vidigal (paternal)  
Cui-de pois seu tra - tan-te de ser um bom ma - ri-do

**17** **Moderato Sereno**

Vln. I *p afetuoso* gliss. sobre a 4a c. sul G *3 3 3 3 3 3*

Vln. II *p* gliss. sobre a 4a c.

Vla. *p afetuoso* gliss. III. div.

Vc. *p* gliss.

Cb. *p* gliss.



202 18 Mosso (in 6)

C.I. *mf*

Cl. 1, 2 *p*

B. Cl. *p*

Fg 1, 2 *p* *solo* *p* *3*

C. Fg *p*

Tbn. 1, 2 *pp*

Tbn B., Tba *pp*

18 Mosso (in 6)

Timp. *p*

Leonardo (falando da Regalada)  
 tan-te meu pas-sa-do'es-tá re - mi - do Sou da ma-lí-cia Re - al, a - go - ra sou gra-to à su'a - ju-da Se - nho - ra...

Vidigal  
 Que-ro que di - gam com fran

18 Mosso (in 6)

Vln. I *pizz.* *p* *arco* *p cant.*

Vln. II *pizz.* *p* *arco* *p alla corda*

Vla. *pizz.* *p* *arco* *p alla corda*

Vc. *pizz.* *p* *arco* *p cant.*

Cb. *div.* *p*

allargando

211

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

C. I.

Cl. 1, 2

B. Cl.

Fg 1, 2

C. Fg

Tpa 1, 2

Tpa 3, 4

Tbn. 1, 2

Tbn B., Tba

allargando

Timp.

Vidigal

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

que - za por-que de mim to - dos tem me - do por-que mal - si - nam o vi - di - gal! Di - zem que sou per-ver - so e não sei per-do

219

Pic. 

Fl. 1, 2 

Ob. 1, 2 

C.I. 

Cl. 1, 2 

B. Cl. 

Fg 1, 2 

C. Fg 

Tpa 1, 2 

Tpa 3, 4 


Tpt. 1, 2 


Tpt. 3 


Tbn. 1, 2 

Tbn B., Tba 

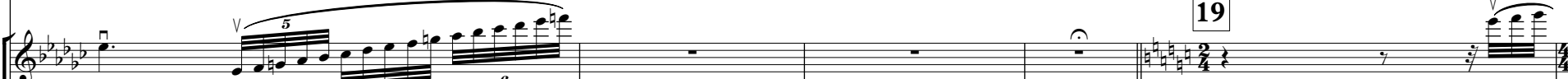
19 Allegro

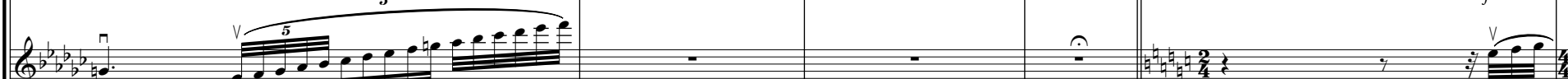
Timp. 

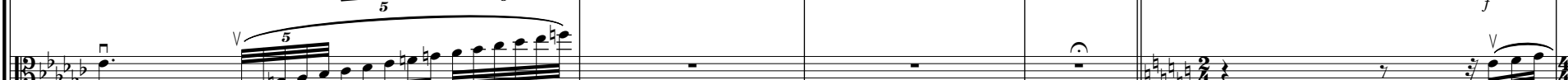
Vidigal 

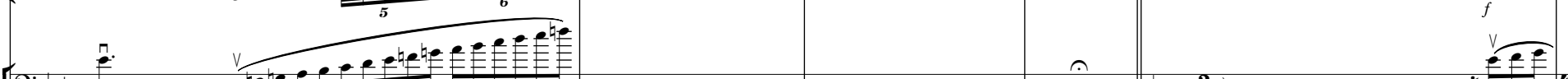
Côro 

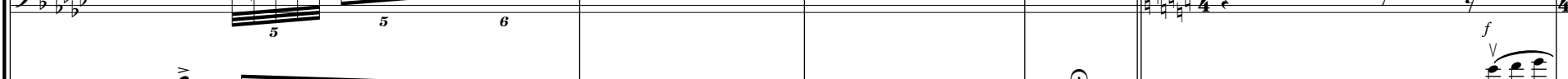
19 Allegro

Vln. I 

Vln. II 

Vla. 

Vc. 

Cb. 

224 20 **Moderato** **a tempo**

Pic. *f*

Fl. 1, 2 *f*

Ob. 1, 2 *f*

C.I.

Cl. 1, 2 *f*

B. Cl. *f*

Fg 1, 2 *f*

Tpa 1, 2

Tpa 3, 4

Tbn. 1, 2 *f*

Tbn B., Tba *f*

20 **Moderato** **a tempo**

Timp. *f*

Tri. *ff*

Luisinha *f*  
Vi-va'o Ma-jor Vi-di - gal, ge-ne-ro-so'e le - all!

Comadre *f*  
Vi-va'o Ma-jor Vi-di - gal, ge-ne-ro-so'e le - all!

Leonardo *f*  
Vi-va'o Ma-jor Vi-di - gal, ge-ne-ro-so'e le - all!

Vidigal *f*  
sem-pre fuibom sem-pre'a bon - da-de me fez pul - sar o co-ra

Padrinho *f*  
Vi-va'o Ma-jor Vi-di - gal, ge-ne-ro-so'e le - all!

Côro *f*  
Vi-va'o Ma-jor Vi-di - gal, ge-ne-ro-so'e le - all!

Vln. I *ff* *div. a3* 20 **Moderato** **a tempo** *p* *div. 11*

Vln. II *ff* *div. a3*

Vla. *ff* *div. a3* *f* *pizz.* *arco* *p*

Vc. *ff* *div. a3* *f* *pizz.* *arco* *p*

Cb. *ff* *div. a3* *f* *pizz.* *arco* *p*

236 **poco rit. . . . a tempo** **allargando**

Fl. 1, 2  
Ob. 1, 2  
C.I.  
Cl. 1, 2  
B. Cl.  
Fg 1, 2

**poco rit. . . . a tempo** **poco rit. Mosso** **allargando allargando un p**

Vidigal

cão mas a-con - te - ce por ve - zes por man - ter au - to - ri - da - de. Sou o - bri - ga - do a ris - pi - de - zes mas são os - sos da fun - ção. Mas eu con

**poco rit. . . . a tempo**

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

punta d'arco div.  
ricochet  
pizz.  
arco  
pizz.  
pizz.  
pizz.  
pizz.  
arco  
p bem solto

Lento poco rit. . . . Vivo

Allegro festivo

247

Pic. *f*

Tpa 3, 4

Tpt. 1, 2 *sord.* *f staccatiss.*

Tpt. 3 *sord.* *f staccatiss.*

Tbn. 1, 2 *sord.* *f staccatiss.*

Tbn B., Tba *sord. III.* *f staccatiss.*

Lento poco rit. . . . Vivo

Allegro festivo

Timp. *non troppo forte*

Tri.

Xil. *mf*

Cel. *fff*

Hp. *fff*

Pno. *fff*

Vidigal *devagar* *poco rit.* *deciso*

fes - so à pu - ri - da - de que, ao pu - nir, crei - am'ou não, sin - to no pei - to'a dor pro - fun - da que me a - tri - bu - la'e que me'in - va - de o co - ra - ção

Côro *f* E-xul-te-mos

*f* E-xul-te-mos

Lento poco rit. . . . Vivo

Allegro festivo

Vln. I *arco* *p* *alla corda* *pizz.* *f* *(pizz.)*

Vln. II *arco* *p* *alla corda* *pizz.* *f* *(pizz.)*

Vla. *arco* *p* *alla corda* *pizz.* *f*

Vc. *arco* *p* *alla corda* *pizz.* *f*

Cb. *pizz.* *f*



264 **21** arco

Pic. *f*

Fl. 1, 2 *ff*

Ob. 1, 2 *ff*

C.I. *ff*

Cl. 1, 2 *ff*

B. Cl. *ff*

Fg 1, 2 *ff*

Tpa 1, 2 *ff* *bouché*

Tpa 3, 4

Tpt. 1, 2 *f* *senza sord.* *sord.* *ff*

Tpt. 3 *f* *senza sord.* *sord.* *ff*

Tbn. 1, 2 *f* *senza sord.*

Tbn B., Tba *f* *senza sord.*

Xil. *f* **21**

Cel. *f*

Pno. *f*

Côro *f*

fle - chas de Cu - pi - do a - tin - gi - ram no - vo par. No - vo\_ par!

fle - chas de Cu - pi - do a - tin - gi - ram no - vo par. No - vo\_ par!

Vln. I *f* *arco* **21** *arco*

Vln. II *f* *arco*

Vla. *f* *arco*

Vc. *f* *arco*

Cb. *sf*



273

Fl. 1, 2 *p dolce*

Ob. 1, 2 *p dolce*

C.I. *p dolce*

Cl. 1, 2 *p dolce*

B. Cl. *p*

Fg 1, 2 *p*

C. Fg *p*

Tpa 1, 2 *pp*

Tpa 3, 4 *pp*

Pno.

Luisinha *p*  
Sem - pre que-ri - da quis o teu a-mor que an-dou per - di - do eu sei co - mo i-rie - i meu ter-no'a-man - te, mas so-fri bas - tan-te'a -

D. Maria *p*  
Vi - va'o a - mor que dá sen - ti-do'a es-te mun - do que ha-j'ar - ru - lho, e não ge - mi - do, nos bei-rais\_ do no-vo

Regalada *p*  
Bem que eu sa-bi - a, muio eu que - ri - a, mas eu não ti - nha mais con-fian - ça nos - sos ca - ri - nhos da - rão in - ve - ja

Leonardo *p*  
Mi - nha que-ri - da pus em teu a-mor to-d'os so-nhos meus, a - mor Deus bon - do - so per - mi - ta que a-gra-de-ça es - te'a -

Vidigal *p*  
Mi - nha Ma-ri - a não fi-ques tris - te ja - mais pre - vis - te tan-t'a - le-gri - a já faz dois a - nos meu pé-de'al - fe - res Ah! As mu - lhe - res

Padrinho *p*  
Vi - va'o a-mor que dá sen - ti - do a es - te mun-do per-ver-ti-do, por não sa-ber a - mar. Que o bem i-lu - mi - ne, e os ma-les do mun-do es

Vln. I *p dolce*

Vln. II *p dolce*

Vla. *p dolce*

Vc. *p dolce*

Cb. arco *p*



22

287

Fl. 1, 2  
*> p dolce*

Ob. 1, 2  
*> p dolce*

C.I.  
*> p dolce*

Cl. 1, 2  
*> p dolce*

B. Cl.  
*> p*

Fg 1, 2

Tpa 1, 2  
*pp*

Tpa 3, 4  
*pp*

22

Pno.

Luisinha  
Ah! Le - o nar - do, a - go-ra po - nho o\_\_ meu a - mor do meu gra-nde so - nho em tu-a mão mi - nha pai - xão\_\_ a - go - ra

D. Maria  
Que São Jo - sé se\_\_ com - pra - za a en-cher de'a - mor\_\_ es - sa ca - sa. Ha - ja ben-ção sem que - bran - - tos

Regalada  
Bem que eu sa - bi - a, mui - to'eu que-ri - a mas eu\_\_ não ti-nha con-fian-ça não,\_\_ nos - sos\_\_ ca - ri - nhos

Leonardo  
Deus da\_ bon - da - de me o-lhe e pro - te - ja, per-mi - te Se-nhor, qu'eu se - ja to-do'a - mor\_ de - la, mi - nha que - ri - da pus em

Vidigal  
Mi nha Ma-ri - a não fi - que tris - te tan - t'a - le-gri - a\_\_ ja-mais pre - vis - te já\_ faz dois a - nos meu pé de'al-fe - res.

Padrinho  
Que Deus\_\_ po-nha bom sen - ti - do dos so - nhos meus, que o Se-nhor pro - te-ja'os noi - vos. Ha - ja ben-ção

Côro  
A - mor é gra-ça do Se-nhor, o a-mor é vi - da, so - nho'e gló - ria, pon - to fi - nal. Em nos-sa'his -  
A - mor é gra-ça do Se-nhor, o a-mor é vi - da, so - nho'e gló - ria, pon - to fi - nal. Em nos - sa'his

22

Vln. I  
*> p dolce*

Vln. II  
*> p dolce*

Vla.  
*> p dolce*

Vc.  
*> p dolce*  
arco

Cb.  
*> p*



molto lento

Devagar

rit. . . . .

Allegro Danzante

299

Pic. Fl. 1, 2 Ob. 1, 2 Cl. 1, 2 Tpa 1, 2 Tpa 3, 4 Tpt. 1, 2 Tpt. 3 Tbn. 1, 2 Tbn B., Tba Timp. Tom-t. Luisinha D. Maria Regalada Leonardo Vidigal Padrinho Vln. I Vln. II Vla. Vc. Cb.

são Por - que a co - mé-di'a-ca-b'a - qui!

mor Por - que a co - mé-di'a-ca-b'a - qui!

mor Por - que a co - mé-di'a-ca-b'a - qui!

mor Por - que a co - mé-di'a-ca-b'a - qui!

bém um mo-men-to'um mo-men-to'um mo-men-to se-nho - res Por - que a co - mé-di'a-ca-b'a - qui!

Por - que a co - mé-di'a-ca-b'a - qui!

rit. . . . .

Allegro Danzante

pizz. f

pizz. f

pizz. f

pizz. f

pizz. f



317 24

Pic. *f*

Fl. 1, 2 *f*

Ob. 1, 2 *f*

C.I. *f*

Cl. 1, 2 *f*

B. Cl. *f*

Tpa 3, 4

Tpt. 1, 2

Tpt. 3

Tbn. 1, 2 *f*

Tbn B., Tba III. *f*

Timp. 16 24 20 24

Tom-t. 16 20 24

Tri.

Xil. *f*

Cel. *f*

Hp. *f*

Pno. *f*

Vln. I *pizz.* 24 *(arco)* *f* harm. all'8a

Vln. II *pizz.* *(arco)* harm. all'8a

Vla. *pizz.* *(arco)* harm. all'8a

Vc. *pizz.*

Cb. 4 8 12

328 25

Pic. Fl. 1, 2 Ob. 1, 2 C. I. Cl. 1, 2 B. Cl. Fg 1, 2 C. Fg Tpa 1, 2 Tpa 3, 4 Tpt. 1, 2 Tpt. 3 Tbn. 1, 2 Tbn B., Tba

25 28 32

Timp. Tom-t. Tri. Xil. Cel. Hp. Pno.

Côro

25

Vln. I Vln. II Vla. Vc. Cb.

Qui - zom - ba qui - zom - ba lê - lê lê - lê uá! Qui - zom - ba qui - zom - ba lê - lê lê - lê uá! lê - lê uá! lê - lê

Qui - zom - ba qui - zom - ba lê - lê lê - lê uá! Qui - zom - ba qui - zom - ba lê - lê lê - lê uá! lê - lê

div. pizz. arco



26

339

Pic.

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

C. I.

Cl. 1, 2

B. Cl.

Fg 1, 2

C. Fg

Tpa 1, 2

Tpt. 1, 2

Tpt. 3 (con sord.)

Tbn. 1, 2

Tbn B., Tba

26

Timp.

Tom-t.

Cel.

Hp.

Pno.

Côro

uá! lê lê lê lê lê lê uá!

uá! lê - lê uá!

26

Vln. I

Vln. II

Vla. pizz.

Vc.

Cb.

350

Pic.

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

C.I.

Cl. 1, 2

B. Cl.

Fg 1, 2

C. Fg

Tpa 1, 2

Tpa 3, 4

Tpt. 1, 2

Tpt. 3

Tbn. 1, 2

Tbn B., Tba

Timp.

Tom-t.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

8

8

8

col legno

356 27

Pic. *sf* *ff*

Fl. 1, 2 *sf* *ff*

Ob. 1, 2 *sf* *ff*

C.I. *sf* *ff*

Cl. 1, 2 *sf* *ff*

C. Fg. *sf* *ff*

Tpt. 1, 2 *sf* *ff* solo (con sord.) *f cantando*

Tpt. 3 *sf* *ff* solo (con sord.) *f cantando*

Tbn. 1, 2 *sf* *ff* solo (con sord.) *f cantando*

Tbn B., Tba *sf* *ff*

Timp. *sf* *mf* 27

Tom-t. *sf* *mf*

Tri.

Xil.

Cel.

Hp. *f*

Pno. *f*

Côro *f* Uan - - - - Uan - - - -

Vln. I *f* 27

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f* *f cantando*

363

Tpt. 1, 2

Tbn. 1, 2

Tbn B., Tba

Timp.

Tom-t.

Tri.

Xil.

Cel.

Hp.

Pno.

Côro

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

- da - la - iê! Uan - da-la Nan - da-la - iê Mu - chi - no ta ne-to ô - xi Mu - chi no Mu - chi - no O-gum

- da - la - iê! Uan - da-la Nan - da-la - iê Mu - chi - no ta ne-to ô - xi Mu - chi no Mu - chi - no O-gum

384 [2.] 28

B. Cl. *f*

Fg 1, 2 *f*

C. Fg *f*

Tpa 1, 2 *f*

Tpa 3, 4 *f*

Tpt. 1, 2

Tbn. 1, 2

Tbn B., Tba *f*

[2.] 28

Côro

gum

[2. arco] 28

Vln. I *f* *sf* *sf* *sf*

Vln. II *f* *sf* *sf* *sf*

Vla. *f* *sf* *sf* *sf*

Vc. *f* *sf* *sf* *sf*

Cb. *f*



402

Pic. 2 2

Fl. 1, 2 2 2

Ob. 1, 2 2 2

C.I. 2 2

Cl. 1, 2 2 2

B. Cl. 3 3 3 3 *fp* *cresc.*

Fg 1, 2 3 3 3 3 3 3 *fp* *cresc.*

C. Fg 2 2 2 2

Tpa 1, 2 *p* *grande cresc.*

Tpa 3, 4 *p* *grande cresc.*

Tpt. 1, 2 *p* *grande cresc.*

Tpt. 3 *p* *grande cresc.*

Tbn. 1, 2 3 3 3 3 3 3 *fp* *cresc.*

Tbn B., Tba *fp* *cresc.*

Timp. 2 2

Tom-t. 2 2

Xil. *f*

Cel. 2 2 2

Pno. 2 2 2

Vln. I 3 3 3 3 *cresc.*

Vln. II 3 3 3 3 *cresc.*

Vla. 3 3 3 3 *cresc.*

Vc. 3 3 3 3 *cresc.*

Cb. 2 2 2 2

412

**Woodwinds:** Pic., Fl. 1, 2, Ob. 1, 2, C.I., Cl. 1, 2, B. Cl., Fg 1, 2, C. Fg.

**Brass:** Tpa 1, 2, Tpa 3, 4, Tbn 1, 2, Tbn B., Tba.

**Percussion:** Timp., Tom-t., Xil., Cel., Pno., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.

**Performance Details:** The score includes dynamic markings such as *f* (forte), *mp* (mezzo-piano), and *p* (piano). It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Rehearsal marks are present at measures 414, 415, and 416. The woodwind and string parts show extensive use of triplets and slurs. The brass parts include sustained notes and dynamic changes.



29

424

Pic. 2

Fl. 1, 2 2

Ob. 1, 2 2

C.I. 2

Cl. 1, 2 2

B. Cl. 3

Fg 1, 2 3

C. Fg 2

Tpa 1, 2 sf

Tpa 3, 4 sf

Tbn. 1, 2 3

Tbn B., Tba 3

Timp. 2

Tom-t. 12

Xil. 2

Cel. 2

Pno. 2

Vln. I 29 sf

Vln. II 3 sf

Vla. 3 sf

Vc. 3 sf

Cb. 2

This page of a musical score, numbered 58, contains the following instruments and parts:

- Pic.** Piccolo
- Fl. 1, 2** Flutes
- Ob. 1, 2** Oboes
- C.I.** Clarinet in A
- Cl. 1, 2** Clarinets in Bb
- B. Cl.** Bass Clarinet
- Fg 1, 2** Bassoons
- C. Fg** Contrabassoon
- Tpa 1, 2** Trumpets in A
- Tpa 3, 4** Trumpets in Bb
- Tpt. 1, 2** Trombones in A
- Tpt. 3** Trombone in Bb
- Tbn. 1, 2** Trombones in Bb
- Tbn B., Tba** Trombone and Tuba
- Timp.** Timpani
- Tom-t.** Tom-toms
- Tri.** Triangle
- Cel.** Cello
- Pno.** Piano
- Vln. I** Violins I
- Vln. II** Violins II
- Vla.** Viola
- Vc.** Violoncello
- Cb.** Contrabasso

The score features dynamic markings such as *sfz*, *sf*, and *ff*. Rehearsal marks numbered 30 are present at the beginning of the Piccolo, Tbn. 1, 2, and Vln. I staves. The C. Fg and Cb. staves include a '2' with a slash and a double bar line, indicating a second ending or a specific performance instruction.