



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTE
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
DOUTORADO EM MUSICOLOGIA**

KLEITON DE ARAÚJO SANTOS

**A ÓPERA *PRIMIZIE* DE ABDON MILANEZ:
UM ESTUDO HISTÓRICO-ESTILÍSTICO ATRAVÉS DA RESTAURAÇÃO DAS
PARTITURAS ORIGINAIS**

**JOÃO PESSOA,
SETEMBRO, 2024.**

KLEITON DE ARAÚJO SANTOS

**A ÓPERA *PRIMIZIE* DE ABDON MILANEZ:
UM ESTUDO HISTÓRICO-ESTILÍSTICO ATRAVÉS DA RESTAURAÇÃO DAS
PARTITURAS ORIGINAIS**

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música, da Universidade Federal da Paraíba, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Música.

Orientador: Prof. Dr. Didier Jean Georges Guigue

Área de concentração: Musicologia

Linha de Pesquisa: História, Estética e Fenomenologia da Música

JOÃO PESSOA,
OUTUBRO, 2024.

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

52376 Santos, Kleiton de Araújo.
A Ópera Primizie de Abdon Milanez : um estudo histórico-estilístico através da restauração das partituras originais / Kleiton de Araújo Santos. - João Pessoa, 2024.
628 f. : il.

Orientação: Didier Jean Georges Guigue.
Tese (Doutorado) - UFPB/CCTA.

1. Ópera Primizie. 2. Abdon Milanez. 3. Restauração de partitura. I. Guigue, Didier Jean Georges. II. Título.

UFPB/BC CDU 782(043)



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

DEFESA DE TESE

Título da tese: **A ÓPERA PRIMIZIE DE ABDÓN MILANEZ: UM ESTUDO HISTÓRICO-ESTILÍSTICO ATRAVÉS DA RESTAURAÇÃO DAS PARTITURAS ORIGINAIS***

Doutorando: **KLEITON DE ARAÚJO SANTOS**

Tese aprovada pela Banca Examinadora:

Dr. DIDIER JEAN GEORGES GUIGUE
Dr. Orientador/UFPB

Dr. LUIS RICARDO SILVA QUEIROZ
Membro Interno do Programa/UFPB

Dr. RAINER PATRIOTA
Membro Interno do Programa / UFPB

Membro Externo/UFPB



Documento assinado digitalmente
UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
BANCA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
www.ufpb.br/pos-graduacao/musica

Dr. WENDELL MACIEIRA KETTLE
Membro Externo à Instituição/ UFPE

João Pessoa, 21 de outubro de 2024

RESUMO

Esta tese tem como objeto de estudo a ópera modernista *Primizie*, composta pelo engenheiro e compositor Abdon Felinto Milanez (1858-1927), com libreto do pintor e escritor Heitor Malagutti (1861-1925) e orquestração do maestro Ernesto Ronchini (1863-1931). A obra foi estreada em 1904, no Theatro Lyrico Dramático do Rio de Janeiro. Por meio desta obra emblemática, estabelecemos os seguintes objetivos: a edição da partitura de orquestra a partir do original, a análise estrutural da composição e reflexões sobre a vida e obra do compositor. O original, acessado em 2022, encontra-se no acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno, pertencente à Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Utilizando fontes primárias, como informações biográficas e jornalísticas, além de documentos oficiais, o trabalho estabelece conexões importantes para a compreensão da obra, especialmente no que tange às influências de Milanez em sua vida política e artística. A tese está organizada em três capítulos. O primeiro é dedicado a uma breve biografia do compositor, à sociedade brasileira do século XIX e à sua formação em engenharia e música. O segundo capítulo apresenta as três fases composicionais do autor. Já o terceiro capítulo é voltado para a análise histórico-musicológica da ópera, destacando seu impacto na sociedade carioca, estilo, estética, estruturação e particularidades performáticas vocais, a partir da edição digitalizada dos originais. Em anexo, disponibilizamos uma proposta de edição revisada criticamente, com vistas a viabilizar performances contemporâneas da obra. O referencial teórico-metodológico inclui Bourdieu, nos aspectos sociológicos, e Bojin Iliev Nedialkov, na compreensão da estruturação musical. Utilizamos também Bohumil Med (1939), *Teoria da Música*, edição de 1996, e Paul Mathews (2006), para questões de orquestração. Para as análises estruturais, baseamo-nos nos ensaios com reflexões estético-musicais de Richard Wagner, especialmente *A obra de arte do futuro* (1849) e *Ópera e drama* (1850-51).

Palavras-chave: Primizie. Abdon Milanez. Ópera. Restauração de partitura.

SUMMARY

This thesis has as its object of study the modernist opera *Primizie*, composed by the engineer and composer Abdon Felinto Milanez (1858-1927), with a libretto by the painter and writer Heitor Malagutti (1861-1925) and orchestration by maestro Ernesto Ronchini (1863-1931). The work was premiered in 1904, at the Theatro Lyrico Dramático in Rio de Janeiro. Through this emblematic work, we established the following objectives: editing the orchestral score based on the original, structural analysis of the composition and reflections on the composer's life and work. The original, accessed in 2022, is in the collection of the Alberto Nepomuceno Library, belonging to the School of Music of the Federal University of Rio de Janeiro. Using primary sources, such as biographical and journalistic information, in addition to official documents, the work establishes important connections for understanding the work, especially regarding Milanez's influences on his political and artistic life. The thesis is organized into three chapters. The first is dedicated to a brief biography of the composer, Brazilian society in the 19th century and his training in engineering and music. The second chapter presents the author's three compositional phases. The third chapter focuses on the historical-musicological analysis of the opera, highlighting its impact on Rio society, style, aesthetics, structuring and vocal performance particularities, based on the digitalized edition of the originals. Attached, we provide a critically revised edition proposal, with a view to enabling contemporary performances of the work. The theoretical-methodological framework includes Bourdieu, in the sociological aspects, and Bojin Iliev Nedialkov, in the understanding of musical structuring. We also used Bohumil Med (1939), *Music Theory*, 1996 edition, and Paul Mathews (2006), for orchestration issues. For structural analyses, we based ourselves on essays with aesthetic-musical reflections by Richard Wagner, especially *The Work of Art of the Future* (1849) and *Opera and Drama* (1850-51).

Keywords: *Primizie*. Abdon Milanez. Opera. Sheet music restoration.

RESUMEN

Esta tesis tiene como objeto de estudio la ópera modernista *Primizie*, compuesta por el ingeniero y compositor Abdón Felinto Milanez (1858-1927), con libreto del pintor y escritor Heitor Malagutti (1861-1925) y orquestación del maestro Ernesto Ronchini (1863-1931). La obra se estrenó en 1904, en el Theatro Lyrico Dramático de Río de Janeiro. A través de esta obra emblemática, nos planteamos los siguientes objetivos: edición de la partitura orquestal a partir del original, análisis estructural de la composición y reflexiones sobre la vida y obra del compositor. El original, consultado en 2022, se encuentra en la colección de la Biblioteca Alberto Nepomuceno, perteneciente a la Escuela de Música de la Universidad Federal de Río de Janeiro. Utilizando fuentes primarias, como información biográfica y periodística, además de documentos oficiales, la obra establece conexiones importantes para comprender la obra, especialmente en lo que respecta a las influencias de Milanez en su vida política y artística. La tesis está organizada en tres capítulos. El primero está dedicado a una breve biografía del compositor, la sociedad brasileña del siglo XIX y su formación en ingeniería y música. El segundo capítulo presenta las tres fases compositivas del autor. El tercer capítulo se centra en el análisis histórico-musicológico de la ópera, destacando su impacto en la sociedad carioca, particularidades de estilo, estética, estructuración y interpretación vocal, a partir de la edición digitalizada de los originales. Adjunto, proporcionamos una propuesta de edición revisada críticamente, con miras a permitir interpretaciones contemporáneas de la obra. El marco teórico-metodológico incluye a Bourdieu, en los aspectos sociológicos, y a Bojin Iliev Nedialkov, en la comprensión de la estructuración musical. También utilizamos Bohumil Med (1939), *Music Theory*, edición de 1996, y Paul Mathews (2006), para cuestiones de orquestación. Para los análisis estructurales nos basamos en ensayos con reflexiones estético-musicales de Richard Wagner, especialmente *La obra de arte del futuro* (1849) y *Ópera y drama* (1850-51).

Palabras clave: *Primizie*. Abdón Milanez. Ópera. Restauración de partituras.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Theatro Lyrico Dramático do Rio de Janeiro.....	25
Figura 2 - Partitura manuscrita da ópera <i>Primizie</i> , composta por Abdon Milanez.....	27
Figura 3 - Primeira página da abertura da ópera <i>Primizie</i> , de Abdon Milanez.....	28
Figura 4 - Foto do primeiro dia de pesquisa no acervo histórico.....	29
Figura 5 - Reprodução do quadro de <i>Schubertiade</i> , 1868.....	32
Figura 6 - Reprodução do quadro de Julius Schmidt, intitulado <i>Ein Schubertabend in einem Wiener Bürgerhause</i> , 1897.....	33
Figura 7 - Árvore genealógica da família Milanez.....	42
Figura 8 - Tristão Grangeiro pintado por seu sobrinho Aurélio.....	44
Figura 9 - Heitor Malagutti, 1913.....	54
Figura 10 - Ernesto Ronchini, 1903.....	55
Figura 11 - Ernesto Ronchini sentado de braços cruzados, junto aos músicos da Orquestra do Instituto Nacional de Música, em 1923.....	56
Figura 12 - Capa da partitura e primeira página da peça para piano, uma polca intitulada <i>Cosmopolita</i> , composta por Abdon Milanez, editada e vendida pela Companhia e casa de piano Arthur Napoleão, em 1885.....	64
Figura 13 - Anúncio da Casa Bevilacqua acerca das novidades que estavam sendo lançadas pela editora, no <i>Jornal do Commercio</i> , de 26 de fevereiro de 1890.....	70
Figura 14 - Jornal <i>O Paiz</i> , de 30 de março de 1886, anuncia a opereta <i>A Donzella Theodora</i> , produzida pela Empresa Heller, que apresenta como 9ª apresentação da opereta em 3 atos, libreto original do popular escritor brasileiro Arthur Azevedo, música também original brasileira de Abdon Milanez.....	71
Figura 15 - Litogravura do jovem compositor Abdon Milanez publicada na revista <i>O Mequetrefe</i> , em abril de 1886.....	74
Figura 16 - Anúncio no jornal <i>Diário de Notícias</i> , em 20 de maio de 1886.....	78
Figura 17 - Anúncio no jornal <i>Diário de Notícias</i> , em 23 de maio 1886, com os preços de sete peças extraídas da opereta em redução para piano.....	79
Figura 18 - Capa e primeira página da redução para piano da música <i>Ai, ai, pobre pai</i> , da opereta <i>A Donzella Theodora</i> composta por Abdon Milanez, sobre o texto de Arthur Azevedo, editada e vendida pela Imperial Estabelecimentos, piano e músicas de Narciso e Arthur Napoleão.....	80
Figura 19 - Destaque 1 do Tango <i>Ai! Ai! Pobre Pai!</i> Da opereta <i>A Donzella Theodora</i> , do	

compositor Abdon Milanez. Redução para piano, editado por <i>Pianos e Música</i> de Narciso e Arthur Napoleão.....	81
Figura 20 - Destaque 2 do Tango: <i>Ai! Ai! Pobre Pai!</i> da opereta <i>A Donzella Theodora</i> do compositor Abdon Milanez. Redução para piano, editado por <i>Pianos e Música</i> de Narciso e Arthur Napoleão.....	82
Figura 21 - Anúncios no jornal <i>Diário de Notícias</i> , em 8 de outubro de 1886, da opereta <i>Heróe a Força</i> , e da peça <i>A Corça do Bosque</i> , escrita por Eduardo Garrido e Aristedes Abranches, em cartaz no dia 14 de julho de 1886.....	84
Figura 22 - Capa e primeira página da quadrilha extraída da opereta <i>Heróe á Força</i>	86
Figura 23 - Anúncio da opereta <i>Pinta o Padre</i> de Castro Lopes, onde será executada pela primeira vez a <i>Marcha a Imprensa</i> , ambas obras composta por Abdon Milanez.....	87
Figura 24 - Capa e primeira página do <i>Jongo Mercúrio</i> , extraído da Revista <i>Mercúrio</i> , de Arthur Azevedo e Moreira Sampaio.....	89
Figura 25 - Capa e primeira página do tango <i>Dos pós maravilhosos</i> , extraído da mágica <i>Princesa Flor de Maio</i> , com texto de Eduardo Garrido.....	90
Figura 26 - Capa e primeira página do <i>Hymno a Redempção</i> , com letra do Dr. Luiz Murat. Obra dedica a princesa Isabel em homenagem à assinatura da Lei Aurea.....	91
Figura 27 - Fotografia do compositor Abdon Milanez com 26 anos, publicada na <i>Revista Álbum</i> , de março de 1889.....	92
Figura 28 - Anúncio do Jornal <i>Gazeta de Notícias</i> , de 08 de dezembro de 1982, da segunda récita da opereta <i>O Barbeirinho de Sevilha</i> , tradução do texto de Eduardo Garrido.....	99
Figura 29 - Capa e primeira página da opereta <i>O Barbeirinho de Sevilha</i> , tradução do texto de Eduardo Garrido.....	100
Figura 30 - Anúncio da venda das partituras da canção <i>Le Chant de L'Exilé</i> composta por Abdon Milanez (partitura perdida).....	103
Figura 31 - Anúncio da revista do ano, <i>Zé Povinho</i> , escrita por Vicente Reis.....	104
Figura 32 - Jornal <i>Diário de Notícias</i> , de 11 de abril de 1897.....	105
Figura 33 - Capa e primeira página da Ave Maria editada e vendida pela Casa Editora Carlos Wehrs.....	115
Figura 34 - Capa e primeira página da obra litúrgica <i>O Salutaris</i> , editada pela E.M.A.....	115
Figura 35 - Revista <i>O Malho</i> , divulgando fotografia do grupo de músicos profissionais e amadores que tocaram num concerto em benefício a Santa Casa de Misericórdia da capital paraibana.....	117

Figura 36 - Revista <i>O Malho</i> , divulgando mais uma fotografia do grupo de músicos profissionais e amadores que tocaram num concerto em benefício a <i>Santa Casa de Misericórdia</i> da capital paraibana.....	118
Figura 37 - Terceira página da grade orquestral da ópera <i>Primizie</i> , onde descreve os personagens e suas classificações vocais.....	132
Figura 38 - Terceira página da grade orquestral da ópera <i>Primizie</i> , onde descreve os personagens e suas classificações vocais.....	134
Figura 39 - Revista <i>O Malho</i> de 1 de outubro de 1904, pág. 16, satiriza Abdon Milanez chamando-o de DEPUTADO MAESTRO.....	138
Figura 40 - Páginas 66, 67 e 68 da ópera <i>Primizie</i> , contendo marcações dos cortes que foram realizados na execução da ópera em 1904, no Rio de Janeiro.....	142
Figura 41 - Foto do dia da inauguração da sede do Instituto Nacional de Música, na Rua do Passeio.....	143
Figura 42 - Anúncio da programação do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.....	144
Figura 43 - Anúncio da programação do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.....	144
Figura 44 - Anúncio da programação do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.....	147
Figura 45 - Página 1 da grade de orquestra da ópera <i>Primizie</i>	156
Figura 46 - Página 2 da grade de orquestra da ópera <i>Primizie</i>	157
Figura 47 - Estrutura rítmica do <i>motivo A</i> da abertura (compassos 1 e 2).....	165
Figura 48 - Estrutura rítmica do <i>motivo B</i> da abertura (compassos 2 e 3).....	165
Figura 49 - Abertura da ópera <i>Primizie</i>	166
Figura 50 - Abertura da ópera <i>Primizie</i>	167
Figura 51 - Abertura da ópera <i>Tristan und Isolde</i> de Richard Wagner.....	168
Figura 52 - Cena 1, ópera <i>Primizie</i>	172
Figura 53 - Cena 1, ópera <i>Primizie</i>	173
Figura 54 - Cena 1, ópera <i>Primizie</i>	176
Figura 55 - Cena 1, ópera <i>Primizie</i>	177
Figura 56 - Cena 1, ópera <i>Primizie</i>	178
Figura 57 - Cena 1, ópera <i>Primizie</i>	181
Figura 58 - Cena 1, ópera <i>Primizie</i>	183
Figura 59 - Cena 1, ópera <i>Primizie</i>	183
Figura 60 - Cena 1, ópera <i>Primizie</i>	184
Figura 61 - Cena 1, ópera <i>Primizie</i>	186
Figura 62 - Cena 1, ópera <i>Primizie</i>	187

Figura 63 - Cena 1, ópera <i>Primizie</i>	187
Figura 64 - Largo, Cena 1, ópera <i>Primizie</i>	189
Figura 65 - Cena 1, ópera <i>Primizie</i>	190
Figura 66 - Cena 1, ópera <i>Primizie</i>	194
Figura 67 - Cena 1, ópera <i>Primizie</i>	195
Figura 68 - Cena 1, ópera <i>Primizie</i>	196
Figura 69 - Cena 2, ópera <i>Primizie</i>	198
Figura 70 - Cena 2, ópera <i>Primizie</i>	200
Figura 71 - Cena 2, ópera <i>Primizie</i>	201
Figura 72 - Cena 2, ópera <i>Primizie</i>	203
Figura 73 - Cena 3, ópera <i>Primizie</i>	204
Figura 74 - Cena 3, ópera <i>Primizie</i>	205
Figura 75 - Cena 3, ópera <i>Primizie</i>	206
Figura 76 - Cena 3, ópera <i>Primizie</i>	207
Figura 77 - Cena 3, ópera <i>Primizie</i>	208
Figura 78 - Cena 3, ópera <i>Primizie</i>	208
Figura 79 - Cena 3, ópera <i>Primizie</i>	209
Figura 80 - Parte 2 – <i>Intermezzo</i> da ópera <i>Primizie</i>	210
Figura 81 - Parte 2 – Cena 1 da ópera <i>Primizie</i>	211
Figura 82 - Parte 2 – Cena 1, da ópera <i>Primizie</i>	212
Figura 83 - Parte 2 – Cena 1, da ópera <i>Primizie</i>	212
Figura 84 - Parte 2 – Cena 1, da ópera <i>Primizie</i>	214
Figura 85 - Trecho extraído do <i>arioso Quale orribile peccato</i> ópera <i>Fosca</i> de Carlos Gomes.....	217
Figura 86 - Parte 2 – Cena 1, da ópera <i>Primizie</i>	219
Figura 87 - Parte 2 – Cena 1, da ópera <i>Primizie</i>	220
Figura 88 - Parte 2 – Cena 1, da ópera <i>Primizie</i>	221
Figura 89 - Parte 2 – Cena 1, da ópera <i>Primizie</i>	222
Figura 90 - Parte 2 – Cena 3, da ópera <i>Primizie</i>	223
Figura 91 - Parte 2 – Cena 3, da ópera <i>Primizie</i>	224
Figura 92 - Parte 2 – Cena 3, da ópera <i>Primizie</i>	225
Figura 93 - Parte 2 – Cena 4, da ópera <i>Primizie</i>	226
Figura 94 - Parte 2 – Cena 5, da ópera <i>Primizie</i>	228
Figura 95 - Parte 2 – Cena 5, da ópera <i>Primizie</i>	229

Figura 96 - Parte 2 – Cena 5, da ópera <i>Primizie</i>	230
Figura 97 - Parte 2 – Cena 5, da ópera <i>Primizie</i>	231
Figura 98 - Parte 2 – Cena 5, da ópera <i>Primizie</i>	232
Figura 99 - Parte 2 – Cena 5, da ópera <i>Primizie</i>	234

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Obras pianísticas de Abdon Milanez.....	65
Quadro 2 - Os personagens da ópera.....	133
Quadro 3 - Instrumentação da ópera <i>Primizie</i>	154
Quadro 4 - A ópera <i>Primizie</i>	162

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	17
1.1 Objeto de estudo.....	19
1.2 Objetivo geral.....	19
1.3 Objetivos específicos.....	19
1.4 Justificativa.....	20
1.5 Metodologia.....	21
1.6 Fontes e Acervos.....	24
2 CAPÍTULO.....	30
2.1 Abdon Milanez e a sociedade oitocentista.....	30
2.2 Aspectos do Brasil Oitocentista.....	36
2.3 A formação musical de Abdon Milanez.....	39
2.4 A formação em engenharia civil e o início da atuação musical no Rio de Janeiro.....	46
2.5 A relação produtiva com Arthur Azevedo.....	49
2.6 O libretista Heitor Malagutti.....	54
2.7 Ernesto Ronchini.....	55
3 CAPÍTULO.....	58
3.1 Abdon Milanez e suas fases composicionais.....	58
3.2 Primeira fase composicional (1880 a 1886): a estreia do Doutor Compositor.....	60
3.2.1 Peças para piano.....	63
3.2.2 A Donzella Theodora e a crítica ao primeiro sucesso do compositor.....	67
3.2.3 Outras operetas, canções e peças instrumentais são lançadas na primeira fase...	82
3.3 Segunda fase composicional (1887 a 1904).....	88
3.3.1 As críticas musicais as obras compostas por Abdon Milanez.....	106
3.4 Terceira fase composicional (1900 a 1927).....	114
4 CAPÍTULO.....	120
4.1 A música do século XIX e a Ópera Primizie.....	120
4.1.1 A influência estética musical de Carl Maria von Weber e Richard Wagner.....	123
4.1.2 A influência dos compositores do final do século XIX e início do século XX.	129
4.2 A ópera Primizie e sua estreia.....	130
4.2.1 O enredo da ópera Primizie.....	131
4.2.2 Os registros históricos da ópera.....	136
4.2.3 Os registros da segunda apresentação da ópera Primizie.....	138
4.2.4 A estreia da ópera Primizie na temporada de 1921, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro e a crítica.....	148
4.3 A grade orquestral da ópera Primizie.....	154
4.3.1 A instrumentação.....	154
4.3.2 Libreto da ópera com proposta de tradução contemporânea para o português..	158
4.3.3 A estrutura da ópera Primizie.....	160
4.3.4 Cenas, recitativos, canções, duetos, trios e quartetos: identificação das tonalidades e andamentos.....	162

4.4 A abertura da obra.....	164
4.5 Estruturação da música cênica da ópera Primizie.....	170
4.5.1 Análise da introdução instrumental da Cena 1.....	171
4.5.2 Análise do arioso “Mio buon signor, salute!”.....	174
4.5.3 Análise da canção “Signore, non lungi del vostro castello”.....	188
4.5.4 Análise da Cena 2.....	197
4.5.5 Análise da Cena 3.....	204
4.6 Análise da parte 2.....	209
4.6.1 Análise do arioso “Io bramo il genitor”.....	210
4.6.2 Análise do dueto “Per poco qui s'attenda il padre tuo”.....	212
4.6.3 Análise da canção “Allor dinfra l’azzurro”.....	218
4.6.4 Análise do desfecho da ópera.....	223
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	235
REFERÊNCIAS.....	241
ANEXOS.....	251
Anexo A: Primizie.....	253
Anexo B: Primizie: Libreto tradução.....	444
Anexo C: Primizie: Grade original.....	455

INTRODUÇÃO

A pesquisa historiográfica e musicológica sobre o repertório composto no Brasil para o teatro musicado¹ entre os séculos XIX e início do XX é uma área complexa, ainda marcada por lacunas que demandam maior investigação acadêmica. Em particular, destacam-se questões relacionadas às estratégias adotadas por compositores amadores e autodidatas para alcançarem o sucesso e o reconhecimento em seu contexto histórico.

Nessa conjuntura, as pesquisas sobre ópera e operetas no Brasil têm despertado o interesse dos pesquisadores e iniciativas importantes desenvolvidas, como a digitalização de partituras, a restauração de obras em língua vernácula ou estrangeiras compostas no país, e a disponibilização dessas produções para um público mais amplo. Essas ações contribuíram significativamente para a preservação das obras e para a compreensão da escrita musical em diferentes períodos históricos.

Além de restaurar as partituras manuscritas, é comum que essas pesquisas apresentem análises estruturais, históricas e, em alguns casos, musicológicas. Isso porque as obras não refletem apenas o gosto musical e cultural do período em que foram compostas, mas também evidenciam mudanças e permanências próprias desses tempos, as quais podem ser entendidas como reflexos socioculturais intrínsecos à gênese social de onde emergiram.

Nesta perspectiva, para o desenvolvimento de minha pesquisa, observei a necessidade de compreender a lógica de produção de obras músico-encenadas no Brasil, os anseios do público, a receptividade da audiência e dos críticos da época em relação às novas formas de entretenimentos, bem como dos estilos que surgiram no século XIX. Muitas dessas informações podem ser encontradas em artigos jornalísticos, documentos oficiais, cartas, fotos, litogravuras e pinturas, portanto, materiais relevantes para a minha pesquisa. Por meio desses registros históricos, posso entender não apenas como se deu a execução dessas obras, mas também as modificações e os detalhes que transcendem as partituras orquestrais e as reduções para piano às quais tive acesso.

Por ser um segmento que atravessou diferentes momentos políticos e econômicos, marcados por eventos que influenciaram diretamente a prática do gênero, as composições músico-teatrais no Brasil ainda apresentam lacunas a serem preenchidas na historiografia e na

¹ “O Teatro Musicado [...] inclui todos os gêneros previamente escritos com canções e pensados, antecipadamente, para serem representados por atores-cantores. [...] Diversos gêneros de teatro musicado tornaram-se muito expressivos no Brasil: como a opereta, o teatro de revista, o vaudeville, a burlata.” (Guinsburg; Faria; Lima (org.), 2006. p. 190-191).

musicologia brasileira. Tal tarefa, muitas vezes, permite compreender aspectos fundamentais da gênese da identidade do povo brasileiro.

Situando historicamente o momento da estreia da ópera estudada, em 1904, observa-se que o Rio de Janeiro ainda vivia forte influência do movimento artístico da *Belle Époque* brasileira, iniciado no final do século XIX e se estendendo até as primeiras décadas do século XX (Figueiredo, Chauvin; Gens, 2017). Um exemplo disso foi o plano higienista implementado pelo prefeito Pereira Passos (1836-1913), que incluía a abertura de ruas largas, a criação de passeios, a demolição de vilas e cortiços e a construção de prédios públicos, visando transformar o Rio de Janeiro em uma réplica de Paris, então considerada símbolo de modernidade e desenvolvimento.

Como parte dessas transformações, antigos edifícios que remetiam à influência dos colonizadores portugueses foram demolidos. Nesse processo, surgiu a construção do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, cuja existência foi fortemente influenciada pelo dramaturgo e jornalista Arthur Azevedo. Ele argumentava que a capital necessitava de um espaço dedicado exclusivamente à ópera, ao balé e aos concertos instrumentais e vocais. O Theatro Municipal tornou-se, assim, um símbolo de modernidade e desenvolvimento para a capital da recém-criada República Federativa do Brasil.

O libreto de Heitor Malagutti (1872-1925), *Primizie*, remete ao período medieval italiano do século XV, seu título faz referência ao direito feudal *Jus primae noctis*² (Direito da primeira noite), ou como os franceses afirmavam, *le droit du seigneur* (o direito do senhor). O título da ópera origina-se de uma prática medieval que atribuía ao senhor feudal “o direito” de gozar das “primícias do amor” das jovens donzelas de sua corte. Elas que, após violentadas, eram dadas aos seus vassallos, com quem se casavam.

Portanto, a presente pesquisa corrobora com a ideia de incluir Abdon Milanez entre os compositores mais profícuos no Brasil durante o século XIX e início do século XX, principalmente entre os compositores nordestinos, ao lado de Euclides Fonseca (1853-1929), que teve um importante volume de óperas e operetas compostas no mesmo período.

² Direito da primeira noite (latim: *jus primae noctis*), também conhecido como direito do senhor ou direito da pernada, refere-se a uma suposta instituição que teria vigorado na Idade Média e que permitiria ao senhor feudal, no âmbito de seus domínios, desvirginar uma noiva na sua noite de núpcias.

1.1 Objeto de estudo

- As partituras originais da ópera *Primizie*, estreada em 1904, composta por Abdon Milanez, com libreto de Heitor Malagutti e orquestração de Ernesto Ronchini.

1.2 Objetivo geral

- Analisar a estruturação da obra a partir do restauro de sua partitura, com o intuito de compreender sua estética e estilo composicional, relacionando-a à história musical e política brasileira entre os anos de 1880 e 1925; considerando a trajetória do compositor Abdon Felinto Milanez, a fim de identificar as mudanças em seu estilo e as influências composicionais que o levaram a escrever a ópera modernista *Primizie*, estreada em 1904, na cidade do Rio de Janeiro.

1.3 Objetivos específicos

- Restaurar, a partir dos originais, a grade de orquestra da ópera *Primizie*, composta entre 1900 a 1904;
- Analisar a estruturação da obra com base nas indicações dos ensaios sobre *Música do Futuro e Drama e Ópera* escritos por Richard Wagner;
- Dialogar com a obra e com os fatos históricos, percebendo as possíveis redes de sociabilidades, - artísticas, políticas e empresárias - que contribuíram para que Abdon Milanez fosse reconhecido como compositor e chegasse ao cargo de diretor do Instituto Nacional de Música;
- Conhecer a trajetória do compositor a partir dos levantamentos históricos em periódicos, documentos oficiais, atas, dentre outros acervos físicos e digitais;
- Disponibilizar a grade orquestral da obra *Primizie* para futuras apresentações, acompanhada do libreto em italiano com tradução para a língua portuguesa, além de indicações cênicas baseadas nas anotações realizadas nos originais e em levantamentos históricos sobre sua execução.

1.4 Justificativa

Observando os acervos, periódicos, as partituras e o pouco referencial bibliográfico sobre o compositor e as obras lançadas nesse período, considero essencial compreender como, naquela época, compositores e autores representavam nos palcos os comportamentos sociais e o gosto musical de diferentes camadas socioeconômicas, numa diversidade cultural crescente. Além disso, vejo como importante investigar quais efeitos que essas produções tiveram na sociedade e no entretenimento brasileiro, bem como de que maneira apresentaram inovações e influenciaram as práticas culturais do período.

Desse modo, justifico a escolha da ópera modernista *Primizie* como tema central do presente trabalho, composta pelo engenheiro e compositor Abdon Milanez, (1858-1927), sobre libreto do pintor e escritor Heitor Malagutti (1861-1925), com orquestração do maestro Ernesto Ronchini (1863-1931). Estreada no ano de 1904 no Theatro Lyrico Dramático do Rio de Janeiro, com uma segunda apresentação realizada em 1921, no recém-inaugurado Theatro Municipal do Rio Janeiro.

Observando os acervos, periódicos, partituras e o limitado referencial bibliográfico sobre o compositor e as obras lançadas nesse período, considero essencial compreender como, naquela época, compositores e autores representavam nos palcos os comportamentos sociais e o gosto musical de diferentes camadas socioeconômicas. Além disso, é importante investigar quais efeitos essas produções tiveram na sociedade e no entretenimento brasileiro, bem como de que maneira apresentaram inovações e influenciaram as práticas culturais do período, motivados pelas mudanças culturais, políticas e sociais que o país e o mundo atravessavam.

Desde o trabalho de conclusão do curso de graduação em Licenciatura em Música (Práticas Interpretativas/Canto Lírico), realizado na Universidade Federal da Paraíba em 2013, venho me dedicando à pesquisa do repertório de compositores brasileiros. Um exemplo disso foi a pesquisa sobre o ciclo *Oito Canções Nordestinas*, composto por José Siqueira (1907-1985). Essa trajetória de investigação continuou no âmbito do mestrado em História Cultural na Universidade Católica de Pernambuco (2019-2020), com o estudo intitulado *Ressignificação histórica do compositor Antônio Carlos Gomes (1836-1896)*.

Atuando como cantor lírico, dedico-me à pesquisa do repertório músico-teatral brasileiro e à participação em montagens de óperas, concertos com canções e obras litúrgicas brasileiras. Esse percurso profissional e acadêmico despertou naturalmente o interesse em aprofundar os estudos, especialmente sobre compositores conterrâneos. Foi nesse contexto que surgiu a escolha por Abdon Felinto Milanez (1858-1927).

Durante o levantamento por fontes bibliográficas acerca da temática de pesquisa, constatei que há poucas análises sobre as trajetórias de compositores brasileiros, principalmente dos que se dedicaram ao gênero músico-teatral entre 1860 a 1930. O gênero abordado não se limita à ópera ou a opereta, mas engloba toda a produção envolvendo canções e música cênica, considerando sua utilização como entretenimento, seu desenvolvimento nos palcos brasileiros e as possíveis relações com projetos culturais e decisões das elites que detinham o poder.

Ainda no âmbito da pesquisa sobre as trajetórias de compositores brasileiros, há poucas análises sobre as possíveis redes de sociabilidade às quais esses compositores pertenciam e que, muitas vezes, desempenharam um papel crucial no desenvolvimento de suas atuações nas artes (Sirinelli, 1986; Elias, 1994). Por meio de uma investigação mais aprofundada, é possível compreender se essas redes contribuíram, de alguma forma, para que os compositores desse período e gênero alcançassem algum tipo de reconhecimento cultural e artístico.

Antes de adentrar no estudo das fontes que revelam aspectos da trajetória de Abdon Milanez no mundo político e musical, é importante destacar que não tenho a intenção de produzir um estudo biográfico nem de mesclar sua vida privada e pública para emitir qualquer julgamento. Meu interesse está em compreender suas obras, as mudanças de estilo, as redes de sociabilidade e as ações que contribuíram para seu reconhecimento, investigando os acontecimentos e as estratégias que o tornaram um dos compositores mais executados nos teatros do Rio de Janeiro entre 1886 e 1922.

1.5 Metodologia

De acordo com Pierre Bourdieu, no livro *A Ilusão Biográfica* de 1986, as biografias que adentram nos ditames romanescos e institucionais muitas vezes escondem fatos e criam ilusões ou, ainda pior, os criam. Elas podem ser traiçoeiras, pois a história de uma vida é muito complexa. Ela mistura fatos inteligíveis a relatos históricos que precisam perceber individualidades e relacionar-se com narrativas e acontecimentos. Cabe ao pesquisador a perspicácia de tratar esse tipo de história biográfica com as fontes, colocando-as numa ordem cronológica e dando-lhes sentido, portanto, uma tarefa difícil.

Não podemos deixar de mencionar a importância do estudo a partir das matérias dos jornais que faziam as divulgações e críticas das obras e do compositor Abdon Milanez. Nelas, encontra-se o que Foucault (2015) classificou como “representação de si” nos textos, pois há

construções de narrativas autobiográficas que possibilitam analisar quem foi a personagem e quais repercussões ela causou em sua época, além disso, podemos ver como ela usava da imprensa e até interferia nessas escritas para se autopromover e falar de si.

Para isso, faço uso das noções de “cultura de si” e “formações discursivas” de Foucault (2015), dos biografemas de Barthes (1977) e do pacto autobiográfico de Lejeune (2014), buscando aliar esses métodos na análise dos discursos, com base no fundamento de que, no acervo, há um sistema de enunciados, verdades parciais e interpretações culturalmente constituídas que permitem compreender a personagem: como ela se relacionava com a sociedade de sua época, como a entendia e produzia obras para satisfazê-la, e como usufruía da fama e do prestígio conquistados. Outrossim, no caso do “Doutor Abdon Milanez,” torna-se necessária uma análise contextualizada desses textos entusiasmados que destacam suas qualidades e fazem observações sobre os rumos que ele deveria seguir desde que era “o iniciante e jovem compositor.”

Nesta tese, além de apresentarmos a grade de orquestra original da obra, apresentamos a mesma obra editada conforme as normas e escrita musical atual, numa proposta factível de execução, disponibilizamos um restauro e reorganização das partituras da ópera, incluindo nelas anotações cênicas contidas nestes originais, escritas possivelmente pelo maestro regente, diretor cênico e cantores. Ainda indicações de cortes realizados nas apresentações, modificações nas melodias e locais onde foram suprimidos trechos ou houve troca nos textos da ópera.

No processo metodológico, a edição da partitura baseia-se em criar uma revisão da partitura original para a escrita contemporânea, seguindo regras estruturais de Bojin Iliev Nedialkov, do livro *Harmonia funcional: progressão de acordes: teoria e prática* (2009). Durante a revisão identifiquei erros de escrita, como também, erros na harmonização dos instrumentos transpositores (clarinete, trompa, trompete), que foram resolvidos para criar uma versão factível de ser executada na atualidade. Além disso, também realizei a atualização da grafia musical, tendo como referência a obra de Bohumil Med (1939). Na estruturação, utilizei Willian E. Caplin (1998), com o livro *Theory of Formal Functions for the Instrumental Musica of Haydn, Mozart and Beethoven*. E sobre orquestração, a partir dos postulados de Paul Mathews (2006).

Na parte estrutural, sobre as concepções da música moderna, utilizei os ensaios com concepções e reflexões estético-musicais escritos por Richard Wagner de títulos: *A obra de arte do futuro* (1849) e *Ópera e drama* (1850-51), onde o compositor estabelece padrões estruturais para a música que chamou do futuro.

Para editar as partituras originais, recorri ao *software* de notação musical *Sibelius Ultimate*, gerando uma nova e mais eficiente partitura, com símbolos e escrita atualizadas, retirando erros que foram revistos durante os ensaios das primeiras execuções e variantes da escrita musical e da letra das músicas registrados na partitura manuscrita. Para observar essas alterações, analisei as partes individuais de cada instrumento, ainda a redução para piano e voz, que apresentam variações em cortes, letras das músicas e anotações da encenação e do tempo da regência. Tais comparações foram essenciais para orientar os rumos da pesquisa.

Também apresento um libreto com a tradução da ópera do italiano para o português, não literal, mas adaptado para uma linguagem mais contemporânea, preservando a intenção e o sentido da obra, de modo a facilitar a compreensão do enredo e da encenação. Na edição, optei pela atualização do texto em português conforme as normas vigentes do novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, de 2009.

Esta tese está estruturada em Quatro capítulos. A partir do segundo capítulo apresento a biografia do compositor Abdon Milanez, sua relação com o dramaturgo e jornalista Arthur Azevedo, e uma breve biografia do libretista Heitor Malagutti e do arranjador Ernesto Ronchini, que foram fundamentais para a execução desta ópera. Também trago dados históricos recolhidos em jornais e periódicos da época, disponíveis no acervo histórico da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

No terceiro capítulo, apresento as três fases composicionais de Abdon Milanez, partindo de suas composições para piano, passando pelo teatro musicado, canções, hinos e marchas, até chegar à ópera modernista *Primizie*. No quarto capítulo, analiso a obra a partir dos originais, apresentando uma descrição dos aspectos estruturais da ópera, com uma proposta de organização das partituras por árias, trio e quartetos, indicando os compassos de início e término (divisões ausentes nos originais). Também apresento as tonalidades de cada trecho, as extensões vocais, uma análise da psique de cada personagem e a relação entre as vozes, a instrumentação e a cena.

Em anexo, incluo uma reestruturação digitalizada baseada nesta análise, com marcações cênicas que auxiliam na interpretação dos cantores, proporcionando uma organização músico-cênica que contribui para um melhor entendimento da ação. Complementam a tese, também em anexo, o libreto da ópera traduzido para o português e os manuscritos originais.

1.6 Fontes e Acervos

A trajetória de um artista dialoga fortemente com os fatos e acontecimentos econômicos, políticos e sociais. É impossível dissociar sua vida e obra desses contextos. Ao observar as narrativas sobre os compositores que atuaram no final do século XIX e início do XX, percebe-se que grande parte das pesquisas históricas dedica-se apenas aos compositores considerados os “representantes maiores daquele período,” negligenciando outros que, embora tenham desempenhado papéis importantes, não foram alçados ao nível de representantes de estilos e práticas devido à ausência de estudos que evidenciem sua relevância.

Abdon Milanez (1858–1927) foi um compositor, pianista e teatrólogo brasileiro que desempenhou um papel significativo na cena músico-teatral do Rio de Janeiro durante a *Belle Époque* brasileira. Apesar de sua contribuição, há uma escassez de estudos aprofundados sobre sua trajetória artística e seu engajamento na produção músico-teatral da época. Este trabalho busca preencher esta lacuna, analisando sua obra e destacando sua relevância no contexto cultural brasileiro do final do século XIX e início do XX.

Nas pesquisas existentes sobre as produções músico-teatrais desse período, observa-se que grande parte faz apontamentos gerais sobre as práticas e os espaços que apresentavam os espetáculos. Outras trazem reflexões sobre algumas trajetórias de dramaturgos e libretistas do gênero, mas sem um aprofundamento investigativo, sem apresentar análises musicais ou partituras das obras. Tampouco apresentam reflexões sobre as trajetórias e relações profissionais e acadêmicas dos compositores, o que dificulta a compreensão de suas redes de sociabilidade. Algumas dessas pesquisas, de certa forma, chegam a menosprezar ou omitir a relevância dos compositores para o teatro musicado brasileiro, tratando-os como figuras secundárias em comparação aos dramaturgos que escreveram os libretos.

Há um tempo que a musicologia histórica, vem dedicando-se ao restauro e análise estrutural e histórica de partituras manuscritas de compositores brasileiros, muitas delas nunca executadas, ou ainda, executadas, mas esquecidas, omitidas do repertório músico-teatral brasileiro. Quando mencionadas, estão quase sempre presentes só nos catálogos dos acervos de bibliotecas dos cursos de música das universidades ou em museus, mas recebem raramente a devida atenção dos professores destes locais para que alunos possam executá-las ou restaurá-las por meio de pesquisas.

Figura 1 - Theatro Lyrico Dramático do Rio de Janeiro



Fonte: <https://vejario.abril.com.br/coluna/daniel-sampaio/teatro-dom-pedro-ii> Acesso em: 26/04/2024.

Esta pesquisa é de grande importância, pois apresenta o restauro da partitura manuscrita da ópera *Primizie* (*Primícias*, em tradução do italiano), que, segundo o compositor, adota um caráter modernista. Ela busca trazer ao reconhecimento acadêmico o primeiro compositor paraibano a obter destaque nacional e a ter sua ópera estreada no maior teatro de ópera do país na época, o Theatro Lyrico Dramático³, em 1904, na cidade do Rio de Janeiro. A obra também teve uma segunda execução em 1921 no principal palco para o gênero criado durante a Primeira República, o Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em 1921, meses antes da emblemática Semana de Arte Moderna. A pesquisa ainda contribui com informações histórico-biográficas mais fiéis e precisas sobre o compositor, corrigindo equívocos recorrentes, como a afirmação de que a estreia e a segunda execução ocorreram no Theatro Municipal, algo impossível, já que este foi inaugurado apenas em 14 de julho de 1909.

O primeiro contato com as composições de Abdon Milanez ocorreu durante uma pesquisa sobre música brasileira, realizada na biblioteca da Escola de Música Antenor Navarro, localizada no Espaço Cultural José Lins do Rego, em João Pessoa, Paraíba, na década de 2010. Na época, eu buscava-se um aprofundamento nos estudos da canção brasileira. Anos mais tarde, durante o curso de canto lírico na Universidade Federal da Paraíba, chamou-me a atenção a biografia do compositor apresentada no livro *Areia e sua gente*, do historiador Domingos de Azevedo. Este autor destaca Abdon Milanez como o primeiro paraibano a ganhar notoriedade no Rio de Janeiro, então capital do Brasil, com produções que abrangiam operetas, música instrumental, música litúrgica e ópera.

³ Inaugurado em 20 de junho de 1871 como Theatro Dom Pedro II, na Rua da Guarda Velha, no 7, atual Avenida Treze de Maio, entre o Largo da Carioca e a Cinelândia. Em 1890, nos primeiros meses da Primeira República, o teatro foi reinaugurado com o nome de Theatro Lyrico, nome que manteve até ser demolido em 1934.

Na breve biografia encontrada sobre o compositor, observei que, além de sua atuação musical, ele foi um influente engenheiro civil durante o Segundo Império e o início da República. Pianista, professor de piano, dramaturgo e atuante na administração pública, Abdon Milanez assumiu diversos cargos e chegou a ser deputado federal pela Paraíba. Sua trajetória é emblemática, ainda mais considerando que todas as biografias afirmam que ele nunca teve formação conservatorial. De forma intuitiva, Milanez compôs peças para piano e teatro ligeiro, musicando textos de importantes dramaturgos de sua época e, por vezes, escrevendo e musicando seus próprios textos, alcançando destaque no cenário musical brasileiro.

Durante a realização da revisão bibliográfica, a fim de conhecer mais sobre o compositor, tive acesso a algumas partituras para piano, canções, obras litúrgicas e partes extraídas de algumas operetas de sua autoria. Neste momento, localizei duas óperas dele, a *Primizie* e outra intitulada *Moema*, que ele divulgou como um texto teatral musicado, com libreto da escritora e jornalista Corina Coaracy (1859-1892)⁴.

Para aprofundar a busca por partituras que pudessem ser restauradas e analisadas, realizei uma busca na Biblioteca Alberto Nepomuceno, da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, pois Abdon Milanez foi diretor do então *Instituto Nacional de Música*, local que preserva seu acervo entre os arquivos históricos. Ainda, busquei críticas e anúncios da ópera e outras obras do compositor em periódicos através da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, que me auxiliou no entendimento da trajetória e nas mudanças de fases composicionais de Abdon Milanez.

Após agendamento da pesquisa no acervo, fui em busca do material existente e verifiquei que as partituras fazem parte do acervo de *Partituras Manuscritas* da Biblioteca Alberto Nepomuceno, elas ainda não foram digitalizadas e que não tem previsão de serem, pois segundo a diretora do acervo, faltam recursos, além disso, na ocasião, e o escâner da biblioteca estava quebrado. A pesquisa *in loco* se deu nos dias 04 e 05 de abril de 2022, ainda

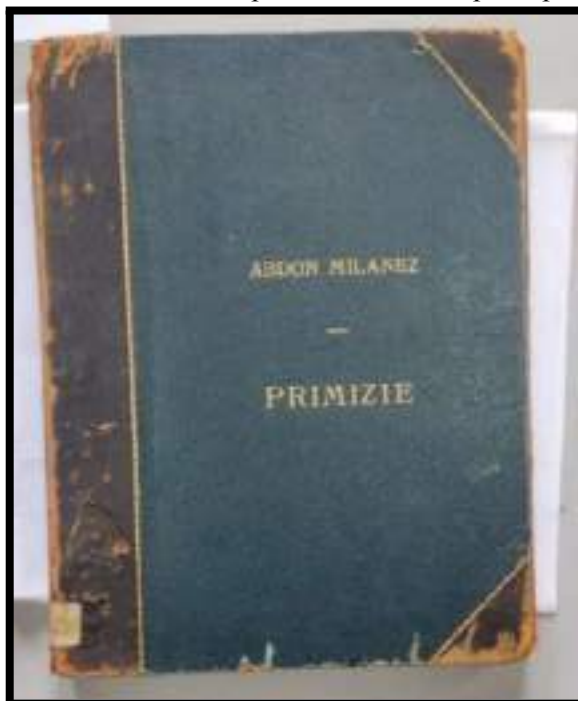
⁴ Corina Coaracy (Estados Unidos, 18/4/1859 – 23/3/1892) foi jornalista, filha da americana Mary Frances Lawe e do jornalista brasileiro Carlos Francisco Alberto de Vivaldi. A convite de José do Patrocínio, ingressou na redação do jornal *Cidade do Rio*, onde passou a escrever a coluna semanal “A Esmo”. Coaracy colaborou em diversos periódicos, como *Ilustração Brazil*, *South American Mail*, *Ilustração Popular*, *Folha Nova*, *Gazetinha*, *The New York Herald*, *Cidade do Rio*, *Correio do Povo* e *O Paiz*. Sua atividade literária não se limitava a simples comentários ou notícias de *faits divers*. No *Cidade do Rio*, a cronista abordava uma ampla gama de temas, incluindo roubos, assassinatos, infanticídios, notícias literárias e políticas. Um tema de destaque em seus textos era a posição da mulher enquanto ser social. Coaracy defendia a ampliação legal dos direitos civis e políticos das mulheres, equiparando-os aos dos homens. Embora não tenha publicado nenhum livro de sua autoria, Corina Coaracy é um nome significativo em nossas letras. Para as reflexões que constituem este artigo, elegi como corpus da pesquisa o período de 5 de julho a 27 de setembro de 1890 da coluna “A Esmo.”

em um período de alerta pandêmico da Covid-19, algo que dificultou bastante, pois tive que esperar dois anos para ter acesso a esse acervo por conta das medidas restritivas, o que me forçou a rever o cronograma da pesquisa e escrita da tese.

Dentre as obras, encontrei canções, peças litúrgicas e partes para piano de algumas de suas operetas que foram editadas pela *Casa Bevilacqua, Narciso & Napoleão*. Enquanto a ópera *Primizie*, localizei a grade orquestral, e sua redução para piano e voz, porém não encontrei nenhuma partitura do texto-musicado com temática indígena, *Moema*, assim como o seu libreto da escritora Corina Coaracy.

Ampliamos o nosso campo de pesquisa e encontramos partituras no Acervo Histórico de Partituras Digitalizadas da Biblioteca Nacional, além do acervo digitalizada no *site* Música Brasilis⁵ e na Biblioteca José Antônio Gonsalves de Mello do Instituto Ricardo Brennand (IRB), na cidade do Recife-PE.

Figura 2 – Partitura manuscrita da ópera *Primizie*, composta por Abdon Milanez



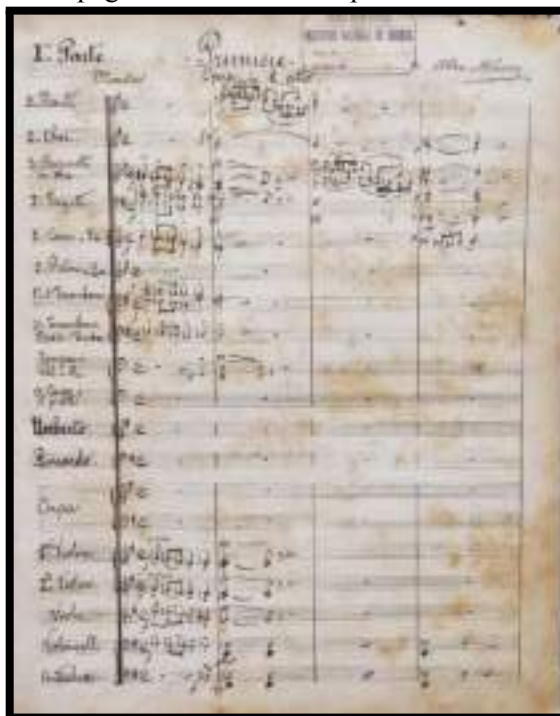
Fonte: Foto tirada pelo autor da tese durante pesquisa no acervo Partituras Manuscritas da Biblioteca Alberto Nepomuceno, da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Durante a pesquisa na Biblioteca Alberto Nepomuceno, a direção do acervo informou, antes da data agendada, que havia algumas obras do compositor entre as partituras históricas, mas sem muitos detalhes nas fichas catalográficas. Minha intenção inicial era encontrar partituras da opereta em três atos *A Donzella Theodora*, realizada em parceria com o influente

⁵ Disponível em: <https://musicabrasilis.org.br/partituras/abdon-milanez-circumscis-flautica>.

dramaturgo e jornalista maranhense Arthur Azevedo (1855–1908). Seria a obra a ser analisada em meu projeto de pesquisa, mas não a encontrei. Possivelmente, as partituras foram perdidas com o tempo, restando apenas algumas reduções para piano que foram vendidas pelas editoras da época.

Figura 3 - Primeira página da abertura da ópera *Primizie*, de Abdon Milanez



Fonte: Fotografia feita durante a pesquisa no acervo manuscrito da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro no dia 04 de abril de 2022.

Foi então que em meio ao acervo encontramos as partituras da ópera *Primizie*. Obra manuscrita, em um álbum encadernado na técnica de brochura e cola, como visto na Figura 2 e 3, ainda em bom estado para leitura, apesar das páginas amareladas com o tempo. Ao abrirmos as partituras originais, nos deparamos com uma emblemática composição, pois até aquele presente momento, não havíamos tido contato com as partituras desta ópera, apenas tínhamos conhecimento da composição e de sua existência no acervo. O primeiro acesso deu-se no dia 04 de abril de 2022, como já mencionado, além da grade orquestral, junto também estava a redução para voz e piano e as partes de cada instrumento da obra, todas com anotações, cortes, indicações de modificações da estreia e da segunda execução da obra.

Figura 4 - Foto do primeiro dia de pesquisa no acervo histórico



Fonte: Arquivo pessoal.

A obra *Primizie* revelou-se emblemática à primeira vista, pois, até então, eu havia tido acesso apenas a canções, polcas, tangos e habaneras digitalizadas e disponibilizadas no acervo digital da Biblioteca Nacional. Essas composições utilizavam ritmos urbanos populares da época ou apresentavam canções escritas em português, francês e italiano, no estilo romântico, italiano e francês, semelhantes às composições de Antônio Carlos Gomes, Vincenzo Bellini e Gaetano Donizetti. Até então, não havia encontrado nenhuma obra com características modernistas, como a ópera *Primizie*.

Das obras digitalizadas e disponíveis em *sites* de partituras que tive acesso durante o período da pandemia de Covid-19, conheci o seu caráter leve e de fácil assimilação. Eram em sua maioria reduções para piano extraídas das operetas, de ritmos dançantes e cômicos, ou ainda, peças para piano, de igual estilo, dedicadas quase sempre a homenagear políticos e pessoas importantes da sociedade carioca. Elas eram comercializadas pelas editoras com um baixo-custo para aquisição. A simplicidade das obras, mobilizava a compra das partituras para serem executadas em cafês e encontros sociais, como saraus.

A curiosidade para ouvir aquelas escalas, ritmos marcados, abertura curta e instrumentação, nos estimulou ainda mais na pesquisa do acervo que durou dois dias e obtivemos 2.867 fotos entre as partituras originais, as partituras cavadas, os programas musicais e fotografias da época do Instituto Nacional de Música.

2 CAPÍTULO

2.1 Abdon Milanez e a sociedade oitocentista

Abdon Felinto Milanez, um dos precursores do gênero opereta no Brasil, abre-me uma perspectiva interessante de investigação ao constatar, em seus mais de 30 anos de atuação musical, sua dedicação à composição de obras instrumentais, canções, música litúrgica e música para teatro. Em meu levantamento sobre as obras por ele escritas, identifiquei a possibilidade de dividi-las em três fases claras de estilos de composição, nas quais há uma forte dedicação aos gêneros de música instrumental para piano e composições vocais músicos-teatrais, que se tornam populares e foram amplamente comercializados por editoras musicais e teatros da cidade do Rio de Janeiro entre 1886 e 1927.

O gênero teatro ligeiro (operetas, teatro de revista e mágicas) foi um grande divulgador dessas obras, às quais o compositor se dedica intensamente, musicando textos de outros autores e criando seus próprios libretos e músicas. Criativo, Milanez transitou por diversos gêneros músico-teatrais, mas, no final de sua carreira musical, possivelmente cedeu às pressões acadêmicas e artísticas para mudar de estilo, ingressando na composição de música séria e gerando sua primeira ópera, intitulada *Primizie*.

Compositor autodidata e de uma vasta diversidade de obras, Abdon Milanez, entre 1880 e 1927, desenvolveu linhas composicionais diferentes em cada período de sua vida. Ao analisar os escopos dessas mudanças composicionais, considerando as críticas publicadas nos jornais da época, é possível elucidar alguns dos motivos que o levaram a se dedicar à composição de música séria. Sob uma perspectiva sociocultural, percebe-se que o Brasil atravessava uma fase de transição cultural. Mudanças no gosto dos brasileiros, especialmente dos cariocas, entre o final do século XIX e o início do século XX, orientaram as práticas de entretenimento. As fontes históricas revelam como essa sociedade recebeu com entusiasmo as novidades recebidas da Europa, principalmente os novos estilos e gêneros de composições para o teatro musicalizado, como as operetas, o *vaudeville* e o teatro de revista francesa. Essas influências geraram repercussões na imprensa, que refletem as constantes buscas por novidades para satisfazer as necessidades de uma população carioca diversa e crescente, ávida por lugares e atividades de entretenimento.

Além disso, é possível observar importantes mudanças no perfil do público, que passaram por extensas obras ligadas ao humor, à crítica social e política, bem como histórias

de ficção, sensualidade e exploração dos corpos no teatro musicado. Do ponto de vista histórico-musical, no século XIX era quase uma exigência entre os acadêmicos que os compositores, além de possuírem uma formação conservatorial de excelência, precisavam de habilidades marcantes como instrumentistas. Apenas assim era possível garantir o crédito para divulgar suas composições, principalmente porque, geralmente, os compositores particularmente conseguiam se sustentar exclusivamente com suas criações. Era necessário, portanto, que também fossem exímios instrumentistas, atuassem em orquestras ou ocupassem posições como maestros ou diretores de teatro para alcançar reconhecimento.

Contrariando esse padrão, Abdon Milanez, por ser engenheiro, seguiu outra estratégia. Ele não dependia financeiramente de ser professor de música ou instrumentista em grupos no início de sua carreira musical, embora retirasse parte de seu sustento das composições para piano, vendidas pelas editoras nacionais, ocupou importantes cargos de chefia no governo imperial e republicano, Milanez garantiu sua subsistência e ampliou sua circulação entre os poderosos, o que foi determinante para sua trajetória musical e artística.

Ao analisar o cenário musical do século XIX mundialmente, que tanto influenciou a prática e o reconhecimento dos músicos no Brasil, vejo que ele impôs desafios a todos os que buscavam reconhecimento na arte musical. Movimentos revolucionários e a busca por novas formas de expressão artística proporcionaram aos músicos oportunidades singulares para desenvolverem estilos inovadores. A relação entre músicos, empresários e governantes foi crucial nesse contexto, pois as redes de sociabilidade e as influências socioeconômicas emergentes moldaram novas perspectivas musicais e profissionais. Essas dinâmicas evidenciaram como as carreiras dos músicos foram influenciadas por habilidades individuais, traços de personalidade e, principalmente, pelas situações políticas e culturais de suas épocas. As interações entre artistas, empresários e autoridades não apenas promoveram o desenvolvimento de estilos pioneiros, mas também redefiniram o papel do músico na sociedade europeia do século XIX.

Contudo, saliento que nem toda novidade era bem aceita. A título de exemplo, Franz Schubert (1797-1828), que foi contemporâneo de L. van Beethoven (1770-1827), sua trajetória mostra como um bom compositor poderia não obter sucesso e reconhecimento em vida. Historicamente sabemos que Franz Schubert, foi praticamente o único grande compositor deste período a não fazer carreira como instrumentista, como, por exemplo, foi J. S. Bach ao órgão, Antônio Vivaldi ao violino, W. Amadeus Mozart e L. van Beethoven ao piano.

Schubert faleceu jovem, com apenas 31 anos, sem ter recebido o devido reconhecimento da importância de sua imensa obra para o romantismo, mesmo que tenha escrito 9 sinfonias, 7 missas, 18 óperas, extensa obra de câmara para voz e para piano, incluindo 19 quartetos de cordas e 21 sonatas e tantas outras obras. Entre essas composições, vemos suas canções e músicas para piano no período, conhecidas apenas por círculos influentes de amigos, membros de uma aristocracia menor e ainda por pessoas membros da alta burguesia de Viena. A conhecida pintura de seu amigo Moritz von Schwind (1808-1871), inclui não apenas o compositor, mas um grupo de pessoas identificáveis que se reuniam em saraus para ouvi-lo tocar.

Figura 5 - Reprodução do quadro de *Schubertiade*, 1868



Fonte: https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Moritz_von_Schwind_Schubertiade.jpg

Ainda, anos após seu falecimento, outro pequeno movimento de reconhecimento entre um grupo muito restrito de artistas e admiradores, coordenados pelo pintor Julius Schmidt (1854–1935), que não o conheceu, celebra num quadro romântico do compositor, mostrando também ao piano, cercado por seus amigos, tocando suas composições.

Figura 6 - Reprodução do quadro de Julius Schmidt, intitulado *Ein Schubertabend in einem Wiener Bürgerhause*, 1897



Fonte: <https://artvee.com/dl/ein-schubertabend-in-einem-wiener-burgerhause#00>

A história de vida de Abdon Milanez retrata um jovem em busca de reconhecimento entre os seus pares músicos e compositores. A primeira fase, de 1880 a 1886, consiste no momento inicial de sua carreira, momento que utilizou ritmos urbanos brasileiros, como o: maxixe, lundu, modinha e tango, além das grandes influências de ritmos espanhóis como habaneras, seguidilhas, e da canção italiana para compor. Todas essas inspirações visavam atender à procura comercial da época. Nas composições que visavam conquistar o público pagante, seu olhar comercial foi desde as camadas mais pobres aos mais ricos que frequentavam os cafés e teatros privados cariocas. Ainda nesta fase, há um público interessado na compra de partituras de simples execução ao piano, para serem executadas em saraus, cafés e encontros sociais particulares por membros das famílias como entretenimento social.

Na segunda fase, de 1887 a 1904, remete a um compositor conhecido regionalmente, que acompanha os avanços nas técnicas de composição e na exploração de novas vertentes musicais. Compôs marchas, música litúrgica, hinos e outras operetas mais estruturadas musicalmente, explorando texturas, complexidades harmônicas e rítmicas que não haviam sido exploradas nas primeiras composições.

Enquanto a terceira fase, que inicia em 1900, o compositor passa a estudar mais a fundo as influências da música moderna na Europa, principalmente após o período como representante político do Brasil em Genebra, na Suíça; em Paris, na França e em Bruxelas, na Bélgica. Tal experiência proporcionou a ele a realização de aulas com influentes compositores destes locais, além do contato com obras modernistas francesas e alemãs que estavam sendo executadas e repercutindo em toda a Europa. Entre 1900 a 1923, é possível encontrar obras

inspiradas nas canções francesas, com a utilização de cromatismos, melodias no *estilo chanson*, tais quais compunha Claude Debussy (1862-1918), assim como influências composicionais, principalmente na estruturação da obra e na harmonização oriundas das indicações escritas nos ensaios musicais de Richard Wagner (1813-1883). Essas mudanças de estilo culminaram na composição da ópera *Primizie*, objeto de estudo deste trabalho.

Na terceira fase de sua carreira, especialmente entre 1916 e 1923, Abdon Milanez assumiu a direção do Instituto Nacional de Música, sucedendo Alberto Nepomuceno, que havia solicitado exoneração do cargo. Nesse período, Milanez fez críticas intensas relacionadas às suas técnicas e estilos composicionais, gerando polêmicas no meio acadêmico musical, na crítica especializada e até mesmo no âmbito político.

As produções teatrais entre 1870 e 1930 buscaram agradar diferentes classes sociais e vivências culturais, resultando em uma diversidade de gêneros classificados como teatro leve. Esse gênero domina o cenário músico-teatral do período, englobando operetas, revistas do ano, vaudevilles e mágicas. Essas obras combinavam enredos cômicos com efeitos ilusionistas, fantasias e inspirações em contos e no folclore nacional.

Os cafés-teatro e pequenos teatros localizados na Praça Tiradentes, no Rio de Janeiro, apresentavam operetas francesas de Charles Lecocq (1832-1918), Franz Lehar (1870-1948), dentre outros compositores, em língua original. Tempos depois, passaram a traduzi-las, “abrasileirando” o texto e muitas vezes os enredos, ou ainda, criando paródias dessas operetas, como fizera Arthur Azevedo com a opereta *La fille de Madame Angot*, de Charles Lecocq, transformando em *A filha de madame Angu*, obra de significativo sucesso nos palcos cariocas, que estimulou dramaturgos e compositores a investir nos gêneros cômicos musicais.

Todavia, é importante ressaltar que todos esses novos gêneros se afastavam da ópera séria, principalmente das óperas dramáticas, das tragédias românticas e veristas compostas no estilo italiano tão cultuado por grande parte dos acadêmicos e intelectuais ligados ao Conservatório Imperial de Música, como a única forma possível de serem aceitas como arte músico-teatral de qualidade.

As novas práticas de entretenimento, direcionadas a diferentes classes sociais, integraram as mudanças econômicas e culturais do final do século XIX. O historiador Eric Hobsbawm (2014) destaca que esse período foi marcado por diversas transformações na Europa, como quais influenciaram os países colonizados. Desse modo, o Brasil não ficou alheio a esse contexto cultural, político e econômico. Na segunda metade do século XIX, o país, ainda sob influências coloniais, assimilou de maneira particular o processo modernizador europeu, buscando adaptar-se às novas estruturas econômicas e sociais que atravessavam o

Atlântico. Contudo, uma mudança mais significativa ocorreu no comportamento das classes dominantes, que se transformaram ao longo desse século.

É importante compreender que no país, tudo estava alicerçado por um aparato ideológico. Para o historiador Peter Einsenberg (1977), neste período houve uma “modernização sem mudanças”, ou seja, ocorreu a incorporação de novas práticas, tecnologias e ideologias vindas da Europa, mas tendo a manutenção do poder entre as classes mais ricas, essencialmente entre as estruturas sociais do período colonial. A historiadora Maria Emília Prado (2005, p. 11), constata que os intelectuais desse período exibiam forte matiz conservadora nos seus pensamentos e gostos, mesmo se afirmando “progressistas”⁶. As elites intelectuais brasileiras do século XIX frequentemente se viam como “salvadores nacionais”, acreditando ter o conhecimento necessário para direcionar a sociedade brasileira. Apresentavam teorias e planos para melhorias sociais, culturais e até genéticas, muitas vezes sem comprovação científica. Esses conceitos culturais ideais para o país eram, na maioria, réplicas das práticas europeias. Portanto, esta pesquisa se dedicará à compreensão das influências desses intelectuais nas artes.

Para compreender a chegada ao país dos diversos gêneros e estilos músico-teatrais europeus, é preciso observar que, comercialmente, o país exercia trocas com os países europeus. Monoculturas, como o café, que eram vendidos para Inglaterra, França e Espanha, possibilitaram avanços ultramarinos durante o governo de D. Pedro II. Posteriormente, outras culturas; como, por exemplo, o açúcar, a borracha, o algodão; passaram a estabelecer novas relações comerciais e incentivar a vinda de imigrantes. A comercialização de minérios e de alimentos com o velho mundo, também influenciaram a vinda de produtos para o comércio local. Nos navios que transportavam produtos para o Brasil, também chegavam novas produções de entretenimento e diversos artistas.

Artistas e produtores europeus encontraram novos rumores para suas práticas artísticas, buscando manter e expandir seus grupos, produzir, lucrar, ensinar e garantir seu sustento. O comércio de produtos e o surgimento de uma incipiente indústria cultural no Rio de Janeiro estimularam a imigração estrangeira⁷, atraindo aqueles que buscavam recursos, investimentos e demanda por entretenimento.

⁶ Na formação jurídica do Império, as pessoas ligadas a esse desenvolvimento teórico apresentavam discursos carregados de termos e propostas de avanços, mas não escondiam sua postura conservadora quando existia uma ameaça a seus privilégios (Malerba, 1994, p. 31).

⁷ A “imigração”, foi encarada como uma forma de suprir as necessidades de mão de obra. Era um recurso para catalisar o progresso nacional (Petroni, 1982, p. 24).

No Brasil do século XIX, o contexto histórico foi marcado por debates em torno da consolidação política do Império, que, ao final do século, evoluíram para a formação da República, além do estabelecimento das bases sociais e culturais da nação. Esses novos pensamentos emergiram especialmente na década de 1870, período significativo para o desenvolvimento do teatro musical nacional, que influenciou o início da carreira de Abdon Milanez (Schwarcz, 1993).

2.2 Aspectos do Brasil Oitocentista

Abdon Felinto Milanez nasceu, cresceu e desenvolveu-se como profissional em um período de intensa produção cultural e intelectual no Brasil. Durante os dois períodos imperiais, o Rio de Janeiro, sede do Império, recebeu a instalação de importantes instituições político-jurídicas e econômicas, que influenciaram o desenvolvimento da região, além da criação de espaços para a formação de jovens membros das elites brasileiras vindos de diferentes partes do país. Entre essas instituições destacam-se: o Ministério e o Conselho de Estado, o Desembargo do Paço, a Casa de Suplicação, a Intendência da Polícia, a Mesa de Consciência e Ordens, o Erário Régio, o Conselho Real de Fazenda, a Junta de Comércio, Agricultura, Fábricas e Navegação, e o Banco do Brasil. Essas organizações fomentaram um intenso movimento comercial e interações político-sociais com outras regiões do Brasil e até com outros países, proporcionando transformações que contribuíram para a economia, a cultura e o entretenimento nacional.

No âmbito da educação, principalmente para o desenvolvimento científico e cultural, instalou-se no Rio de Janeiro instituições como a Academia Real da Marinha (1808), os cursos de Economia, Agricultura e Química (1808/1810), os cursos de Médico-Cirúrgicos no Rio de Janeiro e na Bahia (1808), a Academia Real Militar (1810), a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, a Biblioteca Pública (1810), o Real Jardim Botânico (1810), a Missão Artística Francesa (1816) e o Museu Real (1818).

A vinda de missões estrangeiras de estudo e pesquisa e a implantação da *Imprensa Régia*⁸, intensificaram a circulação de livros, partituras e ideias, ao mesmo tempo, possibilitou o aumento do interesse pela importação de livros para a formação de bibliotecas particulares

⁸ Um equipamento importante que auxiliou na divulgação e impressão de partituras para o gênero músico-teatral foi a implantação da imprensa no país. Os monarcas fundam a *Impressão Régia do Rio de Janeiro* (1808) logo após, trazem para o país a *Real Biblioteca Portuguesa* (1811). Estes equipamentos se tornam os principais auxiliares na difusão da cultura dramático-musical na cidade do Rio de Janeiro. Esta primeira tipografia é instalada no país em 13 de maio de 1808. Passou a produzir impressos no Brasil, o que antes, era proibido por decreto régio.

ou para o comércio (Bessone, 1999). Essas práticas acabaram influenciando outras cidades pelo país, principalmente aquelas que cresciam no âmbito comercial e na produção agropecuária, como a cidade de Areia, na Paraíba.

O Brasil tentava se colocar como uma nação próspera e cada dia mais crescente através da exportação de produtos agrícolas, abrindo-se para novas tecnologias e conhecimentos. Vale ressaltar que, ainda imperavam os conceitos culturais e educacionais do pensamento joanino, implantado no período colonial, que tentavam construir nos trópicos o novo Império Português (Lyra, 1994, p. 44), transformando o país estrutural e culturalmente.

As decisões e ações do pensamento joanino que ainda se mantinham no segundo império estavam baseadas nesta autoafirmação que o país, através da implantação de instituições científicas e culturais, teria notoriedade por meio da construção de uma imagem que remetesse a uma pátria promissora e moderna. Por isso, houve a promoção de importantes cursos superiores para o desenvolvimento tecnológico e científico, incluindo o melhoramento do atendimento de saúde, que antes precisava da importação de profissionais.

Naquele período, todas as ações eram pensadas para privilegiar os interesses e a formação das elites políticas e intelectuais. Desse modo, para os filhos de membros da elite brasileira, as escolas de medicina formaram cirurgiões e médicos⁹, as escolas militares buscaram firmar a população rica e branca no comando da defesa e do território nacional, já os quadros burocráticos e administrativos, também eram por eles ocupados, comandando o serviço e as obras do Estado, através dos engenheiros e de técnicos¹⁰. Eram essas as profissões mais privilegiadas na época, haja vista que garantia o sustento familiar, além do prestígio social.

Durante o segundo império, as práticas artísticas no Brasil permaneciam sob influências coloniais. Elas estavam ligadas estritamente ao gosto, ao comportamento e à religiosidade da monarquia. Essa relação tinha uma importância sócio-política para os portugueses e por consequência, para a população.

No pensamento da época, a identidade dos súditos refletia a identidade e o gosto do próprio rei, em quem se espelhavam. Essa prática baseava-se no pensamento filosófico e religioso de São Tomás de Aquino, que afirmava: "A Igreja era considerada o Corpus Christi, sendo guiada pelo próprio Cristo como a cabeça da Igreja e do cristianismo." Transferindo

⁹ É visto que no período as faculdades de medicina passam a ser tidas como local privilegiado da constituição de um saber científico. (Ferreira; Fonseca; Edler, 2001, p. 67-75).

¹⁰ O interesse do Estado monárquico, sob o reinado de D. João VI, era desenvolver a formação de quadros dirigentes para a Administração e o Exército. O acesso aos estudos continuava prioritário para aqueles que, por sua posição na sociedade, podiam vir a ocupar cargos na administração pública ou privada (...). Assim, os Estudos Menores não tiveram maior significação (...) (Cardoso, 2003, p. 125).

esse conceito para a esfera política, conforme citado por Ferrol (1957, p. 210): “o rei está para o reino, assim como a alma para o corpo, e Deus para o mundo”. Esse entendimento ligava os monarcas ao próprio Cristo. Uma característica marcante da personalidade joanina era o preço pela música e a religiosidade, que influenciaram significativamente a prática musical tanto em Portugal quanto no Brasil Colônia.

Há soberanos que são seguidos nas suas jornadas por seus monteiros, pelos seus cães, pelos seus cavalos, outros por seus atores e histriões; muitos pelos seus soldados e alguns pelos seus bufos e parasitas; o senhor D. João VI era acompanhado pelos seus padres e pelos seus músicos (Porto Alegre, 1856, p. 01-02).

Musicalmente, o príncipe regente tinha predileção pela música sacra, todavia, determinava a imposição do seu gosto para todos. Destaco que, durante o século XIX, houve a necessidade da formação de músicos-compositores que tivessem conhecimento estilístico, harmônico e contrapontísticos para execução e composição de repertórios ligados às práticas do século XVII, com predomínios de gêneros como: “a Missa, o Motete e o Vilancico no plano da Música sacra, o Tiento e a Fantasia na Música instrumental” (Nery; Castro, 1999). A historiadora Lilia Schwarcz (2002, p. 164) afirma que: “Viajantes do século XVIII repetiam as velhas toadas das crônicas do XVII e reconheciam em Lisboa características semelhantes às de outrora: uma corte acanhada, uma vida social simplória e excessiva religiosidade”. O diplomata prussiano, conde de Flemming, revela em carta o grau de importância que tinha a religião e a música para o rei, ao afirmar que “O rei de maneira alguma é carola [...] No entanto, frequenta assiduamente as igrejas, dando muita importância à música sacra e fazendo que os outros assistam a mesma” (Fleming apud Oberacker Júnior, 1985, p. 260).

Ir à missa era um momento de encontro social, cultural e político, pois lá, promovia-se o rei, a religião e o controle social através da religiosidade. O equipamento religioso “[...] surge como um local privilegiado simultaneamente do culto ao divino, como também, do culto aos monarcas, pois quem ofende a Cristo presente na hóstia, acaba por ofender o próprio Rei, que assim se apresentava como uma imitação de Jesus” (Curto, 1993, p.144). Estes espaços religiosos e as práticas eclesiais guiavam o gosto local através das execuções musicais que o Rei tinha preferência. A igreja foi um dos principais espaços para promoção do contato dos súditos com a família real.

[...] o Rio de Janeiro foi a cidade de mais brilhante vida musical, em todo o Continente. [...] O Teatro São João, construído à imitação do de São Carlos, em Lisboa, e inaugurado, em 1813, com as primeiras temporadas de grande ópera, que haviam de ser, por muitos anos, o luxo do velho Rio real e imperial. (Azevedo, 1950, p. 24).

Com a chegada de mais instrumentistas e cantores ao Brasil, aumentou a quantidade de profissionais oferecendo aulas de música, principalmente na cidade do Rio de Janeiro. Também se tornou comum os investimentos na formação de escravizados para cantar e tocar nesses eventos. Diversos intelectuais da época escreveram sobre o fato. Podemos citar o cientista francês Louis Claude Desaulces Freycinet (1779-1842), que esteve no Rio de Janeiro entre os anos de 1817 e 1818, e comenta sobre a música executada na Capela Real, como sendo algo admirável e “constituída quase que inteiramente de artistas negros, e cuja execução não deixa nada a desejar”¹¹.

2.3 A formação musical de Abdon Milanez

A sociedade brasileira oitocentista foi marcada pelas lutas de classes e pela distinção entre liberdade e escravidão. Muitos indivíduos buscavam conquistar seu espaço em sistemas de poder por meio de diversas estratégias. Profissões, cargos e atividades públicas abriram caminhos para aproximar-se do poder e promover a ascensão social daqueles que podem dar liberdade. Essas ações reforçaram as clivagens sociais que caracterizavam a hierarquização, a aristocracia e a própria monarquia, instituindo monopólios que sustentavam a ordem senhorial escravista, ou seja, o controle sobre as terras e sobre as pessoas, principalmente através dos escravizados (Mattos, 1990).

Ribeiro (1994) argumenta que Abdon Milanez desde muito cedo demonstrou interesse e habilidades no campo artístico musical, além disso, demonstrou aptidões para a literatura e matemática. Nasceu em 10 de agosto de 1858, na cidade de Areia, Paraíba¹², onde passou sua infância. A cidade era um local que se modernizava e crescia com o desenvolvimento agropecuário. Situada na mesorregião do agreste e na microrregião do brejo paraibano, no topo da Serra da Borborema, a 618 metros de altitude em relação ao nível do mar, de topografia acidentada do terreno, possibilitando vários pontos de observação nas encostas da serra. A partir da segunda metade do século XIX, com instalação de um complexo de escolas e cursos técnicos, passou a receber estudantes de todo o Nordeste, sendo expoentes deste tempo a Escola de Agronomia do Nordeste, o Colégio Santa Rita (das irmãs franciscanas), e o

¹¹ (*Apud* Cardoso, 2008, p. 101).

¹² Distrito criado com a denominação de Brejo d'Areia, em 1813, subordinado a vila de Monte-Mor. O município surgiu, desanexado do de Monte-Mor (atual Mamanguape), em 1815. Elevado à categoria de vila com a denominação de Brejo d'Areia, em 1815, e desmembrado da Vila de Monte-Mor. Em 1846, foi elevada à condição de cidade e sede municipal com o nome de Areia. A cidade é lembrada, também, pela participação de seus habitantes em movimentos políticos do século XIX. Fonte: <https://areia.pb.gov.br/historia/>

Colégio Estadual de Areia (antigo Ginásio Coelho Lisboa), foi a primeira cidade da Paraíba a ter um jornal impresso e um teatro.

Abdon Milanez estudou no Colégio Santa Rita e lá, logo cedo, aprendeu música. Nas atividades musicais realizadas na sua cidade natal, há registros dele tocando em bandas, cantando no coral da igreja e estudando piano. Descendente de uma família ítalo-portuguesa, seu pai¹³, (médico conceituado e político de nome homônimo), era filho de um influente comerciante chamado José da Fonseca Milanez. A família gozava de grande prestígio e influência política no Estado da Paraíba, algo que permanece até os dias atuais.

A valorização da prática da música de câmara entre músicos amadores nas cortes europeias, iniciada no século XVII, influenciou o Brasil, levando as famílias nobres a buscarem instrumentos musicais e instrumentistas para suas residências. Era um sinal de importância e nobreza, principalmente ter um piano em casa e uma filha que soubesse tocá-lo. Paris foi a cidade que fez a música escrita para piano ser popularizada nas casas de famílias ricas, cafés e salões. Berlim e Viena no século XVIII incentivou o estudo do piano dentro das casas de famílias ricas, colocando a prática como exigência para qualificar e dar importância social, principalmente para as mulheres, como assim cita Arthur Loesser (1990, p. 267) “a história do pianoforte e a história social do status das mulheres podem ser interpretadas mutuamente”.

Após a declaração de Independência do Brasil, o ensino do piano começou a ser inserido nas práticas educacionais das elites, alicerçando o discurso do governo imperialista que se instalava no país. Em 1827, o ensino do piano passou a ser obrigatório nas escolas, inicialmente houve pouco impacto, já que havia poucas escolas e o ensino era exclusivo para famílias ricas.

Quanto ao contexto social, o desenvolvimento econômico ocorrido nas cidades polos, principalmente no comércio e na agropecuária durante o século XIX na Paraíba, proporcionou às famílias mais ricas o acesso às atividades culturais e ao preparo de seus filhos e filhas para a vida social, o trabalho e o casamento. O Estado passa por importantes modificações, com a

¹³ Abdon Felinto Milanez (pai) nasceu na província da Paraíba, em 1830. Formou-se pela Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, então capital do Império, em 1857. Ainda durante o Império, foi deputado provincial na Paraíba em duas legislaturas, entre 1878 e 1881. Nos dois primeiros anos, foi presidente da Assembleia Legislativa. Depois da proclamação da República (15/11/1889), foi eleito senador pelo estado da Paraíba, em 1894, com mandato até 1902. Faleceu no Rio de Janeiro, então Distrito Federal, no dia 7 de janeiro de 1903. Era casado com Gioconda Cotegipe Milanez. Seu filho Abdon Felinto Milanez Filho foi engenheiro, músico, deputado federal pela Paraíba (1903-1905) e diretor do Instituto Nacional de Música (1916-1922). Seu outro filho, Prudêncio Cotegipe Milanez, foi deputado federal pela Paraíba de 1909 a 1911. Publicou *Polêmica médica* sobre o diagnóstico da moléstia do Sr. tenente-coronel Francisco Antônio Aranha Chacon (1877). Fonte: ABRANCHES, J. Governos; ALMEIDA, H. Contribuição; ASSEMB. LEGISL. PB. Disponível em: . Acesso em: 18/11/2010; Grande encic .Delta Larousse.

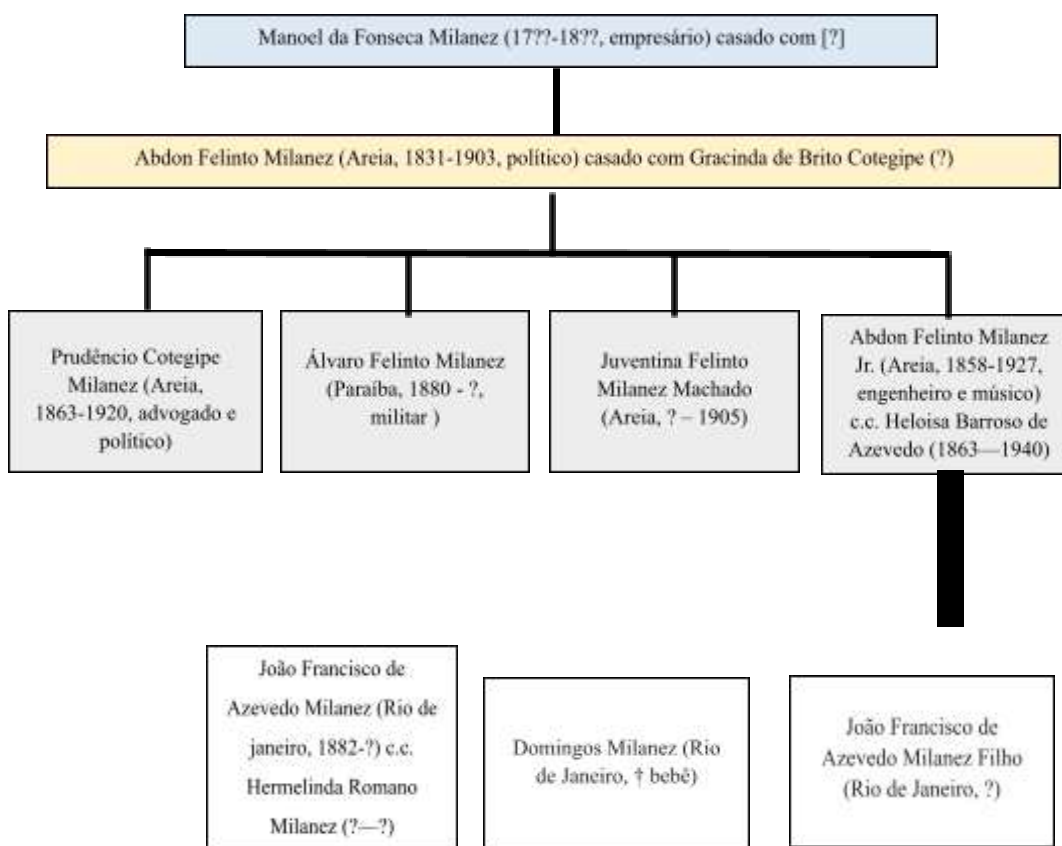
economia agrícola fundamentada na produção de açucareira e algodoeira, culturas relevantes especialmente na cidade de Areia, o que atraiu profissionais de regiões próximas que viam oportunidades na oferta de serviços artísticos e no ensino dessas práticas.

O currículo escolar consistia em ler, escrever, contar, fazer as quatro operações e aprender a doutrina cristã. O piano, quase sempre, estava associado à religiosidade, principalmente nas músicas realizadas nas missas nas escolas confessionais. Para as famílias brancas e ricas, o ensino básico, artístico e doméstico (para as mulheres) era acessível e livre. Já para pessoas pretas e povos originários, a escola era inacessível ou muito limitada.

Para as mulheres, foi dada a importância de saber tocar piano, cantar, ler poesias, bordar, preparando-as para o casamento, segundo os preceitos da época. Essas práticas refletiram os preceitos da época, que valorizavam tais competências femininas, pois tais conhecimentos poderiam “torná-las não apenas uma companhia mais agradável ao marido, mas também uma mulher capaz de bem representá-lo socialmente” (Louro, 2004, p. 446). Esses preceitos adentram o século XIX fortemente e isso influenciou significativamente o primeiro contato com o piano de Abdon Milanez, ainda em sua cidade natal Areia, na Paraíba, a partir de 1865, quando sua irmã, Juventina Felinto Milanez, começou a estudar piano em casa e ele acompanhou as aulas.

A árvore genealógica da família Milanez, feita pelo historiador Domingos de Azevedo (1979), para o livro *Hino do Estado da Paraíba*, não apresenta o nome da irmã do compositor, apenas o nome dos irmãos, que exerceram cargos políticos e militares. Por isso, produzi um complemento desta árvore com a informação histórica, graças a minha pesquisa na *Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional*, onde encontrei o nome dela numa nota publicada no jornal *A União*, do Rio de Janeiro, em 17 de janeiro 1905, que anunciou uma missa de sétimo dia, encomendada por Abdon Milanez, em memória do falecimento de sua irmã. A árvore completa então fica da seguinte forma:

Figura 7 - Árvore genealógica da família Milanez



Fonte: Sistematização elaborada pelo autor, 2024.

No início da década de 1850, as principais discussões parlamentares apresentavam a falta de instrução dos agricultores, os precários instrumentos agrícolas e os prejuízos tarifários causados aos cofres públicos devido aos produtos exportados diretamente pela Província de Pernambuco, como grandes problemas para o desenvolvimento da localidade. Sobre essa situação, Diana Galliza (1979, p. 46) afirma que a indústria açucareira na Paraíba “estava imersa em um marasmo secular”.

Novas medidas foram tomadas para desenvolver as atividades açucareiras, mas logo tornaram-se prejuízos aos cofres. A restrição de novos cativos no Brasil, diminuiu significativamente a mão-de-obra e a produção. A principal solução para suprir a mão-de-obra necessária no país foi viabilizar a imigração, paralelamente convergiram as teorias raciais que vigoravam no século XIX. A imigração e a miscigenação, foram compreendidas como a melhor forma de qualificar a “raça brasileira”. Criou-se, portanto, uma complexa teia de interesses, na qual a imigração seria apontada como a solução viável e capaz de atender ao desenvolvimento econômico e social.

O reflexo da chegada de imigrantes e o uso dos serviços de pessoas livres, fez com que a cidade de Areia logo despontasse como grande exportador de algodão. Na época, entendiam que a cultura e o manejo do algodão seria “adaptada aos braços livres e isolados”¹⁴. Entre 1850 a 1860, na cidade, existiu uma alta necessidade do uso da mão de obra de pessoas livres, que aceitavam o cultivo do algodão por ser uma nova cultura, onde não demandava de grandes esforços, nem estava associada a escravização, como as mentalidades da época associavam o cultivo da cana-de-açúcar. Existia no país uma resistência das pessoas livres (pretas e brancas) em trabalhar no plantio da cana-de-açúcar.

Os grandes produtores chamavam de “preguiçosos” todos os que se negavam a trabalhar no plantio, principalmente às pessoas pretas e mestiças. Indignados, os senhores de engenhos reivindicavam leis repressoras da vadiagem a fim de forçarem homens pretos e mestiços livres ao trabalho (Eisenberg, 1977). Essa compreensão sobre o trabalhador brasileiro imperava nas mentalidades da época. No próprio discurso do governo, o trabalhador nacional era considerado incapaz de participar no desenvolvimento e modernização da lavoura nacional, como há descrito no *Relatório da Repartição dos Negócios da Agricultura*, de 1861, como destaca o fragmento abaixo:

Na necessidade de se providenciar sobre medidas tendentes a ilustrar o nosso lavrador, por meio de um sistema geral de instrução teórica e pratica; e habilitado assim para auferir maiores vantagens de seu trabalho, e capitais, e para empregar os processos, instrumentos e máquinas agrícolas de que a lavoura dos países mais adiantados tem tirado tão grandes resultados¹⁵.

Seguindo estas mentalidades, a cidade de Areia se edificou, mantendo ainda o pensamento de que apenas o que vinha de fora tinha qualidade suficiente para desenvolver a região, tanto na economia como na cultura. Em 1859, representando as ideais de progresso e civilização da época, tornando-se um marco do desenvolvimento da região, foi inaugurado o Teatro Recreio Dramático, que atualmente é o Teatro Minerva, o primeiro edificado na Paraíba. O plantio do algodão, da cana-de-açúcar e a pecuária, colocava a cidade de Areia no patamar de desenvolvimento que estabelecia como dever dos municípios ter equipamentos importantes para o desenvolvimento civilizatório dos municípes. Teatro, cadeia pública, hospital, escola, casarios, novas ruas, igrejas e capelas, são elementos que formam a

¹⁴ Relatório recitado na abertura da Assembléia Legislativa da Parahyba do Norte pelo vice-presidente da Província o dr. Manuel Clementino Carneiro da Cunha em 1 de agosto de 1857. Parahyba, Typ. de José Rodrigues da Costa, 1857. p. 25, agricultura.

¹⁵ Relatório da Repartição dos Negócios da Agricultura commercio e obras públicas apresentado a Assembleia Geral Legislativa pelo respectivo Ministro e Secretário de Estado Manoel Felizardo de Souza e Mello. Rio de Janeiro, agricultura. 1861, p.8.

configuração de cidade, na segunda metade do século XIX, portanto, como bem descrevem Caju; Cavalcanti Filho (2005, p. 26):

[...] a cidade ficava assim espacialmente definida por dois núcleos mais importantes: aquele do entorno da Matriz de Nossa Senhora da Conceição, e esse da Igreja de Nossa Senhora do Rosário, ambos em posição de destaque sob o ponto de vista altimétrico e planimétrico, apresentando cada qual um grande espaço aberto em frente aos respectivos templos, o que reforçava a hegemonia da igreja católica na organização social e política da cidade.

Além das atividades religiosas que comandavam a vida social do município, no século XIX, surgiram colégios religiosos que desenvolviam atividades culturais, além de academias literárias e bandas de música, como a Banda Phoenix, fundada por Tristão Grangeiro de Almeida e Melo (1832-1886)¹⁶, músico potiguar, que se instalou na cidade de Areia e promoveu o ensino de música para as famílias mais ricas, mantida pela Sociedade Phoenix Musical Areiense por ele criada (Azevedo, 1992, p. 25).

Tio do pintor Pedro Américo (1843-1905), o maestro Grangeiro tem um papel importante na formação musical da cidade de Areia, conseqüentemente, na formação musical de Abdon Milanez, especialmente durante a sua juventude, quando frequentou a banda de música, tocando percussão e trompete, como também, acompanhava a sua irmã, Juvenita Milanez Machado (? – 1905), durante as aulas de piano ministrada por Grangeiro na casa dos Milanez (Azevedo, 1992).

Figura 8 - Tristão Grangeiro pintado por seu sobrinho Aurélio



Fonte: <https://areiaontemhoje.blogspot.com/2016/12/manuel-de-cristo-grangeiro-e-melo-e.html>

¹⁶ Natural de Sant'Anna do Matos, Rio Grande do Norte, nasceu em 2 de maio de 1832. Era hábil em executar vários instrumentos tendo porém como predileto o clarinete. Em Areia, onde se demorou por bastantes anos, foi fundador da Sociedade Pheonix Musical Areiense. Foi regente de orquestra, coro e nas festas religiosas.

Grande influência musical e profissional para Abdon Milanez, o maestro e professor Grangeiro se destacava pela voz de tenor, pelas habilidades na composição, e por ser um multi-instrumentista, tocando piano e instrumentos de sopro. Seresteiro, alegrava as noites areiense. Compositor, compôs para a igreja a *Missa de Santa Cecilia*, canções, marchas, hinos, dobrados, valsas e novenas. Ativo na sociedade areiense, foi presidente da Intendência Municipal, cargo que seria hoje de prefeito, aonde politicamente, integrou a Campanha Abolicionista fundada por Manoel da Silva, em 1873. Poeta, também atuou como ator e participou da Sociedade Recreio Dramático, em 1859, quando inaugurou o teatro local. Foi membro da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, que funciona desde 1873¹⁷.

Tristão, de espírito alegre e boêmio, era maestro, ator, poeta e músico como o pai, compondo inúmeras valsas, dobrados, quadrilhas, modinhas e novelas. Tocava violão e tinha voz de tenor. Participava de festas públicas e particulares, inclusive na residência (no Engenho Buraco) do genitor do futuro arcebispo da Parahyba, Dom Aduvaldo de Miranda Henriques: “A orquestra do velho Tristão, que veio de Areia, atacou a quadrilha, com predomínio das notas graves e melancólicas de um clarinete – o clarinete de Francisco Bernardo – época 1882” (CORREIOS DAS ARTES, 2023, p. 44).

A influência cultural, política e econômica desse período na cidade de Areia foi fundamental para a formação musical de Abdon Milanez. Participar das atividades culturais na cidade tinha grande importância social, visto que Tristão Grangeiro chegou a ser intendente do município, realizando importantes obras e atividades relevantes que marcaram a cidade. São peculiares as múltiplas facetas que Tristão possuía: músico, compositor, poeta, ator e político. Possivelmente, ele serviu de exemplo para edificar a multiplicidade cultural e política que também caracterizou a vida de Abdon Milanez.

[...] a constituição característica de uma criança recém-nascida dá margem a uma grande profusão de individualidades possíveis [...] O modo como essa forma realmente se desenvolve, como as características maleáveis da criança recém-nascida se cristalizam, gradativamente, nos contornos mais nítidos do adulto, nunca depende exclusivamente de sua constituição, mas sempre da natureza das relações entre ela e as outras pessoas (Elias, 1994 a, p. 28)

Integrante da banda *Phoenix* desde criança, Abdon Milanez, logo se destacou tocando e cantando nos coros das missas compostas por Grangeiro. Cresceu vivenciando e assistindo às peças teatrais levadas ao primeiro teatro paraibano. Lugar onde assistiu pequenas execuções operísticas, realizadas por grupos que faziam turnês pelas cidades de Pernambuco e Paraíba.

¹⁷Fonte: <https://colegaomossoroense.org.br/site/wp-content/uploads/2018/07/Pedro-Am%C3%A9rico.pdf>

Em meados de 1865, passou a estudar no antigo Lyceu Paraibano. Concluindo os estudos, mudou-se com seu pai para o Rio de Janeiro, capital federal do país. Lá ingressou na Escola Politécnica de Engenharia e passou a vivenciar uma realidade totalmente diferente daquela vivenciada em sua vida até o momento.

2.4 A formação em engenharia civil e o início da atuação musical no Rio de Janeiro

A busca natural das famílias de prestígio por inclusão na sociedade de poder aliada aos movimentos políticos de seu pai levou o compositor após concluir o ensino médio no Lyceu Paraibano, na capital do estado, a mudar-se para o Rio de Janeiro, então capital e centro político do país, para entrada ainda jovem em um curso superior.

Em busca de uma profissão de importância social, que pudesse proporcionar segurança financeira e importância política, tentou a medicina, mas acabou formando-se engenheiro civil pela Escola Politécnica, em 1880. Arthur Azevedo, assim descreveu na sua coluna na *Revista Album*, (1893, p. 01), sobre o pseudônimo A.A: “Desde a mais tenra idade revelou grande vocação para a música, mas o pae, que desejava fazer d’elle um engenheiro e não um artista, mandou-o para a Escola Polytechnica”.

Esse apontamento sugere um possível conflito familiar, considerando que Abdon Milanez continuou a se dedicar à música. No mesmo artigo, Arthur Azevedo menciona que, em março de 1881, Abdon recebeu seu diploma de engenheiro civil e já era um prolífico compositor de polcas e valsas, que a Casa Bevilacqua publicou em troca de valores modestos. Isso indica que músicos amadores vendem os direitos de suas composições para editoras a baixo custo.

Pelas funções que desempenhou, logo virou membro do Clube da Engenharia¹⁸, que surgiu, em 1880, mediante a organização dos engenheiros formados pela Escola Politécnica, essa organização “não era somente uma entidade profissional, mas de classe. Não são apenas engenheiros e arquitetos filiados, mas também comerciantes, industriais e proprietários de firmas de construção civil” (Rocha, 1986, p. 52). O clube apoiou diversas iniciativas, não se limitando à estruturação de vias, transportes e espaços de lazer e entretenimento. Demonstrou também preocupação com a inclusão e os direitos das pessoas afro-brasileiras, ao apoiar o movimento abolicionista e promover o acesso à formação técnica para todos,

¹⁸ Associação civil fundada em 24 de dezembro de 1880, com sede na cidade do Rio de Janeiro. Foi autorizado a funcionar pelo Decreto nº 8.253, de 10 de setembro de 1881, é considerado instituição de utilidade pública pelo Decreto-Lei nº 4.310, de 17 de agosto de 1921.

independentemente de origens e classes sociais, entendendo que isso era fundamental para o desenvolvimento.

Abdon Milanez Estava ele, aos 22 anos, recém formado, participando de um clube repleto de membros que se colocavam como agentes sociais, dirigentes que desejavam, seguiam o discurso de construir a “cidade ideal, moderna e edificada”. Simone Kropf (1995), em sua dissertação, intitulada *Sonho da Razão, Alegoria da Ordem: o discurso dos engenheiros sobre a cidade do Rio de Janeiro no final do século XIX e início do Século XX*, evidencia que ser engenheiro era ter uma identidade, era ser visto como um intertextual, agentes da transformação e modernização do país.

A década de 1880 é marcada pelas transformações políticas e estruturais do país que crescia com a construção de estradas, linhas férreas, de parques e espaços de lazer, as mudanças profissionais e educacionais que transformava a profissão de engenheiro em uma das mais promissoras e com salários bem remunerados. Assim que se formou, por influência política de seu pai, então prestigiado médico e deputado geral pela Paraíba, logo foi pelo governo imperial designado para trabalhar na Companhia Estrada de Ferro Conde D’Eu e na Estrada de Ferro Pedro II, ambas no ano de 1881. Como responsável técnico, trabalhou no Serviço de Povoamento do Solo, em 1907.

Sua relação com estrangeiros, por conta da inspetoria dos órgãos que promovia a colonização e o povoamento de portugueses, espanhóis e italianos que chegavam para o trabalho no Estado da Guanabara promoveu possivelmente um espaço de troca cultural importante para a prática musical e composicional de Abdon Milanez, que nesta mesma época, já havia lançado suas primeiras composições, como mencionado anteriormente.

As cargas reforçadas pelo compositor permitem compreender que, no Segundo Império, houve uma intensificação das discussões e a implementação de novos projetos e medidas legais externas à ampliação da instrução pública. Isso ocorreu paralelamente aos processos de construção de um Estado independente de Portugal, buscando consolidar a formação de um novo Império — o Império do Brasil.

Segundo Mattos (2003), a partir da emancipação política em setembro de 1822, no campo das identidades, a palavra "brasileiro" adquiriu novos significados. Antes, o termo qualificava apenas a profissão daqueles que exploravam e comercializavam o pau-brasil. Após a independência, o "brasileiro" passou a designar um grupo mais amplo, incluindo portugueses residentes no país e seus descendentes, povos originários (indígenas), mestiços da América e afrodescendentes escravizados nascidos no Brasil.

Desde a independência e ao longo dos dois impérios, é importante observar que o termo “brasileiro” passou a adjetivar um corpo político que buscava demonstrar autonomia nas relações com outras nações. Assim, “o Império do Brasil parecia encontrar, finalmente, o seu conteúdo — os brasileiros” (Mattos, 2003, p. 152).

É possível compreender as exigências as quais os nascidos no país, principalmente membros das elites, necessitavam cumprir para serem considerados membros da sociedade que estava “inventando o Brasil”¹⁹ durante o século XIX. A hegemonia desta sociedade, segundo Gramsci (1978), só seria possível ser construída e mantida, no pensamento da época, se uma determinada fração da sociedade tivesse a capacidade de exercício e direção do fazer público²⁰. Todo aquele que participasse das atividades educacionais, culturais e de instrução para o serviço público estava se colocando como membro e ator de um projeto político gestado desde a Independência do Brasil. Esse processo no período regencial (1831-1840) ganhava significativa forma e logo no Segundo Reinado (1840-1889), os incentivos às instituições educacionais, culturais e científicas motivaram a busca dos estudantes para qualificar-se e conseguir adentrar nos espaços de poder.

Por parte do governo imperial, outra prática que influenciou categoricamente as práticas artísticas no país foi o mecenato para as artes e para a produção cultural. Era necessário diminuir a necessidade de importar profissionais para atuar nestas atividades. Por isso, o Estado dedicou-se na instrução e formação de profissionais. A busca pela instrução surgiu como um dos direitos fundamentais de garantia individual dos cidadãos brasileiros, passando a ser prevista desde a Constituição, outorgada em 1824, no artigo 179, parágrafo 32: “a instrução primária era gratuita a todos os cidadãos”.

Em destaque sobre o pensamento da época a respeito do conceito de “todos”, referia-se a todos aqueles livres e membros da elite. Por isso, desde a promulgação desta constituição, houve lutas e protestos em torno das definições da cidadania imposta na *Constituição de 1824*, inclusive entre pessoas pretas e mestiças. A busca por delimitar o público que teria acesso às escolas ganhou espaço nos debates, principalmente pela predileção

¹⁹ “A invenção do Brasil” constituía-se num projeto político que demandava a construção da idéia de unidade nacional, a conformação de um território e de um povo, forjando um passado comum, sob a direção das classes senhoriais e das elites intelectuais e políticas. Neste sentido, é que podemos compreender o incentivo às instituições culturais e científicas, tais como o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), o Imperial Colégio de Pedro II e os cursos superiores de Direito (Pernambuco e São Paulo) e Medicina (Bahia e Rio de Janeiro) (Gondra; Schueler, 2008, p. 29).

²⁰ A hegemonia considera “os interesses e as tendências dos grupos sobre os quais a hegemonia será exercida; que se forme certo equilíbrio de compromisso, isto é, que o grupo dirigente faça sacrifícios de ordem econômico-corporativa. Mas também é indubitável que os sacrifícios e o compromisso não se relacionam com o essencial, pois se a hegemonia é ético-política também é econômica; não pode deixar de ser fundamentar na função decisiva que o grupo dirigente exerce no núcleo decisivo da atividade econômica” (Gramsci, 1978, p.33)

das elites de que a instrução deveria ser dada apenas a pessoas brancas ou de posses, pois não era considerado como direito, dar instrução a uma pessoa preta, cativa ou livre. Mesmo assim, houveram propostas e até ações para educar e civilizar povos originários, libertos e rever a instrução oferecida às mulheres.

Sobre os protestos e incentivos a educação de toda a população, no Período Regencial (1831-1840), é possível encontrarmos jornais na cidade do Rio de Janeiro, chamados de pasquins, com inúmeros posicionamentos exaltados, e até radicais, como, por exemplo, *O Homem de Cor*, *O Brasileiro Pardo*, *O Mulato e O Cabrito*, foram jornais que se posicionaram pela igualdade de direitos entre todos os brasileiros, independentemente da origem étnica.

2.5 A relação produtiva com Arthur Azevedo

Arthur Azevedo, dramaturgo maranhense radicado no Rio de Janeiro, desempenhou um papel fundamental na carreira de Abdon Milanez. Como jornalista influente na política e na cultura, Azevedo demonstrou proximidade e admiração pelo compositor, chegando a promovê-lo como "o próximo Carlos Gomes". Suas palavras sempre foram de incentivo, mesmo quando percebeu que Milanez ainda aprimorava suas técnicas de composição musical. Essa parceria resultou em diversos trabalhos conjuntos. Para Azevedo, era importante que Milanez fosse reconhecido pela sociedade, especialmente por ser um dos poucos compositores que se dedicavam ao teatro ligeiro, já que muitos com formação acadêmica inicialmente não se interessavam por esse tipo de composição²¹, possivelmente devido à pressão acadêmica. Esses relatos são importantes para compreender os desafios enfrentados por Milanez em sua trajetória.

Sobre isso, temos no livro lançado nos Estados Unidos, intitulado *The Brazil of To-day*, de 1907, de Arthur Dias, com um breve, mas importante levantamento de

²¹ Desde o final do século XIX, a composição musical para teatro tornou-se um relevante ramo de atuação profissional no Rio de Janeiro, levando muitos músicos a ter no teatro uma de suas principais ocupações. Nos primeiros tempos, muitos desses compositores vinham de Portugal, onde haviam se destacado na música para teatro. Foi o caso de João Pedro Gomes Cardim, que musicou muitas das peças de Artur Azevedo, ou ainda Sá de Noronha e José Lino de Assunção. Também confluíram para o Rio de Janeiro, ainda no final do século XIX, músicos nascidos em outros estados, como o já citado Assis Pacheco, de São Paulo; o também paulista Nicolino Milano; e o paraibano Abdon Milanez, que desenvolveram profícua carreira nos palcos da cidade. Fomentada pela prolífica produção teatral musicada, surge na virada para o século XX uma nova geração de compositores cariocas, que incluía nomes como Paulino Sacramento, Pedro de Sá Pereira, Sofonias D'Ornellas, Bento Mossurunga, Luiz Moreira, Adalberto de Carvalho e Chiquinha Gonzaga. Essa geração é sucedida por uma nova leva de músicos locais, que logo se destacaria na indústria fonográfica, formada por Freire Junior, Eduardo Souto, Sinhô, Henrique Vogeler, Lamartine Babo, entre outros. Tinhorão, José Ramos. *Música popular: teatro e cinema*. Petrópolis: Vozes, 1972, p. 66-7.

compositores e práticas musicais que apontam relevantes descrições do nosso pesquisado, afirmando ser ele naquele início de século, conforme destacamos no trecho abaixo:

[...] talvez o mais popular de todos os compositores de música popular. Suas composições são executadas em todos os teatros do Brasil, como se ele tivesse prometido a si mesmo não fazer outra coisa senão escrever música para todos os públicos e todo o povo do país²². (Dias, 1907, p. 117).

Justificando os motivos destes sucessos obtidos, o autor atribui ao fato dele compor para o teatro²³ utilizando temas de apelo popular, que naquela época, “com a música popular, nenhum compositor nacional ou estrangeiro alcançou tanto sucesso no Brasil”²⁴, abrindo assim paradigmas importantes a serem tratados que envolvem diretamente as estratégias de Arthur Azevedo para tornar Abdon Milanez reconhecido entre os brasileiros.

Tentando exemplificar a importância que Milanez atingiu para a arte músico-teatral brasileira, Dias, o compara ao compositor francês Robert Planquette²⁵, dizendo que, “Ele é para os teatros carioca o que *Planquette* foi para os parisienses durante muitos anos(...)”²⁶. Esta é uma importante comparação, pois além de reconhecê-lo como um influente compositor daquele período, o dimensiona em relevância, sendo esta, umas das poucas citações que o coloca num grau de importância para a arte nacional. Para compreender a comparação, os dois compositores dedicaram a satíricas operetas, que tiveram relevantes sucessos em seus países, mas Dias ressalva, Milanez foi muito mais além do que Planquette, ele escreveu música sacra, música instrumental, canções de câmara, hinos, marchas cívicas, músicas populares e ópera séria, um conjunto, que o classificava como um compositor diversificado e de diferentes habilidades (Dias, 1907).

A estratégia de usar pseudônimos criados por Arthur Azevedo, como: *A.A e Eloy, o Heróe*, que brigavam entre si, em diferentes periódicos, estabeleceu em comum entre eles a defesa do talento de Abdon Milanez. Essa estratégia o fez um dos compositores mais citado

²² “Is perhaps the most popular of all the composers of popular music. His compositions are executed in every theatre of Brazil, as if he had promised to himself not to do anything else but write music for all the audiences and all the people of the country”.

²³ “his notoriety, as it is natural, was acquired mainly by the inspiration of his theatrical compositions, which were always executed with success. (Dias, 1907. p. 117).

²⁴ “With popular music, no composer national or foreigner ever achieved such success in Brasil”. (Dias, 1907. p. 117).

²⁵ Jean Robert Planquette (31 de julho de 1848 a 28 de janeiro de 1903) foi um compositor francês de canções e operetas. Várias operetas de Planquette foram extraordinariamente bem-sucedidas na Grã-Bretanha, especialmente *Les cloches de Corneville* (1878), cuja duração inicial em Londres quebrou todos os recordes de qualquer peça de teatro musical até então. Rip Van Winkle (1882) também ganhou fama internacional. Fonte: https://stringfixer.com/pt/Robert_Planquette

²⁶ “He is for the Rio theatres what planquette was for the Parisian ones for many years, and Abdon Milanez does not devote himself entirely to that light music”. (Dias, 1907. p. 117).

durante quase duas décadas em jornais e revistas, tendo até obras suas publicadas em revistas como souvenir aos leitores, como podemos ver na seguinte citação o exemplo:

Embora não tivesse feito cursos regulares de música, era considerado um excelente compositor, criando operetas e obras para o teatro de revista. (...) em 1903 ele é o compositor que mais vezes aparece no periódico e, além dele, outros compositores que futuramente viriam a integrar a galeria dos grandes nomes na música popular brasileira, publicaram suas obras na *Revista da Semana*. (Jinzenji; Teixeira; Alves, 2014, p. 11).

No livro *Arthur Azevedo e sua época*, escrito em 1966, R. Magalhães Junior aponta inúmeros acontecimentos neste período, e atribui os sucessos do dramaturgo ao fato de fazer versões das operetas e paródias das músicas escritas do Charles Lecocq²⁷ e Jacques Offenbach²⁸. Cita Abdon apenas uma vez quando o autor analisa um texto escrito por Azevedo, explicando as obras *Donzela Theodora* e *Herói a Força*, veja a seguir:

A opereta a que se refere é “Herói... à força!”, adaptação de “Le Brasseur de Preston”, de Leuven e Brunswick, com música Adolphe Adam – música posta à margem para a utilização de uma nova partitura, esta de Abdon Milanez. Seria o seu ultimo pastiche, pois de então em diante a revista, a comédia e, por fim, a burleta, absorveriam toda a sua atividade teatral. Sem Lecocq e sem Offenbach, não iria muito longe o pai de Maria Angu. (Magalhães, 1966, p. 83)

Sobre as obras compostas por Abdon Milanez, musicando textos de Arthur Azevedo e Moreira Sampaio, por exemplo, no livro, *Pequena História da Música Brasileira*, escrito em 1944 [1987], por Mario de Andrade, reconhece Abdon Milanez como um dos mais importantes compositores de operetas no Brasil, quando diz:

As manifestações popularescas que tiveram maior e mais geral desenvolvimento, são, desde o século passado, as modinhas, os maxixes e sambas urbanos que andam profusamente impressos. No século XIX distinguiram-se mais como inventores de modinhas, Xisto Baía, que era também ator, Mussurunga, Almeida Cunha, Carlos Dias da Silva, Soares Barbosa. Nos maxixes, salientaram-se duas figuras valiosas: Ernesto Nazaré, fixador do maxixe de caráter carioca, e Marcelo Tupinambá que deu a essa dança uma expressão mais geral, entre cabocla e praceana. (...) Figuram com destaque entre os nossos compositores de operetas e revistas do Segundo Império: Henrique Alves de Mesquita, Abdon Milanez, F. Alvarenga, Cardoso de Menezes. (Andrade, 1987, p. 182).

²⁷ Alexandre Charles Lecocq (Paris, 3 de junho de 1832 – Paris, 24 de outubro de 1918) foi um compositor francês. Escreveu operetas e óperas cômicas: *La fille de Madame Angot* (1872), *Giroflé-Girofla* (1874), *Le petit duc* (1878).

²⁸ Compositor francês de origem alemã, Jacques Offenbach nasceu em Colônia a 20 de junho de 1819. Filho de um cantor de sinagoga, foi para Paris ainda jovem, mas não se destacou nos estudos musicais que fez como compositor. Mesmo assim, estudou violoncelo no conservatório durante um ano (1833). Entrou em seguida para a orquestra da Ópera Cômica. Foi chefe de orquestra do Teatro Francês e, depois, fundou o Bufê Parisiense (1855). Compôs uma série de operetas de enorme êxito popular, sendo famoso nos anos de 1860 à 1880. Fonte: <https://classicos.mus.br/bio/offenbac.htm>

Nas operetas escritas em parceria com Arthur Azevedo, vemos alicerces da construção das identidades dos cariocas. Isso motivou, em 1986, a historiadora Flora Sussekind a lançar o livro *As Revistas de Ano e a Invenção do Rio de Janeiro*, com apontamentos sobre as contribuições das *revistas do ano* e obras para teatro musicado que auxiliaram na invenção ou divulgação em palco destas identidades. No livro, ela discute como as Revistas do Ano incluíam e apresentavam nos enredos diferentes tipos e arquétipos das pessoas urbanas e suburbanas encontrados no país, além de, como isso foi importante para o reconhecimento do que era ser um brasileiro.

Abdon Milanez e Arthur Azevedo tinha de D. Pedro II e de sua família admiração e respeito. Destacou sempre a presença da família real em diversos lançamentos, entre eles, o dia 22 de agosto de 1884, publicado na *Gazeta da Tarde*, sobre o evento realizado no *Theatro Sant'Anna*, no dia 24 de agosto de 1884, sobre a festa do aniversário de morte do ator e dramaturgo João Caetano. Esse evento acontecia por ordem do imperador D. Pedro II, organizado pelo ator de teatro musical Francisco Corrês Vasques, que se uniu com os atores e atrizes que cantavam e atuavam no Theatro Lucinda para promover o evento. Contando com a presença do imperador, no evento foi executada uma composição de Abdon Milanez, que marca uma das primeiras parcerias com o escritor Arthur Azevedo, quem escreveu os versos do hino *Glória ao Gênio!* Música que foi executada pela atriz Mme. Mussart.

Sobre as *Revistas do Ano* escritas por Arthur Azevedo, em resumo, observo que elas possuem enredos que estereotipavam membros da sociedade, pessoas urbanas, políticos e artistas. Todas elas apontavam as diferenças principalmente dos comportamentos entre a população urbana *versus* população rural. Outra temática comum era a fixação do brasileiro desta época em adotar o comportamento e linguajar do povo europeu, principalmente o francês, colocando nomes de lojas, objetos, lugares que reforçaram o estrangeirismo e declínio da língua vernácula. Flora Sussekind aponta que as revistas também traziam pautas abolicionistas, contra os embrolhos da corrupção e do autoritarismo de políticos e homens ricos nos enredos. No livro, a autora reconhece entre as principais obras para o teatro musicado as composições de Abdon Milanez, e vai além, nos fornece dados referentes aos

maestros e arranjadores com quem ele trabalhou, destacando Gomes Cardim²⁹, Adolfo Lindner e Assis Pacheco.

Em 1991, Neyde Veneziano escreve o livro *O Teatro de Revista no Brasil: dramaturgia e convenções*, a autora apresenta uma análise dos tipos que eram caracterizados pelos atores os embates políticos e as polêmicas. Nele, ela faz o mesmo que Bruno Kieffer, menciona Chiquinha Gonzaga e outros compositores, mas esquece plenamente Abdon Milanez, principalmente quando reconhece que os primeiros sucessos no gênero foram produzidos por Arthur Azevedo, sem citar a parceria com o compositor.

No livro, *Cena Aberta, a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*, publicado em 1999, Fernando Antonio Mencarelli, faz um estudo bastante completo envolvendo o teatro musicado e a sociedade, apontando como ele influenciou e apresentou a diversidade carioca, que abria seus palcos para as manifestações culturais periféricas. Nele, reconhece o compositor como partícipe desse movimento com Arthur Azevedo, quando diz:

Dessa forma, podemos identificar, através dos artistas responsáveis pelos espetáculos, a presença de toda uma outra variada gama de tradições culturais que se expressava nas revistas de ano, Atores como Correia Vasques, Xisto Baia, João Colás, Cinira Polônio; músicos como Abdon Milanez, Nicolino Milano, Assis Pacheco, Luís Moreira; cenógrafos como os italianos Coliva e Carrancini, assim como as girls e outros envolvidos nas montagens das revistas foram responsáveis por leituras próprias que se somaram às dos autores, ampliando o leque de sentidos emitidos pelas encenações. (Mencarelli, 1999, p. 175)

Podemos confirmar a popularidade de Abdon e suas composições através das matérias e informes na imprensa, principalmente, por que elas têm relação direta com Arthur Azevedo, como, por exemplo, no *Jornal do Commercio* de 06 de fevereiro de 1888, que cita: “A apoteose final é um primor de grande original. (...) A música tem uns trechos encantadores, destacando-se o jongo africano de Abdon Milanez”. A matéria comenta sobre a música final composta para a revista *Mercúrio* escrita por Arthur Azevedo e Moreira Sampaio.

²⁹ Filho do comendador português João Pedro Gomes Cardim e de Ana Amélia Monclaro, aos dez anos mudou-se, com seus pais, para Portugal. Tendo cursado o liceu no Porto (Portugal), formou-se em 1888 na *Faculdade de Direito de São Paulo*. De ideologia republicana e abolicionista, dedicou-se ao jornalismo desde a faculdade. Foi também membro-fundador da *Academia Paulista de Letras*. Político foi inicialmente deputado estadual em São Paulo, depois vereador da cidade de São Paulo. Em 1897 foi eleito intendente da cidade, tendo sido sua obra mais relevante a construção do *Cemitério do Araçá*. Também mandou confeccionar uma das mais importantes plantas da cidade de que temos notícia. Esteve envolvido na fundação do *Conservatório Dramático e Musical de São Paulo*, da *Companhia Dramática de São Paulo* e na construção do *Theatro Municipal de São Paulo*. Fundou, em 1925, a *Academia de Belas Artes de São Paulo*, atualmente chamada de *Centro Universitário Belas Artes de São Paulo*. Ele acreditava que “uma Academia não é fábrica de produtos cerebrais, morais ou artísticos, nem de aptidões e talentos. É o centro cultivador das aptidões naturais, onde são desenvolvidas e se tornam aptas para frutificar”. Como escritor, escreveu obras como *Baronato* (ópera cômica), *O Primeiro Cliente* (comédia), *A Tia* (comédia), *Da Monarquia à República* (1896), *A Conspiração* (comédia), *Uma Prova de Consideração* (comédia), *A Metarfose* (comédia) e *A Madrasta* (comédia). Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Gomes_Cardim

2.6 O libretista Heitor Malagutti

O libretista da ópera *Primizie*, Heitor Malagutti, foi pintor, poeta e musicista importante na história das artes visuais do Brasil. Nasceu em Mântua-Lombardia, na Itália, em 1872, imigrando para o Brasil e fixando-se no Rio de Janeiro. Estudou durante um tempo na Itália e regressou ao Brasil em 1900, trazendo consigo grande influência na arte, principalmente na pintura, ligado aos estudos da Academia de Brera de Milão. Em 1901 expôs pela primeira vez no Salão Nacional de Belas Artes, obtendo menção honrosa de 2º grau. Além de pintor, buscou expressar-se artisticamente como músico e poeta. Sempre estava presente em festas, cafés e teatros do Rio de Janeiro.

Figura 9 - Heitor Malagutti, 1913



Fonte: Jornal *A Noite*, de 17 de setembro de 1913. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

Sobre a ópera *Primizie*, sem revelar o título ou detalhes, o jornal *Gazeta do Rio*, de 13 de maio de 1900, publica a seguinte nota:

A companhia Lyrica, prestes a chegar, dará com certeza uma ópera nacional, de um certo maestro de quem ninguém esperava música séria, admirando, entretanto, o seu talento. O libreto dessa ópera feito com um cuidado raro, tendo concatenação e versos admiráveis, é de Heitor Malagutti.

A boemia carioca do final do século XIX exerceu grande fascínio sobre Heitor Malagutti, possivelmente aproximando-o do compositor Abdon Milanez, cujas obras eram frequentemente executadas nesses ambientes. Rubem Gill, em sua série "O Século Boêmio" publicada no jornal *Dom Casmurro*, descreve Malagutti em 1907 como alguém que "ama com

o bandoleirismo dos tipos românticos de Murger³⁰. Gill também destaca a relação de Malagutti com o teatro e a poesia, mencionando que o pintor traduzia libretos para o italiano, como fez com o poema de Leopoldo Brígido, que serviu de base para o libreto da ópera *Carmella* do maestro Araújo Vianna, estreada em 2 de novembro de 1903 no Teatro Lírico, no Rio de Janeiro.

O pintor foi também influente ilustrador, trabalhando na *Revista Kósmos*, onde possivelmente oportunizou contatos com Arthur Azevedo e Abdon Milanez, que também publicavam artigos e trabalhos nesta revista. Heitor Malagutti, atuou por muito tempo como ilustrador para várias revistas impressas e jornais. É possível que tenha feito as ilustrações das partituras compostas por Abdon Milanez.

2.7 Ernesto Ronchini

O violinista, maestro e compositor, Ernesto Ronchini (1863-1931), nasceu em Fano (Itália) em 04 de novembro de 1863. Estudou violino com Federico Sarti no Liceo Musicale de Bolonha, vindo para o Brasil como o violinista Spalla da Companhia Lírica Mussela. Fixou residência no Rio de Janeiro, em 1888, sendo nomeado, no ano seguinte, professor de violino do Instituto Nacional de Música³¹.

Figura 10 - Ernesto Ronchini, 1903



Fonte: <https://www.orquestra.ufrj.br/regentes/>

Além de professor, tinha carreira ativa como musicista. Apresentou-se em diversos concertos no Rio de Janeiro e foi violista do *Quarteto Tatti*, organizado por Ricardo Tatti. Como compositor escreveu peças para violino solo e com acompanhamento de piano, obras para orquestra como *As Estações*, *Legenda Mística* e *Cenas Infantis*, os poemas sinfônicos *O*

³⁰ *Contemporâneos*. Rio de Janeiro: Tipografia Benedito de Souza, 1929, p. 174.

³¹ Fonte: <https://www.orquestra.ufrj.br/regentes/>

Grito do Ypiranga e Nero e a ópera *Dhalma*. Muitas de suas peças para cordas foram escritas para a *Orquestra do Instituto Nacional de Música* e entre elas podemos citar *Serenata giocosa*, *Ária Romântica*, *Serenata Pizzicato*, *Recordação*, *Romanza*, *Berceuse*, *Gavotta*, *Minuetto*, algumas das quais tocadas no primeiro concerto da orquestra em 25 de setembro de 1924 sob sua regência. Faleceu em 1931.

Como professor do Instituto Nacional de Música, foi um dos fundadores da mais antiga orquestra brasileira, a OSUFRJ, que atua de forma praticamente ininterrupta até os dias atuais desde sua estreia em 25 de setembro de 1924, quando era chamada Orquestra do Instituto Nacional de Música. O primeiro concerto ocorreu no Salão Leopoldo Miguez, com um total de 33 alunos dirigidos pelo professor Ernesto Ronchini, durante solenidade de entrega de prêmios aos alunos laureados, na presença do presidente da república Arthur Bernardes (1875-1955). O grupo mudaria de nome várias vezes, acompanhando as mudanças na estrutura: a instituição se tornaria Escola Nacional de Música, em 1937, e mudaria de novo, em 1965, quando a Universidade do Brasil virou Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Figura 11 - Ernesto Ronchini sentado de braços cruzados, junto aos músicos da Orquestra do Instituto Nacional de Música, em 1923



Fonte: Biblioteca Alberto Nepomuceno, Universidade Federal do Rio de Janeiro³²

Ernesto Ronchini, maestro conceituado e violista respeitado, dedica-se principalmente à composição de peças instrumentais e óperas. Suas obras foram frequentemente executadas por orquestras no Rio de Janeiro, como o Intermezzo da ópera *Dhaina*, apresentado pela primeira vez em maio de 1901, nos concertos populares organizados pelo maestro Carlos de Mesquita, no Theatro São Pedro de Alcântara. O jornal *O Paiz*, em sua edição de 21 de abril de 1908, relatou um concerto realizado no mesmo teatro, no qual foram realizadas

³² Doação da Família do Maestro Ernesto Ronchini Localização: ADEM AS/AI/EM.

composições de Ronchini ao lado de obras de outros compositores nacionais, conforme destacado abaixo:

[...] O programa não póde ser mais convidativo: figuram nelle nada menos de cinco dos nossos compositores nacionaes: Carlos Gomes, Alberto Nepomuceno, Francisco Braga, José Nunes e Ernesto Ronchini. Este ultimo, nasceu na Italia, mas foi no Rio de Janeiro que perdeu os cabelos e ganhou foros de artista. É actualmente, creio, o nosso mais estimado virtuose do violino, e a sua *Serenata Giocosa*, que hoje será executada pela primeira vez, vai sellar a sua reputação de compositor. [...]

Entre as suas composições, é possível encontrar poemas líricos, como o poema *Marabá e Canchemar*, que estrearam em janeiro de 1903, regido pelo próprio compositor na série de concertos populares realizados no Teatro São Pedro de Alcantara, no Rio de Janeiro. No mesmo ano, o Decreto presidencial, art. 2, das disposições transitórias, reafirmava o maestro como professor de violino e viola do recém criado Instituto Nacional de Música, no lugar do Conservatório Imperial de Música. Eram professores na mesma instituição, Alberto Nepomuceno, Henrique Oswald, Henrique Braga, Henrique Alvez de Mesquita, Francisco Braga, que se destacavam na composição com estilos próprios e inovações estilísticas naquele tempo. Abdon Milanez, teve uma relação ainda maior com Ernesto Ronchini, quando foi diretor do Instituto Nacional de Música.

3 CAPÍTULO

3.1 Abdon Milanez e suas fases composicionais

Identifiquei, com base nas composições, edições de partituras e publicações em jornais e revistas, elementos que me permitiram observar e organizar as práticas musicais do compositor em três fases claras de linhas composicionais seguidas por ele. Sua busca por diferentes estilos e gêneros de composição não apresenta uma lógica baseada em experimentos, grupos de estudos ou práticas estéticas ligadas a um pensamento filosófico específico. Não encontrei comprovações efetivas de que ele tenha buscado aprimorar seus conhecimentos em harmonia e contraponto com professores acadêmicos ou em conservatórios, embora existam menções em jornais históricos de que ele teria aproveitado o período fora do país para buscar esse aprimoramento.

Por meio das composições, foi possível compreender sua visão comercial. Observa-se o apelo ao gosto musical que ganhava força e projeção na época, utilizando a música urbana brasileira e ritmos que influenciaram significativamente sua prática composicional, especialmente no início da carreira. Contudo, essas influências foram se modificando ao longo do tempo, em resposta ao gosto e às cobranças que passaram a ser feitas após seu sucesso.

Sobre os estilos musicais do Brasil oitocentista, Romero (1985, p. 321) menciona uma produção musical "anônima e em extinção", referindo-se de forma generalizada às modinhas, quadrilhas, marchas, músicas sacras e fantasias. Ele distingue dois tipos de música: uma "de caráter lírico, ligeiro, fugitivo e ameno, música da rua, do povo", e outra "mais grave e recatada, a música de igreja". Os poucos nomes destacados no campo musical seriam os românticos letrados, incluindo os precursores, Henrique Alves de Mesquita, Antônio Carlos Gomes e José Maurício Nunes Garcia (Romero, 1985, p. 374).

Sobre a música brasileira, há historicamente uma dicotomia, principalmente nas definições, pois hora a música urbana é considerada como a música popular, outra hora apenas a música rural. Essa dicotomia sobre o significado da música popular no Brasil, segundo Sandroni; Cavalcanti; Severiano (2004), refere-se a uma divergência terminológica verificada entre o Brasil e a França. Para os franceses a expressão *musique populaire* relaciona-se com um conceito de música folclórica, música oriunda do povo e de suas manifestações culturais mais espontâneas, sem cunho mercadológico. Já no Brasil, a música popular é diferente da música folclórica, mesmo que ambas tenham surgido de manifestações

culturais de massas. No Brasil, essa ambiguidade de ordem epistemológica persistiu durante certo tempo. Sandroni (2004) salientam que, até 1940, a expressão **música popular** esteve fortemente associada ao mundo rural, graças a conceitos dos folcloristas Celso de Magalhães e Sílvio Romero, como também, as definições de Mário de Andrade, que diferenciava *música popular de origem rural*, da folclórica e da chamada *música popularesca*, de origem urbana.

Ao aprofundar a compreensão do *Ensaio Sobre a Música Brasileira*, publicado em 1964, percebi que Mário de Andrade buscou criar uma distinção entre uma música nacional primitiva, de cunho social, ritualizada, engajada e socialmente interessada, da música urbana de cunho comercial e popularesca. Essa definição em nada se parecia ao primitivismo estético defendido por Oswald de Andrade em seu *Manifesto Da Poesia Pau-Brasil*, lançado em 1924 (Andrade 1962, p. 18). Só em meados de 1930, quando essa música de caráter urbano e popular foi adquirindo forma, que os estudiosos passaram a denominá-la simplesmente de música popular.

Na linha composicional de Abdon Milanez a face desta transformação para construção da música popular brasileira encontra-se fortemente expressa. Na primeira fase, que vai de 1880 a 1886, encontramos um compositor dedicado ao piano e ao teatro musicado. É a fase mais popular do compositor. A incorporação e utilização dos ritmos urbanos se torna o mote de suas composições, principalmente pelo interesse do público de ouvir e dançar ritmos, como: a *milonga*, o *tango*, a *habanera*, a *mazurca*, a *polca*, o *lundu* ou deleitar-se com o romantismo das *modinhas*. Todos esses ritmos tornam-se populares e comuns de estarem sendo tocados em festas sociais, cafés, saraus, onde, naturalmente, o fluxo leva as composições para o teatro-musicado.

Na segunda fase, que vai de 1887 a 1904, há um compositor que se alia agora à composição da música italiana, religiosa e cívica. Seu foco está em provar ser capaz de expandir suas composições para formações musicais maiores. Sua abertura a bandas do exército e a clubes sociais possibilita ainda mais espaços para execuções. Há uma ação política nas composições. Elas visam agradar a grupos específicos. Homenagens são feitas e expostas diretamente nas composições de marchas e hinos. Além disso, a relação com a música religiosa através da composição de motetos e *Te Deum* para igrejas cariocas também passam a fazer parte desta segunda fase.

Na terceira fase, que inicia ainda em 1900 e vai até 1927, observo a busca pelo avanço técnico composicional, principalmente em mostrar-se capaz no que ele era mais criticado, ou seja, responder às acusações que lhe faziam as críticas que lhe faltava conhecimento nas regras de harmonia e contraponto, nas resoluções cadenciais, no tratamento das dissonâncias e

na criação de melodias que não utilizassem apelos na repetição estrófica, e melodias de fácil lembrança, que fossem mais criativas, que explorassem das resoluções harmônicas e contrapontísticas. Acabou sendo esse o mote de busca. Neste período, além da ópera e poema sinfônico, destaque composições para música de câmara e instrumental.

Nesta terceira fase é possível identificar o efeito das viagens e estabelecimento de moradia que teve no exterior para assumir cargos públicos junto a imigração e representação comercial de produtos brasileiros. As temporadas no exterior foram motivadoras para atualização e ingresso em novos estilos e estética de composição, como foi o caso da música modernista que já vinha sendo praticada na França, Suíça e Bélgica.

Sobre essas fases, iremos apresentar partituras, composições, anúncios e críticas nos jornais por serem informações importantes para compreensão da trajetória e mudanças pelas quais perpassou o compositor, seja estando em busca de agradar ao público que se animava com suas composições, ou ainda, tentando mostrar a capacidade técnica para compor.

3.2 Primeira fase composicional (1880 a 1886): a estreia do Doutor Compositor

Ao observar a trajetória do compositor, percebi que, desde o início de sua atuação musical na cidade natal, o ecletismo no repertório fazia parte de suas vivências. Serestas, lundus, maxixes, modinhas, músicas para banda e obras litúrgicas estavam presentes em repertórios executados durante sua atuação na Banda Phoenix, além de integrarem suas experiências sociais e práticas musicais na igreja. Essas mesmas vivências se estenderam para a cidade do Rio de Janeiro, especialmente durante o curso de engenharia civil. Desde a juventude e suas relações sociais, Abdon Milanez cultivou um ecletismo musical, tanto estilístico quanto rítmico, que marcou sua formação cultural.

O ecletismo, nesse contexto, configura-se como um estilo projetado e incentivado no período pós-revoluções ocorridas durante os séculos XVIII e XIX na Europa, influenciando práticas musicais ao redor do mundo. O foco estava no desenvolvimento de práticas de entretenimento e arte externas para atender as camadas sociais que ascenderam economicamente, principalmente com o avanço da indústria e do comércio. Esse cenário deu origem à chamada burguesia industrial, classe social fortalecida pelos adventos da Revolução Industrial.

Durante os séculos XVII, XVIII e XIX, a criação musical no ocidente estava fundamentada na *common practice*, ou seja, a escrita rítmica ordenada pelo princípio da

divisão do *Tactus*, o que permitiu o desenvolvimento de uma escrita polifônica complexa, na qual todas as vozes estariam harmonicamente subordinadas a uma medida abstrata comum (Kostka, 2012, p. 107). No princípio de divisão do *Tactus*, são estabelecidas as relações entre o gesto musical com a dança e com a própria narrativa harmônica/tonal. Ela estava explicitada entre a noção de compasso e sua consequente hierarquização de tempos fortes e fracos. Todas essas características, em resumo, fazem parte deste período marcado pela estruturação da música tonal iniciada no *Barroco* até o final do *Romantismo* (Valentini *apud* Houle, 1987, p. 4).

Durante a vigência desse sistema musical, uma diversidade de compositores buscou formas diferentes de expressão musical, a estruturação, a linguagem cênico-musical, a utilização de sonoridades e texturas, a exploração da harmonia tornou-se o caminho dessa diferenciação. Em comum entre eles, há uma exacerbada utilização da temporalidade ordenada pela divisão de compassos. Além disso, ainda há fortemente o uso da consonância e da dissonância, que atravessa o fluxo temporal e formato, como também, os impulsos rítmicos (Kostka, 2012, p. 115).

No século XIX, entre os pilares da harmonia tonal, encontramos o uso de acordes consonantes sendo postos como pontos de repouso e de chegada, enquanto os dissonantes, passaram a acrescentar uma variedade de sonoridade e de estímulos que dão impulsos ao tempo, gerando movimento as composições. Essa prática é identificada por Lerdhall; Jackendoff (1983, p. 19) como a *hierarquia métrica*. Por consequente, mesmo com essas regras, vemos que no decorrer deste mesmo século, há uma gama de compositores que passou a buscar novos efeitos, principalmente aqueles que acabaram por extrapolar os limites harmônicos, abusando do uso de texturas sonoras, tentando assim criar suas próprias sonoridades e expressões individuais.

Outro padrão que seguiu até o romantismo é sobre o estilo antigo das óperas de Côrte, onde os cantores mandavam na composição, impondo alturas, ornamentações e cadências. A música instrumental no barroco, estava para muitos compositores como subserviente; estava ali apenas para acompanhá-los. Foi a partir de W. Amadeus Mozart, com a ópera *O Rapto do Serralho*, que houve a mudança significativa dessa concepção, dando um equilíbrio de poder, principalmente quando intercala as vozes humanas com as dos instrumentos, numa espécie de diálogo (Elias, 1997, p. 129).

As regras composicionais se relacionam diretamente com as abordagens rítmicas presentes na música dos séculos XX, principalmente, quando é aplicado na música de tradição não ocidental. Gramani, nos apresenta em seus levantamentos históricos-musicais, como são

explorados os princípios da rítmica aditiva em contraposição a ostinatos formados por combinações binárias ou ternárias, gerando assimetrias que se equiparam, em vários aspectos aos padrões rítmicos cíclicos encontrados em regiões da África Ocidental (Golfo da Guiné e Angola) e na diáspora africana na América (Brasil e Cuba). Com isso, Agawu (2006, p. 21) entende que, dependendo das convenções estilísticas dos compositores e intérpretes, a música pode assumir diferentes significados.

Em se tratando das culturas orais africanas, as convenções de escrita métrica são submetidas a uma distorção gerada pela vivência rítmica do próprio (etno) musicólogo. Nesse sentido, acrescento que a visão ocidental das matrizes rítmicas africanas busca referenciais em sua própria cultura, o que sublinharia uma tendência a formar agrupamentos regulares e abstratos, como o *Tactus* europeu, livres de associações qualitativas ou culturais.

As exigências para um compositor no século XIX estavam atreladas no domínio do uso de um único sistema musical, fundamentado nas habilidades necessárias para construção harmônica tonal, no uso do contraponto tonal, na criação de formas discursivas que deveriam estar presentes tanto nas composições para voz ou para instrumentos acústicos. Todo esse conjunto foi exigido a Abdon Milanez.

A busca por novidades e a rápida adaptação às mudanças dos gostos culturais e das temáticas das obras que emergiram entre a sociedade carioca, tão influenciadas pelas obras e companhias artísticas europeias que chegavam com novidades à cidade do Rio de Janeiro, mobilizaram as práticas da música urbana, fazendo-as ganhar novos palcos.

No século XIX, a modinha e o lundu destacaram-se como gêneros musicais que ajudaram a definir a identidade sonora brasileira. A modinha, de origem europeia, caracterizava-se por canções líricas e sentimentais, abordando temas frequentemente de amor romântico. Já o lundu, com raízes africanas, representava as expressões rítmicas e musicais dos afro-brasileiros, livres ou cativos, manifestando-se como uma dança urbana de caráter vibrante e sensual. Com o tempo, ambos os gêneros evoluíram, contribuindo para um repertório nacional diversificado e sendo incorporados por diversos compositores brasileiros, que os divulgaram internacionalmente como representações autênticas da música brasileira.

É comum encontrarmos definições em estudos que apontam a modinha como originária da música erudita europeia, especialmente em análises como as de Mário de Andrade. Em sua pesquisa, que descobriu na coleção de composições próprias *Modinhas Imperiais*, Andrade buscou compreender a relação entre a música brasileira e a europeia, considerando também as práticas culturais da população local. Por meio desse título, o musicólogo relaciona as modinhas às influências da corte portuguesa (Tinhorão, 1986).

Outros estudos, baseados em fontes históricas, coleções literárias, documentos oficiais e relatos de viajantes, afirmam que a modinha foi uma criação de Domingos Caldas Barbosa (?-1800), cantor, compositor e poeta mestiço brasileiro. Além de ser considerado o criador do gênero, Caldas Barbosa teria levado a modinha a corte imperial de Portugal no final do século XVIII. Segundo essas pesquisas, os sucessos dessas composições produzidas por compositores portugueses desenvolveram suas próprias versões, que, por influência da corte lusitana, ganharam importância e se consolidaram também no Brasil.

No lundu, encontramos controvérsias nos estudos que vão desde os registros do nome, com inúmeras variações ortográficas, mas designando o mesmo ritmo de dança e de batuque com origem entre os escravizados. Vemos ainda imprecisões que se estendem até a transformação do ritmo, antes apenas instrumental, para o lundu-canção, já no final do século XVIII, originando uma diversidade de composições que caracterizaram fortemente a música urbana do século XIX (Sandroni, 2004, p. 39-43)

Sobre outras controvérsias, vemos indefinições se o *lundu* é originário da dança ou do batuque, da chula ou fandango, ou ainda do fado. Não sabemos ao certo, mas o único argumento sobre o qual há concordância é na sua origem de caráter popular e por ser oriundo do povo escravizado³³. Isto é, proveio das manifestações dos negros brasileiros, e no século XIX, teve percurso semelhante, porém inverso ao da *modinha*. Conquista o gosto da elite; adentra aos salões e bailes, e graças a sua associação aos textos humorísticos, adentra aos teatros, onde gênero “lundu-canção” foi o mais usado.

3.2.1 Peças para piano

Na primeira fase, entre 1880 e 1887, Abdon Milanez dedicou-se intensamente ao piano e ao teatro musicado, produzindo inúmeras composições que incorporavam ritmos e melodias da música urbana carioca. Gêneros como lundu, polca, tango, mazurca, maxixe e habanera, anteriormente restritos às festas dos subúrbios cariocas, passaram, a partir de 1880, a frequentar os cafés, festividades das aulas mais abastadas e, conseqüentemente, o teatro musicado. Essa integração das músicas oriundas das comunidades periféricas proporcionou uma maior aproximação das camadas mais pobres à audiência espetáculos, antes de apresentações exclusivas para os ricos. Inicialmente, com composições para piano, Abdon

³³ Em comum, Mozart Araújo(1963), Mário de Andrade(1980), Oneyda Alvarenga(1950), José Ramos Tinhorão(1986), Bruno Kiefer(1976), só para citar alguns nomes significativos de estudiosos da música popular brasileira no século XX que classificam o ritmo como oriunda da cultura afro-brasileira.

alcançou sucessos significativos, tendo suas partituras editadas e vendidas por editoras como Bevilacqua e Arthur Napoleão & Cia.

Figura 12 - Capa da partitura e primeira página da peça para piano, uma polca intitulada *Cosmopolita*, composta por Abdon Milanez, editada e vendida pela Companhia e casa de piano Arthur Napoleão, em 1885



Fonte: Arquivos digitalizados da Biblioteca Nacional

Em 1886, Abdon Milanez alcançou seus primeiros sucessos nos palcos ao estrear duas operetas em parceria com o dramaturgo Arthur Azevedo³⁴: *A Donzela Theodora* e *Herói à Força*. Ambas as produções tiveram várias apresentações e repercutiram positivamente na sociedade e na imprensa. Anteriormente, em 20 de julho de 1884, o *Jornal do Commercio* anunciava a publicação de duas composições de Milanez: a valsa *Ondulações* e a polca *Palpite*, editadas pelo Sr. Isidoro Bevilacqua. Sobre as obras pianísticas ou escritas para

³⁴ Artur Azevedo (Artur Nabantino Gonçalves de Azevedo), jornalista e teatrólogo, nasceu em São Luís, MA, em 7 de julho de 1855, e faleceu no Rio de Janeiro, RJ, em 22 de outubro de 1908. Figuro, ao lado do irmão Aluísio Azevedo, no grupo fundador da Academia Brasileira de Letras, onde criou a cadeira nº 29, que tem como patrono Martins Pena. (...) Escreveu mais de quatro mil artigos sobre eventos artísticos, principalmente sobre teatro, nas seções que manteve, sucessivamente, em *O País* (“A Palestra”), no *Diário de Notícias* (“De Palanque”), em *A Notícia* (o folhetim “O Teatro”). Multiplicava-se em pseudônimos: Elói o herói, Gavroche, Petrônio, Cosimo, Juvenal, Dorante, Frivolino, Batista o trocista e outros. A partir de 1879 dirigiu, com Lopes Cardoso, a *Revista do Teatro*. Por cerca de três décadas sustentou a campanha vitoriosa para a construção do Teatro Municipal, a cuja inauguração não pôde assistir. Fonte: <https://www.academia.org.br/academicos/artur-azevedo/biografia>

piano e voz³⁵, segue a listagem abaixo das informações encontradas em distintos acervos, a saber: Musica Brasilis, Instituto Piano Brasileiro e Biblioteca Nacional, destaco as obras com seus respectivos ritmos:

Quadro 1 - Obras pianísticas de Abdon Milanez

A Carioca	Quadrilha
A fada azul	Quadrilha
Assim Yayá!!	Polca
A dama de espadas	Tango
A passagem de Vênus	Mazurca
A ordem é dançar	Quadrilha
Ai Juca meu bem, da revista "D. Sebastiana"	Tango
Ai! Ai! Pobre pai - Tango da ópera cômica "A donzela Theodora"	Tango
Ai! Não tenho mais onde cair	Habanera
Até isso me querem tirar	Polca
Bendegó	Polca
Bela paulista	Valsa
Bonitinha	Polca
Bouquet de violetas	Tango
Bohemia	Valsa
Celestial	Valsa
Charitas	Polca
Carlotinha	Polca
Circumscis flautica	Polca
Cosmopolita	Polca
Colombine	Valsa
Corça do boque	Tango
Dinha	Polca
De palanque	Polca
Dengosa	Polca
Espevitada	Polca
Fantasia brilhante	Fantasia brilhante
Forrobodifera	Polca
Fadinho do novo quadro, da revista "O Carioca"	Fadinho
Faceira	Polca
Grande chiba, da "O Carioca"	Piano solo e Canto piano
Guanabara	Quadrilha
Gosto dela só por isso	Polca
Hino da redenção	Hino
Herói à força	Polca
Inhá	Polca
Iris	Valsa
Infantaria-cavalleria	Marcha
Je t'adora!	Valsa
Jongo, da revista "o Mercurio"	Jongo
Lulú	Fado
Marcha elegíaca	Marcha elegíaca
Marietta	Valsa
Mazurca (da ópera cômica Herói à força)	Mazurca

³⁵ <https://musicabrasilis.org.br/compositores/abdon-milanez>,
<https://www.institutopianobrasileiro.com.br/partituras/page/page:69/sort:composer/direction:asc>

Ma pensée	Schottisch
Marcha, da ópera cômica Donzela Theodora	Marcha
Mercúrio	Lundu
Me gustan las niñas belas	Habanera
Minueto (da ópera cômica “Herói à força)	Minueto
Não se meta nisso	Polca
Não bula comigo	Tango
Nhanhan	Polca
Nenézinha	Polca (P.D.A.)
Nova cri-cri	Tango
O Bendegó	Tango
Ondulações	Valsa
Os dois gêmeos	Tango / Habanera
O carnaval no porto	Mazurca
Ora o lopes	Polca
Pequena	Valsa
Petropolitana	Valsa
Princesa flor de maio	Valsa
Pica-pau	Tango
Polca, da ópera cômica A Donzela Theodora	Polca brilhante
Polca brilhante, de “Princesa flor de maio”	Polca brilhante
Polca dos três jacarés (de tim-tim por tim-tim)	Polca
Pour la patrie (Der Bettel-student)	Marcha
Pum!	Polca do bellissimo
Quadrilha (da ópera cômica Herói à força)	Quadrilha
Pschutt	Polca
Rodinha	Polca
Rondó do sargento (da ópera cômica Herói à força)	Rondó
Tango dos pós maravilhosos “Princesa flor de maio”	Tango
Tango (da ópera cômica Herói à força)	Tango
Tango do high-life, da revista Abacaxi	Tango
Tim-tim por tim-tim – Mugunzá	Lundu baiano
Tita	Polca
Uma polca	Polca
Vira folha	Polca
Vitalini	Valsa
Valsa, da ópera cômica A Donzela Theodora	Valsa
Valsa, da ópera cômica “Herói à força”	Valsa
Valsa, de “Princesa flor de maio”	Valsa
Viagem à África	Valsa
Polca (da opereta Herói à Força)	Polca

Fonte: Sistematização elaborada pelo autor, 2024.

Até a finalização da pesquisa, consegui o acesso a essas obras em *sites* e acervos físicos das bibliotecas que visitei, mas acredito que ainda há possibilidades de encontrar mais obras por ele escritas, já que foi um profícuo compositor e tinha na venda dos direitos de edição dessas partituras um incremento em sua fonte de renda.

3.2.2 *A Donzella Theodora* e a crítica ao primeiro sucesso do compositor

Na busca das primeiras citações sobre a obra, encontramos no jornal *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro, a coluna *De Palanque* escrita pelo pseudônimo *Eloy, o Herói*, em 04 de fevereiro de 1886, a *Empreza Heller*³⁶, pertencente ao empresário do entretenimento Jacinto Heller³⁷, iria reunir o seu elenco com atores e cantores no Theatro Santa'Ana para provar as roupas das personagens da peça *O Caboclo*, de Aluizio de Azevedo e Emilia Roeuède, e também aproveitariam o momento para “(...) ensaiar os córos da *Donzella Theodora*, opereta de um estreiante, do Sr. Dr. (Doutor, sim; de que se admiram?) Abdon Milanez, a quem parece reservado um lugar muito distinto entre os nossos compositores”. No dia 13 de março de 1886, a mesma coluna menciona que o Theatro Sant'Anna teria uma noite de festa, pois nele terá a primeira representação de *A Donzella Theodora*.

Em meio aos anúncios da estreia da obra, um ponto importante é chamado a atenção dos leitores, é o fato do compositor ser um “doutor”, termo usado desde o Brasil Império como pronome de tratamento para dar prestígio. Ligado mais ao *status* social dado aos bacharéis em medicina, direito e engenharia, o título de doutor não era apenas dado pelo reconhecimento da obtenção de um título de pós-graduação³⁸, chamar um bacharel de Doutor encontra-se entre os rapapés e formas de tratamento que estavam mais voltados ao prestígio social do que o reconhecimento acadêmico. Impressos em matérias de jornais, documentos oficiais e em qualquer menção do indivíduo, tentava construir grau de importância, pessoas que deveriam ser respeitadas por ser um intelectual.

Este é um período voltado aos conceitos positivistas de profissões e de intelectualidade. Saber música, quando membro de uma família de prestígio e um profissional formado, era apenas mais uma habilidade, nunca um rumo profissional imaginado para aquele que se esperava ser um doutor reconhecido entre os homens de poder.

³⁶ A *Empreza Heller* ocupou uma posição de destaque na cena dramático-musical da capital, com as representações das paródias do ator cômico Francisco Correa Vasquez, das mágicas e operetas com música de Henrique Alves de Mesquita, sempre sob os auspícios desta empresa fundada por Jacinto Heller, que também acumulava a direção do Teatro Sant'Anna, sendo responsável por vários sucessos do teatro musicado (Costa-Lima Neto, 2008).

³⁷ Nascido no Porto, Portugal, em 1834, Jacinto Heller era filho de um ator que veio para o Brasil quando aquele tinha apenas três anos. Heller tornou-se ator aos 15 anos, estreando no Rio Grande do Sul, e viajou por toda província até a morte de seu pai. Teve como mestre o grande ator romântico João Caetano, chegando a atuar a seu lado em sua Companhia no Teatro São Pedro de Alcântara, no Rio de Janeiro. Com o fim da Companhia de João Caetano, Heller passou a integrar a Companhia de Joaquim Heleodoro dos Santos, no Ginásio Dramático. Em 1868, empresariando alguns atores remanescentes da Companhia de Heleodoro, Francisco Corrêa Vasques criou a Companhia Phênix Dramática. (Mencarelli, 2003, p. 03)

³⁸ A história da pós-graduação no Brasil é bem recente (grifo nosso). Em 1931, na proposta do Estatuto das Universidades Brasileiras, Francisco Campos apontava para a implantação de uma pós-graduação nos moldes europeus (Santos, 2002, p. 479).

Percebe-se nestes comentários as disparidades das profissões, que para os músicos e demais artistas, a classificação na época não era a de que desenvolviam uma profissão que lhe permitissem um respeito tal qual a de um médico, advogado ou engenheiro, nem a ela lhe cabia um título de formação superior, imagina ser chamado de doutor. Era apenas mais um ofício, este, ligado às artes manuais, como: a pintura, a escultura e a música. Fonterrada (2005), nos relata que, no século XIX, mesmo com o positivismo e inúmeros métodos de pesquisas, o ensino e a formação em música ainda era conservatorial e não de nível superior.

Mediante a Lei n.º 3.857, de 22 de dezembro de 1960, que cria a Ordem dos Músicos do Brasil e dispõe sobre a regulamentação do exercício da profissão de músico, e dá outras providências passou a ser considerada profissão. O reconhecimento da música como um campo de profissionalização superior se deu a partir do Decreto n.º 4.759, de 20 de agosto de 1965, quando a Universidade do Brasil passou a se chamar Universidade Federal do Rio de Janeiro, assim como incorpora o antigo Instituto Nacional de Música, agora sendo chamado de Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, iniciando os cursos de bacharelado em música nesta instituição, onde ser músico, passa a ser reconhecido como uma profissão.

Com isso, é imprescindível compreender que nessa oposição semântica, estão um conjunto de distinções socialmente estruturantes e classificadoras, que se reproduzem através dos séculos: cabeça/mão, intelectuais/manuais, alto/baixo, nobre/vilão, etc. (Dubar, 1997 *apud* Franzoi, 2008, p 329). Nelas, é possível encontrar as configurações sociais da época, a relação com o trabalho e as classes.

Sobre as lutas das classes profissionais, Franzoi (2008, p. 329) complementa que há “uma disputa de poder na sociedade que se configura como uma luta política e ideológica pela distinção e pela classificação”. Segundo o autor, antes da expansão das universidades, os profissionais das artes se organizavam e até se regulamentavam por meio de corporações, agremiações e associações. Artistas, artesões, intelectuais e trabalhadores manuais “passavam a pertencer à corporação (...) onde se professava uma arte (...) já que o trabalho era considerado uma arte” (Franzoi, 2008, p. 330). É nessa ambiguidade de *status* que se observa um engenheiro ousar ser e se dedicar a um manual de ofício, como o de músico, no caso de Abdon Milanez.

Informação relevante é que o primeiro sucesso nos palcos musicado por Abdon Milanez, a opereta *A Donzella Theodora*, foi, na verdade, sua segunda opereta musicada em parceria com o dramaturgo Arthur Azevedo. No entanto, acabou sendo essa a primeira a ser produzida e estreada no teatro carioca, devido a motivos financeiros e ao interesse do

empresário Jacinto Heller - antes havia a opereta *Herói à Força*, também com texto do mesmo dramaturgo, que será explorada posteriormente.

O enredo da opereta retoma a história popular de *A Donzela Teodora*, cujas versões remontam ao século XIII, passando pela Espanha, Portugal e versões brasileiras, como o folheto de Leandro Gomes de Barros. Na adaptação de Arthur Azevedo, a história se passa no Oriente, com o personagem Abul-Kazim, um negociante falido ameaçado por credores. Sua maior posse é Theodora, uma escravizada bondosa e distinta, com quem mantém uma relação amorosa. Ao perceber as dificuldades de Abul, Theodora promete ajudá-lo a superar seus problemas.

Enquanto isso, o sultão Miramolim-Almansor, à procura do filho bastardo que rejeitou no passado, carrega Makuly-Abakalá de encontrá-lo, fornecendo que o rapaz possui uma medalha como prova de sua origem. De olho na recompensa, Makuly forja uma medalha e tenta entregá-la a Banassar, servo de Abul, para que este se passe pelos herdeiros do sultão. O sultão, por sua vez, compra o palácio de Abul e se encanta por Teodora, mantendo-a como escravizada³⁹.

Entre peripécias, esconderijos, reencontros familiares e uma festa de encerramento, *A Donzela Theodora* conquistou o público pela sua música e garantiu ao compositor muitos elogios e rápido reconhecimento. Abdon Milanez foi então apontado como uma promessa musical, comparada a Carlos Gomes, cujas óperas estreadas na Itália anos antes haviam alcançado grande sucesso.

No elenco de estreia, cantaram os melhores atores e atrizes cantores da *Companhia Jacinto Heller*. Segundo o *Jornal do Commercio*, de 21 de março de 1886, “A Donzella Theodora teve bons interpretes em Delmary, Dolores, Areny, Guilherme de Aguiar e Mattos”. Sobre a estreia, o jornal *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro, de 13 de março 1886, onde o pseudônimo *Eloy, o Heroe*, avisa que estrearia um novo espetáculo na cidade, chamando os leitores assistir à obra no teatro:

SANT'ANNA – Noite de festa, a de hoje, porquanto trata-se da primeira representação da Donzella Theodora, opera comica do nosso collega Arthur Azevedo, música de Abdon Milanez. Abdon Milanez apresenta-se hoje pela primeira vez ao publico com um trabalho musical de largo folego, fóra do gênero que tem cultivado e que já lhe grangeara nome sympathico entre os nossos compositores. O público, temos certeza, applaudil-o-ha, animando-o a prosseguir em

³⁹ Câmara Cascudo em sua obra *Cinco livros do povo* (1994), aponta a origem dessa história no conto das *Mil e uma noites*, a *Docta simpatia*. Ele é nossa maior fonte de informações a respeito da história da Donzela Teodora, que chegou ao Brasil por volta do século XVIII e tornou-se um cordel muito famoso e lido até os dias de hoje. CELESTINO, Luciana Carlos. *História da donzela Teodora: uma narrativa de transgressão feminina em direção ao reino da alma selvagem*. Cronos, Natal-RN, v. 8, n. 1, p. 275-284, jan./jun. 2007

novos commettimentos para vel-o um dia colocado entre os nossos mais queridos compositores, pois que lhe sobram talento e applicação.

Novos espetáculos na cidade do Rio de Janeiro quase sempre eram apresentados na imprensa como um motivo de festa. Era o entretenimento novo esperado por um público que se mostrava sedento por novidades, ao lotar os teatros para assistir às dezenas de estreias.

Neste texto, um dos primeiros anúncios da estreia da obra, há diversos fatos que merecem ser analisados. O primeiro é quando o compositor escreve algo “fóra do gênero que tem cultivado”, entendemos que o crítico faz essa menção pelo fato de Milanez já ser um compositor reconhecido, mas agora compôs algo para o teatro-musicado. Essas composições estavam em função de serem tocadas nos espaços de lazer que apresentavam música ao vivo, frequentados por trabalhadores e burgueses, mas agora, Abdon consegue com elas adentrar nos palcos dos teatros.

Elas eram anunciadas como “grandes novidades saltitantes, musicas para dansa”, pela *Casa Bevilacqua*, em um anúncio publicado no *Jornal do Commercio*, de 26 de fevereiro de 1890, quando lançava este estabelecimento, junto peças de outros compositores a polca *Gosto dela só por isto* e as valsas *Ondulações* e *La bella Chilena*, e ainda, a quadrilha *Pechutt*, todas de Abdon Milanez.

Figura 13 - Anúncio da Casa Bevilacqua acerca das novidades que estavam sendo lançadas pela editora, no *Jornal do Commercio*, de 26 de fevereiro de 1890



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Antes apenas um compositor de peças com ritmos populares para piano, vendidas a baixo custo, Abdon Milanez passou a ser visto de outra forma. Valorizado pela imprensa ao

ingressar na escrita para o gênero músico-teatral, dele se esperava sucesso, como afirmava um crítico: seria importante vê-lo um dia “entre os mais queridos compositores” (Revista *Álbum*, 1886, p. 02), a exemplo de Carlos Gomes, que até então era o compositor brasileiro mais admirado e referência para aqueles que ousavam escrever música no país.

O Rio de Janeiro já estava habituado às versões que Arthur Azevedo fazia das operetas e Revistas dos Anos Europeus. A criação de versões abasileiradas e, posteriormente, de obras originais escritas e compostas no Brasil, especialmente nesse período de autoafirmação da nacionalidade brasileira, motivou a audiência não apenas pelos enredos, mas também pela possibilidade de se ver representado no teatro. É importante destacar que o surgimento deste gênero teatral, nos moldes brasileiros, deveu-se em grande parte a Arthur Azevedo e às estratégias que ele desenvolveu para divulgá-lo.

Figura 14 - Jornal *O Paiz*, de 30 de março de 1886, anuncia a opereta *A Donzella Theodora*, produzida pela Empresa Heller, que apresenta como 9ª apresentação da opereta em 3 atos, libreto original do popular escritor brasileiro Arthur Azevedo, música também original brasileira de Abdon Milanez



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Ainda sobre os anúncios relacionados *A Donzella Theodora*, veja aqui abaixo um texto crítico do jornal *O Paiz*, publicado junto ao anúncio da segunda récita da peça quase que em todos os jornais no dia 30 de março de 1886. Nesse, o anúncio apresenta na chamada como “extraordinário e crescente sucesso” Essa era uma prática comum na época, a de as Cia de teatro publicarem trechos ou até matéria completa, contendo críticas positivas as obras, para assim motivar o interesse do público. Veja abaixo:

No Sant’Anna temos a Donzella Theodora que tem chamado bastante concorrência àquelle theatro. A respeito desta peça escreveu para o *Diário Mercantil de S. Paulo* o competentíssimo crítico musical Dr. Cardoso de Menezes: Folgo com manifestar o jubilo que sinto pela brilhantíssima estréa do meu caro amigo confrade Dr. Abdon

Milanez na carreira da composição. Depois de muito lutar, esperar e quase desesperar, conseguiu enfim esse bello talento musical vencer os obstáculos que lhe oppunhão a timidez de empregarios, a inveja de alguns, a indiferença de muitos e a falta de patriotismo de todos, quando virão a luz sob o bello céu azul, que cobre este grande continente sul-americano, digno por certo de melhor sorte. A partitura da *Donzella Theodora* contém paginas de arrojada inspiração e textura melódica de uma tal espontaneidade, que bem denuncia no jovem estreante um estro capaz dos maiores commetimentos na urdida de poemas lyricos. Se entrar na analyse minuciosa dessas paginas francamente prometedoras, trabalho que não cabe no mode estreito de uma ligeira correspondência, citarei todavia, entre outras belezas que ellas encerrão, o magnifico trecho concertante com que finalisa o 1º acto da opereta e onde faculdade compositiva de Abdon Milanez se revela com extraordinaria pujança no estylo grandioso. No gênero puramente melódico, onde a frase musical se preocupa exclusivamente com a fiel traducção do sentimento ingênuo, que inspira mais poesia do que arrebatamento dramático, Abdon Milanez é de uma inspiração felicíssima. Em suma, deixando para ulterior oportunidade a apreciação de todas as bellezas do seu bem ideado spartitto, limito-me a consignar nesta missiva a suspiciosa estréa do meu jovem sympatico e telentoso confrade, fazendo votos para que Sua Magestade, o publico e Suas Alteza, os Srs empregarios não lhe deixem desconço ao estro facundo.

Afirmado ser ele um amigo do compositor, o médico e pianista, Doutor Cardoso de Menezes⁴⁰, apresenta pontos importantes no texto, ao afirmar que Abdon “(...) Depois de muito lutar, esperar e quase desesperar, conseguiu enfim esse bello talento musical vencer os obstáculos que lhe oppunhão a timidez de empregarios, a inveja de alguns, a indiferença de muitos e a falta de patriotismo de todos (...)”. Pelo texto, podemos perceber que ele era bem aceito por parte de alguns grupos, talvez pelo fato de não ser um músico de formação em conservatório, além de dedicar-se até então apenas a composições consideradas “inferiores”, por seu apelo popular. Ainda, enquanto compositor, não se arriscava em criar texturas e harmonias complexas, assim como outros compositores brasileiros que se inspiravam e recebiam influências da música alemã e francesa neste período.

Abdon Milanez e Arthur Azevedo viviam num momento de trânsito importante da história brasileira: a passagem de um Brasil escravista e monárquico para um Brasil capitalista e republicano. Foi por causa dessas transformações que suas produções ganharam destaque. Azevedo, hoje na história, é plenamente reconhecido na sua importância para a literatura, na crônica e para a dramaturgia, textos que se tornaram fontes para entender os acontecimentos daquela época, tanto sociais quanto políticos no país. Contudo, sobre Milanez, pouco sabemos

⁴⁰ Filho do barão de Paranapiacaba, dr. João Cardoso de Meneses e Sousa (1827-1915). Estudou na Faculdade de Direito de São Paulo entre os anos de 1867 e 1871. Sabe-se, através de Carlos Penteado de Rezende em *Tradições musicais da Faculdade de Direito de São Paulo*, que era alto, esbelto, bom pianista e inspirado compositor popular. Compositor popular, nos cinco anos que viveu em São Paulo, trabalhou intensamente para o teatro musical. Foi amigo de Henrique Luís Levy, pai de Alexandre Levy. Em 1869 compôs a música para o drama "Manon Lescaut", extraído do célebre romance do abade Prévost. Sabe-se que, em certa ocasião, tocou na Quinta da Boa Vista, com sua esposa Judite, a quatro mãos, para D. Pedro II. Entre 1882 e 1889, exibiu-se várias vezes em recitais promovidos pelo Clube Beethoven. Em 1888, na festa comemorativa à Lei Áurea, regeu uma orquestra de 40 professores e 2 bandas militares, executando sua marcha sinfônica "A Marselhesa dos Escravos". Foi compositor muito considerado no seu tempo (Marcondes, 1999).

de sua vida e obra. A trajetória e relevância do compositor para a implantação do gênero do Teatro Musical no Brasil não é reconhecida pelos estudiosos que, ao mesmo tempo reconhecem a importância de Arthur Azevedo a partir das obras que realizou em parceria com Abdon Milanez, algo injusto. Foram várias as parcerias de Abdon Milanez com outros dramaturgos, e podemos apontá-las como de suma importância para a construção deste gênero no país.

Em *A Donzella Theodora*, outra ousadia, foi a de musicar uma história advinda do folclore e do cotidiano brasileiro, principalmente da região Nordeste⁴¹, um texto oriundo da literatura de cordel. Como sublinha Mencarelli (1999, p. 7-9), o teatro musical assumiu contornos mercadológicos e importantes no país, assim, é preciso reconhecer que o sucesso de *A Donzella Theodora* fortaleceu as companhias que encenavam operetas e revistas do ano, explorando nas composições principalmente por ter enredos e o cancionário repleto de ritmos populares. O autor atenta para a efervescência cultural na virada para o século XX, expressada pela pluralidade, pelo ecletismo de atrações destinadas ao povo.

A popularidade destes espetáculos e de outros ativam um circuito de formas de arte que se interligam com outros eixos, a exemplo o carnaval e outras festas populares – como a anual *Festa da Penha no Rio de Janeiro* e os espetáculos circenses. Assim, músicas apresentadas no teatro musicado tinham repercussão também no carnaval, que ainda moldavam suas futuras Escolas de Samba, e vice-versa; e os mercados incipientes do cinema e da fonografia colhiam referências nestas práticas. Cada vez em maior escala, as paródias e operetas nacionalizadas, as mágicas e revistas, formaram uma indústria lucrativa, com destaque para empresários e diretores como João Caetano, Furtado Coelho e Jacinto Heller.

⁴¹ A História da Donzela Teodora conta como uma donzela escrava, mas muito sábia, consegue salvar da miséria seu dono, um mercador rico e famoso, ao vencer os três maiores sábios do reino. Câmara Cascudo em sua obra *Cinco livros do povo* (1994), aponta a origem dessa história no conto das *Mil e uma noites*, a *Docta simpatia*. Ele é nossa maior fonte de informações a respeito da história da Donzela Teodora, que chegou ao Brasil por volta do século XVIII e tornou-se um cordel muito famoso e lido até os dias de hoje. CELESTINO, Luciana Carlos. *História da donzela Teodora: uma narrativa de transgressão feminina em direção ao reino da alma selvagem*. Cronos, Natal-RN, v. 8, n. 1, p. 275-284, jan./jun. 2007

Figura 15 - Litogravura do jovem compositor Abdon Milanez publicada na revista *O Mequetrefe*, em abril de 1886



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

Em 20 de abril de 1886, após as mais diversas repercussões geradas com o lançamento da então opereta *A Donzella Theodora*, a popular revista intitulada *O Mequetrefe*, apresenta na capa um retrato do jovem compositor e, na página 2, junto a ele um pequeno resumo biográfico que aponta como o mesmo era visto enquanto incipiente e autodidata na composição, e ainda nele, é possível ver as influências que passou a receber da imprensa que tentava guiar o seu destino, principalmente do jornalista por trás do pseudônimo “Eloy, o Herói”, veja o trecho a seguir:

A propositor de Abdon Milanez

O diretor do Mequetrefe pediu-me que escrevesse a biographia de Abdon Milanez, para acompanhar o retrato que adorna o presente numero.

O autor da *Donzella Theodora* não tem ainda uma biographia: nasceu na Parahyba do Norte. Tem vinte e cinco anos pouco mais ou menos: veio muito creança para a Côrte; formou-se em engenharia civil na Escola Polytechnica; entrou, logo depois de formado, para o rol dos homens sérios, e tem já dous filhos.

Escreveu, além da *Donzella Theodora*, a partitura de uma opera-comica em 3 actos, Herói a força, que ainda se conserva inedita, e um sem numero de polkas e walsas, editadas pela conhecida casa Bevilacqua.

Possue um talento enorme, luminoso, fulgurante, - quase Phenomenal. Nunca teve um mestre! Os primeiros rudimentos da musica aprendeu-os elle comsigo mesmo, e tudo quanto até hoje tem produzido é fructo espontâneo da sua admirável intuição musical.

Pela combinação dos accordes, escolha dos effeitos, dramatisação das melodias, e, sobretudo, pelo acompanhamento geral, pela parte harmônica da *Donzella Theodora*, parece esta partitura ter sido escripta por um compositor habituado às luzes da rampa, e não pelo bisonho amator, cujo retrato figura de hoje em diante na galeria artística do *Mequetrefe*.

O triumpho que Abdon Milanez alcançou com a representação de sua peça servi-lhe à sem duvida de incentivo para novos e maiores commettimentos.

Não desanime o nosso distincto compatriota: não desanime, e estude.

Aqui ou na Europa consulte os mestres, e atire-se de corpo e alma á sciencia do contra-ponto, sem a qual dizem os entendidos que não se póde hoje alcançar as esporas... quero dizer: a batuta de maestro.

Aqui ou lá, onde quer que o destino o leve, encontrará em mim um amigo prompto sempre a encorajal-o, sempre dispoto a appaludil-o.

E se este artigo poder suppir a biographia encommendada, ficará contete.

Eloy, o Heróe.

Esse é o primeiro resumo biográfico sobre com informações da vida do compositor. Nele, é possível conferir apontamentos interessantes sobre o início de sua carreira e o sucesso que obteve. O tom do texto chama bastante atenção, principalmente como tenta construir uma imagem supervalorizada do personagem, afirmando possuir ele “um talento enorme, luminoso, fulgurante, - quase Phenomenal. Nunca teve um mestre! Os primeiros rudimentos da música aprenderam-nos elle comsigo mesmo”, algo que não condiz com a verdade, pois ele teve aulas informais desde a sua cidade natal, na Paraíba, e continuou provavelmente com aulas particulares quando vivia no Rio de Janeiro. A tentativa de construir uma narrativa de que era um autossuficiente é errado, e o próprio texto aponta essas fragilidades, ao dizer “parece esta partitura ter sido escripta por um compositor habituado às luzes da rampa, e não pelo bisonho amator”, o trecho abre dúvidas se fora ele mesmo que a escreveu e arranjou, e ainda afirma, “não desanime, e estude”, possivelmente, identificando deficiências na arte de compor.

A proximidade do autor do texto com o compositor é ampla, evidenciando uma intimidade que lhe proporcionou acesso aos detalhes do processo de composição. O crítico conhecia as fragilidades e estratégias de Abdon Milanez, sabia que este não possuía estudo em música. Isso fica claro quando afirma: "Aqui ou na Europa consulte os mestres, e atire-se de corpo e alma à ciência do contraponto", indicando que, sem o estudo musical adequado, Milanez não conseguiria comandar uma orquestra, como indica jocosamente: "dizem os entendidos que não se podem hoje alcançar as esporas... quero dizer: a batuta de maestro".

Neste trecho fica revelada a proximidade do crítico com o compositor. Nele também a estratégia do uso do jornal para promoção pessoal e da obra que estava sendo apresentada,

pois por trás do pseudônimo “Eloy, o héroe”⁴² temos o próprio Arthur Azevedo, jornalista e dramaturgo que escreveu o libreto da obra e dela obtinha lucros.

A crítica musical e artística no Brasil desempenhou um papel fundamental na formação do gosto popular e na construção de imagens e acessível aos artistas pelo público. Críticos, muitas vezes utilizando pseudônimos, empregavam uma linguagem ácida e jocosa, influenciando a concessão de indivíduos, seja para sua utilização ou inclusão. Essas críticas oferecem informações significativas sobre compositores que não deixaram biografias autorizadas, revelando aspectos de suas trajetórias e as influências que enfrentaram em suas carreiras musicais, seja por meio da imprensa, de políticos ou de compositores acadêmicos, tanto em ataques quanto em elogios.

Para analisar essas escritas, utilizei o conceito de Foucault (2015) referente à “cultura de si”, ou seja, um movimento no qual o indivíduo é chamado a se tomar como objeto de conhecimento e campo de ação (Foucault, 2015, p. 55). No contexto de uma trajetória e vida pública, as atividades e palavras escritas desenvolvem uma dimensão que Foucault (2004) denomina “escritas de si”. Essa escrita de si pode ser encontrada nos libretos, nas apresentações das partituras, nas cartas e nas menções em assuntos de jornais, pois nelas são produzidas memórias que são arquivadas, podendo ser entendidas como formas de “escritas de si”, de produção de discursos e verdades a partir da “cultura de si”.

Falar de si vai além da escrita biográfica. Segundo Artières (1998), nos últimos quatro séculos, essa prática assumiu um valor mítico, pois o indivíduo em destaque na sociedade é incitado a produzir lembranças e deixar registros sobre sua vida e obra. A ausência desses registros pode levar ao reconhecimento como fracassado, ao desprezo e à desconfiança. Por isso, Arthur Azevedo se esforçou em construir, com o uso de seu pseudônimo, uma imagem para Abdon, já que também lucraria com tal reconhecimento. Arquivar informações de vida tornou-se onipresente; seja na vida diária, no espaço social, no trabalho, na esfera familiar ou no âmbito de práticas científicas, artísticas ou comunitárias, é necessário entregar-se frequentemente esse exercício para continuar a existir e obter reconhecimento social.

Na coluna *De Palanque*, escrita por Arthur Azevedo, vemos a estratégia novamente de utilizar seus pseudônimos para atrair a atenção dos leitores, ao citar que o *Jornal do*

⁴² Em minha primeira pesquisa, analisei as crônicas de Arthur Azevedo, publicadas com o pseudônimo Eloy, o Herói, na revista de moda e literatura intitulada *A Estação*, no período de 1885 a 1888, levantando algumas temáticas específicas. Durante aquele estudo, descobri que Azevedo havia publicado no mesmo período outra seção de crônicas - “De Palanque” - assinadas com o mesmo pseudônimo, mas num periódico destinado ao grande público, denominado *Diário de Notícias*, o que me rendeu um segundo projeto de Iniciação Científica. SILVA, Arielle F. mezi. *Mulheres, Política e Abolição nas crônicas de Arthur Azevedo: A formação de uma nação contada nas páginas da Imprensa Fluminense*. UFU, Uberlândia, MG. p. 10 2015

Commercio, de 12 de abril de 1886, havia publicado texto que motivava o compositor a seguir firme na busca de firmar-se enquanto artista brasileiro, acompanhe o trecho abaixo:

DE PALANQUE

Estou satisfeitiíssimo, e desejo de dar um abraço no Jornal do Commercio. A noticia publicada hontem sobre Abdon Milanez, a proposito da recita dos autores da Donzella Theodora, encheu-me as medidas. Bravo!

Assim é que se faz, com todos os diabos! Agarra-se n'um rapaz de talento para guinda-lo a estima do publico, para impol-o ao applauso das multidões indiferentes, para fazer d'elle alguma coisa e prescrever o logar a que lhe deram direito imperscrutáveis obséquios da natureza.

Que seria do nosso Carlos Gomes, se, quando elle aqui chegou de Campinas há vinte e cinco annos, em 1861, com a sua partitura da Noite do castello debixa do braço, a companhia de Opera Lyrica Nacional lhe não abrisse as portas do Provisorio, e a impresa não consagrasse desde logo o seu robusto talento?

[..]

Assim como a noite de 4 de novembro de 1861 dedicio do futuro artístico de Carlos Gomes, a noite de 9 de abril de 1886, pôde decidir do futuro artístico de Abdon Milanez.

Abdon, diz o jornal do Commercio, a par de um compositor inteiramente bisonho nas regras de compôr, é talvez a organização musical mais poderosa que tem tido o Brazil e quiça um dos primeiros talentos musicaes d'este século;

[...]

Uma viagem a Europa é muito necessária a Abdon Milanez; mas eu prefiro que elle só a faça depois e aprender o que não sabe ainda da difficil arte a que destinou a natureza.

[...]

Eloy, o heróe.

O sucesso que obteve a partir da opereta faria algo inédito acontecer naquele período, duas companhias de teatro apresentando a mesma obra. Foi o que anunciou a coluna *Foyer* do *Diário de Noticias*, de 19 de maio de 1886, destacando que a *Cia de opera buffa* do Sr. Ferrari, havia fechado contrato para exhibir quatro récitas, pondo em cena a opereta em italiano. Esta companhia importava cantores italianos e apresentava óperas bufas italianas no Rio de Janeiro, no Theatro Polytheama Fluminense. É possível conferir nos dois anúncios a seguir, publicados no mesmo jornal, em 20 de maio de 1886, que os dois teatros estavam produzindo a opereta, um em italiano, outro em português. Algo que acabou não acontecendo, pois a Companhia Ferrari, não conseguiu vender os ingressos para custear a produção da opereta naquele teatro.

Figura 16 - Anúncio no jornal *Diário de Notícias*, em 20 de maio de 1886

POLYTHRONA FLUMINENSE
COMPANHIA DE OPERA BUFFA
 DIREÇÃO DO CAR. A. FERRARI

Confirma e anuncia publico, aberta a noite, em casa de F. GONCALVES, uma assinatura para quatro recitas da opera do Sr. Abdon MILANEZ.

A DONZELLA THEODORA

THEODORA

AOS PREÇOS SEGUINTE
 PARA ASSINATURA

Cadeiras.....	40000
Cadeiras de 1ª classe.....	20000
Ditas de 2ª.....	10000
AVANÇO	
Cadeiras.....	20000
Cadeiras de 1ª classe.....	10000
Ditas de 2ª.....	5000
Entradas.....	1000

A assinatura encerrará-se impreterivelmente ao dia 25 do corrente mes.

THEATRO S. ANNA
EMPRESA DO ARTISTA HELLER
HOJE
 Quinta-feira 20 de Maio

GRANDE E EXTRAORDINARIO SUCESSO!
 NUNCA NOVISSIMO THEATRO!
 A UNICA REPRESENTAÇÃO DA OPERETA DE SUCESSO EM TANTAS ARTES. ORIGINAL DO MESTRE DE SUCESSO SCENICISTA ABDON MILANEZ, CANTOR ITALIANO ORIGINAL ALUMNO DO DR. ABDON MILANEZ.

A Donzella Theodora

UMA PARTE TODA A COMPANHIA
 Scenaristas,
 Venturianos, Adeptos,
 TUDO PARA E DESMORALIZADO
 POR ENQUILON DO ARTISTA HELLER
 A'S FIANÇAS DE CORTESIA

Troçada o espectáculo com um
GRANDE INTERMEDIO
 Por Mlle. Gudia, pela 1ª vez
VORREI MORRER
 de Tosti.

Pelo populoso e virtuoso TASCQUEE
 a espiritosa e graciosa comica de M. Pietro,
 Por Fernando.

DO QUEIRO LAIDO
 Amozia, cantada em 1ª, - Estreia da
 mesma cantora Fra. GISELA POLLO-
 SOU um opera comica de Heller - Cris-
 tophano e Luciano Calley, traduzido do
 Francese por ABDON MILANEZ,
 mestre de CANTAM.

A Campão de Fortino

Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Na matéria da Revista *A Semana*, de 16 de junho de 1886, o jornalista Filinto de Almeida, através do pseudônimo Filindal⁴³ revoltado com o público local, que não se motivou para ir assistir à opereta em italiano produzida pela Companhia Ferraria, afirma:

Já uma vez nos vimos forçados a dizer umas coisas desagradáveis ao nosso patriotismo, com respeito á *Donzella Theodora*, a bonita partitura de Abdon Milanez, que o Ferrari não pode levar á scena por não ter o publico tomado assinaturas de quatro recitas, em numero sufficiente para ocorrer ás despesas da montagem da peça e aos gastos extraordinários da companhia de opera buffa italiana. E para aquelle fim não havia a desculpa que ha com a companhia Sarah Bernhardt; não. Para as quatro recitas da *Donzella Theodora* as cadeiras custavam apenas 4\$000. A face artistica do nosso patriotismo ficou assim claramente demonstrada... e desmoralizada.

Além de uma versão em italiano, foi preparada uma versão em francês, conforme publicada na a notícia do *Jornal do Commercio*, de 22 de julho de 1886: “Esta sendo traduzida para o francez a festejada opereta de Abdon Milanez, A donzela Theodora, que o Sr. Grau e Cinochi tencionão fazer representar no theatro S. Pedro de Alcantara pela companhia franceza que trabalha actualmente em Buenos Ayres”.

⁴³ Filinto de Almeida (Francisco Filinto de Almeida), jornalista e poeta, nasceu no Porto, Portugal, em 4 de dezembro de 1857, e faleceu no Rio de Janeiro, RJ, em 28 de janeiro de 1945. É o fundador da cadeira n.º 3 da Academia Brasileira de Letras, que tem como patrono Artur de Oliveira, de quem fora amigo e foi sucedido por Roberto Simonsen. Fonte: <https://www.academia.org.br/academicos/filinto-de-almeida/biografia>

Com o sucesso da opereta, a editora *Narciso & Arthur Napoleão* publicou reduções para piano das canções oriundas da obra, que eram vendidas a preços populares e passaram a ser tocadas em festas e cafés da cidade.

Figura 17 - Anúncio no jornal *Diário de Notícias*, em 23 de maio 1886, com os preços de sete peças extraídas da opereta em redução para piano



O BALONTRA
Lundú da Poli-Poli, 13,
Ataca Philippe,
Lundú 15000
Canção-Lundú—Pede ser
que sim pode ser que
não, 13

**A Donzella Theodora, de
Abdon Milanez**

Fantasia brilhante.....	25500
Marcha.....	15500
Valsa brilhante.	25000
Polka brilhante.....	15000
Quadrilha.....	15000
Tango—Ai! Ai! Pobre Pai.....	15000
Habacera—Mi gustan las niñas bellas	15000

BRAHMA
bailado que se está danço com grande
sucesso no Imperial Theatro
de D. Pedro II

Galope brilhante.....	15000
Marcha chinesa	15500
Valsa brilhante.....	15000
Quadrilha.....	15000

A venda no Imperial Estabelecimento
de pianos e Musica de Narciso & Arthur
Napoleão.

89 RUA DO OUVIDOR 89

Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

O sucesso e o público logo despertaram o interesse de espaços de entretenimento e de famílias que promoviam encontros sociais em suas residências na aquisição das peças para piano extraídas da obra. As músicas animadas, dançantes e cativantes, de fácil assimilação, motivaram o público a adquiri-las. Isso é importante, pois hoje são essas partituras que temos acesso dessa obra, preservadas pela Biblioteca Nacional, para qual foi doado o acervo de partituras das editoras do período.

Em 03 de abril de 1886, o *Jornal do Commercio* anunciou em matéria que os Srs Narciso e Arthur Napoleão haviam editado as partituras da opereta *A Donzella Theodora*. Publicaram o tanto *Ai! Ai! Pobre pai!*, citando que essa era a peça que quase todas das noites era repetida a pedido do público. Nelas o jornalista cita, é possível encontrar “frescura, espontaneidade, harmonia da palavra com a música”. Todavia destaca que “Abdon Milanez tem a obrigação de estudar, em seu próprio interesse e ainda, para floria da pátria quê lhe foi

berço”, revelando nisso as deficiências composicionais tão referidas sobre ele e ainda, colocando nele a obrigação de tornar-se um exímio compositor em nome da pátria.

Figura 18 - Capa e primeira página da redução para piano da música *Ai, ai, pobre pai*, da opereta *A Donzella Theodora* composta por Abdon Milanez, sobre o texto de Arthur Azevedo, editada e vendida pela Imperial Estabelecimentos, piano e músicas de Narciso e Arthur Napoleão



Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional

A Donzella Theodora é uma opereta em língua portuguesa que combina texto falado e cantado, no estilo *singspiel*. A obra possui mais de trinta números musicais, incluindo peças vocais para coro e solistas, além de trechos instrumentais e de dança. Entre lundus, modinhas, valsas, polcas, milongas, tangos, juncos e habaneras, a opereta cativante ou pública, conforme relatos de jornais da época, com um enredo romântico-cômico, danças alegres e melodias estróficas repetitivas de fácil compreensão. A análise dessa obra é possível por meio de uma redução para piano.

Como exemplo, para compreender a obra, destaco um trecho da redução para piano editada e lançada pela loja editora *Pianos e Música – Narciso e Arthur Napoleão*, do tango (por uns chamado de Milonga, que também significa “festa onde as pessoas vão dançar”) intitulado *Ai, ai pobre pai!*, onde podemos constatar nos 77 compassos a simplicidade musical da obra.

Escrita em Gm, apresentando o andamento de *Moderato Expressivo*, trata-se de um formato [A – A’ – B – B’ – A – A’ – B – B’]. Inicia-se em tempo de anacruse, onde os cinco primeiros compassos sugerem uma simples abertura, intercalando nos três primeiros

compassos de sequências de notas Ré oitavadas, nas duas mãos, sendo que na esquerda, há três apojetura no Dó#3, que apresenta logo o caráter dançante da composição.





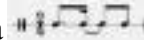
A partir do quarto compasso é apresentada uma célula rítmica,  que aparecerá no decorrer de toda a música, principalmente na mão esquerda, com poucas variantes. Na mão direita, é onde aparece predominante o tema principal. Bastante cantábil, vai do compasso 8 ao 13, que ao fim, rememora a célula  do motivo A apresentado nos três primeiros compassos.

Figura 19 - Destaque 1 do Tango *Ai! Ai! Pobre Pai!* Da opereta *A Donzella Theodora*, do compositor Abdon Milanez. Redução para piano, editado por Pianos e Música de Narciso e Arthur Napoleão



The image shows a page of a musical score for a piano reduction of a tango. The title is 'A DONZELLA THEODORA' in large, bold, serif letters. Below it, 'TANGO' is written in a smaller font, followed by the lyrics 'AI! AI! POBRE PAI!'. The composer's name 'ABDON MILANEZ.' is on the right. The score is divided into 'PARTE A' and 'MOTIVO B'. 'MOTIVO A' is highlighted with a blue box, and 'MOTIVO B' is highlighted with an orange box. The score includes dynamic markings like 'f' and 'mf', and performance instructions like 'Moderato e appassionato' and 'PIANO'. The music is written in a 2/4 time signature with a key signature of one sharp (F#).

Fonte: Disponível em: <http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.html>

No compasso 14, é reapresentado o tema com variação apenas nos compassos 19 e 20, que em seguida apresenta-se novamente a estrutura rítmica,  agora três vezes seguidas como na abertura. No compasso 24 inicia a parte B da música que vai até o compasso 30. Nela, apresenta-se na mão esquerda uma micro variação da célula rítmica , que agora ligando a semicolcheia com a colcheia . Já na mão direita, aparecem acordes de semínimas no primeiro tempo seguido de suas colcheias. No compasso 27, uma sequência de fusas ascendentes e descentes.




No compasso 31, ele cria uma pequena variação da sequência rítmica, , que agora apresenta-se  uma oitava a cima da inicial, seguido pela repetição da parte B, também uma oitava a cima, com poucas variações.

Figura 20 - Destaque 2 do Tango: *Ai! Ai! Pobre Pai!* da opereta *A Donzella Theodora* do compositor Abdon Milanez. Redução para piano, editado por *Pianos e Música* de Narciso e Arthur Napoleão



The image shows a piano reduction of a tango piece. It consists of three systems of music. The first system is labeled 'PARTE A'' and 'Motivo B com variações'. The second system is labeled 'PARTE B'. The third system is labeled 'PARTE B''. The score includes piano and bass staves with various musical notations and colored boxes highlighting specific sections.

Fonte: Disponível em: <http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.html>

Ao ouvir a composição, percebo que ela se direciona para uma fácil assimilação, com melodias *cantábiles* que incentivam a dança e facilitam a memorização dos temas, o que atualmente chamamos de "música chiclete". Acredito que essa escrita simplista, com poucos compassos e opções tímidas, causou transtornos aos acadêmicos ligados ao Conservatório Imperial de Música, especialmente aqueles que tiveram a oportunidade de estudar na França, Itália e Bélgica, e que, nesse período, já almejavam praticar uma música com a estética desses países.

3.2.3 Outras operetas, canções e peças instrumentais são lançadas na primeira fase

O momento para o jovem compositor era profícuo, e ele deveria aproveitar toda a atenção conquistada com o sucesso de *A Donzella Theodora* para lançar outras obras.

Guardada estava sua primeira composição original em parceria com Arthur Azevedo, que já estava pronta mesmo antes de *A Donzella*. Tratava-se da opereta *Heróe à Força*, que estreou no Theatro Sant'Anna em 8 de outubro de 1886.

No dia 13 de setembro de 1886, o jornal *Diário de Notícias* informou que "seguiam ativos os ensaios de *Heróe à Força*, próxima produção advinda da parceria de Arthur Azevedo e Abdon Milanez, que prometia ser uma força superior em composição," ainda melhor do que o visto em *A Donzella Theodora*.

No dia 29 de setembro de 1886, o *Diário de Notícias* anunciou que, no dia 5 de outubro do mesmo ano, "será representada, no Theatro Sant'Anna, a nova opereta *Heróe à Força*, letra de Arthur Azevedo, música de Abdon Milanez, o festejado compositor da popularíssima *Donzella Theodora*."

Em 15 de outubro de 1886, o *Diário de Notícias* publicou que "o engraçado libreto de Arthur Azevedo, para o qual Abdon Milanez escreveu uma música que, de dia para dia, deixa transparecer maiores belezas e agrada mais, tem sido motivo para as repetidas enchentes que este teatro tem tido". O jornal também destacou que a empresa de Jacinto Heller vinha mantendo ativa a vida cultural carioca, exibindo peças como *A Corça do Bosque* e a opereta *Heróe à Força*.

Abdon Milanez, além de sua parceria com Arthur Azevedo, produziu e musicou seus próprios textos teatrais e compôs músicas para peças de outros dramaturgos, como Eduardo Garrido e Aristides Abranches, autores de *A Corça do Bosque*. Nessa peça, também contribuíram Henrique de Mesquita e foram apresentadas músicas traduzidas e instrumentais de compositores como Mendelssohn, Vasseur, Offenbach, Strauss, Caballero e Lecocq. A inclusão de números musicais em peças teatrais tornou-se comum devido ao avanço das operetas, mágicas e vaudevilles nos palcos cariocas. Ter cantores e um grupo instrumental no teatro tornou-se uma exigência para atrair o público, aumentando a demanda por compositores dispostos a criar para essas produções. Conseqüentemente, a procura por Milanez cresceu rapidamente após o sucesso de suas duas operetas.

Figura 21 - Anúncios no jornal *Diário de Notícias*, em 8 de outubro de 1886, da opereta *Herói a Força*, e da peça *A Corça do Bosque*, escrita por Eduardo Garrido e Aristedes Abranches, em cartaz no dia 14 de julho de 1886



Fonte: Hemeroteca Digital

Sobre a opereta *Herói a Força*, há uma dedicatória, que revela como se deu o preparo da obra e a adaptação de um texto teatro francês para se passar na cidade Olinda, Pernambuco, do século XVII. Veja no trecho a seguir:

AO PROVECTO ATOR
ANTÔNIO JOSÉ AREIAS

Aceitando a dedicatória desta peça, a que tu, o grande Vasques, e outros colegas teus, muito distintos, ides, sem dúvida alguma, dar um magistral desempenho -, dá-me licença para contar-te ligeiramente a história do Herói à força, e pô-la nestas páginas à laia de advertência.

Há seis anos chegou a esta Corte, vindo de Portugal, e foi fazer parte da Companhia Heller, que então funcionava na Fênix Dramática, um ator, teu compatriota, cujo nome não preciso aqui citar.

Poucos dias depois de entrar para a Fênix, esse ator veio ter comigo e disse-me:

— Tenho em meu poder uma comédia por mim representada centenas de vezes em Portugal, e sempre com muito agrado. Mas infelizmente é uma peça sem música; não pertence ao gênero adotado pelo Senhor Heller. Desejo que me transforme essa comédia numa opereta, fazendo-a pôr em música por um compositor de talento. Só assim poderá ser representada na Fênix.

No dia seguinte, entregou-me um manuscrito, cuja primeira página rezava assim: "O Herói à força, comédia de espetáculo em 3 atos, imitação por A. de Menezes."

Imediatamente procedi à leitura, e reconheci que outra coisa não podia ser essa comédia senão *Le Basseur de Preston*, velha ópera-cômica francesa, que eu apenas conhecia de tradição. O imitador tirara-lhe todo o canto. É singular que, sem esse atrativo, embora bem representada, a peça lograsse tanto êxito em Portugal. Imagina um libretto de ópera-cômica... sem música!

Debalde procurei então por toda parte um exemplar de *Le Brasseur de Preston*. Afinal, resolvi extrair a opereta da própria comédia manuscrita. Feito esse trabalho, incumbi de pô-lo em música o Senhor Federico Guzmán, distinto pianista e compositor chileno que se achava então de passagem nesta Corte. Infelizmente o trabalho do maestro não agradou ao empresário, o que não quer dizer que me desagradasse a mim, e o Senhor Guzmán levou consigo a partitura, quando se retirou, em 1882; para a Europa, onde faleceu há pouco mais de um ano.

Entretanto, o ator a que acima me referi, retirando-se da Fênix, esquecido do que convencionara comigo, representou no *Politeama Fluminense* (e sem me dizer palavra) a comédia tal qual fora arranjada pelo Senhor A. de Menezes.

Pouco depois desse ato, que eu não qualificarei, o artista repatriou-se, e nunca mais ouvi falar dele.

Em 1883 o meu amigo Senhor Abdon Milanês, que hoje todo o público fluminense conhece e aprecia, pediu-me um libretto para pôr em música. Lembrei-me do *Herói à força*, e em boa hora, porque o jovem maestro saiu-se admiravelmente; refiz o meu trabalho, e desta vez em presença do próprio original, que finalmente obtive. Não fiz propriamente uma tradução, mas uma "adaptação à cena brasileira". Transporte para Pernambuco, um pouco a trouxe-mouxe, confesso, a ação da comédia, e dei-lhe por época o Século XVII, que se prestava perfeitamente à trama do libretto. Introduzi no terceiro ato um personagem histórico, ousadia que, espero, me será desculpada, porque, em casos análogos, outros o têm feito antes de mim, e com menos verossimilhança. Conservei o título de *Herói à força*; certamente os meus escrúpulos se oporiam a isso, se eu não tivesse notícia, pelo referido Guzmán, de que havia com o mesmo título uma tradução espanhola da mesma peça. Além disso, *Herói à força* era um título que se impunha a este trabalho; a uma criança não ocorreria outro, e a mim me admira que os autores franceses não o houvessem aproveitado.

Tudo isto escrevo, meu Areias, para deixar aqui bem patente que este trabalho é uma adaptação de *Le Brasseur de Preston*, ópera-cômica em três atos, dos Senhores de Leuven e Brunswich, posta em música por Adolphe Adam, e representada pela primeira vez em Paris, no *Teatro da Ópera-cômica*, em 31 de outubro de 1838; nada aproveitei do *Herói à força* que há tempos foi exibido, uma ou duas vezes no *Politeama Fluminense*, por um simulacro de companhia dramática.

Um aperto de mão do amigo agradecido e admirador sincero,

Artur Azevedo

Rio de Janeiro, setembro de 1886

A composição de *Herói à Força*, feita por Abdon Milanez, foi a segunda tentativa de Arthur Azevedo de levar aos palcos o enredo por ele adaptado e aceito por Jacinto Heller. A obra foi inspirada na opereta *Le Brasseur de Preston* (1838), ópera cômica de Adolphe Adam (música) e Adolphe Leuven (libreto). Musicada por Milanez, a peça foi dedicada ao ator Areias.

A opereta começou a ser composta em 1883, quando Arthur Azevedo, atendendo ao pedido de Milanez, entregou-lhe o libretto, permitindo que este criasse sua própria composição. A obra agradou a Jacinto Heller, que decidiu produzi-la (AZEVEDO, 1987, p. 38). Isso demonstra a forte influência dos empresários na escolha das produções exibidas. A decisão não cabia apenas ao dramaturgo e ao compositor, mas também à visão e aprovação dos empresários, que buscavam lucros significativos a partir de seus investimentos. Fazer teatro, ópera ou opereta envolvia altos custos com figurinos, cenários, adereços, além dos pagamentos de instrumentistas, cantores, atores e bailarinos.

No elenco de estreia de *Heróe à Força* estavam Mme. Delmary, Cirina Polonio, Miles Oudin, Belegrandi, Mattos e Nino Paganeto, renomados atores da Companhia Jacinto Heller. A direção ficou a cargo do próprio Arthur Azevedo, com contribuições do ator e diretor Mesquita e do professor Normandia.

Figura 22 - Capa e primeira página da quadrilha extraída da opereta *Heróe à Força*



Fonte: Acervo da Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

Em 19 de novembro de 1886, no *Jornal Diário de Notícias*, a *Sociedade Dramática da Gavea*, em favor da Irmandade de Nossa Senhora da Conceição, estreava a “opereta em 1 acto Tudo á estrangeira, cuja musica foi expressamente escripta pelo aplaudido e talentoso maestro brasileiro o Sr. Dr. Abdon Milanez”. No dia 29 de novembro do mesmo ano, o jornal anunciava que estrearia no Theatro Sant’Anna, também produzida pela Empreza do Artista Heller a opereta em 1 acto *Pinta o Padre*, com texto de Castro Lopes, tendo no elenco Mattos, Cinira, Mesquita, Isabel Porto, Oudin, Delorme, Euphrasia, Athayde, e Mathilde, além do coro da companhia, acompanhados pela orquestra do teatro e pela Banda do Arsenal de Guerra, que tocará também a *Marcha A Imprensa*, composta por Abdon Milanez.

Figura 23 - Anúncio da opereta *Pinta o Padre* de Castro Lopes, onde será executada pela primeira vez a *Marcha a Imprensa*, ambas obras composta por Abdon Milanez

THEATRO SANT'ANNA
EMPRESA DO ARTISTA HELLER
HOJE
SEGUNDA-FEIRA 29 DE NOVEMBRO
ESPECTACULO
 Honrado com a augusta presença de
 Suas Magestades e Altezas
 Imperiaes
RECITA DE
ABDON MILANEZ

PROGRAMMA

1ª representação da opereta em 1 acto
 dividido em 2 quadros, de Domín-
 gos de Castro Lopes e musica
 de **ABDON MILANEZ**

PINTAR O PADRE

em que tomam parte os artistas Mattos,
 Mesquita, Caira, Isabel Porto, Ondin,
 Delorme, Euphrasia, Athayda e Ma-
 thilda. Corpo de câoros.

Para orchestra do theatro e banda do
 Arsenal de Guerra, sob a regencia do
 distincto maestro Mesquita, será ex-
 ecutada a marcha de **Abdon Milanez**,
 intitulada

IMPRESNA

Dará principio ao espectáculo o 1º e
 2º actos da opereta do festejado escri-
 ptor Arthur Azevedo

HERÓE A' FORÇA

Começará ás 8 1/2 horas.

Bilhetos na bilheteria do theatro e
 em casa do Sr. Castellões por especial
 favor.

Fonte: Acervo da Hemeroteca Digital.

Em *Tudo á Estrangeira*, adaptação de uma obra antiga de um escritor amador chamado Rodolfo Croner, contém versos escritos por Pinto de Abreu. O elenco contava com os atores Cunha Teles, D. Maria de Azevedo, D. Francisca de Azevedo, Ernestina Meirelles, L. Ferrão Croner, Jaussa e Braconot, todos atores ligados a Sociedade Dramática da Gavea.

Abdon Milanez havia musicado um poema de Castro Lopes intitulado *Hymno Ave-Pátria*, cantado pelas alunas e alunos do Colégio D. Pedro II, numa solenidade que contava com a presença do próprio imperador e sua família, no dia 09 de setembro de 1886, em comemoração a Independência do Brasil.

3.3 Segunda fase composicional (1887 a 1904)

Após os inúmeros sucessos obtidos pelo compositor, as críticas e exigências musicais aumentaram, especialmente porque ele ainda era considerado amador na arte da composição. Entre 1888 e 1904, é possível identificar, através de suas produções, um novo direcionamento, no qual passou a se alinhar com a música italiana, religiosa e cívica. Apesar disso, ele não abandonou as polcas, valsas e quadrilhas que costumava compor e vender para editoras. No entanto, a política, as transformações sociais e as exigências do campo social brasileiro colocaram-no diante de novos desafios.

A atenção da Família Real, dos políticos e da sociedade despertaram no compositor o desejo de agradar outras camadas sociais além das frequentadoras do teatro, que ele já havia conquistado. Por isso, um de seus primeiros passos foi compor diversas obras para a igreja, como missas, *Te Deum Laudamus*, marchas e hinos.

Nesse mesmo período, ele também passou a compor música de câmara em italiano e português. Entre suas composições políticas destacam-se obras como a *Marcha para Imprensa*, o *Hino da Redenção* e o *Hino do Estado da Paraíba*. Essa foi sua fase mais política.

Em 1887, no início do ano, estreou a revista do ano intitulada *O Carioca – Revista Fluminense do anno de 1886*, composta por um prólogo, três atos e 16 quadros, com música de diversos autores e texto de Arthur Azevedo e Moreira Sampaio. A peça abordava fatos políticos e acontecimentos, encenados e narrados por personagens caricatos entre quadros musicais e de dança.

Em 27 de março de 1887, o jornal *Diário de Notícias*, na coluna *Echos e Notas*, informa que a Casa Narciso & Arthur Napoleão estavam para lançar um *Jongo* intitulado *Mercúrio*, extraído da revista do ano de mesmo nome escrita por Arthur Azevedo.

Figura 24 - Capa e primeira página do *Jongo Mercúrio*, extraído da Revista *Mercúrio*, de Arthur Azevedo e Moreira Sampaio



Fonte: Biblioteca Nacional

Em 8 de setembro de 1887, estreou no Theatro Sant'Anna a peça *Princesa Flor de Maio*, com texto de Eduardo Garrido e J. A. de Oliveira, produzida pela Empresa Heller. Classificada como uma "mágica", a obra é inspirada em um conto de fadas de Andrew Lang e apresenta semelhanças com a narrativa de *A Bela Adormecida*. A história retrata uma princesa que, para escapar da maldição de uma bruxa, vive reclusa em uma torre até completar 20 anos. Pouco antes de seu aniversário, impaciente com o confinamento, ela deixa a torre e se apaixona por um embaixador que traz um convite de casamento de um príncipe. Juntos, fogem para uma ilha deserta, onde a princesa aprende sobre os perigos de confiar cegamente em alguém que mal conhece, destacando os riscos do amor à primeira vista.

Figura 25 - Capa e primeira página do tango *Dos pós maravilhosos*, extraído da mágica *Princesa Flor de Maio*, com texto de Eduardo Garrido



Fonte: Biblioteca Nacional

Em dois anos, foram várias as produções musicais por ele compostas, que obtiveram sucesso de público, com uma temporada com obras que tiveram mais de quarenta apresentações, como foi o caso de *A Donzella Theodora*, o que acabou chamando a atenção de vários críticos para essas obras, pois elas estavam recebendo os investimentos empresariais e ganhando os palcos. Para muitos, era inconcebível como um jovem engenheiro e amador na composição pudesse ter obtido tantos sucessos. As matérias em jornais da época, como vimos, reconheciam a inexperiência do compositor, mas realçavam sua criatividade e ainda, mencionava que nenhum compositor acadêmico estava obtendo tantos sucessos naqueles anos como este amador.

Em 01 de junho de 1888, o *Diário de Notícias* informou que Abdon Milanez havia dedicado a sua alteza Imperial Regente, através da *Confederação Abolicionista* a qual ele pertencia, o *Hymno da Redenção*, em homenagem ao ato de assinatura da abolição da escravatura no Brasil. Essa composição foi feita a partir do poema escrito pelo Dr. Luiz Murat, editada por *Narciso & Arthur Napoleão*.

Figura 26 - Capa e primeira página do *Hymno a Redempção*, com letra do Dr. Luiz Murat. Obra dedicada a princesa Isabel em homenagem à assinatura da Lei Aurea



Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional.

Abdon Milanez, alinhou-se aos novos rumos políticos do Brasil durante a campanha abolicionista, compondo o *Hino da Abolição* em apoio ao movimento. Participou ativamente das transformações políticas e culturais que culminaram na formação da Primeira República Federativa do Brasil, em 1889. Anteriormente, sob o governo imperial de D. Pedro II, Milanez ocupou cargos significativos como engenheiro em obras importantes, incluindo o Corcovado e a Estrada de Ferro do Conde D'Eu, além de receber incentivos do monarca em sua carreira artística. Com a proclamação da República e a consequente expulsão da família real, Milanez tornou-se uma figura relevante na nova configuração política do país. Em março de 1889, a *Revista Álbum* publicou uma fotografia de Milanez ainda jovem, destacando seus sucessos em revistas, operetas e composições para piano.

Figura 27 - Fotografia do compositor Abdon Milanez com 26 anos, publicada na *Revista Álbum*, de março de 1889



Fonte: Acervo da Hemeroteca Digital

Na revista dirigida por Arthur Azevedo, outro resumo biográfico do compositor, repleto de opiniões do diretor da revista, que nos revelam parte da impressão que seus parceiros e a crítica possuíam. Veja a seguir:

ABDON MILANEZ

Filho legítimo do Dr. Abdon Felinto Milane e de D. Gracindo Cotegipe Milanez, o aucotr da Donzella Theodora nasceu, aos 10 de agosto de 1858, na cidade de Areias, província da Parahyba.

Desde a mais teura edade, revelou grande vocação para a musica, mas o pae, que desejava fazer d'elle um engenheiro e não um artista, mandou-o para a Escola Polythchinica.

Quando, em Março de 1881, Abdon recebeu da sua carta de engenheiro-civil, já era um copioso fazedor de polkas e valsas, que a casa Bevilacqua imprimia a troco de qualquer coisa.

A principio os seus amigos suppozeram que, seduzido pela musica, elle abandonasse n'um canudo de lata o seu diploma scientifico, mas a vida tem exigências terríveis: o engenheiro Abdon Milanez foi nomeado sucessivamente fiscal da Estrada de Ferro Conde d'Eu, auxiliar tecnico da Estrada de Ferro D. Pedro II, fiscal da Estrada de Ferro D. Thereza Christina, adido á fiscalização dos bondes nesta cidade, e, por ultimo, official tecnico, da Inspectoria Geral das Terras e colonização cargo que ainda occupa.

De Abdon Milanez posso eu dizer o mesmo que disse, há dias, neste mesmo periódico, de Assis Pacheco: nunca teve um mestre de música! Aprendeu a tocar piano assistindo as lições que um professor da Parahuba dava á sua irman!

Em 19 de março de 1886 estreiou-se brilhantemente, no theatro Sant'Anna, com a Donzella Theodora, opereta em 3 actos, que foi uma revelação e um triumpho. Escreveu depois, e fez representar no mesmo theatro, as seguintes operetas: Horóe á força, em 3 actos, Pinta o padre, em 1 acto, Dama de espadas, em 3 actos, e, ultimamente, no Theatro Apollo, o Barbeirinho de Sevilha, em 3 actos.

Para as revistas de anno o Bilontra, o Carioca, Mercurio, Viagem ao Parnazo, e outras bem como para as magicas a Croça do bosque, a Fada Azul, o Filho do Averno, e ainda para outras muitas peças de generos diversos, escreveu Abdon muitos números de musica, que concorreram poderosamente par ao bom êxito de taes espectaculos.

Tomaria columnas do Abum a simples nomenclatura dos romances, marchas, hymnos, elegias, nocturos, cançonetas, valsas, polkas, quadrilhas e lundus que elle tem escripto e publicado nestes últimos dez anos. E releva notar que ainda guarda alguma coisa inédita.

É um grande trabalhador e compõe com uma facilidade inaudita. Eclectico e desorientado, umas vezea atira-se á escola franceza e outras á italiana, mas é sobretudo, brasileiro, de um brasileirismo encantador e sincero. A sua musica- e d'isso podem dar testemunho todos os meus leitores fluminenses – agrade sempre, quer que seja sentimental, que seja alegre; o seu talento amolda-se igualmente ao comico e ao dramático.

Os profissionais mettem-lhe a catana: cnsideram-no um simples amator incipiente; mas o publico estima-o devéras, e applaude-o sempre com enthusiasmo. Abdon Milanez tornou-se um nome popular.

O nosso maestrino parte hoje ou amanha para o velho mundo, em companhia de sua esposa e de seus filhos. Foi nomeado para exercer, em comissão, o logar de secretario da Superintendência Geral de Imмиграção na Europa. Vae residir em Bruxellas.

Abdon Milanez só sabe, musicalmente falando, o que não se aprende. Ora, em Bruxellas há um Conservatório de Musica de primeira ordem, onde, nas horas vagas, elle poderá, quiser, aprender o que não sabe.

Não perca o nosso artista essa bella ocasião de completar-se, e venha quebrar a castanha na boca dos profissionais, seus patrícios, que lhe mettem a catana.

A.A

Em 11 de maio de 1896, Arthur Azevedo, em matéria escrita para o *Jornal O Paiz*, comenta sobre a situação que naquela primeira década pós-proclamação da República, se encontrava as produções teatrais no eixo Rio-São Paulo, que:

Tinha-me dito que a crise teatral em S. Paulo era tão intensa como no Rio. Não há tal. A companhia Apollo tem realizado uma receita média de 2:500\$ por espectaculo, o que já é alguma cousa. Não julguemos pelo *Bico do Papagaio*, que já conta um grande numero de representações, e deu o que tinha a dar.

Os investimentos empresariais no entretenimento teatral haviam caído significativamente, e as temporadas de *revistas, vaudevilles, mágicas e operetas* não despertava o mesmo interesse no público, que já não se motivava tanto pelo gênero como nas décadas anteriores. Toda semana algum teatro estava estreando alguma nova peça teatral, mágica ou opereta, que não mais surpreendia a audiência. O *Theatro Lyrico* exibia a ópera *Il Trovatore* de G. Verdi. Já os *Theatro de Variedades, Theatro Sant'Anna, Theatro Recreio Dramático, Theatro Lucinda, Theatro Apollo, Theatro São Pedro de Alcantara*, dedicavam-se as peças teatrais, mágicas, revistas e operetas.

Em 1899, o compositor ainda escrevia para o teatro musicado. Havia ele composto as músicas da mágica *A chave do Inferno*, de Castro Lopes. A estreia foi no *Theatro Recreio*, que segundo matéria do jornal *O Paíz* de 7 de janeiro de 1899, agradou o público que assistiu. Na matéria, o jornalista ressalta que as mágicas tem entre os espectadores grandes admiradores do gênero e a fórmula composicional já era conhecida por Abdon Milanez, para quais sempre produzia músicas que agradava. Sempre alguma composição destas produções que participavam era editada em partituras para piano e vendidas para o público interessado em tocar música para dançar e animar encontros familiares e eventos.

Para entendermos a terceira fase deste compositor, temos uma crônica escrita por Arthur Azevedo para o jornal *A Noticia* de 14 de setembro de 1898, que nos revela os percalços que passava o compositor durante aquela década enquanto a sua função de compositor. Após a reestrea naquele ano da opereta *A Donzella Theodora*, produzida pela *Companhia Hespanhola da Empreza Garrido*, instalada no *Eden Lavrario*, algumas críticas por o teatro colocar em cena novamente esta opereta, Arthur Azevedo argumenta que:

Corria o anno de 1881, quando meu saudoso amigo João Capistrano do Amaral, que era empregado na mesma repartição que eu, me disse um dia:

___ Quero pedir-te um grande obsequio.

___ Falla.

___ Desejava que tu escrevesse um libreto de opereta para ser posto em musica pelo Abdon Milanez.

___ Quem é o Abdon Milanez?

___ Um engenheiro, excelente rapaz, casado com uma prima de minha mulher.

___ Por conseguinte, teu primo.

___ Ou si

___ Mas tu crês que um engenheiro possa escrever uma partitura de opereta?

___ Na tem uma cousa com a outra. O Abdon é um talento musical de primeira ordem. Por enquanto só escreveu ligeiras composições dansantes, mas quer atirar-se no theato, e eu espero que se saia perfeitamente. Fazes o libreto?

___ Não, não faço o libreto, mas confio-lhe um libreto que já está feito.

___ Muito bem. Amanhã te apresentarei o Abdon.

De facto, no dia seguinte Amaral apresentou-me um rapaz tímido, que eu, aliás, já conhecia, por termos sido em 1880, companheiros de bordo n'uma viagem ao Norte. Elle ia para a Parahyba e eu para o Maranhão.

Depois de ouvir algumas de suas peças ligeiras que eram editadas pela casa Bevillacqua, entreguei-lhe o libreto do Heróe á Força.

A pela, que não era original mas simplesmente adaptada á scena brasileira, havia sido posta em musica pelo compositor chileno Frederico Gusman, que durante mezes residio n'esta capital, e, seguindo depois para a Europa fallecera em Paris.

Mas, apezar de bonita, a partitura de Gusman não agradara ao empresário nem aos artistas, e o maestro levou-a consigo quando partio.

Abdon gostou do libreto e immediatamente metteu mãos á obra. Quando, dias depois, me veio mostrar o que já estava feito (três ou quatro números do 1º ato), vi que Amaral não me enganara e que eu tinha diante de mim, effectivamente, um talento musical de primeira ordem.

Em pouco tempo Abdon concluiu a partitura, que para ouvidos profanos como o meu, nada ficava a dever ás do próprio Lecocq, que n'aquella ocasião era o compositor de operetas francezas mais em voga e ainda não tinha sido destronado por Planquete, Andran e outros.

Mas, pelos modos, a peça tinha mandiga: a partitura de um compisitor novo, ainda não experimentado no palco, assustou o empzezario, o velho Heller, que nunca teve fé em trabalhos de autores nacionaes, não obstante os successos de Fnaça Junior e Augusto de Castro.

O caso é que o Heróe á força durante um anno rolou no archivo do Santa Anna, e nem ao menos os papeis foram tirados.

___ Não desanime, meu caro Abdon: Vamos fazer outra cousa. D'esta vez quero dar-lhe um libreto original.

N'esse tempo, eu tencionava escrever uma serie de pachuchadas, aproveitando vagamente os assumptos, ou, para melhor dizer, aproveitando quase exclusivamente os títulos d'esses contos populares que tinham grande vendagem nas livrarias. O me programma estava traçado: escreveria a *Donzella Theodora*, depois *Princeza Magalona*, *A Imperatriz Porcina*, *O João de Calais e Bertholdo*, *Bertholdinho e Cacasseno*.

Escrevi a *Donzella Theodora* e fiquei n'isso, felizmente para a litteratura pátria.

Abdon compôs toda a partitura com extraordinária rapidez, e eu enthusiasmei-me ouvindo os primeiros números, muito admirado de que aquelle diabo jamais tivesse um mestre de musica, pois aprendera a tocar piano assistindo ás lições que um professor da Parahyba dava a sua irmã.

A partitura agradou muito aos artistas do Sant'Anna, e a peça entrou imediatamente em ensaios; mas logo que estes começaram, começaram também as contrariedades.

Em primeiro lugar a distriubiçã nos desgostou, porque certos papeis foram sacrificados, e nós nos vimos privados de alguns elementos com que contávamos. O Vasques, não sei porque, recusou o papel de Makuly-Abakala, escripto expressamente para elle. Engarregou-se d'esse personagem o pobre Foito, que adoeceu de febre amarelana ante-vespera da 1ª representação e morreu três dias depois, cantando no delírio da agonia, alguns trechos da peça. Por fim Makuly-Abakala foi o Mattos, que "pegou no papel" á ultima hora e nem por isso, deixou de representar tão bem como o Vasques poderia desempenhal-o.

O Heller, que tinha habituado os frequentadores do seu theatro a um grande luxo de encenação, entendeu que a *Donzella Theodora* não merecia scenarios nem vestuários novos, e a peça foi encenada e vestido com uma pobreza franciscana.

Demais, era elle o próprio a dizer por toda a parte qu contava apenas com meia dúzia de rpresentações.

Os músicos da orchestra faziam troça de inexperiência do maestro. Na opinião d'elles, a opereta só tinha de bom a instrumentação, por que era obra do velho professor João Pereira.

Finalmente, a *Donzella Theodora* subiu á scena sob uma terrível impressão de desanimo e de má vontade. Na noite da primeira representação, a 19 de março de 1886, o Sant'Anna, que apanhava uma enchente á cunha todas as vezes que dava peça nova, apanhou pouco mais de meia casa.

Mas o sucesso foi estrondoso, e ainda mais estrondoso seria se a peça “fosse no seu lugar”, como se diz *gyria* de bastidores. Estrondoso, note-se, para a partitura, não para libreto, simples fraco pretexto para a apresentação do “talento musical de primeira ordem” que dous annos antes me anunciara, sem mentir o inolvidável Amaral.

O público applaudo delirantemente, e a imprensa atirou aos quatro ventos, envolvidos no mais encomiásticos adjectivos, o nome de Abdon Milanez. Lembra-me que Alfredo Camarati, cedendo ao entusiasmo de momento, escreveu na gazetinha do Jornal do Commercio que o autor da *Donzella Theodora* era “a mais extraordinária organização musical d’este século”. O que o levava a esse exagero era saber que Abdon não tivera mestres, nem mesmo frequentava theatos de canto. É um genio, dizia o crítico: advinha cousas que não aprendeu e se certas regras de composição musical não estivessem há muito tempo inventadas, elle as inventaria agora, porque as empregou sem saber que ellas existiam.

Na *Donzella Theodora* há uma bella frase, que lembro o *Ecco ridente al ciel* do Barbeiro de Sevilha. Pois bem: Abdon quando escreveu, não conhecia absolutamente a opera de Rossini.

Á vista do êxito da *Donzella Theodora*, a empresa do Sant’Anna tratou log de pôr em scena *Heróe a Força*, e dessa vez, o Vasques aceitou de bom grado o papel do protagonista, que desempenhou brilhantemente, datando d’ahi a *sympathia* que lhe manifestou o Imperador, e fez d’elle depois do 15 de novembro, o maior dos sebastianistas havidos e por haver.

Cousa curiosa: sendo a musica do *Heróe á força* escripta depois da *Donzella Theodora*, não tem a mesma graça nem a mesma espontaneidade: agradou, mas não tanto como a outra, que se popularizou excepcionalmente. Que o digam todos os pianos d’esta Pianopolis!

Depois d’isso, Abdon Milanez escreveu muita musica, adquirio conhecimentos que não tinha, estudou em Bruxellas com um grande professor, e tem tido verdadeiros triunfos theatraes: entretanto, não sei se ofuscado pela magia das recordações, nunca mais o achei tão simples, tão gracioso, tão artista como na *Donzella Theodora*, onde as melodias mais felizes se casam com uma intuição maravilhosa do theatro.

Se elle nascesse na França em vez de ter nascido no Brazil, seria hoje uma notabilidade musical, mas o tempo que deveria ter consagrado á sua arte foi absorvido pelos seguintes cargos: Fiscal da estrada de ferro Conde d’Eu, auxiliar tecnico da estrada de ferro D. Pedro II, fiscal da estrada de ferro D. Thereza Christin, addido á fiscalização dos bondes n’esta cidade, official tecnico da inspectoría geral das terras e colonização e secretario da superintendência geral de immigração na Europa!

E isso de nada lhe valeu. Está desempregado depois de tanto tempo de serviço publico, e aos 11 annos, para sustentar uma numerosa família, escreve polkas e das lições de piano.

Agradeço ao esforçado empregario Silva Pinto e ao meu velho amigo Colás a lembrança, que tiveram, d’esta reprise da *Donzella Theodora*. Agradeço-lhes, não por mim, que nenhuma gloria tenho com isso, mas por Abdon Milanez, que não é bem conhecido da geração actual.

A.A

Aqueles novos rumos políticos e culturais impostos pela instalação da República não foram bons para o compositor que durante os anos de 1884 a 1889 havia obtido tantos sucessos e reconhecimentos no teatro, que o colocou como uma grande promessa para música nacional, mas politicamente, os percalços da mudança do regime político e as disputas entre grupos, loteavam as funções do serviço público, o que acarretou na sua demissão.

Optamos por transcrever a crônica por completo, por ela apresentar informações relevantes para análise desta e da terceira fase. Ela nos revela, a partir da narrativa do próprio Arthur Azevedo, como se deu o contato entre o dramaturgo e o compositor. Nos apresenta

detalhes relativos de como aconteceu a produção da opereta, e como os empresários agiam com músicos desconhecidos do público.

Sobre a visão empresarial da época, Azevedo nos revela que o empresariado do entretenimento não confiava muito no sucesso de compositores brasileiros e poucos neles investiam. Principalmente os incipientes que nunca tivera sido testado nos palcos suas obras tinham o descredito de desconfiança do empresariado. Mesmo assim, Milanez conseguiu o feito de pôr em execução suas composições, sem ter ele passado por conservatórios, feito concertos ou tido um apadrinhamento de músicos. Claro que, Arthur Azevedo já era um jornalista e dramaturgo respeitado, mas o próprio reconheceu que a música por Abdon Milanez composta era muito superior ao texto que por ele foi escrito.

Outro ponto que nos ressalta atenção é o relato de que o compositor estudou em Bruxelas, capital da Bélgica com um professor importante naquela cidade, que segundo Arthur Azevedo, lhe ensinou muito sobre composição, harmonia e contraponto. Como relatado, entre 1893 e 1894, passou cerca de seis meses na Europa, quando foi representando o Brasil na chefia de imigração. Esse curto período, segundo o dramaturgo, foi proveitoso para pudesse ter contato com profissionais da área com conhecimento, mas também, pudesse ele ter contato com o que de mais novo estava sendo produzido para os palcos europeus, tanto para música vocal, como instrumental, principalmente sobre a influência da música francesa e alemã na ópera. Paris era um grande centro cultural e econômico, referencial de modernidade de desenvolvimento que inspirava o Brasil.

O dramaturgo ressalta a importância deste período fora do país. Ele mesmo, por muitas vezes, defendeu que o compositor merecia uma bolsa de estudos na Europa, assim como teve Carlos Gomes, Pedro Américo e outros artistas brasileiros, para que pudesse aperfeiçoar seus conhecimentos artísticos nos antigos conservatórios, algo que nunca foi possível para Abdon Milanez. A ida dele só se deu através de cargos públicos, que teve que desempenhar. Entre as atividades do trabalho oficial, aproveitava para investigar e trocar conhecimentos com professores de música.

A influência que recebeu a partir desta ida a Europa, segundo Arthur Azevedo, causou algo que ele não esperava, pois não estava mais encontrando a mesma alegria que tinha ouvido nas músicas por ele compostas para *A Donzella Theodora* em suas últimas composições. A espontaneidade, a alegria das músicas saltitantes, estavam dando lugar a forma, ao rigor das regras de composição que tanto lhe era cobrado saber, e na música urbana, não se estabelecia formas fixas, mas sim, a parte criativa era valorizada e explorada.

Durante essa década, escreve música para três revistas importantes escritas por Arthur Azevedo, são elas: *A República* que estreia em 28 de março de 1890 no *Theatro Variedades Dramáticas*, *Viagem ao Parnaso*, em 10 de março de 1891 no *Theatro Apollo*. Ainda a mágica *A Fada Azul*, escrita por Eduardo Garrido, estreada no *Theatro Lucinda*, em 26 de março de 1890.

Em 03 de maio de 1891, com letra de Arthur Azevedo, escreve um hino em homenagem ao ator e dramaturgo João Caetano, executado no *Theatro Phoenix Dramática* entre após o primeiro ato da ópera buffa *O Pato de três bicos*, tradução de F. Coimbra e música de E. Jonas.

Além de dedicar-se as composições, Abdon Milanez, neste período assume a *Inspectoria Geral de terra e colonização*, cargo político, de confiança, no governo republicano de marechal Floriano Peixoto⁴⁴ que o nomeia para diretor. O influente médico e político Abdon Milanez, pai do compositor, era neste período senador pela Parahyba e intendente do município do Rio de Janeiro.

Em 1891 um embate entre Antonio Cardoso de Menezes e Arthur Azevedo, registra um dos primeiros comparativos feito na *Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro* sobre Alberto Nepomuceno e Abdon Milanez, quando, Arthur Azevedo comentou que “a exceção do gênero modinha e lundu, não existia, em verso portuguez musicado, cousa que valesse a pena mencionar”. Essa crítica feita por Azevedo estava retrucando os comentários que Alberto Nepomuceno. Antonio Carlos de Menezes então comenta sobre as óperas e canções de Carlos Gomes, Henrique Mesquita e Elias Lobos, que deram prova que se poderia ter canções bem compostas em português, usando de outros ritmos, e ainda lembra das composições de Abdon Milanez e de Assis Pacheco, que compôs a ópera *Moema*, obras estas em português. Alberto Nepomuceno ganhava a atenção da crítica por apresentar já neste período canções inspiradas no *lied* alemão e nas *chansos francesas*, o que provavelmente incomodava Arthur Azevedo, que defendia a brasilidade dos ritmos populares brasileiros e a língua vernácula como inspiração para as canções.

⁴⁴ Floriano Vieira Peixoto (Maceió, 30 de abril de 1839 – Barra Mansa, 29 de junho de 1895) Foi um militar e político brasileiro, primeiro vice-presidente e segundo presidente do Brasil, cujo governo abrange a maior parte do período da história brasileira conhecido como República da Espada.

Figura 28 - Anúncio do Jornal *Gazeta de Notícias*, de 08 de dezembro de 1892, da segunda récita da opereta *O Barbeirinho de Sevilha*, tradução do texto de Eduardo Garrido



Fonte: Acervo da Hemeroteca Digital

Em 06 de dezembro de 1892, estreia no *Theatro Apollo* a opereta *O barbeirinho de Sevilha*, libreto de Eduardo Garrido, obra essa que Abdon Milanez musicou. O texto é inspirado na obra *Les premiers armes de Figaro* de Victorien Sardou (1831-1908), dramaturgo francês, conhecido pelas suas comédias, que teve boa parte delas traduzidas para português, constituindo parte frequente do repertório do teatro amador. É autor de peças de teatro em que se baseiam os libretos das óperas *Tosca* de Giacomo Puccini e *Fedora* de Umberto Giordano. A opereta tem como enredo o período de juventude de *Figaro*, o tão conhecido barbeiro pela ópera *O Barbeiro de Sevilha* de G. Rossini.

A opereta em 3 atos, possui 24 números musicais, que vão desde árias, duetos, trios, coro, peças instrumentais e de dança. A produção foi da empresa Sociedade Empresaria – Garrido & G, criada pelo próprio Eduardo Garrido, graças aos sucessos que vinha obtendo com seus textos músico-teatrais.

Seus textos por mais de 20 anos já eram os mais representados nos palcos cariocas. Sobre a partitura escrita por Milanez, o jornalista da *Gazeta de Notícias* de 09 de dezembro de 1892, relata após assistir à apresentação que “A partitura é bem feita, original, e a música é o que se pôde dizer bonita, leve e mimosa em muitos dos seus números”. No elenco estava Xisto Bahia (1841 - 1894) no papel do *Dr. Pago gago*. Ator, cantor e compositor de sucesso, foi o primeiro cantor ter a voz gravada no país. A regência da orquestra coube a Adolpho Lindner⁴⁵.

⁴⁵ Adolpho Lindner foi maestro e professor de música e, além de *O Barão de Pituaçu*, compôs as partituras de *Mercúrio* (1887) e *Pum!* (1891).

No mesmo jornal, no dia 12 de dezembro de 1892, o jornalista cita que “N’esta magnífica opereta não se sabe o que mais admirar, se o poema, que é muito bem feito, repleto de boas e finas pilherias, se a música, que é o que se pôde chamar um bijou”. Acaba afirmando que quem não for assistir à obra, pode ser classificado como uma pessoa de mau gosto.

No jornal *O Paiz* de 10 de dezembro de 1892, é publicada uma crítica musical sobre a opereta que afirma que a música de Abdon Milanez foi muito bem concebida, ressaltando a espontaneidade das situações, completa que:

A melodia accentua-se com propriedade e graça, esmaltando o couplet, ou sublinhando simplesmente, sem letra, as passagens mais vivas: por vezes aqui e além como uma borboleta de azas de ouro, retoma pequenos motivos do Barbeiro, de Rossini, dando-lhes, sem os transcrever, o encantando de uma recordação como que haurindo-lhes o perfume capitoso e immortal. É assim que nos compassos com que abre o *partito* dá uma impressão da deliciosa serenata de Almaviva, e bastava a maneira fina como essa impressão é acariciada e logo abandonada, para nos dar idêa do bom gosto do compositor.

A harmonia é desprestenciosa e simples, e a orquestração é cuidada e distribuida com arte; por vezes o maestro obteve efeitos originais [...]

A inspiração musical da obra vem da extração de alguns motivos contidos no *Barbeiro de Sevilha* de Rossini. Neste período era comum utilizar trechos e até composições completas ou extraídas de óperas de sucesso para compor os trechos musicais de outras espetáculos, seja ela sendo originalmente executada ou ainda com paródias ou versões “abrasileiradas” das letras.

Figura 29 - Capa e primeira página da opereta *O Barbeirinho de Sevilha*, tradução do texto de Eduardo Garrido



Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional.

O jornal *Diário de Notícias*, de 09 de novembro de 1892, cita que “A música de Abdon Milanez está à altura do libreto. O nosso compositor teve momentos de notável inspiração escrevendo esta partitura”. Chamou a atenção que opereta se mostrava diferente das demais mágicas e revistas que estava compondo após *A Donzella Theodora* e *Horóe a Força*. Todavia, completa afirmando que “pensamos que Abdon Milanez apresentou com o Barbeirinho um dos seus melhores trabalhos, mostrando grandes progressos”.

As exigências composicionais para esse compositor eram grandes, graças aos sucessos e atenção que vinha ganhando com suas composições. Reconhecido como um bom melodista, cabia a ele apresentar avanços na orquestra, na complexidade das composições e nos tratos com as texturas e instrumentações. Ainda eram comuns as críticas de que ele não sabia resolver as progressões harmônicas, criar transições criativas e melodias que não apelasse sempre as repetições clichês.

Em 1892, estreou a mágica *O Bico do Papagaio*, com texto de Eduardo Garrido e música de Abdon Milanez. O jornal *A Notícia*, em sua edição de 20 de janeiro de 1894, informou que a obra foi interpretada por Mattos, Peixoto, Lopiccolo, Rangel, Ismênia Mateos, Gabriella, Nazareth e Barbosa. O periódico destacou que a "música de Abdon Milanez, por vezes um tanto pretensiosa para o gênero, que exige apenas um trololó ligeiro. Há no 2º acto uma linda marcha, que me encantou deveras, como também me encantou a música do bailado do 3º acto, muito bem dançado pelo casal Vitulli". Esse relato indica que, mesmo em um gênero considerado mais simplista, o compositor buscava apresentar peças com certa complexidade, ultrapassando os "trololós" habituais classificados pelo jornalista. Os novos tempos e as exigências feitas a ele o impulsionaram a aumentar o nível de complexidade de suas obras, mesmo em gêneros que não exigiam tanto, conforme relatado pela crítica.

Em 17 de dezembro de 1892, é executada uma *marcha fúnebre* composta por Abdon Milanez na missa na *Igreja do Sacramento*, promovida pela *Theatro Apollo* pela alma do ator e empresário *Francisco Corrêa Vasques*⁴⁶, foi regida por Adolpho Lindner.

O período fora do país, o motivou a escrita musical em língua francesa. Vários compositores brasileiros já escreviam. Carlos Gomes já havia publicado canções em francês.

⁴⁶ Francisco Corrêa Vasques foi um dos maiores autores e atores cômicos da nossa história. Ele nasceu no Rio de Janeiro, em 1839. Era época do Brasil Imperial, marcado pela escravidão e também pela tentativa das pessoas mais ricas de fazer o nosso país tropical se parecer com a Europa. Investir no teatro parecia importante, mas sempre usando como referência os gêneros teatrais e autores estrangeiros, deixando pouco espaço para autores e atores brasileiros. Mas, aos poucos alguns pioneiros começaram a ocupar lugar nos palcos do país, como João Caetano e Martins Pena. E era justamente na companhia teatral de João Caetano que o irmão de Vasques, Martinho, trabalhava como cômico, um gênero teatral que faz as pessoas rirem. Vasques logo se interessou. <https://chc.org.br/artigo/vasques-artista-brasileiro/>

Alberto Nepomuceno e tantos outros também. A música francesa já havia conquistados os cariocas a partir das operetas, agora era vez das *chansons* e *barcarolas*. Desde 1871, quando França e Alemanha assinam o *Tratado de Frankfurt*, o que permitiu um período de paz e desenvolvimento na Europa, onde ambas culturas passam a influenciar o mundo. Isto marca o início da *Belle Époque francesa* (Mércher, 2012, p.1).

Grande divulgador do pensamento da *Belle Époque* foi *L'Exposition Universelle* realizado em Paris. No evento, foram montados pavilhões onde diversos países mostravam seus motivos de orgulho e progresso, invenções, criações, que divulgavam suas potencialidades. Consideraremos nesta tese as exposições realizadas entre 1889 e 1900, por influenciar e relacionar-se com o país e com Abdou Milanez.

Outro acontecimento que influenciou significativamente o mundo foi a *Segunda Revolução Industrial*, que foi forte influência na *Exposição de 1889*, marcando o centenário da *Revolução francesa*. “A Exposição Universal de 1889 em Paris lançou um ousado olhar para o futuro, tendo como símbolo a estrutura nua da Torre Eiffel e seu lendário facho de luz” (Blom, 2015, p.26). No ano seguinte, a Exposição apresentou grandes monumentos, mas contou com a novidade do cinema e uma extensa utilização da luz elétrica.

Essas exposições se constituíam em verdadeiras demonstrações objetivas da mais condensada representação material do projeto capitalista (Barbuy, 1996, p. 211). Para preparar a Exposição de 1889, o governo francês criou, em 1887, uma *Commission des Auditions Musicales* para divulgar a música francesa, justificando-se na importância que a música tinha no desenvolvimento urbano e industrial da cidade, principalmente por atrair investimentos a partir do crescente número de concertos, escolas particulares e a fabricação de instrumentos musicais. A Comissão teve a liderança do Ambroise Thomas (1811-1896), que era diretor do Conservatório e reconhecido músico, autor de óperas muito em voga na época. Como vice, o compositor Leo Delibes (1836-1891), ambos nacionalistas e com uma escrita musical de explorava o exotismo e a música modernista. Além deles, havia mais dezesseis membros, como: Theodore Dubois, César Franck, Benjamin Godard, Charles Gounod, Jules Massenet, Ernest Reyer e Camille Saint-Saens, isto é, o que de mais importante em música a França da época poderia oferecer. (Fauser, 2005, p.15).

Figura 30 - Anúncio da venda das partituras da canção *Le Chant de L'Exilé* composta por Abdon Milanez (partitura perdida)



Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional

Em 09 de março de 1893, estreia no Theatro Sant'Anna a opereta *Juanico*, com texto de Arthur Azevedo, em benefício dos atores Pollero, Mattos, Rangel, Anna Leopoldina. Era uma prática comum executar espetáculos em benefício de atores, compositores e demais artistas. Em 13 de maio de 1894, foi executado na praça da República e na Intendência Municipal o hino abolicionista *Ave-Patria*, composto por Abdon Milanez. Já no dia 03 de novembro de 1894, o compositor é nomeado para o cargo de Superintendente Geral da Imigração na Europa, fixando residência em Paris, na França, até janeiro de 1895, quando foi dispensado do cargo. Mesmo estando fora do país, seguiu compondo e enviando partituras de peças para piano e voz.

Em abril de 1895, o Theatro Sant'Anna retorna a executar a opereta *A Donzella Theodora*. Ainda no mesmo ano, ele lança a habanera intitulada *Tu Mirar*, executada no intervalo do concerto da cantora Ismenia Matteos, realizado no dia 04 de abril no Theatro Sant'Anna, que também executava concertos de zarzuelas, canções, modinhas e lundus. Os palcos destes teatros de entretenimentos e variedades haviam se tornado um espaço paralelo para execução de composições dos incipientes e dos reconhecidos compositores brasileiros que não eram executadas nas salas de concerto do então Instituto Nacional de Música, por impedimentos baseados nos preconceitos musicais existentes na época.

Ainda neste mesmo ano compõe números musicais para a revista do ano intitulada *Zé Povinho*, escrita pelo Dr. Vicente Reis, que estreia só em 06 de março de 1896, no Theatro Apollo, produzida pela Companhia de Ópera Cômica, com direção dos atores Mattos e Machado, atores de grande sucesso que sempre cantavam os papéis principais de suas composições. A regência coube a Adolpho Lindner.

Figura 31 - Anúncio da revista do ano, *Zé Povinho*, escrita por Vicente Reis



Fonte: Acervo da Hemeroteca Digital

A *Revista Ilustrada* de comenta que a revista de Vicente Reis causou má impressão. Que o público não tinha entendido nada, que não tinha graça. Que era repleta de maxixes, o que mais agradou aos espectadores que se interessavam mais em dançar as músicas do que entender a história. Sobre as músicas, salienta que era original e graciosa. Destacamos este comentário, pois, nas revistas, o texto era totalmente coadjuvante as músicas, haja vista que a busca dos espectadores era por novos motivos dançantes.

Em 31 de maio de 1896, o jornal *O Paiz*, Arthur Azevedo publica com o pseudônimo A.A. que no dia 14 de maio do mesmo ano, Alberto Nepomuceno encabeça como diretor artístico a *Sociedade de Concertos Populares*, que visava promover concertos de obras de brasileiros, onde se esperava ver obras do próprio Nepomuceno, como também de Francisco Braga, Valle, Carlos Mesquita, Assis Pacheco, Abdon Milanez, Delgado de Carvalho, dentre outros compositores.

3.3.1 As críticas musicais as obras compostas por Abdon Milanez

Após o sucesso das operetas, críticos de intelectuais, jornalistas e músicos apareceram nas páginas dos jornais. Uma das primeiras foi publicada no *Jornal do Commercio*, em 21 de março de 1886, logo após a estreia de *A Donzella Theodora*. A crítica afirmava: "A partitura de Donzella Theodora não é uma obra-prima, nem estas aparecem simultaneamente com o desabrochar de talento, mas não unicamente a resultante do conúbio do gênio com a ciência". O jornalista observou que o próprio compositor se declarava "um amador, em toda a expressão da palavra", considerando a música apenas um agradável passatempo e que havia treinado sem o compromisso de profissionalizar-se na composição. A matéria complementar com uma reflexão importante:

A peça que se representou ante-hontem pela primeira vez neste teatro não se deve, pois avaliar sob o aspecto de partitura científica, mas como uma simples tentativa despreziosa, em que o outro pôz toda a sua inspiração, acompanhada apenas de uma tal ou qual intuição da arte de compôr, que suppre, na maior parte dos casos, os profundos estudos de composição, que necessariamente lhe faltão. Posto o autor no terreno em que, segundo cremos, elle mesmo deseja ser colocado, a Analyse da partitura da Donzella Theodora reverte, mesmo por isso, em maior somma de gloria para Abdon Milanez.

Afirmando não ser uma obra composta dentro dos parâmetros que acreditavam ser “científicos”, ou seja, acadêmicos, a crítica nos apresenta detalhes importantes de análise da obra e do seu estilo composicional. Mostrando que o compositor era eclético, cita que ele apresenta nas partituras da obra um mix de inspirações musicais, que bebe da fonte musical italiana e francesa, apontando sempre para o estilo de música moderna que ganhava o gosto mundial, quando afirma que:

A primeira qualidade que se nota na sua música é a distinção, elegância e, permita-se-nos o termo já rejeitado – a fidalguia das suas idéias melódicas. Por tendência natural, apresentam a feição italiana, mas Abdon Milanez, curvando-se um pouco á tendência evolutiva da música moderna, procura quasi sempre, conseguindo-o muitas vezes, dar-lhe a vivacidade, a animação e a galhardia do gênero francez.

A crítica completa afirma que Abdon compôs uma obra “graciosa, suave e mimosa, onde, de envolta com algumas cousas mais somenos, se encontrão inspiração franca, modulação varia e por vezes extremamente original”. Sobre as peças instrumentais e vocais, destaca que “nas peças concertantes o cunho grandioso e cheio de majestade, que mais do que com as operetas, se casaria com verdadeiros dramas líricos”. Afirmando ainda que, até então,

nenhum estudante de música que tenha ido estudar nos conservatórios da Europa apresentou algo tão inspirado e opulento quanto o que Abdon Milanez, um amador, conseguiu produzir.

A respeito da abertura da opereta, a crítica observa que a peça é um trabalho livre, sem um escopo estilístico fechado, como ocorre nas operetas modernas. O talento para compor melodias é destacado especialmente em duetos e solos. Contudo, o crítico pontua que o segundo e o terceiro atos são menos criativos que o primeiro, que é rico em peças instrumentais e para coro. Ressalta também que não há “conjunto da peça, progressões demasiadamente insistentes, fórmulas repetidas nas passagens de um trecho para outro”, o que demonstra que o compositor ainda faltava conhecimento criativo para lidar com cadências e transições entre as músicas.

No mesmo jornal, na edição de 21 de março de 1886, outra crítica sobre a estreia da opereta foi publicada. Nela, também se observa inspiração nas operetas francesas, principalmente pelas cenas de danças e passagens econômicas. Entretanto, o crítico aponta que a obra apresenta-se com decência, diferentemente do que era habitual nas produções francesas.

O entrecho é modelado sobre o de análogas composições francezas, e dellas não destôa pelo inesperado dos lances e por varias pilherias, em que a decência é respeitada. A música, sobre que mais largamente dirá autorizado colega, pareceu-me constituir auspiciosissima estrêa: mui favorável foi a impressão que deixou, e mais ainda quando, chamados os autores á scena, reconheceu-se a juvenildade do compositor, que a mais severos estudos – disseram-me ser engenheiro – tem aplicado seu talento.

Entre as outras críticas musicais publicadas nos jornais e revistas do mesmo período, encontramos um personagem importante para montar o quebra-cabeça do início da trajetória de Milanez e seus encontros futuros diante de seus pares, chama-se Oscar Guanabara de Sousa Silva (1851-1937), pianista e crítico musical que atuou durante quase meio século (1879 - 1937) na imprensa carioca. Ele possuía significativa importância na sociedade artística da época, reconhecido por Enio Squeff⁴⁷ como “o maior representante da opinião musical do Brasil na época”, e como “um crítico avançado para o tempo”, que “reivindicou para sua condição um profissionalismo que sequer era encarado seriamente por parte da comunidade” (Squeff, 2004, p.114). Ainda, o musicólogo Luís Antônio Giron considera-o como “o fundador da crítica especializada no Brasil” (Squeff, 2004, p.16).

⁴⁷ Este publicou importantes reflexões sobre música num material que integraram a consagrada coleção “O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira”, coordenada por Marilena Chaui

Amigo do compositor Abdon Milanez, essa relação em certo momento se esbarra com os rumos que a música brasileira tomava com o início da República. A relação de Guanabarro com o futuro diretor do Instituto Nacional de Música vai ser alterada ainda quando o compositor assume essa direção em novembro de 1916. A nomeação levantou muitas polemicas no cenário musical carioca, afinal, Milanez era compositor de operetas e outros gêneros de “música ligeira” e nunca havia frequentado ou se formado em um conservatório de música⁴⁸ (Pereira, 2007, p. 304-307), ter um engenheiro, alguém que só tinha assumido cargos administrativos não artísticos, numa fase de mudança cultural e do gosto musical que o governo republicano queria incentivar, casou estranhamentos na academia, na crítica e até no meio político, que duvidava na capacidade desse amador guiar o rumo da educação musical, do estímulo musical que consideravam de “qualidade e edificante” para o país.

Mas esses conflitos começam muito antes, como podemos conferir na coluna *Diversões – Concertos* – a matéria com o título, *Matinée* no jornal carioca, *O Paiz*, de 25 julho de 1887. No periódico, temos uma crítica reveladora feita a Abdon Milanez escrita por Oscar Guarabarro sobre a *matinée* realizada pela *Sociedade de Concertos Populares*, no *Theatro S. Pedro de Alcantara*, em que foi executada uma Marcha a Imprensa composta por Milanez, em agradecimento ao apoio que recebia, onde diz:

Serviu de introdução á segunda parte a marcha de Abdon Milanez *A imprensa*. Este moço, conhecido e estimado pela sua opera-comica *Donzella Theodora*, foi aclamado innumeras vezes, não só no Rio de Janeiro como tambem em S. Paulo. A imprensa teceu-lhe os maiores elogios e para elevar-lhe os merecimentos publicou a sua qualidade de mero amador, simples curioso, que poucos conhecimentos technicos possuia; as ovações não se interromperam e a critica, a critica justa, a critica sensata e benefica não foi exercida como convinha ao caso. O grande argumento era que se devia animar o nosso compatriota.

Nesta primeira parte, Guanabarro aponta uma imprensa passiva, guiada por motivações patrióticas e não por um gosto aguçado, que segundo ele, ludibriava-o, com ovações onde “o grande argumento era que se devia animar o novo compatriota”. O crítico não aceitava o sucesso de Abdon Milanez sem ser um compositor de formação e nisso passou a argumentar e buscar por pontos que confirmassem sua visão. O preconceito para com o

⁴⁸ Outro termo utilizado nos periódicos brasileiros oitocentistas é “música ligeira”, semelhante à categorização alemã “*leichte Musik*”, música leve. Nos comentários se opõe à música clássica, como publicado no periódico *A Semana Ilustrada*: CONTOS DO RIO DE JANEIRO / [...] Trovadores, Traviatas, Puritanos e outras quejandas [outras do mesmo gênero], deleitam, mas não educam o ouvido. É nas músicas clássicas, e somente nelas, que se bebe a longos sorvos a delicadeza, o gosto musical. A música ligeira numa academia, como a Campezzina, produz o mesmo efeito que um romance de *Ponson du Terrail* entre livros de ciência. Deixem essas composições para os salões particulares e para os realejos [...]

Abdon era gigante. A argumentação era sempre que lhe faltava uma formação rebuscada e pesava sua atuação marcante junto ao mundo da música popular (Augusto, 2010, p. 267-269).

Compreendo que a visão elitista, que desconsiderava a música popular, de origem urbanas-periféricas, mesmo que tenha adentrado na vida cotidiana, nas festas, na realidade do entretenimento familiar e sociais, ainda era tida como inferior em comparação à música produzida na academia. Portanto, alguém que se dedicasse a ambas, não seria aceito de bom grado.

Nessa época, consolidou-se entre os cidadãos a ideia de que era necessário legitimar a brasilidade e a identidade nacional por meio de heróis nacionais. Personalidades, intelectuais e artistas que demonstravam capacidade de criar e realizar deveriam receber incentivos, pois isso evidenciaria que o país estava evoluindo, alinhando-se a outras nações. Esses novos artistas, compositores e escritores deveriam ser admirados, assim como Carlos Gomes, Pedro Américo e José de Alencar, personalidades reconhecidas internacionalmente que promoveram e afirmaram o Brasil perante outras nações como uma nova nação promissora.

O Brasil precisava que novos heróis que fossem construídos no seio nacional. Agora não mais através de estudos fora do país, mas que fossem aqui gerados, pois era necessário provar que o conhecimento acadêmico e artístico existia na nação, que já era possível no país mostrar-se como uma nação próspera e científica. Desde o Império de D. Pedro II esse incentivo já era desenvolvido, principalmente através da fundação e práticas científicas em instituições de pesquisa e ensino. Os artistas faziam parte de um projeto político e autoafirmação nacionalista que foi continuado na República.

Antes de comentar acerca da composição e, através dela fazer críticas a Abdon Milanez, Guanabara apresenta um ponto importante. Ao falar do compositor paulista Andrada Machado, que apresentou no programa o *intermedio symphonico La notte e l'alba*, que faltava na segunda parte da composição do jovem de 20 anos, “a alegria da luz, o colorido, a vida, o movimento, o contraste, em fim.”. A crítica aponta que o Conservatório de Milão, responsável pela formação artística do compositor, não se destacou pela excelência de seus métodos, sendo considerado uma escola de ordem inferior. Essa observação reflete uma tendência no movimento musical brasileiro da época, que, influenciado por figuras como Alberto Nepomuceno, começou a valorizar as estéticas alemã e francesa em detrimento da italiana. Nepomuceno, após estudar em Roma e Berlim, interessou-se especialmente pelo romantismo alemão, o que influenciou sua produção musical e sua defesa do nacionalismo na música erudita brasileira. Essa mudança de preferência estética ocorreu antes mesmo da

proclamação da República, marcou uma transição cultural que buscava novas referências artísticas.

Guarabarino não acreditava que fosse necessário aos estudantes de composição irem a Itália em busca de estudos, pois lá, o ensino era antiquado e não apresentava os rumos que a modernidade presente no norte europeu já dispunha e apresentava mediante composições singulares e instrumentações que se valorizavam com a harmonização mais ousada, criativa. Saliento que as críticas eram sérias, sem cair nas bajulações e ansiedades dos políticos e leitores atraídos por futuros heróis e personalidades brasileiras para edificar a nação. Com isso, continua a criticar Abdon, revelando nele a incapacidade de arranjar, instrumentalizar suas composições e a não aceitação de ajuda para isso, quando afirma:

O resultado desse máo modo de encarar as questões sérias foi o nenhum progresso obtido pelo talento desse compositor.

A imprensa, marcha, foi instrumentada, corrigida e alterada na sua estrutura harmonica pelo Sr. Leopoldo Miguez. E' pouco, muito pouco o que fica para o Sr. Abdon Milanez.

O musico moderno não confia a ninguém a instrumentação das suas obras. A instrumentação é a côr de um quadro, e quando habilmente manejada suppre muitas vezes a fraqueza da inspiração.

O Sr. Abdon Milanez tem grande talento, cousa muito vulgar nesta terra, tem bastante inspiração e compõe com muita facilidade; falta-lhe, porém, estudar para se tornar completo. Emquanto não o fizer, será por nós considerado como homem pouco amante da arte e como tal – na esphera dos amadores incompletos – será sempre destacado com as desvantagens que lhe descobriremos todas as vezes que entrar n'um programma ao lado daquelles que sabem, ou daquelles que estudam.

Póde ser que estas nossas palavras não sejam muito agradaveis; são sinceras, no entanto, e o nosso intuito é obrigar-o a estudar, para que mais tarde seja alvo de merecidos applausos como foi o Sr. Nascimento, hontem, não só ao entrar em scena como ao terminar a nitida execução da sua fantasia para violoncello – *Echos da Suecia*.

Ele reconhece que escreve quase sempre palavras não muito agradáveis, e é importante entender o contexto para que e quem ele escrevia. O momento no país, mesmo em 1887, já era de transformações, e por isso, a escrita destaca pontos frágeis das práticas musicais no país, justamente por haver a intencionalidade de selecionar alguns intelectuais para a implantação de um projeto músico-pedagógico, que desejava desenvolver no Conservatório Nacional de Música, tendo como base a estética moderna da música alemã e francesa, além de inspirações nacionalistas, com base no folclore e na poesia nacional.

Nas falas de Guanabarino, observei que há outros pontos que o deixavam incomodado, principalmente, porque além da aclamação enquanto promissor compositor, Abdon Milanez já tinha outras obras sendo executadas em concertos importantes e até traduzidas para outras línguas, após o sucesso obtido com a *Donzella Theodora*.

Essa aclamação e observações sobre a formação de Abdon não foram só expostas por ele. Por exemplo, no dia 21 de março de 1886, na coluna *De Palanque*, do Jornal *Diário de Noticias* do Rio de Janeiro, escrito por Arthur Azevedo, usando o pseudônimo *Eloy*, “o Herói” (Arthur Azevedo), o chama de “diletanti”. No texto pudemos entender a parte psicológica e comportamental do compositor, traços de sua personalidade e qualidades quando ainda era jovem:

Sant’Anna – Representou-se anteontem neste theatro a Donzella Theodora, opera cômica de Arthur Azevedo, musica do Dr. Abdon Milanez. O jovem compositor, modesto, tímido mesmo, era conhecido na roda dos nossos diletanti e nos salões por um sem numero de saltitantes polkas e travessas quadrilhas, composições que revelam grande talento para as quaes tinha vocação muito especial. Aproveital-a para uma obra de maior folego, chamar a opinião publica e a attenção dos mestres para o Dr. Abdon Milanez, foi idéa que o nosso bom colega Arthur Azevedo poz em pratica, escrevendo os três espirituosos actos da *Donzella Theodora*. [...] A musica de Dr. Abdon Milanez denunciou-o como revelação de um verdadeiro e “querido” da Arte e o publico fez-lhe uma ovação extraordinária, chamando-o ao proscênio innumeras e repetidas vezes. Muitos trechos foram bisados, taes como o dueto do 1º acto, entre Abulkasin e Theodora, um verdadeiro mimo de suavidade e doçura que enleva e arrebatava, as coplas “Pobre pai” muito características e a canção hespanhola do 3º acto, saltitante e alegre. [...]Folgamos em felicitar o Dr. Abdon Milanez e Arthur Azevedo, que soube apresentar um compositor cujo nome figurará dentro em pouco a par dos de Carlos Gomes e Mequista, para grandeza e ennobrecimento da Arte Nacional. Hoje representa-se pela 3ª vez a Donzella Theodora. Não será tão cedo que o Heller a substituire, a vista do entusiasmo com que o púbico a recebeu, consagrando com seus applausos o bello trabalho musical de Abdon Milanez.

Para Azevedo, o compositor era “(...) modesto, tímido mesmo”, era um jovem em busca de reconhecido, “conhecido na roda dos nossos diletanti e nos salões por um sem numero de saltitantes polkas e travessas quadrilhas, composições que revelam grande talento para as quaes tinha vocação muito especial”. Neste trecho percebo que o dramaturgo se sentia responsável por trazer Abdon para o sucesso e a ser respeitado por intelectuais e políticos. O divulgava não mais como um compositor de simples polkas, mas como um compositor para o teatro musicado.

Vincenzo Cernicchiaro (1858-1928), escreve *Storia della Musica nel Brasile: dai tempi coloniali sino ai nostri giorni* (ou História da Música no Brasil: dos tempos coloniais até nossos dias atuais), publicada em Milão, em 1926, importante crítica. Ele emite significativa opinião sobre os gêneros de teatro ligeiro, manifestadas de duas formas: primeiramente, tem a condescendência com relação a uma categoria musical considerada inferior, que argumentou ser ela despreziosa e que por isso não demandava exigências de uma formação sólida dos cantores, bailarinos, músicos e composições que as executavam e

compunha. Já no outro ponto, expõe o profundo desprezo que ele tinha aos apelos sensuais das cantoras/atrizes, e do público que frequentava o teatro.

Podemos conferir essa crítica nas menções que faz a Henrique Alves de Mesquita (1830-1906) e a Abdon Milanez. De Henrique Alves de Mesquita diz que, quando jovem, escrevia “sem os conselhos judiciosos de mestres competentes, belas e graciosas composições [...] graciosas peças dançantes, romanças para canto, fantasias e temas variados para corneta a pistom [...] produções inferiores”, que compara com algumas obras “sérias” saídas de sua pena. Conclui a avaliação do compositor salientando seu sucesso e talento, assim como sua facilidade para compor “o bom gosto da frase, do valor, enfim, de suas melodias espontâneas, não soube jamais imprimir durante o longo curso de sua vida, uma forma diversa à sua carreira de compositor: passou sem energia e sem tenacidade, ao ostracismo” (p. 309-311). Já ao falar de Abdon Milanez, trata-o como compositor de trabalhos de “modesta expressão”, mas quando cita a ópera *Primizie*, argumenta que “[a] crítica complacente dedicou-se a louvar [uma] partitura em um ato, falta de recursos elementares da arte, e adorno apenas de melodias gentis e espontâneas” (p. 272-273).

Em meio às críticas, é possível encontrarmos os incentivos e investimentos que foram recebidos por Abdon Milanez. Foi na parceria com a Companhia Phoênix Dramática, do português e ator Jacinto Heller, principal grupo que se tornou responsável pela divulgação dos primeiros gêneros de teatro musicado no país, transformando-se rapidamente em concorrente direto do Theatro Alcazar Lyrique (Brito *apud* Faria, 2012, p. 220), como também do Theatro Lyrico e Provisório.

O auxílio da imprensa, e principalmente que Arthur Azevedo, que sabia usar o argumento de patriotismo para motivar o público a buscar pelos títulos nacionais que produzia ao invés dos importados apresentados nos teatros concorrentes, motivava muito a procura por esse tipo de entretenimento. No anúncio da produção publicado no Jornal *Diário de Noticias* de 23 de março de 1886, apresenta o seguinte texto:

A empresa pondo em scena esta opereta, tem a satisfação de chamar para ella a attenção do respeitável publico.

A apresentação de ante-hontem tal o cerca de um compositor brasileiro, para quem parece reservado um brilhante futuro na arte nacional.

A empresa Heller gloria-se de apresentar ao publico fluminense o nome de ABDON MILANEZ.

O interesse financeiro era grande e motivar o público pelo nacional, era uma grande ferramenta para atrair a atenção dos civis com os estímulos para construir no país o padrão de civilidade que desejam e incluía o teatro como meio de criação. Ao falar de Milanez e das

produções que ele musicou, não era apenas apresentada uma forma de entretenimento simples e de fácil acesso, é percebido que a ele e a outros foi dada a importância de serem percussores de um movimento de nacionalização da música e do teatro, um projeto que a cada ano ganhava mais adeptos, tanto na composição, na dramaturgia e na audiência. Isso também explica os insistentes elogios que recebia e que lhe impunha a obrigação de estabelecer estratégias para crescer essa arte e mantê-la.

A voga das operetas, das mágicas e das revistas imprime uma mudança de escala no teatro brasileiro: a ampliação do número de espetáculos, de afluência do público, de companhias, de casas de espetáculos, de produções teatrais, de grandes sucessos e de circulações de dinheiro em torno do que se revelava novo negócio, a indústria da cena. (Mencarelli, 1999, p. 4)

Era comum que, além dos elogios, os compositores receberem presentes, medalhas e condecorações. No dia 09 de abril de 1886, o *Jornal do Commercio*, do Rio de Janeiro, informa que “Na casa Ao beija flor da rua do ouvidor está exposto um ramo de flores artificiais que ao Sr. Abdon Milanez, autor da musica da Donzella Theodora, vai ser oferecido hoje á noite por alguns dos seus admiradores”. A *Revista Illustrada* trouxe a seguinte matéria publicada em 27 de abril de 1886:

Subia á scena, no dia 20, no Sant’Anna, a opera cômica Donzella Theodora, letra de Arthur Azevedo e musica de Abdon Milanez. A peça foi apresentada com luxo e agradou bastante. O trecho, apesar de simples, é fino e engraçado. A musica deliciosa, não sendo um dos principais trabalho de Arthur Azevedo, mas sendo a apresentação ao publico de um verdadeiro talento musical, a attenção, qual tem-se fixado mais na musica do que na parte litteraria, e todos ão de concordar que a Donzella Theodora trouxe a reveleção de um maestro desconhecido, mais de quem já temos agora o direito de esperar muito mais.

É um facto corrente, que no Brazil há verdadeira inspiração musical, e que divina arte de Rossini é aquella que encontrar melhor preparo no publico e maior numero de amadores de mérito real. A produção de pequeno folego com polkas, valsas, etc., já é consideral, e quintas delas revelão originalidade e inspiração.

Por este lado tem, pois, o Dr. Abdon Milanez todas as animações que um autor pôde desejar um publico bastante culto, dotado de gosto e transbordando de entusiasmo.

A primeira representação da Donzella Theodora foi para o autor da musica uma noite de verdadeira ovação. O publico applaudio-o francamente e de muitos collegas e virtuosos recebem o Dr. Milanez calorosas felicitações.

Juntando a nossa voz á de todos que deseirão que o Brazil brilhe pelas producções dos seus muitos talentos, em todos os ramos das actividades humana, enviamos ao novo maestro os nossos parabéns.

O desejo de produções nacionais por parte da burguesia brasileira que dava seus apontamentos nos jornais é fortemente exposto, conforme é possível verificar no trecho: “Juntando a nossa voz á de todos que deseirão que o Brazil brilhe pelas producções dos seus muitos talentos, em todos os ramos das actividades humana”. Incipiente, o texto ainda era uma micelânea de histórias e ritmos brasileiros com pronúncia portuguesa, pois boa parte dos

cantores e atores, usavam do sotaque português como argumento de valorização da arte que faziam.

3.4 Terceira fase composicional (1900 a 1927)

Após muito se dedicar ao teatro musicado e aos temas jocosos e satíricos, Abdon mudou o estilo de composição, percebendo na canção e na música instrumental um novo rumo. Desse modo, compõe uma valsa chamada *Te Yeux*, lançada pela Fertin de Varconcelos Morand & C. Editores, especialmente composta para a *Revista da Semana* e nela publicada com *souvenir*. Ela foi uma das primeiras partituras publicadas em revista no Brasil. Aparece na edição n.º 9, do dia 15 de julho de 1900. A respeito disso, no livro *Panorama da Música Popular Brasileira na Belle Époque* de Ary Vasconcelos, há uma foto de Milanez estampada na galeria dos artistas que ajudaram a construir o que mais tarde seria denominada a MPB (Vasconcelos, 1977, p. 30).

Os novos rumos composicionais, em 1900, o *Jornal Cidade do Rio*, de 08 de junho, publica nota que o maestro tem “em preparo um poema lyrico de Heitor Malagutti, que será cantado pela companhia Sansone”.

Após os sucessos obtidos no teatro e ter desempenhado importantes cargos públicos desde o império e início do regime republicano, estava naquele ano o compositor passando por mudanças nas relações políticas, e por isso, estava desempregado. Para manter a sua família, estava produzindo novamente polcas, lundus, valsas e tangos para sustentar o padrão de vida que tinha, vendendo os direitos novamente as editoras.

Em 1900, após um breve período sem ocupação de cargos públicos, Abdon Milanez assumiu a Superintendência de Limpeza Pública no Rio de Janeiro. No entanto, em 14 de janeiro de 1901, após enfrentar duas greves dos agentes de limpeza e receber críticas do prefeito, que sua gestão falhou, Milanez solicitou demissão. Nesse mesmo dia, o jornal *A Notícia* publicou uma carta em que ele explicava os motivos de sua saída.

Neste mesmo ano, compõe partitura que foi editada e lançada em 1903 pela Casa Editora Carlos Wehrs e pela Casa Bevilacqua sua versão para o texto religioso da Ave Maria, foi escrita para soprano ou mezzo-soprano. A primeira execução é feita por duas sopranos, Alice Fialho e Idá Marcondes, na Igreja do Sagrado Sacramento da Gavea, na festa da padroeira N. S. da Conceição, no dia 14 de dezembro de 1901.

Figura 33 - Capa e primeira página da Ave Maria editada e vendida pela Casa Editora Carlos Wehrs



Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional.

Em 1902, compõe e lança a peça litúrgica *O Salutaris*, que é tocada pela primeira vez na Festa de São Pedro, na Igreja de Nossa Senhora da Conceição, no bairro da Várzea, no dia 06 de julho do mesmo ano. A primeira execução da obra foi feita em 28 de junho de 1902, cantada pela soprano Maria Goulart.

Figura 34 - Capa e primeira página da obra litúrgica *O Salutaris*, editada pela E.M.A



Fonte: Acervo da Biblioteca Nacional.

O *Jornal do Commercio*, de 02 de janeiro de 1902, mencionava na coluna *Imprensa Musical* que “O Sr. Abdon Milanez, engenheiro e compositor, depois de ter revelado o seu talento em operetas, revistas e ultimamente em uma opera de que fallão elogiosamente os que

a ouvirão ao piano, passou a cultivar também o gênero sacro”. Essa menção alude ao lançamento da obra *O Salutaris*.

Neste mesmo ano, lança com Arthur Azevedo a revista do ano intitulada *Comeu!* no Theatro Lucinda, que não teve o mesmo impacto que outras revistas. A revista *A Estação*, revela que “Na crise que atravessam os nossos theatros, é desculpável essa pobreza”, falando não só da pobreza dos investimentos, mas dos temas que eram usados nas obras, mencionando eles são estavam preocupados em fazer rir, em ter aplausos do público, sem edificar consciências, sem provocar a população para novos ideais. Portanto, observo que o gênero opereta, paulatinamente, deixou de compor a preferência da população carioca.

Em janeiro de 1903, a imprensa carioca anuncia que o pai do compositor, o senador e médico Abdon Milanez, morre. Pouco tempo depois, o jornal *O Dia* publica que o compositor foi empossado como deputado federal pela Parahyba do Norte. Naquele ano havia se reaproximado novamente do seu Estado natal, principalmente por que seu pai, então senador, havia findado o mandato e queria fazer novos sucessores políticos, colocando-o e seu irmão a concorrer em cargos eletivos.

A música e sua fama de compositor de sucessos na capital do país foram seus grandes divulgadores na Paraíba, o que fez o artista, que também trabalhava na administração pública, ingressar na política. Na capital do Estado, promoveu concertos com músicos profissionais e amadores que residiam, como assim publicou a revista *O Malho* de março de 1905, foto de um dos concertos, este, realizado em 30 de julho de 1905 em benefício da Santa Casa de Misericórdia.

Figura 35 - Revista *O Malho*, divulgando fotografia do grupo de músicos profissionais e amadores que tocaram num concerto em benefício a Santa Casa de Misericórdia da capital paraibana



Fonte: Acervo da Hemeroteca Digital.

Ainda em 1903, o jornal *Correio da Manhã*, na coluna *Correio dos Theatros*, de 26 de agosto, informou que o empresário Milone “resolveu aceder aos insistentes pedidos dos amigos do Dr. Abdon Milanez, estudioso compositor patricio e vae pôr em scena, ainda na actual temporada, a opera de sua lavra intitulada *Primizie*”. Informou ainda que o diretor-regente da orquestra da companhia, Arturo Bovi, havia executado ao piano diversas páginas da obra para alguns artistas que todos se agradaram da composição.

Essa matéria corrobora com minha observação que Abdon Milanez sabia lidar com uma influente rede de sociabilidade. Eram eles influentes políticos, jornalistas, intelectuais, que se mobilizavam para vê-lo desde o início de seus trabalhos como compositor, como um reconhecido artista em favor daquela pátria que desejava ser reconhecida.

Figura 36 - Revista *O Malho*, divulgando mais uma fotografia do grupo de músicos profissionais e amadores que tocaram num concerto em benefício a *Santa Casa de Misericórdia* da capital paraibana



Fonte: Acervo da Hemeroteca Digital

No comentário da fotografia é destacado que o concerto foi promovido pelo compositor. Saliendam no comentário que Abdon Milanez poderia ter atingido uma glória musical, se a política não tivesse absorvido ele. Contudo, na revista *Renascença* n.º13, em agosto de 1905, a publicação apontava como mais uma novidade a *Ave Maria* que ele compôs, o periódico cita que “o maestro Abdon Milanez, um dos nossos compositores mais productivos, acaba de estampar uma *Ave Maria* de um bello espirito religioso”. Ainda revela uma face importante sobre os compositores daquele período, que “a musica sacra tem entre nós um repertório muito falho. É bom, pois, que os nossos músicos principiem a enriquecer esse ramo da arte musical com suas produções valiosas”. No mesmo ano escreve o *Te-deum Laudamus*, que é executado na Festa de São João Batista, em 24 de junho de 1904, por uma soprano não identificada, acompanhada pelo organista H. Savile, da Igreja S. João Batista e S. Miguel e Almas da Lagoa, no Rio de Janeiro.

O gosto estético acadêmico havia mudado significativamente após a Proclamação da República, em 1889. Pacheco (2006, p.210) cita que foi criado em 1907 o Centro Artístico de Difusão das Belas Artes, que contava com importantes músicos associados, a exemplo de, Leopoldo Miguez, Alberto Nepomuceno, Alfredo Beviláqua e Artur Napoleão. Eles, com outros artistas, passaram a redefinir as práticas culturais e sociais no país, tentando construir os rumos estéticos e de gêneros que estariam consonantes com os projetos civilizatórios do período da Primeira República. “A exposição realizada, em 1898, pelo Centro Artístico, assim

como os catálogos de leilões que possuímos, todos dessa época, fornecem as melhores provas do amor e do acatamento que, pela Arte, por aqui, havia nesse tempo.” (PACHECO, 2003, p.210).

De acordo com Pacheco (2003, p. 210), a proposta era favorecer uma forma de apreciação estética no Brasil, assim personalidades como Olavo Bilac, Coelho Neto, Luís de Castro, João Lopes Chaves, além de artistas de artes plásticas como, Rodolfo Amoedo, Teixeira da Rocha, Morales de los Rios, Bernardelli, Girardet e músicos como, Leopoldo Miguez, Alberto Nepomuceno, Alfredo Beviláqua e Artur Napoleão, entre outros, tentaram formatar no país um tipo de arte erudita diferente da popular, com forte cunho nacionalista e de inspiração francesa e alemã.

4 CAPÍTULO

4.1 A música do século XIX e a Ópera *Primizie*

Após o levantamento histórico que realizei para compreender os contextos que resultaram na composição da Ópera *Primizie*, constatei que as ideias circulantes desde o período romântico influenciaram significativamente parte dos compositores da época. Havia o desejo de criar um drama musical que unificasse expressivamente todas as artes, resultando em uma obra completa e inovadora. Acredito que Abdon Milanez vislumbrou nessas novas correntes a oportunidade de direcionar suas composições para novos rumores, especialmente na construção de uma obra de tema sério, contrastando com o que vinha compondo para o teatro musicado.

Apresentarei dados históricos relacionados aos ensaios, financiamentos e apresentações da Ópera *Primizie* nas cidades do Rio de Janeiro, Belém e Recife, bem como suas repercussões. No Rio de Janeiro, detalharei a estreia, em 1904, no Theatro Lyrico e a reapresentação, em 1921, no Theatro Municipal, incluindo críticas publicadas nesse período e as relações político-culturais do compositor, que passaram a direção do Instituto Nacional de Música após polêmicas.

As revoluções ocorridas nesse período, desde o início das monarquias liberais até as repúblicas autoritárias, impactaram significativamente a conjuntura econômica e cultural mundial. O inconformismo permeou parte das mentalidades, gerando um dualismo entre nacionalismo e internacionalismo, além da busca pelo historicismo nas artes e pelo individualismo nas narrativas.

Quando menciono as faces políticas e suas influências, percebo que grande parte vem do liberalismo que se tornou referência ideológica na literatura. A nova forma de escrita literária, passava a renegar todas as formas rígidas da escrita neoclássica, afastando-se da rigidez dos versos e da métrica que deveria ser exata. É abandonado a retórica clássica para dar lugar ao romance narrativo, historicista e principalmente individualista.

Foi com a *Sinfonia Fantástica*, de Hector Berlioz (1803-1869), que os princípios do equilíbrio da orquestração e uso da instrumentação da orquestra moderna foram alicerçados. Eles serviram de inspiração para vários compositores no século XIX e XX, principalmente no pós-romantismo. Vários foram os fatores que levaram a utilização de uma nova instrumentação, de recursos estéticos e mais instrumentistas nas formações. A base para essas

mudanças foram as grandes revoluções, onde se inserem grandes movimentos científicos e sociais, como a Revolução industrial inglesa e a Revolução burguesa, na França. Ainda, temos a filosofia que ganhava força com Immanuel Kant (1724-1804) e os iluministas, Rousseau, Diderot, Voltaire. A literatura, renova-se com Goethe, Schiller, Hoffmann, pouco mais tarde Tolstoi. Outro ponto que marca o período é a grande expressividade de caráter, passando a música a se tornar um personagem. Há grande transformação nos teatros e nas salas de concertos, além de marcar o fim da exclusividade desses espaços apenas para a ópera. Novas configurações de espaço fizeram da música romântica um enorme gênero, de imensas proporções, variantes, estilos e particularidades.

Dramaturgicamente, com o historicismo, os enredos passaram a ter narrativas sobre os momentos históricos vivenciados pela humanidade, que tanto poderiam trazer reflexões sobre acontecimentos expostos, como trazer narrativas dramáticas e trágicas entre triângulos amorosos e impedimentos da liberdade. Estes enredos demonstram que a arte estava em busca da reflexão social, trazendo nelas as transformações sociais, políticas e culturais, além de contextualizações que deveriam trazer reflexões filosóficas e socioculturais que influenciasses aquela sociedade. Grandes exemplos de obras com tais ideais, são: *The Lay of the Last Minstrel*, do inglês Walter Scott (1771-1832), *Les Misérables* do francês Victor Hugo (1802-1885), ainda podemos citar *O Guarani*, do brasileiro José de Alencar (1829-1877).

Sobre o individualismo, pode ser definido como o culto ao egocentrismo, há um exacerbado uso de narrativas trágicas, que eram expostas com muita melancolia e pessimismo. Uma das primeiras obras com esse ideal foi escrita *Don Juan*, do inglês Lord Byron (1788-1824), *La confession d'un enfant du siècle*, escrita pelo francês Alfred de Musset (1810-1857) e *Noite na Taverna*, do brasileiro Álvares de Azevedo (1831-1852), que buscaram suas inspirações no *Sturm und Drang*⁴⁹ alemão.

Na Alemanha, o substantivo die Romantik designa, desde o fim do século XVIII, uma nova tendência literária oposta ao classicismo. Mas, na França, já se confunde romântico e romanesco, e na Inglaterra qualifica-se frequentemente de *romantic* tudo o que é pitoresco (Candé, 1994, p. 11).

Com a estética do Romantismo os enredos musicais se abrem para a imaginação, para a exploração das fantasias e do espírito aventureiro dos personagens. O grande argumento nos

⁴⁹ *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto): movimento literário alemão, convencionado de movimento pré-romântico oficial, que procurou renovar a literatura por meio do retorno à natureza e à essência humana. Johann Wolfgang von Goethe (*Die Leiden des Jungen Werther*, 1774), Friedrich Schiller (*An die Freude*, 1785) e Johann Gottfried von Herder (*Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker*, 1773) formam a tríade desse movimento.

enredos será o exotismo. As histórias passam a explorar terras exóticas, personagens singulares, repletos de sonhos, desamores e emoções fortemente expressadas, com uma grande exposição do modo de vida, da forma de se vestir, dos temperamentos emocionais, da musicalidade e do ritmo. Tudo isso se torna uma gama de expressões e sensibilidades que ultrapassam o texto poético, pois buscam a expressividade, a exposição musical e sonora de forma misteriosa e até sobrenatural.

A música romântica inicia-se historicamente por volta de 1820, estendendo-se até o ano de 1900, aproximadamente. Na musicologia, é comum encontrarmos descrições como um período de grande subjetividade que, criativamente, imbuíu cada artista a buscar no seu próprio interior os modelos estéticos que acreditavam ser mais convenientes para sua arte.

No século XIX, na cultura ocidental europeia, há o surgimento de uma doutrina coerente, regida por bases intelectuais e sociológicas sólidas e unificadora. Podemos expor que o romantismo estava mais caracterizado em uma maneira de ser, que entusiasmava os artistas por novos objetos de inspiração, sem necessariamente formar novas regras para composição. Não houve uma substituição das rígidas regras do classicismo, mas sim, uma abertura liberal para compor (Candé, 1994, p. 11).

As novas características musicais de expressão de sentimentos ganharam força no período justamente por agradar ao público, ao afastar-se dos conceitos neoclássicos formalistas de difícil compreensão, apresentar composições mais heterogêneas, que estavam voltadas para um grande público sócio culturalmente diverso, buscando mais o entretenimento cultural através de temáticas mais próximas da audiência do que expor temáticas que se afastavam delas. Por isso, o compositor do século XIX necessitou buscar inspiração em si mesmo para compor algo que chamasse a atenção da audiência.

Carpeaux (2001) comenta que a música romântica viveu significativamente através de estímulos literários. Inspirados na literatura, muitos compositores escrevem vários ensaios sobre música, como o caso de Carl Maria Weber (1786-1826), Robert Schumann (1810-1856) e Hector Berlioz (1803 – 1869). Outro que buscou na literatura sua base de expressão, como compositor autodidata, também foi poeta, ensaísta e filósofo criativo, expondo uma nova forma do fazer musical, principalmente operístico, foi Richard Wagner (1813-1883).

O século XIX foi um período de grandes conflitos entre os ideais musicais, que iam desde a música puramente instrumental, sendo exposta como o grande modo de expressão romântica de um lado, e do outro o forte pendor literário da música oitocentista, ou ainda, os conceitos da música programática que ganhavam força nas práticas [...] (Grout; Palisca, 2007, p. 574).

Para Boffi (2006), durante o Romantismo, houve um repensar das formas tradicionais da música. Sinfonias, concertos, quartetos, sonatas e as suítes ganham novas formas, principalmente independência formal, tornando-se mais curtas e compostas para piano. É o início das chamadas *formas livres*, que não obedeciam às regras formais, para assim favorecer a expressão dos sentimentos pessoais. Podemos citar as valsas, mazurcas, polonaises, prelúdios, canções sem palavras (vocalizes), romances, noturnos, intermezzi, barcarolas, rapsódias que surgiram no período, e foram as principais escolhas dos compositores, inclusive de Abdon Milanez, que seguiu essa corrente de pensamento, principalmente nas operetas e composições para o teatro de revista qual se dedicou.

4.1.1 A influência estética musical de Carl Maria von Weber e Richard Wagner

No âmbito das novas formas de música que surgiam no século XIX, para Lovelock (1987), foi com Carl Maria von Weber (1786-1826) que a ópera romântica foi fundada. A estreia da ópera séria *Der Freischütz* (1820), apresentou os elementos que caracterizariam essas obras e trariam inspiração para a ópera moderna, ou seja, a apresentação de temas ligados à magia e ao sobrenatural, a contemporaneidade dos enredos, a exploração do místico, do exotismo em música. Com ele surge sonoridade de orquestração ainda mais brilhante, expondo temas com eficiência entre as partes dos solistas e dos corais. Ainda, trouxe a inovação que dispensaria de longas aberturas nas óperas, empregando no lugar, materiais temáticos que serão utilizados em momentos posteriores na ópera, através de pequenos prelúdios ou simples introduções, fazendo com que o ouvinte mergulhasse diretamente no enredo da obra.

Carl Maria von Weber, pode ser considerado o criador de um melodrama tipicamente alemão, que unificou a poesia e a música, criando a estética germânica no intento de sobrepujar a influência italiana, que há séculos dominava o gênero operístico. Não foi um grande inovador no uso da harmonia, mas foi um compositor que conseguiu usar as escalas, as terças e os arpejos habilmente, sem a intenção de gerar novas fórmulas musicais e usos dos limites da harmonia. Ele, conseguiu colocar detalhes particulares em sua música com originalidade que marcaram o início da música germânica.

São as dinâmicas e expressividades expostas nas melodias de suas árias que vemos proporcionar vivências sonoras de requinte e singularidades que dão uma nova roupagem a ópera. Por exemplo, na ópera *Euryanthe*, encomendada para ser apresentada em Viena, em

1823, foi onde compositor primeiro utiliza explicitamente o *leitmotiv* – ou motivo condutor – em resumo, trata-se de uma técnica composicional que consiste em associar um motivo melódico e até a sonoridade de um instrumento para cada personagem da ópera.

Há similaridades entre o enredo da ópera de Weber com a obra de Milanez. Em *Euryanthe*⁵⁰, uma grande ópera do estilo *romântico-heroica*, no libreto da escritora Helmina von Chézy (1783-1856), observa-se que o enredo de *Euryanthe* baseia-se em uma história medieval francesa, na qual a dupla malévola Lysiart e Eglantine trama contra o amor e a fidelidade do casal Adolar e Euryanthe. Na ópera *Primizie*, observa-se uma trama em que Riccardo conspira contra o amor e a fidelidade do casal Umberto e Bianca. Embora não seja possível afirmar com certeza se o enredo foi inspirado em *Euryanthe*, as semelhanças são notáveis. Carl Maria von Weber, compositor de *Euryanthe* é reconhecido por sua contribuição à modernização da música erudita no estilo germânico. É provável que sua obra tenha servido de inspiração tanto para o libretista Heitor Malagutti quanto para Abdon Milanez, especialmente considerando suas experiências na Europa.

Foram várias tentativas e práticas que propulsionaram uma nova reestruturação do fazer operístico neste século. Nesta ótica, podemos citar como o mais importante pensador, que buscou reestruturar o gênero, o compositor Richard Wagner.

Com Wagner, se estabelecem reformas significativas para a ópera do século XIX e também base de inspiração para a música moderna do século XX. “Sua meta era criar um *Gesamtkunstwerk*, uma ‘obra de arte total’, que estaria combinando a poesia, o drama, a música, a canção e a pintura” (Burrows; Wiffen, 2008, p. 251). Essa nova estruturação chamou não de ópera, mas de “dramas musicais”.

Em declaração dada em 1852, Wagner cita sobre a ópera que “o erro no gênero artístico consiste no fato de que fizemos de um meio de expressão (a música) a finalidade, e inversamente, da finalidade da expressão (o drama), o meio” (Nattiez, 2006, p. 1221), o que nos faz entender que o pensamento wagneriano estabelece o drama, o texto dramático, o enredo e sua encenação como os mais importantes na estruturação. A música, só era um instrumento para auxiliar a exposição desta expressão.

Para assim inserir o drama como superior e mais importante que a música, Wagner necessitou desenvolver novas técnicas de composições e de orquestração. Com ele, vivenciamos uma orquestração de intensa expressão musical, munida de timbres vivos, texturas, sonoridades singulares por ele criadas, expondo um avançado domínio das regras da harmonia e do contraponto, chegando a ultrapassar os limites da harmonia. O musicólogo

⁵⁰ Baseado no romance do século XIII, *L'Histoire du Très-Noble et Chevalereux Prince Gérard, conde de Nevers*.

Adorno constata que “enquanto a harmonia wagneriana hesita entre o passado e o futuro, o colorido sonoro é a verdadeira descoberta de Wagner” (Adorno, 1966, p. 93).

Além de uma grande relação com a arte da dramaturgia, pois era ele o libretista de suas obras, Wagner também tinha uma forte relação com a filosofia. Produziu vários ensaios e reflexões sobre o poder da arte, percebendo nelas o viés nacionalista e revolucionário que detêm. Esses pensamentos geraram significativos conflitos políticos a partir da exposição, o que o tornou entre os anos de 1849 a 1852, “indivíduo politicamente perigoso” (Lovelock, 1987, p. 239) para a Alemanha que vivenciava conflitos entre os ducados, fim da monarquia que culminou na unificação do país ainda neste século.

Por isso, precisou exilar-se na Suíça, deu continuidade a escrever importantes ensaios sobre os rumos da ópera, como: *Arte e Revolução* (1849), *A Obra de Arte do Futuro* (1850) e *Ópera e o Drama* (1852), expondo suas conclusões sobre o gênero, apontando pontos importantes que percebemos que se relacionam com a ópera *Primizie*, são eles:

- A ópera deve ser concebida como um drama musical;
- É necessário que todos os elementos envolvidos, como, o canto, a representação, a encenação, a orquestra, o libreto, tenham entre eles igual importância;
- Em momento algum a música pode ser sobreposta ao drama, mas sim, o meio de condução da expressão;
- A ação deve ser contínua, descartando principalmente a ária, dando privilégio ao recitativo puro, ou ainda, a uma canção melodiosa, caso haja necessidade na situação exposta pelo enredo, baseando-se nos textos teatrais clássicos gregos;
- Através do uso do *leitmotiv*, a orquestra se torna fornecedora de comentários contínuos sobre a ação exposta.

Quando falamos da estética musical do período, há uma forte inspiração e busca por algo ainda mais moderno, que fosse condizente com os avanços sociais, científicos e tecnológicos que surgiram neste século, gerando fórmulas que passaram a inspirar os compositores do século XIX e XX. Na música, foi a partir de Richard Wagner que significativamente aconteceram novas práticas composicionais que provocam alterações no fazer operístico e culminaram na *música moderna*.

A partir da revolução intelectual, tornou-se ainda mais comum em muitos artistas a busca por bases filosóficas para alicerçar os caminhos de sua composição, tanto em inspiração como em fundamentação teórica. Entretanto, no início do século XIX, principalmente com o

romantismo, a irracionalidade e a subjetividade ganham força, essa prática torna-se um ápice contra o racionalismo advindo do iluminismo (Lisardo, 2009).

Em Wagner, o grande impacto está presente na reestruturação da cena, do libreto e na exposição da trama. O compositor e dramaturgo elege o drama como a única arte capaz de unificar as demais - teatro, dança, música e poesia. Em sua concepção, o drama não é um gênero musical ou literário apenas, para ele, é um tipo de arte que tem condições de aglutinar as formas de comunicação objetivas ou figurativas, o que ele chama de apolínea, enquanto as subjetivas ou abstratas, ele chamada de dionisíaca. A poesia e o teatro são as objetivas, já a música em sua concepção é puramente abstrata.

A música de Wagner enfatiza um vínculo diretamente com a dramaturgia. Desse modo, ele elege a estética ateniense antiga⁵¹, pois a dramaturgia valorizava a materialidade audiovisual, ao manipular do som, produzindo mais um espetáculo para os ouvidos do que para os olhos.

Essa dramaturgia dos séculos VI a IV a. C. proporcionou um grande impacto, principalmente por usar de um coro e de agente cênicos, que se articulavam com os espectadores, gerando uma diferente forma relação do público com a disposição das cenas, sem falar do uso de inúmeras fontes sonoras neste espaço. Há nesta concepção elementos extratextuais que passam a moldar, as decisões cênicas da dramaturgia, no que tange a divisão musical não em árias, mas em cenas, pois no esquema atenienses, elas eram separadas entre cantadas e dançadas e outras que não serão cantadas. No pensamento teatral ateniense, há uma preocupação especial na compreensão das complexas relações entre meios e tradições artísticas distintas, para assim gerar um espetáculo impactante para uma massiva audiência, que lotava os teatros de arena, abertos, com ótima acústica, para cerca de 15 mil espectadores (Pickard-Cambridge, 1946).

Nos conceitos dramátúrgicos atenienses, Wagner buscou inspiração para construir e prover um espetáculo impactante também para uma audiência massiva. Em seus libretos, explorou a diversidade de meios e das tradições artísticas com intensidade. Ao compor e musicar suas obras, seu desafio consistia em integrá-las sem anular as diferenças, explorando as tensões da materialidade heterogênea. Para isso, estudou outras artes, como as visuais e a

⁵¹ A tradição coral precede os concursos dramáticos das Grandes Dionisíacas. A dramaturgia ateniense se apropriou dessa tradição multiforme e a transformou. Entre as modalidades - ou gêneros líricos - apropriadas estão: 1) o *Peã*, ou coro de jovens do sexo masculino celebrando Apolo; 2) *Epinício*, quando se celebra uma vitória atlética ou no campo de batalha. 3) *Parteneia*, coro de jovens do sexo feminino em seus ritos de passagem; 4) *Himeneu*, celebração dos diversos momentos dos rituais de um casamento; 5) *Trenódia*, lamentação fúnebre pelos mortos (Swift, 2010).

mímica no teatro, buscando aprofundar a relação entre visualidade e gestos, com o objetivo de aprimorar sua atuação na poesia e na música.

Ao analisar a utilização do *leitmotiv* por Wagner, percebo que esse recurso também evidencia o emprego, por parte dos compositores, de técnicas como melodias cromáticas, o que destaca a formação de uma identidade sonora própria. O objetivo desse recurso era alcançar uma expressividade mais intensa.

Já deduzimos da orquestra a capacidade de despertar pressentimentos e lembranças; concebemos o pressentimento [*Vorbereitung*] como a preparação da aparição, que finalmente se manifesta em gestos e melodias de versos - a lembrança, por outro lado [*Erinnerung*], como uma derivação dele, e agora devemos determinar exatamente o que, de acordo com a necessidade dramática, simultaneamente com o pressentimento e a lembrança, preenche o espaço do drama de tal forma que o pressentimento e a lembrança foram necessários para a mais completa compreensão. (Wagner, 2008, p. 350)

Além disso, expandiu a concepção do uso da tonalidade, empregando-a de maneira cada vez mais livre da dissonância e do cromatismo, fomentando as transformações harmônicas e tonais que ocorreram a partir do século XX.

Estudioso da dramaturgia, Wagner abre uma importante discussão sobre a gestualidade para as obras modernas baseadas no drama antigo ateniense, especialmente no ensaio intitulado *Ópera e Drama*, no capítulo *Poesia e música no drama do futuro*. Nesta parte do livro, lançado em 1851, apresenta a sua teoria para gerar uma obra do futuro, que mistura a diversidade artística com o conceito teatral ateniense clássico, que deveria seguir os seguintes procedimentos:

- O drama grego antigo é o horizonte para as novas realizações que busquem uma compreensão integral das artes;
- O coro grego é o centro da experiência estética do drama antigo e inspiração para a orquestração;
- Para que a moderna compreensão integral das artes na dramaturgia do futuro se realize, é preciso transferir as ações do coro para a orquestra;
- A orquestra assume atos de um agente dramático em cena: possui linguagem, gestos e movimentos;
- O uso de estímulos e percepções sonoras provocam uma visualidade, base que deve se relacionar com as tradições artísticas da dança, da literatura e da música em um contexto maior do que é a performance;

- O gesto será a via de acesso para proporcionar a amplitude da performance multissensorial e do drama aos moldes antigos.

Para a orquestração, Wagner tinha uma nova proposta, a qual denominou de *coralização da orquestra*. Todo o corpo orquestral, na sua diversidade sonora e fontes de timbres, ocuparia a função do coro, assim como no drama antigo, tornando-a um *personagente*. Para compreensão, faremos a exposição da carta-prefácio que escreveu a François Villot (1809-1875) em 1861, onde o compositor expõe sua contraposição entre coro e orquestra:

A relação da orquestra com o drama, a meu ver, é mais ou menos a mesma do coro trágico grego com a ação dramática. O coro estava sempre presente, os motivos da ação se desenrolavam diante de seus olhos; procurava entender esses motivos e formar um julgamento sobre a ação por meio deles. No entanto, o coro geralmente participava do drama apenas por meio de suas reflexões; permanecia alheio à ação e aos motivos por trás dela. A orquestra do sinfonista moderno, por outro lado, está intimamente envolvida nos motivos da ação; pois, enquanto por um lado, como um corpo de harmonia, somente ela torna possível a expressão precisa da melodia, por outro lado, mantém o curso interrompido da própria melodia, de modo que os motivos são sempre esclarecidos ao coração com a energia mais irresistível. Se considerarmos, e devemos considerar, que a forma artística ideal é aquela que pode ser totalmente compreendida sem reflexão e que permite que a concepção do artista passe diretamente para o coração em toda a sua pureza; se, finalmente, reconhecermos essa forma ideal no drama musical que satisfaz as condições mencionadas acima, a orquestra é o instrumento maravilhoso por meio do qual somente essa forma pode ser realizada. Em comparação com a orquestra e a importância que ela assumiu, o coro, ao qual a ópera já deu um lugar no palco, não tem mais o significado do coro antigo; agora, ele só pode ser admitido como um personagem ativo e, sempre que não for necessário nesse papel, não poderá mais se tornar nada além de um embaraço e um supérfluo; pois sua participação ideal na ação passou inteiramente para a orquestra e se manifesta ali de uma forma que está sempre presente e nunca é embaraçosa. (Wagner, 1861, p. 58)

Ele colocava assim a concepção do “coro como espectador ideal” de Schlegel, ajustando essa concepção para *orquestra-coro*, dando-lhe um corpo sonoro na ação, cara que aproxima a orquestra da individualidade humana: “É inegável que a orquestra possui uma capacidade de linguagem *Sprachvermögen*” (Wagner, 2008, p. 329). A orquestra era partícipe da cena, expondo diálogos, temas, sentimentos, reações como uma personagem que vivenciava os fatos que aconteciam e opinava.

Nos seus ensaios, tentava fazer compreensível esse paradoxo que criou, onde a orquestra teria uma capacidade linguística como um ator. Que ela seria capaz de expressar algo que não é linguístico, como os gestos e as emoções, interligando-a a concepção da ação do coro grego:

Na expressão total de todas as mensagens do ator para o ouvido, assim como para os olhos, a orquestra assume uma parte ininterrupta, carregando e esclarecendo por todos os lados: é o útero em movimento da música, a partir do qual cresce o vínculo unificador da expressão. - O coro da tragédia grega deixou para trás seu significado emocional para o drama apenas na orquestra moderna, a fim de se desenvolver nela, livre de todo confinamento, em uma manifestação incomensuravelmente múltipla; sua aparência real, individualmente humana, no entanto, foi transferida da orquestra para o palco, a fim de desdobrar o germe de sua individualidade humana, que se encontra no coro grego, para o mais alto florescimento independente, como um participante que atua diretamente e sofre no próprio drama. (Wagner, 2008, p. 349)

Em toda essa gama de pensamentos convergentes na música do século XX, é possível perceber novas perspectivas, na qual a música passou por uma transição importante entre o estilo romântico tardio para o modernismo.

4.1.2 A influência dos compositores do final do século XIX e início do século XX

Seguindo as transformações ao longo do século XIX, Claude Debussy (1862-1918) e Maurice Ravel (1875-1937) surpreenderam o público e a crítica musical ao apresentar composições ligadas ao movimento impressionista. Eles lideraram um movimento que tinha como foco a busca por novas formas rítmicas, harmônicas, temáticas e texturas sonoras.

Debussy, ganhava destaque com o *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894), explorando escalas exóticas e harmonias flutuantes, criando uma nova paleta sonora vibrante e impressionista. Maurice Ravel, na França, já no início do século XX, criou uma música suficientemente objetiva em seu equilíbrio e clareza, visando adaptar-se ao *ethos* neoclássico. Desse modo, em 1914, apresentou a obra *Le tombeau de Couperin (O túmulo de Couperin)*, uma suíte para piano em seis movimentos, composição que fez após retornar da guerra, homenageando seus amigos mortos nos confrontos, em que cada movimento é dedicado a um deles. Neste mesmo período, Igor Stravinsky marca o rompimento com a tradição da música romântica tardia, compondo a obra *O pássaro de fogo* (1909), posteriormente, em 1913, apresenta a obra *A Sagração da Primavera*.

Os pensamentos ligados ao modernismo, ao impressionismo e expressionismo que ganharam notoriedade na Europa, influenciaram significativamente a terceira fase composicional de Abdon Milanez, pois ele teve a oportunidade de vivenciar durante sua estadia nas cidades de Genebra, Paris e Bruxelas, grandes centros comerciais e culturais da Europa, as novas estéticas musicais tão importantes naquele tempo.

A grande marca do período foi a perda das convenções de organização métrica da música. A forma clássica, a padronização e as influências da música italiana deram lugar a novas perspectivas organizacionais. Os compositores passaram a valorizar novos princípios da

organização interna, como o emprego de estratégias rítmicas capazes de produzir irregularidades métricas. O uso constante de cromatismos gerou a gradativa dissolução da tonalidade, coincidindo com a flexibilidade do ritmo e uma perturbação da organização métrica estável comum ao período tonal. Neste contexto, a rítmica aditiva e as imparidades e assimetrias rítmicas passam a ser os valores estéticos incorporados à prática musical.

No Brasil, compositores como Francisco Braga e Leopoldo Miguez⁵² apresentavam obras que podemos sugerir, “tomava de empréstimo” a “maneira de compor” de Richard Wagner. Francisco Braga, estudou no Conservatório de Paris, entre 1890 e 1894, tendo como mestre o francês Jules Massenet (1842-1912), seguiu logo após para a Alemanha, residindo em Dresden, em 1896. Neste mesmo ano concluiu sua única ópera intitulada *Jupira*⁵³ baseada no romance de Bernardo Guimarães. Em 1892, havia manifestado a vontade de escrever uma ópera de curta duração e que abordasse uma temática brasileira (Azevedo, 1956). Indicou ao seu libretista, Escragnolle Dória, “que o libreto seja dramático ou meio dramático, três ou quatro personagens, duas mulheres no máximo, poucos coros, nada de bailado” (Azevedo, 1956, p. 182).

4. 2 A ópera *Primizie* e sua estreia

A ópera *Primizie* estreou em 1904. Desde 1900, Abdon Milanez se dedicou à composição dessa ópera séria, que marcaria uma nova fase em sua escrita. Neste tópico, apresentarei dados relacionados ao contexto histórico da criação musical para o texto poético de Heitor Malagutti e à estruturação da ópera. Complementarei o debate a partir de considerações sobre o cenário musical nacional, inserido na estética e no contexto social da Belle Époque brasileira.

A ópera foi apresentada na imprensa como o marco, como o ponto de grande mudança em seu estilo de composição, iniciando assim sua terceira e última fase composicional, que vai de 1900 a 1927. Possivelmente, tentando expor novos conhecimentos composicionais, para ser “bem visto” entre seus pares, a repercussão o fez assumir tempos depois a direção do

⁵² Maria Alice Volpe cita o autor como um dos que mais seguiram a linha composicional de Richard Wagner. Podemos constatar no capítulo *The “Music of the Future” in Brazil*, da sua tese de doutorado, p. 77–88.

⁵³ Francisco Braga se mostrava impaciente para compor a ópera *Jupira*, afirmando “Ardo de impaciência a tal ponto que tenho momentos de febre quando me sento ao piano e ensaio certas cenas de nossa *Jupira*; de improviso componho, canto com palavras sem nexos, imagino acentuações dramáticas, enfim um horror, uma alucinação (Azevedo, 1956, p. 182).

recém criado Instituto Nacional de Música⁵⁴, modificando o antigo Conservatório Imperial de Música⁵⁵ que tinha ideais nacionalistas e modernistas imperando entre os estilos e estéticas dos compositores a ele ligados. Milanez, nessa terceira fase, assume novos desafios e necessidades para manter-se no cargo de diretor do Instituto, atrelando diretamente as suas habilidades de compositor autodidata, que rotineiramente era questionado.

A capacidade para compor seguindo as rígidas regras da academia sempre estiveram presentes nas críticas a ele. Talvez, tentou provar ser capaz de lidar com as novas tendências composicionais modernistas que chegavam da Europa ao Brasil, pois teve a oportunidade de conhecer países europeus na condição de representante comercial ou de imigração, anos antes de assumir o cargo no Instituto. Em seguida, compôs a ópera *Primizie* com várias complexidades rítmicas, além de técnicas de composições modernas, repletas de escalas cromáticas e temática séria, assim como obras de G. Puccini, Massenet, dentre outros compositores do período.

4.2.1 O enredo da ópera *Primizie*

Obra em um ato, dividida em duas partes, na primeira vista, ao me debruçar sobre as partituras percebi que foi composta para ser executada por apenas quatro solistas e orquestra de estrutura romântica, conforme pode ser visto na Figura 37. A distribuição de personagens segue a tradição operística europeia, onde o tenor Umberto, é o herói, um guerreiro de bom coração. Enquanto o barítono Riccardo, duque supremo da corte, é o vilão que cobiça a soprano Bianca, uma jovem do vilarejo da corte, filha do baixo e fiel escudeiro Bráulio, que escondia do duque Riccardo a existência de sua filha. Bianca, vivia longe do ducado para evitar ter que ceder aos desejos sexuais do duque, como era comum no sistema feudal do século XV, na Europa Ocidental. A ópera não possui coro, apenas no seu final, há vozes que gritam “*tradimento, tradimento*” (traição, traição).

Na primeira parte, temos o fiel guerreiro Umberto, após a vitória na última guerra, indo em busca de receber o direito de desposar alguma jovem da corte, por isso, vai ao duque pedir autorização. Curioso acerca de qual jovem poderia ser, haja vista que era comum o duque molestar todas das jovens da corte antes do casamento, Riccardo pergunta onde ele

⁵⁴ Após a Proclamação da República, o conservatório teve seu nome alterado pelo decreto n.º 143, de janeiro de 1890, e passou a chamar-se Instituto Nacional de Música, tendo o compositor Leopoldo Miguez como seu diretor.

⁵⁵ O Conservatório de Música do Rio de Janeiro, também conhecido como Imperial Conservatório de Música, foi um conservatório brasileiro de ensino de música, sediado na cidade carioca do Rio de Janeiro, fundado em 1841, foi a primeira instituição do gênero criada no Brasil,

conheceu tal donzela, e na primeira ária, o tenor conta como se deu os primeiros contatos com a jovem que vivia em um povoado longe da corte.

Tomado pela inveja e insatisfação, por não provar das primícias com essa jovem, o duque pergunta a si sobre a possibilidade da jovem ser aquela que viu numa festa da colheita dançando, e contente, acabou oferecendo-lhe vinho, desde então não parou de pensar na beleza que ainda não havia provado. Assim, tomado de raiva, o duque Riccardo pede que tragam a presença dele Bráulio, o fiel escudeiro, e Bianca, a jovem com quem Umberto deseja casar-se. Desse modo, passa a indagar Bráulio porque ele escondia a sua filha, posteriormente anuncia que ela seria trazida à corte, a fim dele gozar dos seus direitos. Bráulio fica dividido entre o amor pela filha e o dever de escudeiro fiel.

Figura 37 - Terceira página da grade orquestral da ópera *Primizie*, onde descreve os personagens e suas classificações vocais



Fonte: Fotografia retirada no acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno

Na segunda parte, Bianca chega revoltada ao castelo, afirmando que não desejava estar naquele lugar, porém desejava reencontrar o pai, que há muito tempo não via. Logo em seguida, há um dueto de amor entre ela e Umberto, posteriormente, são surpreendidos pela presença de Riccardo que se encanta com a beleza de Bianca e afirma que, se ela desistir do romance com Umberto, a tornaria rainha de sua corte. Umberto, revoltado, afirma que

mediante parceria com seus amigos guerreiros, provocaria uma rebelião contra o duque, pois ele gozava de grande prestígio junto à tropa. Revoltado, o duque Riccardo manda prender Umberto e Bráulio por traição. Ela não cede aos desejos do duque, e quando estava se despedindo com grande emoção de seu amado noivo, enfurecida, Bianca pega um punhal que estava no cinto de Umberto e apunhala o duque Riccardo de forma violenta. Umberto é libertado por ela, em seguida ele pega a espada e clama por rebelião.

Apesar da temática ser aparentemente simplista, o libretista traça um enredo, lento e crescente para cada personagem nesta ópera. Quando a soprano Bianca aparece na segunda parte é que todos os conflitos começaram a ganhar maior proporção e são concluídos. Os papéis ficam divididos, a partir do original desta partitura, sistematizei as informações abaixo:

Quadro 2 - Os personagens da ópera

PERSONAGENS			
Nomes	Descrição	Classificação	Extensão Vocal
Bianca	Donzela do vilarejo	Soprano	<i>Si2 – Si4</i>
Umberto	Jovem guerreiro	Tenor	<i>Dó2 – Sib3</i>
Riccardo	Duque soberano	Barítono	<i>Soll – Mib3</i>
Bráulio	Escudeiro do duque, pai de Bianca	Baixo	<i>Soll – Mib3</i>
Vozes internas			

Fonte: Sistematização elaborada pelo autor, 2024.

Não há na partitura, menção de subclassificações vocais especificadas para cada personagem, conforme prática comum nas partituras do período. De acordo com a escolha do compositor, pode aparecer descrições, vocais específicos, características vocais necessárias para interpretação das personagens, como, por exemplo, deve ser a configuração do soprano-lírico ou ainda um soprano-dramático, assim como a possibilidade para ser um tenor-leggero ou um *tenor-spinto* nos papéis.

Na intencionalidade de analisar, busquei os cantores que executaram a peça na estreia e suas características vocais. Sabemos que para a produção, o compositor não pode escolher especificamente as vozes que executariam, essa escolha coube aos produtores, assim como foi observada a disponibilidade dos cantores para a realização do trabalho. Apesar disso, para a estreia, cantaram quatro experientes cantores italianos que faziam parte da Companhia Milone que estavam contratados para aquela temporada de óperas no Theatro Lyrico do Rio de Janeiro.

Como percebido, o enredo da ópera gira em torno de um triângulo amoroso, típico dos melodramas italianos, tal qual a ópera *Tosca*, de Giacomo Puccini, estreada na década de 1900, quando o barítono, o Barão Vitellio Scarpia, chefe da polícia de Roma, deseja Flórida Tosca, temperamental soprano que vivia um romance com o pintor Mário Cavaradossi, papel escrito para tenor.

A ópera *Primizie*, surpreende a crítica por apresentar uma estruturação musical, rítmica e melódica antagônica a qual o compositor cultivava. Nela estão presentes uma estética sonora e texturas nunca usadas por ele anteriormente, que convergia com tendências técnicas de composições musicais advindas do movimento modernista do início do século XX. Através deste fato, da estreia da ópera *Primizie*, em 1904, no Theatro Lyrico do Rio de Janeiro, percebo relações importantes, principalmente com a vida política e artística, que possibilitou que ele, um compositor amador, pudesse apresentar a obra nos principais teatros cariocas. Através dela, posso perceber inúmeros desafios enfrentados por ele, que possivelmente eram comuns para outros compositores, para chegar a conquistar reconhecimento entre os pares.

A estreia ocorreu em 04 de outubro de 1904, foi produzida pela Companhia Milone, no Theatro Lyrico, que realizou no mesmo dia a festa artística dedicada a récita da soprano Elvira Fontes, que executa trechos da ópera *La Bohème* de G. Puccini. Como elenco da ópera, estão os seguintes cantores e cantora: Bianca, teve a interpretação da soprano lírico-leggero italiana Eugenia Burzio (1882-1922), como Umberto, o tenor lírico italiano José Palet (1877-1946), como Duque Riccardo, o barítono-lírico italiano Francesco Maria Bonini (1865-1930) e como Bráulio o baixo Rusconi. Conforme pode ser observado nas fotos a seguir.

Figura 38 - José Palet (tenor), Traurino Parvis (Baritono), Eugenia Burzio (soprano)



Fonte: Wikipedia

Na coluna *Chronica Musical*, do *Correio da Manhã*, de 5 de outubro de 1904, destaco por completo abaixo a primeira crítica escrita após a estreia da ópera:

THEATO LYRICO – Primizie de Abdon Milanez – Esperar não é lá das primeiras coisas deste mundo. Quando, porém, se tem em vista a satisfação de um desejo qualquer, esperar não deve ser contemplado no rol das peiores coisas e tempos até para nós que, nesse caso, é bem melhor do que desesperar. A empresa Milone prometeu-nos que levaria à scena, nesta estação, a Primizie de Abdon Milanez. Levo-a um pouco tarde, não há duvida, mas sempre levou e, é de crêr, as pessoas que tinham grande desejo de ouvir a opera do maestro brasileiro não perderam tanto assim em esperar. Ganharam, contudo, muito mais do que se tivessem desesperado.

A estreia da ópera, que em nada se parecia com as composições habituais de Milanez, segundo o jornalista, não agradou tanto ao público que assistiu, como assim transcreve aparentemente a crítica. Após inúmeras remarcações de datas, a ópera foi apresentada com cortes, pois os cantores não haviam decorado todo o papel e alguns músicos da orquestra não concordaram em executar alguns trechos, pois havia muita inconsistência harmônica na instrumentação. Como não houve tempo hábil para reorganizar todo o material, inúmeros cortes foram realizados e estão presentes nos originais da partitura. Quando afirmando que de tanto esperar, pois “as pessoas que tinham grande desejo de ouvir a ópera do maestro brasileiro” conclui o jornalista que “não perderam tanto assim em esperar”. Essa afirmação corrobora com o entendimento de que o público não fez comentários positivos para a ópera.

Na mesma crônica musical, temos a opinião sobre a composição, que afirma “não sabemos se poderemos dizer que foi uma surpresa. A nossa impressão foi essa, pelo menos. Do autor ligeiro do *Bico do Papagaio* e outras peças musicas nesse gênero, para possível que sahisse uma opera como a *Primizie*”. Afirmando que a orquestração ora se apresentava barulhenta, ora era difícil de ser compreendida, isto foi realmente incompreensível para ele. Apesar desses incômodos, ele compôs “trechos de bella inspiração, de extraordinária melodia, como, por exemplo, o dueto entre Umberto e Bianca”. Trata-se de um dueto de amor entre a soprano e o tenor protagonista da obra. Todavia, confirma que o público, neste dueto, aplaudiu calorosamente os cantores. Sobre os aplausos, o jornalista revela que ele recebeu em grande número, mas afirmou que não viu ali uma obra perfeita, pois o trabalho “representa apenas a nova direcção que o illustre compositor quer dar ao seu talento”, mas ressalta que, este trabalho “tem seus defeitos, e não poderia deixar de ser assim”.

A música do século XX passou pelas mais radicais transformações, marcadas por: prática de diversos sistemas musicais e múltiplos princípios de organização; enriquecimento ilimitado do material sonoro; influências estéticas e técnicas de outras culturas musicais

não-europeias. Ressalto que há maior uso de cromatismos e dissonâncias, como um mecanismo que enfraqueceu as relações harmônicas, a estabilidade da tonalidade e, por consequência, a regularidade do ritmo.

4.2.2 Os registros históricos da ópera

Os primeiros registros nos jornais datam de 1900, quando o jornal *Cidade do Rio* de 08 de junho, informou que o compositor estava musicando o texto de Malaguti, produzindo um possível poema sinfônico⁵⁶. Sobre a produção, a partir do ano de 1903, encontrei menções nos jornais que mencionavam acerca dos ensaios da ópera vinha sendo ensaiada, conforme apresentarei análises a partir destas matérias de jornais e revistas da época que tinham colunas dedicadas a crítica musical e a divulgação da programação dos teatros.

O jornal *Correio da Manhã* de 27 de setembro de 1903, na coluna *Echos & Reclamos*, informou que naquele dia o Theatro Lyrico não teria *matinée*, pois estavam ensaiando por completo a ópera *Primizie*, qual seria executada na terça-feira, dia 29, numa récita de assinatura. Esse tipo de récita, para acontecer, dependia da venda de ingressos que custeasse a produção.

Mediante suas influências políticas, haja vista que era deputado federal, Milanez recebe, em 24 de setembro de 1904, do Ministério do Interior o auxílio de 2 contos de Reis para a montagem da obra, a qual começou a escrever assim que retornou da Europa com inúmeras referências musicais do século XX. Destaco a matéria do *Jornal do Brasil* de março de 1904:

⁵⁶ O poema sinfônico é uma obra orquestral, geralmente escrita em um único movimento, baseada em uma narrativa extramusical, seja inspirada em outras artes, como a literatura ou a pintura, em uma paisagem ou um lugar, ou até em uma ideia filosófica.

O gênero faz parte da chamada Música Programática (em oposição à Música Absoluta, que não alude a nenhum outro fator extramusical) e procura descrever sentimentos e evocar emoções a partir de uma imagem ou de um fato fictício ou real. Outros tipos de música programática conhecidos são a música incidental, a abertura de concerto e a sinfonia descritiva.

Embora o Poema Sinfônico seja classificado como uma forma essencialmente romântica, outras tentativas de representação de imagens através dos sons permeiam a história da música desde o Renascimento. Um exemplo que pode ser considerado como um antecessor do poema sinfônico são *As Quatro Estações* de Vivaldi.

O termo “Poema Sinfônico” foi utilizado pela primeira vez pelo compositor Franz Liszt, que escreveu 13 obras nesse gênero e estruturou seu formato geral. O gênero alcançou seu ponto culminante com Richard Strauss. Outros compositores escreveram poemas sinfônicos, entre estes, Camille Saint-Saëns, Modest Mussorgsky e Bedřich Smetana.

No final do século XIX e início do século XX, os compositores continuaram a escrever poemas sinfônicos, algumas vezes dando-lhes outro nome. Destacam-se, nesse período de transição, obras de grande beleza como o *Prélude à L'Après-Midi d'un Faune*, de Claude Debussy.
<https://classicosdosclassicos.mus.br/o-poema-sinfonico/>

A empresa Milone, que ora trabalho no Theatro Lyrico, querendo proporcionar noite agradáveis aos habitués daquela casa de espectáculos e ao mesmo tempo concorrer para que seja conhecido do publico fluminense obras de autores nacionais, resolveu fazer representar brevemente a opera Primizie, musica do Sr. Dr. Abdon Milanez, deputado federal pelo Estado da Parahyba do Norte e lettra de Heitor Malagutti. A opera será montada a capricho e por certo constituirá um sucesso da empreza Milone e animará o aplaudido maestro brasileiro a compor trabalho de mais folego.

Em 14 de outubro de 1904, a *Revista da Semana* relata que a Exposição de Bellas-Arte continuava atraindo os interessados em arte, onde no evento, “foi cantada uma ópera nacional em um acto – Primizie, de Abdon Milanez, que foi uma campanha para vel-a em scena”.

No entanto, em 18 de agosto de 1904, o jornal *A Notícia*, informa que junto ao empresário Sansone, Abdon Milanez estreará sua ópera com libreto de Heitor Malaguti, no Theatro Lyrico. A ópera demorou quatro anos para ser composta e produzida, finalmente chega aos palcos após inúmeros percalços. No mesmo dia de sua estreia, foram executados trechos de outras óperas, possivelmente numa estratégia para atrair o público, pois um ano antes, os espectadores habituais não haviam se interessado em assistir à ópera numa récita de assinatura produzida.

Dias antes da estreia, na revista *O Malho* de 01 de outubro de 1904, temos uma crítica ao deputado federal e compositor Abdon Milanez, que mistura sua atuação nos dois campos, o político e o musical, afirmando:

A semana desabrochou com a publicação das primícias do relatório da fazenda. Foram as duas primícias da semana: uma no Lyrico, as Primizie do maestro Abdon Milanez, deputado nas horas vagas, outra nas paginas do Jornal. Das do Abdon, nada lhes posso dizer, porque não as ouvi. Si se annunciasse um discurso dos Abdon na Camara, eu sacrificaria trabalhos e prazeres para ouvir-o: seria certamente alguma cousa de curioso de novo, de original, de pitoresco e interessante. Todas as revelações o são. Mas uma opera, francamente, não me seduz. Já lhe ouvi as operetas e estou satisfeito. Não creio que as Primizie sejam mais interessantes que a Donzella Theodora. Como não entendendo nada de musica, para mim o Abdon é a Donzella Theodora. Quando o vejo passar para a Camara, gravemente mettido no habito exteno de deputado, ponho-me insensivelmente a marcar compasso e a cantarolar: Eu tenho chorado tanto/Que o meu pranto/Já não é pranto, é maré...

Expectativas estavam sendo geradas ao deputado federal que mais era conhecido por suas composições musicais do que pela sua atuação política. Na mesma revista é publicada a seguinte charge com críticas ao “Deputado Maestro”, a sátira destaca que Milanez é conhecido como compositor, enquanto executava poucos discursos na Câmara dos Deputados:

Figura 39 - Revista *O Malho* de 1 de outubro de 1904, pág. 16, satiriza Abdon Milanez chamando-o de DEPUTADO MAESTRO



Fonte: Acervo da Hemeroteca Digital.

Pela crítica, que o coloca como um compositor “ligeiro”, vejo que neste período era evidente as subclassificações entre os compositores. Que estava Abdon Milanez, tentando transportar suas composições para “outro nível”, quiçá, equiparar-se com os compositores acadêmicos, que produziam uma música que já se intitulava como científica, dado o fato no manuseio dos sons e da física.

Em 5 de outubro de 1904, o jornal *A Província de Pernambuco* informou que, no dia anterior, estreou a ópera, que agradou ao público, levando o maestro brasileiro a ser chamado ao palco e aplaudido. É importante ressaltar que a estreia estava inicialmente prevista para 1º de outubro de 1904, mas foi adiada porque os cantores ainda não tinham decorados os trechos musicais.

4.2.3 Os registros da segunda apresentação da ópera *Primizie*

Nos dias 29 e 30 de julho de 1921, após 14 anos da primeira execução da ópera no Theatro Lyrico Dramático, o Theatro Municipal do Rio de Janeiro executa duas récitas da ópera com direção do maestro, aclamado pela crítica, Gino Marinuzzi⁵⁷. A segunda apresentação da ópera relaciona-se diretamente com as exigências que Abdon Milanez

⁵⁷ Gino Marinuzzi (1882 - 1945) foi um maestro e compositor italiano, particularmente associado às óperas de Wagner e ao repertório italiano.

enfrentou após substituir Alberto Nepomuceno⁵⁸ na direção do Instituto Nacional de Música. Assumia em meio a polêmicas a função com a responsabilidade de organizar a instituição e concluir a construção do prédio na Rua do Passeio.

Abdon Milanez, mesmo que um tímido político, tinha forte influência política desde que foi deputado federal pela Paraíba, entre 1903 a 1906. As relações políticas o levaram a assumir outros cargos de representação no país e na Europa. Ao retornar, assumiu o cargo no Instituto Nacional de Música, sabe-se que houve grande resistência interna ao seu nome, principalmente advinda de Alberto Nepomuceno, mas acabou assumindo este cargo administrativo de 1916 a 1923, quando se aposentou. Acreditamos que a grande atuação na vida pública o elevou a assumir este cargo, principalmente por ter a confiança do presidente e demais políticos (Pereira, 2008, p. 304).

A nomeação levantou muitas polêmicas. Por ser engenheiro e até na sua maioria composto operetas, revistas e outros gêneros da “música ligeira”, a visão academicista da época desconsiderava qualquer compositor destes gêneros aptos para o ensino e de ser respeitado entre os que se dedicavam a música séria (Pereira, 2007, p. 304-307). Por ser um engenheiro, político, diplomata, enquanto músico, consideravam ter ele conhecimentos limitados, por ter em sua maioria composto para o teatro musicado apenas tangos, valsas, jongos e polcas. Exigiam para assumir o cargo, que ele tivesse tido uma formação rebuscada, mas pesava sua atuação marcante junto ao mundo da música popular (Augusto, 2010, p. 267-269).

A entrada na direção⁵⁹ do Instituto ocorrida em 11 de novembro de 1916, provoca uma ruptura no ciclo de compositores que vinha liderando a instituição desde a Proclamação da República em 1890. Milanez não integrava o corpo docente, apenas tinha trabalhos administrativos. É importante salientar que era essa primeira vez que um músico diretamente vinculado a práticas musicais distantes da produção da “música séria” estava assumindo um cargo de importância, principalmente, após a criação de uma rígida hierarquia que arquitetada pelos artistas ligados à ordem republicana.

Outro fato que levou a ser desconsiderado pelos professores do Instituto, era sua proximidade pelo músico e crítico Oscar Guanabara. A atuação deste músico e crítico

⁵⁸ Com o falecimento de Miguéz em 1902, assumiu a direção do INM, Alberto Nepomuceno. Essa seria sua primeira atuação frente à instituição, que, por conta de divergências internas, durou pouco mais de um ano. O retorno à direção do INM deu-se em 1906, e estendeu-se até 1916. (REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA - PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA - ESCOLA DE MÚSICA DA UFRJ. Rio de Janeiro, v. 31, n. 1, p. 171, 2018)

⁵⁹ Indicado por Carlos Maximiliano, mesmo responsável pela anulação do concurso de solfejo, que resultou na demissão de Nepomuceno (Pereira, 2007, p. 305).

ferrenho nos jornais, chegando a proferir ataques a acusações de desvios de comportamento aos professores do instituto, o tornava distante dos acadêmicos.

Como toda casa de ensino público que se presa, o Instituto Nacional de Música conta entre os seus professores alguns que nutrem contra o diretor uma certa animosidade. / Felizmente há sempre outros, e às vezes são em maioria, que discordam daqueles seus colegas, e por isso ordinariamente, defendem o chefe do estabelecimento, quando francamente hostilizados pelos desafetos. (*Gazeta de Notícias*, 15 out. 1919, p. 1)

O preconceito academicista e os embates durante seu período como diretor ocasionaram inúmeras manchetes nos jornais. Acusações de machismo, preconceitos de cor, juntavam-se aos questionamentos sobre sua competência enquanto músico.

A análise das atas das sessões e da frequência dos professores revela o desenvolvimento progressivo do conflito entre uma parte expressiva do corpo docente e a direção. Durante o período mais agressivo da guerra no Instituto, isto é, de novembro de 1916 até o inquérito de 1919, o Conselho reuniu-se sete vezes: em 14 de maio de 1917, na primeira sessão solene, para a distribuição de prêmios, com 22 presentes e 22 ausentes; em 17 de novembro de 1917, na 12ª sessão [...] com 22 presentes e 22 ausentes; [...] em 10 de abril de 1918 na 13ª sessão [...] em terceira e última convocação, contando com menos da metade do corpo docente, isto é, 17 professores; em 13 de setembro de 1918, na 14ª sessão [...], realizada novamente em terceira convocação e com apenas 11 presentes; em 22 de maio de 1919, na 15ª sessão realizada com 23 presentes, a qual se encerrou sob protestos, diante da negativa do diretor em permitir que um professor lesse uma representação de um livre-docente; e finalmente, em 13 de outubro de 1919, na 16ª sessão, com 30 presentes, convocada por requerimento de 23 professores, para conceder o título de professor honorário do Instituto Nacional de Música à célebre pianista Guiomar Novaes (1894-1979). Essa última sessão foi a mais concorrida de toda a administração Milanez, foi suspensa, segundo consta da respectiva ata, em “tumulto”, “algazarra” e “confusão”. (Pereira, 2007, p. 308)

Durante sua gestão, Abdon Milanez teve inúmeros embates com os professores. Além disso, teve que tomar medidas administrativas dando advertências, suspensões, dentre outras penalidades regimentais. Em uma das reuniões, possivelmente tentando apaziguar os ânimos, suspendeu as medidas administrativas contra os professores, afirmando ser um ato de nobreza, o que não foi bem aceito. O que gerou uma declaração foi publicada no jornal *Gazeta de Notícias*, a qual transcrevo abaixo:

E, como os senhores noticiaram, depois de aprovada a proposta que conferia o título de professora honorária a Guiomar Novaes, dirigi a palavra aos presentes, congratulando-me com a congregação pela formosa homenagem, que tanto a dignificava, e que importava num justo reconhecimento do extraordinário mérito da artista patricia. Aproveitei-me do ensejo para formular um voto sincero pelo reestabelecimento da cordialidade entre todos os que trabalham no Instituto, que de paz necessita para se tornar um elemento propulsor da vida artística nacional. E ao finalizar, declarei que, como prova do meu desejo de ver reestabelecida a harmonia do estabelecimento, tornava

sem efeito todas as penas disciplinares impostas durante a minha administração. / — Como foi recebida a declaração? / — Ah! Meu amigo. Em vez de provocar um movimento unânime de simpatia, o meu gesto foi acolhido por alguns professores, como um grito de guerra. O sr. Frederico do Nascimento gesticulava como um possesso. Eram berros, insultos, invectivas grosserices. Mas honra seja feita à Congregação: apenas seis professores promoviam todo o escândalo. Interpretavam como uma ofensa humilhante um ato de nobreza que não tinha outro intuito que congregar o corpo docente do Instituto. Diante da estrondosa bulha, que devia eu fazer? Suspender, como fiz, imediatamente a reunião. (*Gazeta de Notícias*, 15 out. 1919, p. 1)

Pela imprensa é possível perceber que essas divergências com professores acabaram por se estender para os alunos, principalmente com as alunas que insurgiram contra o diretor. Seu relacionamento com os políticos e a grande influência que possuía possibilitou manter-se como diretor, apesar da oposição significativa que teve durante todos os anos de sua gestão. Ele precisava se impor enquanto músico, assim, passou a compor mais canções, colocando-as para ser executadas nos recitais do instituto. Além disso, articulou a execução da sua ópera séria, *Primizie*, na programação do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, que fora recentemente inaugurado e tinha a execução de óperas de compositores nacionais como umas das práticas inerentes ao espaço.

AS DUAS OPERAS NACIONAES A SEREM CANTADAS NO MUNICIPAL EM 1921:

Fico hontem resolvido pelo Sr. Prefeito que as duas operas nacionaes a serem cantadas na próxima temporada, por força do contrato que tem com a prefeitura o Empreziario Walter Mocchi, serão o Schiavo, de Carlos Gomes, e Premicias, do Sr. Abdon Milanez, director do Instituto Nacional de Música. (*O Paiz*, 24/12/1920)

O cargo de diretor do *Instituto Nacional de Música* o obrigou a dar mais entrevistas, o que não era comum anos antes, quando atuou na administração pública e na política. O Instituto tinha uma programação de concertos e recitais que eram divulgados. As ações realizadas na instituição sempre estavam sendo divulgadas na imprensa, o que obrigou o discreto compositor ter que dar entrevistas. É em uma dessas entrevistas ao jornal *O Paiz* em 30 de abril de 1921, sobre a não aceitação dele no cargo e incompetência enquanto compositor, que revela sua intenção de ser apresentada novamente a ópera *Primizie*.

Encontramos hontem, por acaso, o doutor Abdon Milanez, director do Instituto Nacional de Música, ora sob a metralha da imprensa que o hostiliza.

S.S. vinha risonho. Aliás, S.S. anda sempre risonho. Mas, há alguns dias que um dos vespertinos da cidade o amarra ao posto da amargura, expondo-o á execração publica como incompetente e desleixado. Estranhamos, pois, que andasse tão contente.

___ Nada, não senhores. Estas coisas não me impressionam. Estou tranquilo com a minha consciência; e, como o governo sabe o que tenho feito pelo Instituto e me aconselha a que me cale, não faço mais que obedecer.

___ Quer, porém, informar-nos algumas coisas sobre as acusações que lhe fazem?

___ Não, obrigado. Já informei o senhor ministro do interior do que se passa. Não obstante, posso dizer-lhes, particularmente, que a campanha levantada contra a minha administração naquele estabelecimento de ensino é ingrata. É certo que não sou, nem nunca me julguei grande competência artística. Mas, d'ahi a concluir-se que não entendo de musica, a diferença é enorme.

___ Certamente. Cremos mesmo que o Sr. Director não ficou nas partituras da Donzella Theodora e do Bico do Papaguaio...

___ Oh! Não. Olhe: este anno, para responder a estas bobagens, consenti em entregar á companhia lyrica do Municipal, a partitura da minha opera Primizie, com libreto de Heitor Malagutti. O publico dirá se sou um analphabeto em musica, como querem fazer crer.

___ É uma novidade?

___ Não: não é uma novidade, pois que foi cantada, ainda que muito cortada (e cortaram exatamente as coisas que sã hoje consagradas na escola moderna), pela companhia Sanzone, em 1904. E tenho, felizmente, guardadas, as apreciações dos nossos críticos mais illustres.

___ Favoraveis?

___ Favoraveis. Mas, este ponto, creiam, não me interessa realmente, apesar de responder ao ilustre Sr Coelho Netto, que me chamou sacerdote de pão em templo de ouro. Não lhes parece preferivel que eu tenha feito do Instituto de Música um templo de ouro, a procurar impor-me como artista? [...]

A parte que cita que a obra foi executada em 1904 com inúmeros cortes, principalmente das partes que eram consideradas, em 1921, contendo técnicas mais modernas em composição aceitadas naquela década, o que dialoga com os cortes que encontramos nos originais da obra, que suprimem inúmeros trechos com escalas cromáticas, além de trechos com enarmonias, como destaco nos exemplos abaixo.

Figura 40 - Páginas 66, 67 e 68 da ópera *Primizie*, contendo marcações dos cortes que foram realizados na execução da ópera em 1904, no Rio de Janeiro



Fonte: Acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno da UFRJ.

Na mesma entrevista, o compositor relata que promoveu avanços até aquele momento no Instituto, dizendo que: “quando tomei a direção do Instituto Nacional de Música, este funcionava debaixo dos andaimes velhos das obras do seu novo edificio, obras que estavam paradas há bastante tempo”. Engenheiro, pensou em como poderia agilizar a conclusão da

construção, afirmando que “o Instituto tem um patrimônio. Estudei o caso. Só com os juro das suas apólices poderíamos levar avante as obras da rua do Passeio”. Com a aprovação do conselho do patrimônio e a aplicação dos juro na construção do prédio, pode ele inaugurar o prédio e a sala de concertos Leopoldo Miguez.

Figura 41 - Foto do dia da inauguração da sede do Instituto Nacional de Música, na Rua do Passeio



Fonte: Revista *Fonfon* de 1921. Acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

No dia 28 de julho de 1921, os jornais publicavam a programação do *Theatro Municipal do Rio de Janeiro*, nela, estava programada a apresentação da ópera *Primizie*, e na mesma programação, a apresentação do tenor italiano Beniamino Gigli⁶⁰, cantando trechos da ópera *Mefistofele* de Arrigo Boito. A presença do tenor italiano, que era aclamado por suas apresentações do *Teatro Alla Scalla* de Milão e no *Metropolitan Ópera* de Nova Iorque, atraiu bastante público, que também estava curioso por assistir à ópera do diretor do Instituto de Música, envolvido em polêmicas. Poucos lembravam da apresentação desta ópera em 1904.

⁶⁰ Beniamino Gigli (Recanati, 20 de março de 1890 - Roma, 30 de novembro de 1957) foi um tenor italiano de fama internacional, dotado de uma voz de grande e rara extensão, chamado de Caruso Segundo, em memória ao (considerado por muitos) melhor tenor do mundo, Enrico Caruso, entretanto ele preferia ser chamado de Gigli Primeiro.

Figura 42 - Anúncio da programação do Theatro Municipal do Rio de Janeiro



Fonte: Acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Do dia 30 de julho de 1921, encontrei no acervo histórico do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, o programa que foi distribuído, trazendo como executores, a soprano Sarah Cesar no papel de Bianca, o tenor Salvador Paolli no papel de Umberto, o barítono Segura Tallien no papel do Duque Riccardo e o baixo Mario Pinheiro no papel de Bráulio. A regência coube a Gino Marinuzzi. Havia-se programado a execução do segundo ato da ópera *Madame Buterfly* de G. Puccini, o que não aconteceu, pois a soprano japonesa Tamaki Miura adoeceu dias antes. Aproveitando que o tenor Beniamino Gigli estava no Brasil, ele cantou após a execução da ópera *Primizie*. Também cantou no mesmo dia o prologo da ópera *Mefistofele* o baixo italiano Giulio Cirino, que também estava sendo aclamado no Rio de Janeiro por conta da interpretação em algumas óperas que atuou junto a Companhia de Ópera do Theatro Municipal do Rio Janeiro, que investia massivamente na contratação de cantores internacionais.

Figura 43 - Anúncio da programação do Theatro Municipal do Rio de Janeiro



Fonte: Acervo histórico do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

A administração do Theatro Municipal por anos ficou a cargo de empresários e agentes italianos. O primeiro foi o italiano Walter Mocchi (1871-1955), que havia também adquirido o Teatro Costanzi⁶¹ de Roma, e por décadas relacionou a programação dos dois teatros. Os estudos dessas relações e de suas consequências para desenvolvimentos musicais na capital do Brasil exigem assim a consideração de contextos internacionais, em particular, italianos. Desde 1907, a sua direção administrativa do Teatro Costanzi era de Walter Mocchi. O empresário também estava à frente da *Società Teatrale Internazionale e Nazionale (STIN)*. Foi em 1912, que assume a direção do Theatro Municipal. Sua esposa, Emma Carelli (1877-1928), passou então a ser diretora do Teatro Costanzi, responsável pela Imprensa Costanzi.

O fato da direção do principal teatro brasileiro ficar a cargo do agente italiano despertou a crítica dos músicos nacionais. Como críticas da Sociedade de Concertos Sinfônicos, fundada em 12 de outubro de 1912, tinha como principais mentores os músicos, professores e compositores Francisco Nunes (1875-1934) e Francisco Braga (1868-1945). O primeiro, nascido em Diamantina e formado no Rio, era professor de clarineta no Instituto Nacional de Música, o segundo, também clarinetista, teve a oportunidade de estudar na Europa, na França e na Alemanha, e pode acompanhar de perto o debate estético-musical e político-cultural alemão, inserindo no rol dos brasileiros que visitaram Bayreuth⁶².

Nacionalistas, desejavam que o teatro apresentasse um programa sistemático e racional, que permitisse a educação estética e cultural, e que divulgasse a música erudita que estava sendo cunhada por eles através do Instituto Nacional de Música, se desprendendo da música italiana, principalmente do modelo de ópera deste país, para realização de concertos sinfônicos e a exploração da língua vernácula. A crítica desta sociedade vai diretamente à política cultural da municipalidade do Rio de Janeiro que concedera permissão por cinco anos ao empresário italiano Walter Mocchi, que impôs durante vários anos a vinda de companhias líricas e artistas italianas.

Agora teremos o Sr. Walter Mocchi com o monopólio de nos dar musica por cinco annos, absolutamente desembaraçado de concurrencias importunas, dono do campo,

⁶¹ O nome do teatro de ópera de Roma - Costanzi - foi posterior, quando, na década de 20, a casa foi adquirida pelo governo de Roma, homenageando-se, assim, o empresário Domenico Costanzi (1810-1898), principal motor da sua edificação, em 1879. O teatro foi inaugurado em 1880. Fonte: http://revista.brasil-europa.eu/156/Concessionarias_do_Teatro_Municipal.html

⁶² BISPO, A.A.(Ed.). Concertos sinfônicos e educação estética no Rio de Janeiro nas suas dimensões político-culturais antes e depois da Primeira Guerra. A Sociedade de Concertos Symphonics. *Revista Brasil-Europa: Correspondência Euro-Brasileira* 156/9. 2015, p. 04.

e portanto livre de nos impingir, a peso de ouro, o repertorio de ha cincoenta annos, com artistas da mesma idade.

Não se comprehende a que idéa bizarra, a que mysteriosos ideaes estheticos obedeceu a administração municipal para estabelecer semelhante privilegio, que põe nas mãos de uma empresa unica o direito incontrastavel de trazer ao Rio companhias lyricas.

Sem duvida o governo da cidade, em sua alta sabedoria, descobriu vantagens, que o publico ainda não entreviu, nessa forma de arranjar arte por empreitada. Não queremos prejudicar, embora o nosso scepticismo seja grande em relação a monopolios de qualquer natureza, mas, principalmente, aos monopolios em assumptos de arte.

Aqui ficamos, pois, na estacada, munidos de uma enorme boa vontade, para registrar as vantagens dessa providencia, e applaudir a Prefeitura e o feliz empresario⁶³.

Essa sociedade questionava a contratação de Walter Mocchi, afirmando que só traria ao país um repertório italiano antigo, não contextualizado com aquele período que emergia a música moderna aos moldes francês e alemão, incentivadas por parte dos músicos ligados ao Instituto Nacional de Música. Além disso, o diretor tinha seu nome associado a atividades políticas de militante no Partido Socialista Italiano. Ainda, trabalhava com a publicidade partidária, sendo um dos diretores do jornal *Avanguardia Socialista*, em Milão, na Lombardia, onde defendia uma revolução socialista⁶⁴. O que, para o regime republicano imposto pelos militares, era um grande perigo, caso o empresário trouxesse através do teatro ideias revolucionárias socialistas.

O empresário Walter Mocchi estabeleceu uma relação duradoura com o Brasil, principalmente após ao falecimento de sua esposa e casar-se em 1928 com a soprano brasileira Bidu Sayão (1902-1999), que já era uma artista atuante no Teatro Costanzi, cuja carreira internacional passou a administrar, tornando-a uma das primeiras artistas brasileira daquele século a ter reconhecimento internacional.

Os músicos nacionais, principalmente ligados ao Instituto Nacional de Música, que tentava construir no país uma estética e gosto musical nacional, não aceitava a imposição da música italiana, ao mesmo tempo, o público, lotava o teatro para assistir às óperas e concertos com os artistas internacionais que a empresa Mocchi trazia para se apresentar.

⁶³ Fonte: http://revista.brasil-europa.eu/156/Sociedade_Concertos_Symphonicos.html

⁶⁴ O sindicalismo revolucionário, tão vinculado com o nome de Walter Mocchi, exerceria influência em Benito Mussolini e, assim, no fascismo. Abre-se aqui assim um complexo de relações e transformações políticas, de passagens do socialismo de esquerda à direita e que, na sua internacionalidade, merece ser analisado diferenciadamente, uma vez que surge como de particular relevância para os estudos músico- culturais concernentes ao Brasil, em particular ao Rio de Janeiro. Fonte: http://revista.brasil-europa.eu/156/Concessionarias_do_Teatro_Municipal.html

Figura 44 - Anúncio da programação do Theatro Municipal do Rio de Janeiro

The image shows two posters for the Theatro Municipal do Rio de Janeiro. The left poster, titled "THEATRO MUNICIPAL", lists the artistic repertoire for the 1921 season. It features names such as Rosa Raisa, Tamaki Miura, Beniamino Gigli, and others. The right poster, titled "GRANDE COMPANHIA DE BAILADOS", lists a repertoire of operas, including "Il Pirata", "Norma", "Aida", and "Carmen".

Fonte: Acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

A escolha da ópera *Primizie* de Abdon Milanez se relaciona diretamente com estes embates sobre a influência do repertório italiano. As duas óperas nacionais apresentadas na temporada 1921 do teatro tinham texto em italiano. *Lo Schiavo* de A. Carlos Gomes, apesar de trazer um tema nacional, é toda escrita seguindo o modelo de ópera italiana.

Primizie, apesar de trazer uma estética mais moderna, ligada a música alemã, tem seu libreto construído com base nos arquétipos da ópera italiana, o que caracterizava para a *Sociedade* uma força maior, a hegemonia da música italiana no Brasil. A programação daquele ano tinha uma hegemonia de artistas e de compositores italianos.

Outro fato que motivava parte dos músicos brasileiros era o fato da música italiana lembrar o gosto dos monarcas que haviam sido exilados do país. Tentando reconstruir a consciência estética e referencial dos brasileiros, toda prática ligada aos monarcas passou por um esquecimento proposital. O próprio Carlos Gomes, teve suas obras pouco executadas após a Proclamação da República, pois elas, lembravam diretamente a relação do compositor com os monarcas, que foram seus mecenas nos estudos e divulgação das composições. Carlos Gomes negou-se a aceitar o regime republicano. Abdon Milanez, aceitou e passou a assumir cargos importantes no novo governo.

4.2.4 A estreia da ópera *Primizie* na temporada de 1921, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro e a crítica

O jornal *O Paiz*, publica matéria em 28 de junho de 1921, afirmando que “o principal interesse da noite era a audição da ópera em uma acto *Primizie*, musica do Dr. Abdon Milanez, director do nosso Instituto de Música”. O mesmo jornal, diz que “foi mesmo para ouvil-a que compareceu ao espectáculo S. Ex. o Sr. Presidente da República e que a assistência era grande, principalmente nas galerias e balcões”. Encontrou lá um teatro lotado, em busca de ver a obra do diretor do Instituto de Música envolvido em polêmicas, até o presidente do país, o paraibano Epitácio Pessoa (1865-1942) também se fez presente.

Era comum a presença dos políticos em grandes eventos como esse, pois necessitavam do teatro e da visão que o mesmo dava para se tornarem conhecidos pela sociedade da época, pois os meios de comunicação eram poucos para divulgar-se, o corpo a corpo com os eleitores era imprescindível. Ainda, a primeira república manteve algumas práticas dos monarcas, tentando ressignificá-las.

O Theatro Municipal do Rio de Janeiro foi construído para simbolizar a modernidade e ecletismo cultural dessa nova sociedade que tentava o regime republicano criar na consciência daquela população, por isso, a audição de uma ópera de escritor nacional, ligado ao governo, tornou-se grande atrativo, pois divulgava os ideais que por eles estavam sendo construídos.

Busquei relacionar as críticas da ópera com o pensamento político do período, seguindo a análise da crítica, vemos que o mesmo jornal afirmava que a ópera, escrita e cantada no Brasil há dezessete anos, para essa sociedade havia “o sabor de uma novidade para os que não a ouviram naquella ocasião. E são bem poucos os que della se recordam com clareza”. Ainda, sobre a composição, ela é atrelada a arte nacional e a capacidade que os artistas haviam desenvolvido, quando afirma que:

Falar da partitura, que se não constitue producção que consagre definitivamente o seu autor, é entretanto, a afirmação categórica de uma talento musical que a arte nacional perdeu e que muito teria contribuído para o ressurgimento da scena lyrica brasileira, se emergências burocráticas não o houvessem absorvido a ponto de não deixar tempo para outras realizações, na carreira tão promissoramente iniciada.

Sobre a composição, a matéria do jornal nos aponta as primeiras impressões que tiveram os críticos musicais após a execução da ópera cantada pelo experiente elenco italiano que fazia turnê no Brasil, quando diz:

Em *Primizie* há idéas, há inspiração, há um traço melódico que a sustenta e afirma a espontaneidade do desenvolvimento dos comentários, frequentemente expostos com propriedade, principalmente nos lances dramáticos, que são os que nos pareceram mais de acordo com o temperamento do autor, tal a facilidade, a natural sequência, como as idéas se cruzam e se desenvolvem, mantendo um certo equilíbrio de unidade na exposição do pensamento creador, o que nem sempre se observa nos momentos de lyrismo nos quaes as pharses de melodia sugestiva e bella ás vezes não se mantem dentro do mesmo encantamento para os ouvidos. Assim o dueto de amor de Umberto e Bianca, que, se não fosse tão longo, poderia se considerado uma das mais lindas paginas do spartito. É aliás, esse trecho um dos únicos que não louvamos com sinceridade, porque todos os outros são, uns pelos outros, perfeitamente dignos dos calorosos applausos com que a assistência victoriou o autor. Dentre o que mais agradou, citaremos a narrativa do tenor, tecido em melodia insinuante; o monlogo que se segue, cantado pelo barytono; o pequeno intermezzo que procede a sortida de Bianca, originalmente feito num dialogo entre o corno inglez e a flauta; o dueto dramático entre Bianca e o barão Ricardo, traçado vigorosa eloquencia de comentários, e, finalmente, o quarteto, trabalhado com acerto, de maneira a ambientar com propriedade a situação scenica.

Analisando o trecho da matéria, observo que o crítico tenta responder às perguntas feitas na imprensa acerca da capacidade técnica de composição de Abdon Milanez. As polêmicas geradas a partir de que assumiu a direção do Instituto Nacional de Música e a sua “não competência” como músico erudito, afirmando não ser competente por nunca ter ele estudado num conservatório imperava nas mentalidades, afirma que ele poderia ter rendido muito mais para música, se as burocracias dos officios públicos que assumiu não tivessem atrapalhado seus estudos musicais, poderia ele ter produzido algo ainda mais elaborado. Essas afirmações dialogam com a explicação de cada trecho musical, que o crítico tenta expor, como se quisesse construir, assim como Arthur Azevedo fazia, a imagem de criativo compositor.

Outro trecho importante da matéria, é quando informa que a orquestração da ópera não foi feita por Milanez, afirmando o crítico que “pode-se dizer que é algumas vezes muito efficaz e outras deficiente”. A notoriedade que Abdon Milanez ganhou a partir de que assumiu como diretor do Instituto incomodava os demais compositores que estavam se dedicando em construir uma nova escola de composição no Brasil, principalmente ligadas a estética da música moderna. Milanez quando apresentou novamente a ópera *Primizie*, que mesclava ópera italiana e a estética da música moderna, provoca significativamente os demais compositores brasileiros.

A crítica no jornal foi escrita por Oscar Guanabarro, usando o pseudônimo G. de C. Como já falado, o crítico era amigo de Abdon Milanez e incentivador, principalmente, por enfrentar os rumos que direcionaram o *Instituto de Música* durante a gestão de Leopoldo Miguez e Alberto Nepomuceno. Oscar Guanabarro sempre desejou ser professor de piano do

Instituto, mas nunca foi aceito naquele local, principalmente por ter construídos inimizades com a partir das suas críticas ácidas as obras musicais que se afastavam da estética conservadora da música italiana que imperava no Brasil.

O jornal *Correio Paulistano* de 31 de julho de 1921 repercute a estreia anunciando: “*Primizie*, do maestro Abdon Milanez, director do Instituto Nacional de Música, a qual, com grande sucesso foi interpretada pelos artistas [...] a ópera foi calorosamente applaudida sendo o autor chamado muitas vezes ao proscênio” nos apresenta o entusiasmo que grande parte da plateia estava pela execução de uma ópera nacional naquele espaço. A programação do municipal pouco executava óperas nacionais até então. Apenas as óperas de Carlos Gomes tinham conseguido subir a cena. Apresentar ali a obra de um compositor vivo e responsável pelo principal espaço de formação musical era a consagração do próprio governo republicano que o colocou no cargo.

Os entusiasmados e repetidos aplausos que recebeu o compositor, que várias vezes foi ao proscênio receber as congratulações, incomodou os críticos contrários a permanência de Abdon à frente do Instituto. O tema orquestração da ópera foi então tomado como mote de crítica. Chamava atenção a ópera escrita em 1904, ter tantos elementos da música moderna que passou a ser bem recebida naquela década, principalmente através das composições de Francisco Braga e Alberto Nepomuceno. Uma orquestração tão diferente das demais obras compostas por Abdon Milanez causou estranheza, despertando o interesse de alguns pela compreensão, principalmente pelo fato de que ela recebia elogios.

Com isso, uma nova polêmica foi gerada pelo *O Jornal* do Rio de Janeiro em 05 de julho de 1921, quando o jornalista relata que a Empresa Walter Mocchi costumava distribuir pela imprensa uma circular que sempre apresentava no texto louvores a si mesma ou aos artistas que trazia, afirmando que “apresentariam deslumbrantes espetáculos”, e com este intuito, a empresa enviou ao jornal uma circular que transcrevia parte de uma crítica positiva sobre a ópera *Primizie*, publicada no *Jornal do Commercio*, em 05 de outubro de 1904, mas que a mesma omitia a parte que dizia: “A orquestração é de quem conhece bem os variados elementos do conjunto e os aproveita com habilidade para diferentes efeitos decorativos, descritivos, pittorescos, etc”. E assim, o jornalista pergunta “por qual motivo houve a omissão deste trecho?”. Ainda interroga Abdon Milanez, afirmando que ele deveria explicar o motivo dessa exclusão. O jornalista continua a crítica, afirmando que:

Ora, como toda gente sabia que o sr. Abdon Milanez não conhecia de modo nenhum, nem tinha mesmo a mais leve noção dos elementos do conjunto orchestral, e não podia, consequentemente, tel-o aproveitado com habilidade, tornava-se mais que

evidente que a orquestração não era do Sr. Abdon Milanez – e foi isso mesmo o que se procurou fazer compreender, fornecendo-se ensejo ao autor da obra de vir ao encontro dessa observação, declarando que a orquestração da obra era do professor Ernesto Ronchini, seu colaborador naquele trabalho.

O sr Abdon Milanez, consciente do seu valor inigualável de compositor que não sabe orquestrar, preferiu calar-se a dar uma explicação que não diminua aos olhos dos admiradores da sua habilidade musical.

[...] O sr Abdon Milanez, a quem o governo conferiu a presunção legal de competência, nomeando-o director do Instituto Nacional de Música, agora principalmente não tinha o direito de permitir que se anunciasse a representação de “Primizie”, sem que, ao lado do seu nome figurasse o de seu colaborador, o professor Ernesto Ronchini.

O crítico não conseguiu assistir à ópera, mas soube da repercussão dela, assim conclui trazendo apontamentos do seu amigo, Mario Schonsen, que esteve presente, afirmou estar feliz por ter o prazer de ouvir a execução da ópera *Lo Schiavo* de Carlos Gomes, obra tão patriótica, parece que a “não há felicidade durável nesta terra. Os deuses são impiedosos, e provavelmente por me mostrarem a inferioridade da condição humana, obrigaram a empresa Mocchi a dar logo em seguida *Primizie*, do Sr. Abdon Milanez. Seguiu afirmando que não utilizaria de “eufemismos”, pois como bom matemático que o compositor era “certamente prefere as ideias claras e as linhas definidas”.

Essa crítica irônica afirmava sobre a composição, uma indefinição nas ideias, sem clareza e harmonia matemática que pressupõe o crítico ter que haver em uma composição. Continua, pergunta os motivos que levou a empresa a exibir a ópera, quando expõe “seria para agradar ao público? Ou para servir à arte brasileira?”. Com preconceitos, afirma que a empresa fez algo ruim, ao “tirar um senão honesto da calma de suas funções administrativas para expô-lo à análise do público”. Continua, dizendo que uma obra expõe a alma do autor, releva quem ele é e por isso, a maior vítima foi justamente o autor, “porque sua obra cheia de ruído e vazia de alma e de ideias, o público tirou fatalmente uma conclusão desfavorável a ele. Fizeram do sr. Milanez uma pilheria de mau gosto”. Afirma que tentou buscar na obra entender o espírito dela, o significado musical, qualquer vislumbre e expressão dramática e poética, para gritar “Eureka!”.

Sobre a composição, afirma que o libreto é muito dramático, e poderia construir um drama muito intenso se tivesse tido uma música que transmitisse intensidade, e explica “A razão é simples: a intensidade musical não se pode obter por meios artificiais. É preciso que venha da alma, que sela a animação melodias e harmônicas de um sentimento profundo, que pode aparecer moldada pelo artista numa forma muito simples”. Comenta que o autor poderia dizer que os deuses não lhe favoreceram com a criatividade para isso, o que o crítico concordava, seguindo afirmando sobre a arte de compor algo dramático, sério, “o que não

pode substituir esse elemento imponderável é o uso da violência em arte, nem a confusão”. O crítico observou que, ao não conseguir imprimir intensidade dramática em sua composição séria, Milanez tentou compensar com vigor, resultando em ruído devido à falta de uma base sólida. Identificou uma orquestração movimentada, mas centrada em frases sem significado. Criticou a cena em que o duque tenta seduzir a camponesa, que deveria ser o ponto alto; contudo, com uma melodia desprovida de grande dramaticidade, a cena transcorre sem comover.

Observa que há uma linearidade na composição, afirmando “tudo ali é o mesmo de princípio a fim”. Elogia a orquestração, afirmando ser bem feita e equilibrada, e ainda elogiou os cantores, afirmando que “o sr. Paoll usou dos processos habituaes aos cantores que querem arrancar aplausos das galerias: gritou muito”, tentando possivelmente afirmar que esses mereciam aplausos e não Abdon Milanez.

Em resposta a essa crítica, no dia 05 de agosto de 1921, *O Jornal*, publica a resposta de Abdon Milanez as perguntas que o crítico havia feito, a qual transcrevo abaixo:

Sr. Redactor:

Cordeas saudações.

Venho pedir-vos o especial obsequio de mandar inserir esta carta na mesma secção em que no numero de hontem do vosso apreciado jornal se procurou atacar a minha probidade artística.

É sábadó em todas as rodas artísticas do Rio de Janeiro, que em 1901, convidei, em presença dos 60 professores da Orchestra do Theatro Lyrico, o meu velho amigo prof. E. Ronchini, para se encarregr da orchetração da minha opera.

Além disso, o eminente critico, sr. Oscar Guanabarino, na sua apreciação em 1904, sobre aquella opera, citou o nome do professor Ronchini, como autor da referida orchestração.

Finalmente, há cerca de 2 annos, tive occasião de, em documento official, affirmar que o trabalho de orchetração da opera “Primizie” era da autoria do professor E. Ronchini.

Do exposto, verifica-se, portanto, que jamais houve de minha parte a intenção que me attribuiu o vosso critico musical.

Antecipando os meus sinceros agradecimentos, subscrevo-me com a mais elevada estima e consideração.

Abdon Milanez.

No dia seguinte, o mesmo crítico afirma que não adiantou em nada a resposta dada ao jornal, pois o compositor não explicou o motivo de ter suprimido a parte que citava a matéria por ele escrita que informava que a orquestração de Ernesto Rochini, ao dizia ser seu velho amigo, mas que havia lhe recusado e honra de ser citado como colaborador.

A *Gazeta de Noticias*, de 05 de agosto de 1921, repercute as críticas que a ópera e seu compositor receberam. Afirmando que “A partitura tem phrases melodicás de effeito, muito embora não me pareça obre de grande folego. Há, todavia, que reconhecer que *Primizie* foi escripta há uns bons vinte annos, não podendo, portanto, aquilatar-se em definitiva do valor

musical do seu autor”. Segue, argumentando que quando estreou em 1904, “foi apresentada em barulhos de reclame”, o que se entende que as polêmicas nos jornais para com o artista não existiam naquele período, como ocorria em 1921. Que os jornalistas tinham naquele momento a “preocupação de ofuscar os trabalhos musicas nessa temporada levados á scena do Municipal”.

Todavia, essa matéria apresenta outra informação relevante sobre o cenário e figurinos, afirmando o jornalista ser “muito bom, em puro estylo bysantino”. Esse registro é importante, pois não há registro de fotografias deste espetáculo nos acervos históricos do teatro, nem encontramos na imprensa.

A obra estava sendo apresentada em meio a conflitos e críticas, como mostramos sobre a Associação de músicos concertistas e ainda, a crítica dos músicos a respeito da direção de Milanez no *Instituto Nacional de Música*. O jornal *O Paiz*, de 06 de agosto de 1921, fornece outras informações importantes sobre a pré-produção da ópera no Theatro Municipal pela Empresa Mocchi:

Havia prognósticos negros, aterradores, para esse trabalho que Abdon Milanez escrevera há 18 annos, e que os ‘amigos’ do autor davam como inteiramente encanecido, hoje.

Os prognósticos chegaram a desanimar o compositor; tamanho receio de desastre se lhe puzera no espirito, que o laborioso director do Instituto de Música chegára a pedir á empresa *Mocchi* a retirada da peça. Mas Walter Mocchi, experiente como é, em coisas de theatro, teve a habilidade de incutir novo alento no desanimado e modesto musicista, porquanto o valor real da opera e os cuidados expendidos para por em scena a obra.

[...]

O ambiente é senhoril; os interpretes já estão experimentados, a Orchestra é de Narinuzzi, e o theatro é da Prefeitura.

As condições de representação offerciam, pelo tanto, garantias a uma realização de altos luzimentos.

Abdon Milanez deu nessa *Primizie* uma primicia dramática de incontestavel mérito e promissora de obras que solidamente firmariam o renome do autor se por motivos aliás muito ao cultivo da arte. Mas, como é notório, o sr. Milanez caiu no estalão burocrático, e ás notas de musica, ao contraponto e á instrumentação, preferiu as notas commissárias que se lavram nas secretárias de propagando dos productos brasileiros, na Europa, nunca suppondo que, após longo afastamento da vida musical, viesse um dia manobrar o leme do barco do Instituto Nacional de Música.

E foi pena, porque Abdon Milanez, como demonstrou em *Primizie*, é um inspirado, um sentimental, um melodista, rico de idéas e dotado de intensa fibra dramática.

A aria do tenor bem phaseada por Paoli, o monologo de Ricardo, dito por Segura Tallien, o quarteto e a scena final do assassinato do barão são trechos de apreciável effeito que revelam, repetimos, a fluente veia melódica do compositor, veio melódica, por vezes, de accentuada originalidade.

Entretanto, diremos com nossa habitual franqueza que o lado fraco da opera consiste na orchestração, que afigurou morna, incolor, inefficaz para acompanhar ou commentar as situações, que, após a primeira scena, vão crescendo de interesse e vigor dramático.

Como obra de estréa *Primizie*, apesar dos seus dezesste annos de idade, não traz signaes de envelhecimento.

Se se não soubesse do seu aparecimento em 1904, ninguém de boa fê seria capaz de lhe negar percalços de actualidade, pois a linha melódica raras vezes faz lembrar o feito da que, por convenção, se chama, hoje, musica banal.

Marcava ainda na reputação de compositor a dedicação que Abdon Milanez teve ao teatro musicado, quando escreveu operetas, revistas, mágicas. A crítica mostra que essas composições estavam sendo chamadas de “musica banal”, e afirma que em nada se parecia as melodias de *Primizie* com as demais obras por ele compostas, pelo contrário, não parecia algo atual, conforme o que vinha as escolas de composição executando do repertório modernista.

4.3 A grade orquestral da ópera *Primizie*

4.3.1 A instrumentação

Na grade original da orquestra, conforme apresentado abaixo, há a seguinte distribuição dos instrumentos:

Quadro 3 - Instrumentação da ópera *Primizie*

INSTRUMENTAÇÃO DA ÓPERA PRIMIZIE	
FAMÍLIAS	INSTRUMENTOS
MADEIRAS	- Flauta 1 e 2 - Oboé 1 e 2 - Corne inglês - Clarinete 1 e 2 (tonalidade Lá e Sí Bemol) - Fagote 1 e 2
METAIS	- Trompa 1 e 2 - Trompete 1 e 2 em Lá - Trombone 1 e 2 - Trombone baixo - Tuba
PERCUSSÃO	- Tímpanos em Sol e Ré - Pratos - Caixa
CORDAS	- Harpa - Violino 1 e 2 - Viola - Violoncelo - Contrabaixo

Fonte: Sistematização elaborada pelo autor, 2024.

A obra demorou quatro anos para ser concluída, seus primeiros esboços, entre 1900 a 1904, percebo que ao entregar a orquestração para Ernesto Ronchini, a utilização de métodos de composição de Richard Wagner foi seguida pelo arranjador. É possível constatar um sistema horizontal e gradativo, montando a música por partes, repleto de cromatismos e

imitações de sons da natureza. Também identifiquei orientações da orquestra moderna tal qual o *Tratado de Instrumentação e Orquestração Moderna*, redigido em 1848, por Hector Berlioz (1803-1869).

O século XIX foi a era dos instrumentos de sopro e essa influência perdurou no século XX. A instrumentação e a exploração dos instrumentos de cordas friccionadas como: violino, viola, violoncelo e contrabaixo já tinham atingido o ápice de sua evolução, ao contrário estavam os instrumentos de sopro que se modernizaram, surgindo variações, novos materiais, mecanismos, sonoridades e variações, dando força para um grande período de mudanças e de utilização no corpo orquestral.

Na orquestração de *Primizie*, além do uso da tuba, há o uso dos instrumentos de madeira, posicionados como instrumentos auxiliares, alternando ou dobrando suas notas: além dos dois oboés, junta-se a eles o corne inglês, dois fagotes, dois clarinetes, sendo um na tonalidade de *lá* e outro em *si*.

Os instrumentos de sopro, tanto nas madeiras como metais possuem importantes participações na orquestração escrita por Ronchini, como no pequeno prelúdio que abre a segunda parte da ópera, anunciando a chegada de Bianca no enredo ou ainda nos duos instrumentais apresentados nas partes instrumentais da ópera. As madeiras têm importante função na obra, tais quais a proposta de instrumentação orquestral feita por Heitor Berlioz, por exemplo, na *Fantasia Fantástica* temos: 1 piccolo, 2 flautas, 2 oboés, 1 corne inglês, 2 clarinetes, 1 requinta, 4 fagotes, 2 cornetas, 2 trompetes, 3 trombones, 2 tubas, 4 tímpanos, pratos bombos, sinos, 4 harpas, cordas (violinos I e II, violas, violoncelos e contrabaixos).

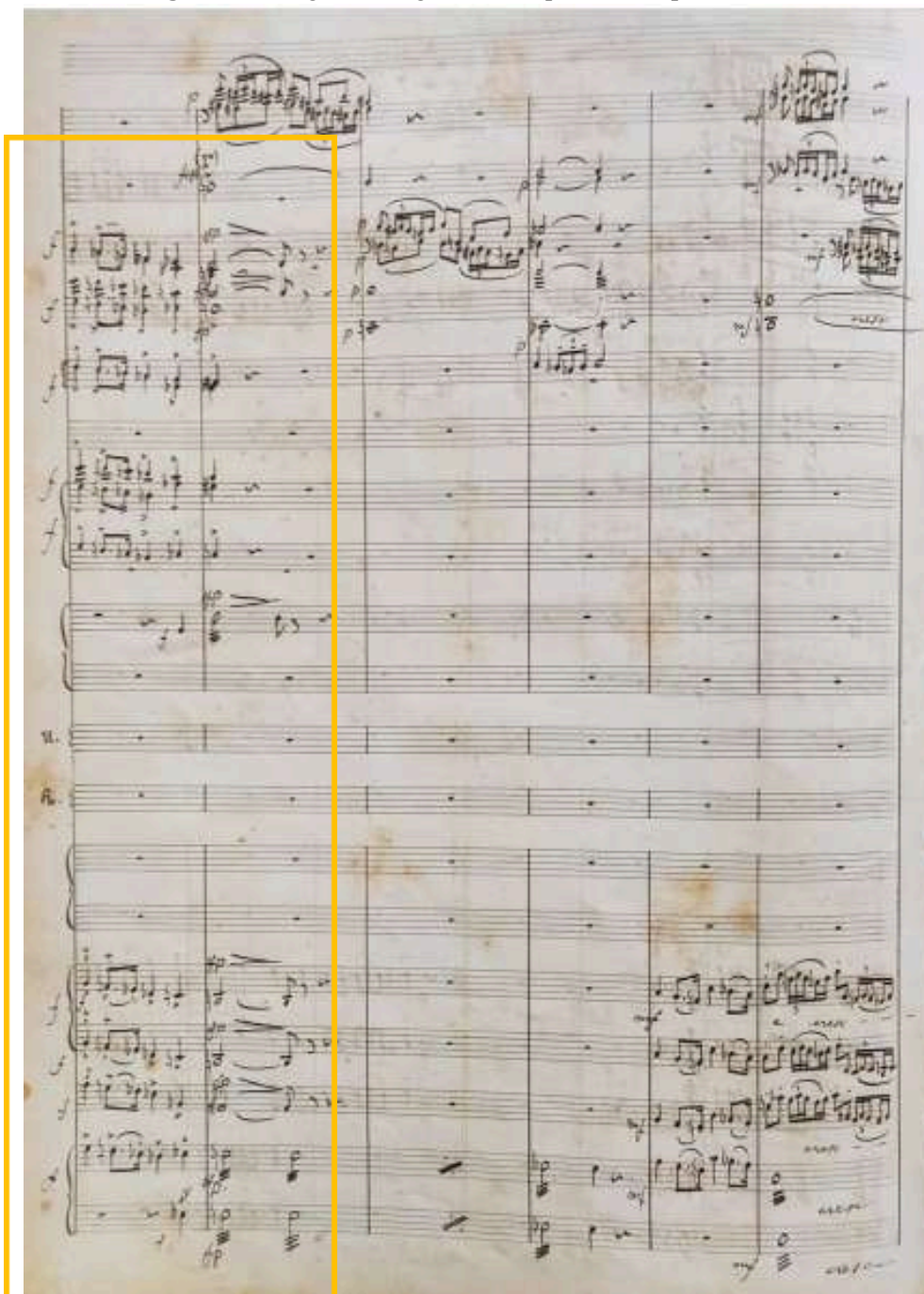
Figura 45 - Página 1 da grade de orquestra da ópera *Primizie*

The image shows a handwritten musical score for the first part of the opera 'Primizie'. The score is written on aged, yellowed paper and includes staves for various instruments and vocal parts. The title 'I. Parte' is written at the top left, and 'Primizie' is written in the center. The instruments listed include Flauti, Oboi, Clarinetto, Fagotti, Corni, Trombe, Tromboni, Timpani, Violini, Viola, Violoncelli, and Contrabassi. The score is written in a cursive, handwritten style with some corrections and annotations.

Fonte: Acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno.

Na grade da orquestra, percebemos incongruências na escrita, principalmente em como ela a compreensão, principalmente da contemporaneidade. Compreendo que o arranjador opta por não colocar armaduras de clave em todos as pautas, possivelmente, para agilizar o processo de escrita manuscrita e abrir espaço nas folhas, percebo essa dinâmica desde a página 2 da grade de orquestra, conforme exemplifico na figura abaixo:

Figura 46 - Página 2 da grade de orquestra da ópera *Primizie*



Fonte: Acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno

As armaduras de clave só aparecem quando há mudanças de tonalidades. Outro fator que percebo na escrita é que o arranjador não coloca armadura de clave nas trompas, e quando coloca armadura nos instrumentos, ele repete na pauta as notas com seus acidentes, criando dúvidas sobre a escrita. Possivelmente ele adiciona os acidentes na pauta constantemente para

relembrar que aquela nota é sustenido, bequadro ou bemol, graças ao fator que há muitas alterações nas escalas cromáticas.

4.3.2 Libreto da ópera com proposta de tradução contemporânea para o português

Um dos conceitos wagnerianos para construção de seus libretos era de que os personagens evitassem ao máximo saírem da cena, pois até o cansaço faria parte da cena e estaria pensado na execução de sua música. A mensagem precisava ser sentida, expressada na totalidade. Cada cena para deveria ter um material objetivado.

É um fato importante, pois o libreto de *Primizie*, apresenta antes de tudo um italiano escrito tal qual o período feudal, linguagem advinda do latim-vulgar, falado pelos soldados romanos colonizadores desde o século IX. Compreendo que Heitor Malagutti buscou originalidade e autenticidade baseada na filosofia estética, mais associada a filosofia da música moderna, ao perceber a necessidade de uma fusão indissolúvel entre libreto e a música. Buscou possibilidades de lidar com o antigo de forma nova, escrever um texto possível de ser dramatizado a partir da música escrita por Abdon Milanez.

O pensamento de Wagner sobre o texto dramático imperava nesta concepção. Para ele, a arte vivida na antiguidade deveria servir como referencial para uma arte moderna que não se limitasse à mera distração. Ela deveria viabilizar a revelação intrínseca da realidade humana e que tivesse um valor essencial para o homem [...] (Macedo, 2006, p. 25-28).

Por isso, fiz a tradução do libreto para o português, tendo a liberdade de buscar uma contextualização contemporânea tanto para o entendimento da ópera, como para auxiliar a execução dramática do intérprete. Como ferramenta, utilizei o *Dicionário Martins Fontes Italiano – Português* do autor Ivone Castilho Benedetti, Editora WMF Martins Fontes, 2020, além de pesquisar na ferramenta online Google tradutor. A tradução está disponível em anexo desta tese.

Diferentemente do padrão de libretos que musicou para o teatro de revista e operetas, em *Primizie*, Heitor Malagutti apesar de utilizar a língua italiana, escreve um texto que tenta romper com o aspecto do padrão de ópera italiana, concebendo-o mais moderno e contínuo, reflexivo, usando de um italiano medieval. Era comum os compositores procurarem o artista para traduzir texto, tanto do italiano para o português, como ao contrário. O compositor Leopoldo Miguez, por exemplo, pediu para o artista traduzir o poema de Coelho Neto para o italiano, gerando a obra de maior dimensão foi *Os Saldunes* ou *O Crepúsculo das Gálias*,

composta entre 1896-98, mas só estreada em 1901. Essa obra, não se tratava de uma ópera convencional, mas de um “drama musical” tal qual a concepção wagneriana. Nela, apesar de inspiração na música alemã de Richard Wagner, o enredo se passa no tempo das guerras dos gauleses contra os romanos comandados por Júlio Cesar. A recepção da obra não foi significativa na estreia, mas assim como *Primizie*, teve uma segunda montagem, em 1924, que obteve sucesso na execução (Azevedo, 1956, p. 117-8).

Durante a pesquisa percebi que no Brasil e na França a temática greco-romana, durante o século XIX e início do XX, tornou-se frequente entre os literatos, manifestando-se, sobretudo, na poesia parnasiana: “[...] o parnasianismo dos deuses olímpicos, da temática greco-romana, do ideal objetivo, descritivo, marmóreo e escultural, de tom nacional retórico, [...]” (Brito, 1964, p. 19).

Neste período, na Europa, o teatro passou a ser encarado como o espetáculo em sua totalidade, não apenas como o texto dramático, principalmente após as obras e propostas cênicas escritas por Richard Wagner que buscou também no teatro grego inspiração. A busca era por estabelecer “um teatro de rupturas e de grandes experiências” (Fernandes, 2005, p. 16). Segundo Adolph Appia (Appia, *apud* Fernandes, 2005, p. 17), um dos principais elementos nesse processo de transformação do teatro, foi a heterogeneidade dos diversos elementos que compunham a encenação no século XIX.

O encenador tem uma nova responsabilidade, a de fazer convergir todos os elementos que compõem o espetáculo, ou seja, ele precisa estruturar e dirigir a atuação, a luz, o cenário, o figurino, a música, criando assim a sua concepção estética, assumindo a responsabilidade que antes era facultada ao cantor/ator, pois era ele antes quem pensava a sua própria interpretação, movimentação cênica, figurino, assim, “Surge então a figura do encenador, ou seja, aquele que rompe com uma tradição que colocava ao encargo do ensaiador, frequentemente o ator principal, a tarefa de “fundir o espetáculo num molde preexistente” (Pavis, 1999, p. 22). O dramaturgo, fornece o texto e o encenador, a partir de uma dada leitura do texto dramático a ser encenado, cria sua visão teórica sobre a execução que será posta em prática. (Fernandes, 2005, p. 17).

Diferentemente dos libretos que se inspiravam em textos românticos retirados de livros e histórias míticas. O texto de *Primizie* foi criado exclusivamente para a ópera, seguindo o ideal moderno de arte pura, de arte pela arte. Essa concepção faz com que o espetáculo teatral passe a ser seu próprio fim. Ele não será mais considerado um meio para a encenação de uma obra literária, como o texto dramático foi encarado na Europa a partir do século XVII (Pavis, 1999, 189). O texto teatral para Ryngaert (1998, p. 66), tem a função de

criar novas histórias, “de uma prática do teatro em que é o texto que faz sentido a uma prática em que tudo faz sentido e se inscreve em uma dramaturgia de conjunto”.

A título de exemplo, Alberto Nepomuceno, com libreto de Coelho Neto, escreve *Artemis*, um “episódio lírico”, composta e estreada em 1898. Cantata em português, com uma música não convencional e a natureza do espetáculo nova, tão diferente do estilo operístico italiano, provocou críticas do público e de Oscar Guanabara. O texto, expõe a história dos “últimos helenos”, com vários personagens greco-romanos, ilustrando o imaginário do homem culto da época (Pereira, 2007, p. 134-6) que valorizava o clássico grego como exemplo de civilidade a ser seguida.

4.3.3 A estrutura da ópera *Primizie*

Como já exposta, a influência wagneriana estimulava parte dos compositores brasileiros que tentavam alicerçar um novo estilo de composição, estando alinhado ao nacionalismo e a valorização dos aspectos da música moderna que despertou o compositor alemão. Abdon Milanez, Francisco Braga e Leopoldo Miguez, foram dentre os vários compositores de projeção que se inspiraram nos ensaios e obras de Richard Wagner, principalmente estimulando para composição do que ele intitulou como sendo a *música do futuro*. Identifico na estruturação da obra *Primizie* o vislumbre de seguir uma linha composicional tal qual os dois primeiros compositores brasileiros estavam explorando. No mesmo período, estreamos composições com tais inspirações, gerando poemas sinfônicos, dramas musicais e óperas com o estilo *música continua*.

Em *Primizie*, há uma tragédia, um enredo crescente e a finalização no clímax da história. Está concebida como uma obra que se estrutura a intenção de expor um reflexo direto da angústia dos personagens. Há um despertar para a crítica social, principalmente, sobre o machismo e o abuso sexual, quando é exposta à situação de um possível estupro sendo arquitetado, baseado no então “direito feudal das primícias do amor” que tem vilão, o Duque Riccardo contra Bianca, a camponesa e heroína da ópera. Vemos exposta nas melodias da curta ópera manifestada o drama desta situação desde o curto *Prelúdio*, de apenas 13 compassos que abre a ópera. Esse clima vai até os últimos compassos, quando em revolta, Umberto, o guerreiro, clama a população por uma revolução contra os monarcas e suas práticas lascivas contra o povo.

Na obra, não vejo concepções ou inspirações nos traços melódicos que rememorem diretamente a música medieval italiana, período onde transcorre a ópera. Apesar de ter trechos

instrumentais que lembrem músicas instrumentais medievais, na composição, percebo mais fortemente melodias vanguardistas, por uma música mais narrativa que se tornou comum na segunda metade do século XIX. Para isso, significativamente passou Abdon Milanez a utilizar dos cromatismos, texturas, ritmos em busca de sonoridades que tentem construir atmosferas, sensações, ambientações assim como propôs Wagner, que focava no drama, na especulação dos sentimentos, com melodias e harmonias que tentam construir uma leitura dos sentimentos mais profundos humanos e sobrenaturais.

Quando observo os ensaios escritos por Richard Wagner, percebo que a ópera *Primizie* transcorre, assim como apontava as indicações do ensaísta, apresentando uma música contínua, com maior ênfase nos diálogos via recitativos, intercalados por pequenas canções não estróficas, sem repetições clichês. Há pausas expressivas e reflexivas, mas nela, não o intuito de finalizar um trecho ou ária tão comuns em cavatinas e cabaletas românticas das óperas italianas, mas sim, busca enfatizar a ação dramática, ocasionar um momento de refletir, ou de explorar o silêncio como um efeito expressivo.

A estrutura da ópera moderna estava diretamente associada não mais as formas musicais românticas da música italiana, mas sim na funcionalidade dramatúrgica-musical necessária para dar vida as encenações e ao texto. No texto e na música, deve haver uma linguagem dramatúrgica e musical que contemplem o espaço da encenação e as movimentações cênicas. Com a modernidade e a chegada da energia elétrica e de vários recursos tecnológicos, a possibilidade do uso de maquinários, de cenários móveis, ocasionou a flexibilidade e a mobilidade do espaço cênico, isso influenciou diretamente na música e nas possibilidades de propostas melódicas para a execução cênica.

Destaco que as aberturas, prelúdios, partes instrumentais entres árias e canções não tinham a exclusividade de uma função meramente musical, não estavam apenas para marcar entradas e saídas de personagens. Para a concepção wagneriana, elas deveriam participar ativamente das narrativas cênicas, complementando o texto dos cantores, sendo um elemento orgânico da estrutura dramática total.

Outro aspecto que observo é o fato do texto dramatúrgico não precisar explicar o que estava acontecendo. Os diálogos, a estrutura do espaço e do tempo da cena caberia a uma compreensão individual do espectador, sendo assim, “o cenário e a luz passam essa informação, criando à formação de uma cultura cênica que conta na produção de sua narrativa com elementos não-verbais” (Fernandes, 2005, p. 27).

4.3.4 Cenas, recitativos, canções, duetos, trios e quartetos: identificação das tonalidades e andamentos

A ópera é composta de 6 canções principais, precedidas por recitativos, 5 duetos, 2 trios e 2 quartetos, tendo as respectivas peças, andamentos e tonalidades:

Quadro 4 - A ópera *Primizie*

PRIMIZIE		
PARTE I		
Abertura – Pequeno prelúdio – Compasso: 01 -13		
CENAS	Canções, trios, duetos e recitativos	Compassos, Tonalidades e transições
CENA 1	Arioso: Mio buon signor, salute! (Umberto)	Compasso 14-27: Introdução, em Em – Sostejo moderato (in Due) Compasso 28-37: Recitativo Tenor – Meno Compasso 38-59: Trecho em D – Andante mosso (intervenção tenor 48-49) Compasso 60-62: Allegretto con spirito – modula para > Compasso 63-75: Trecho em Cm – Andante deciso (intervenção barítono 70-71) Compasso 74-81: Recitativo Barítono - modula para > Compasso 82-84: Trecho em Bm – Andante mosso Compasso 85-95: Recitativo Tenor e Barítono - transição para > Compasso 96-109: Trecho em C – Allegretto
	Arioso e canção: Signore, non lungi dal vostro castello (Umberto – Tenor)	Compasso 110-117: Fm – Largo - introdução para > Compasso 118-141: Trecho em Fm – Andante apassionato – modula para > Compasso 142-145: E – Cantabile – retorna para > Compasso 146-157: Fm Compasso 158-162: Trecho em E – Andante
CENA 2	Arioso e canção: Sull'istante si chiam ilo scudiero (Riccardo)	Compasso 163-169: Introdução, em E – Moderato Compasso 170-184: Trecho em C#m – Energico – modula para > Compasso 185-194: F# - Moderato: cantabile Compasso 195-201: Allegretto - modulação para > Compasso 202-213: B – Andantino Compasso 214-217: Risoluto, em F –
CENA 3	Arioso e Duetto: Il mio signor mi chiama (Braulio – Riccardo)	Compasso 218-226: Recitativo Ricardo e Braulio, em A – Andante calmo – modula para > Compasso 227-229: Trecho Braulio, em C – Andante Compasso 230-243: Trecho Ricardo - Andante Compasso 243-248: Recitativo Braulio, em A – a piacere Compasso 248-250: Allegro - transição para > Compasso 250-252: Recitativo Ricardo Compasso 253-259: Trecho em Gm – Meno – modula para > Compasso 260-276: C – Andante
	Duetto: Questa volta non m'indica senj'altro il luogo dell'asione (Riccardo – Braulio)	Compasso 277-287: Recitativo Ricardo, em Am – Allegretto Compasso 288-287: Ária Ricardo – Cantabile – modula para > Compasso 293-298: Recitativo Braulio, em D Compasso 299-305: Recitativo Ricardo – modula para > Compasso 306-311: Duetto Ricardo e Braulio, em C – Andante marcato Compasso 312-314: Recitativo Ricardo – Andante Compasso 314-341: Duetto Ricardo e Braulio, em C – Agitato – modula para > Compasso 341-350: D – Sostenuto Grandioso

PARTE 2		
CENA 1	<p>Arioso e dueto: Il bramo il genitor (Bianca – Riccardo)</p>	<p>Compasso 351-367: Introdução, em F – Andante pastorale Compasso 368-388: Dueto Soprano e Tenor – Largo Compasso 389-393: Meno Compasso 394-401: Andante Compasso 402-409: trecho Soprano – modula para ></p>
	<p>Arioso e Canção: Allor din fra'lazzuro in cuigioi va al fanno io non sentiva (Bianca)</p>	<p>Compasso 410-432: Ária Soprano, em A – <i>Un poco animato</i> Compasso 433-458: <i>Più mosso</i></p>
	<p>Arioso e Dueto: Il son felice i mio ideal sei tu (Bianca e Riccardo)</p>	<p>Compasso 459-462: <i>Meno</i> Compasso 463-467: <i>Allegretto</i> – modula para > Compasso 468-478: B – modula para > Compasso 479-485: Trecho Tenor, em C - <i>Più mosso</i> – modula para > Compasso 486-493: Db – <i>Moderato</i> – modula para > Compasso 494-520: A – <i>Allegretto mosso</i> – modula para > Compasso 520-524: G - <i>Allegro</i> - transição para > Compasso 525-554: Dueto Soprano e Tenor – <i>Allegro</i> Compasso 555-570: <i>Largo</i> –</p>
	<p>Arioso e trio: Leco o'signor la sposa che bramava (Umberto, Riccardo e Bianca)</p>	<p>Compasso 571-573: Introdução - <i>Largo</i> – modula para > Compasso 574-593: trecho Tenor, em B – <i>Allegretto con simplicità</i> - modula para > Compasso 594-601: Ab – <i>Andante calmo</i> – modula para > Compasso 602-607: trecho Barítono, em C#m – <i>Andante mosso</i> Compasso 608-615: Recitativo Barítono - <i>Marziale</i> – modula para > Compasso 616-624: trecho Barítono, em Db – <i>Andante</i> – modula para > Compasso 625-632: Introdução, em A – <i>Allegro</i> – modula para > Compasso 633-635: trecho Barítono, em D Compasso 636-648: <i>Andante</i> - (intervenção soprano 645) - Fim da 6ª Aria</p>
CENA 2	<p>Arioso e Trio: Oh! Non signore quale ognor la bontà vostra ognora (Bianca, Riccardo, Umberto)</p>	<p>Compasso 649-656: Introdução, em Eb – <i>Allegro</i> Compasso 657-666: Dueto Tenor e Barítono - modula para > Compasso 667-683: trecho Barítono, em C Compasso 684-699: <i>Agitato</i> – modula para ></p>
CENA 3	<p>Arioso e canção: Gentile damigella (Riccardo)</p>	<p>Compasso 700-738: Ab – <i>Allegretto con grazia</i> – modula para > Compasso 739-749: Eb Compasso 749-760: <i>Più mosso</i></p>
CENA 4	<p>Arioso e canção: Oh! Qualle angoscia am'invade (Bianca)</p>	<p>Compasso 760-765: Introdução, em Eb – <i>Allegro</i> – modula para > Compasso 766-773: trecho em D – <i>Agitato</i> Compasso 774-786: <i>Andante</i> Compasso 787-799: <i>Più mosso</i> Compasso 800-804: Dueto Soprano e Barítono (Ricardo) - modula para > Compasso 805-821: trecho (Ricardo), em Am – modula para ></p>
	<p>Dueto: Ah! Siccome al campo (Bianca e Riccardo)</p>	<p>Compasso 822-833: B – <i>Vivo</i> – modula para > Compasso 834-892: Dueto Soprano e Barítono (Ricardo), em Em – <i>Agitato</i> – modula para > Compasso 893-894: Bb Compasso 895-899: <i>Allegro</i> – modula para ></p>
	<p>Canção: Casta soave seducente altiva (Riccardo)</p>	<p>Compasso 900-919: trecho (Ricardo), em Eb – <i>Andante mosso</i> Compasso 919-939: <i>Più mosso</i> – modula para ></p>
	<p>Quarteto:</p>	<p>Compasso 940-948: trecho em Am – <i>Agitato</i> – modula para > Compasso 949-962: trecho (Ricardo), em D – <i>Andante agitato</i></p>

CENA 5	Oh! No! Giammai il tuo labbro (Bianca, Riccardo, Umberto, Braulio)	Compasso 962-966: trecho Tenor – modula para > Compasso 967-970: trecho soprano, em A Compasso 971-979: trecho Barítono (Braulio) - modula para > Compasso 980-1003: Grande Quarteto, em E – Moderato Compasso 1004-1009: Meno
	Arioso e quarteto: Il dirritto che tu vanti sino ame (Umberto, Riccardo, Braulio e Bianca)	Compasso 1010-1020: Ária Tenor – modula para > Compasso 1021-1031: Db – Marziale – modula para > Compasso 1032-1043: Quarteto, em C Compasso 1044-1068: Un poco agitato – modula para > Compasso 1069-1076: D –

Fonte: Sistematização elaborada pelo autor, 2024.

A proposta de organização da edição desta obra, consiste em continuar respeitando a estruturação de uma obra contínua, sem divisão por árias, mas para facilitar o estudo, identificarei o início de cada trecho, colocando uma sugestão de título, da seguinte forma:

PARTE 1

Arioso: *Mio buon signor, salute!* - (Umberto)
Arioso e canção: *Signore, non lungi dal vostro castello* - (Umberto – Tenor)
Arioso e canção: *Sull'istante si chiam ilo scudiero* - (Riccardo)
Arioso e Dueto: *Il mio signor mi chiama* - (Braulio – Riccardo)
Dueto: *Questa volta non m'indica senj'altro il luogo dell'asione* - (Riccardo – Braulio)

PARTE 2

Arioso e dueto: *Il bramo il genitor* - (Bianca – Riccardo)
Canção: *Allor din fra'lazzurro in cuigioi va al fanno io non sentiva* - (Bianca)
Arioso e Dueto: *Il son felice i mio ideal sei tu* - (Bianca e Riccardo)
Arioso e trio: *Leco o signor la sposa che bramava* - (Umberto, Riccardo e Bianca)
Arioso e Trio: *Oh! Non signore quale ognor la bontà vostra ognora* (Bianca, Riccardo, Umberto)
Arioso e canção: *Gentile damigella* - (Riccardo)
Arioso e canção: *Oh! Qualle angoscia am'invade* - (Bianca)
Dueto: *Ah! Siccome al campo* - (Bianca e Riccardo)
Canção: *Casta soave seducente attiva* - (Riccardo)
Quarteto: *Oh! No! Giammai il tuo labbro* - (Bianca, Riccardo, Umberto, Braulio)
Arioso e quarteto: *Il dirritto che tu vanti sino ame* - (Umberto, Riccardo, Braulio e Bianca)

4.4 A abertura da obra

O prelúdio que abre a trama apresenta nos primeiros dois compassos dois marcantes motivos que se repetem durante os 13 compassos seguintes. Escrita em Sol Maior, em andamento *Maestoso*, vai do compasso 1 ao 13. Nele é apresentada uma curta abertura para ópera, com a duração em média de 34 segundos. Trata-se de uma repetição de motivos, uma estrutura simples, **A-A'-B**, tocada pelas madeiras (flauta, oboé, clarinete em lá, fagote), metais (trompa em fá, trompete em lá, trombone e tuba), tímpanos e cordas (violinos, viola, violoncelo e contrabaixo).

Entre os compassos 1 e 4, aparece a **parte A** da abertura. Nela é apresentada a uma estrutura rítmica do *motivo A*, nos dois primeiros compassos e repetidos nos compassos 5 e 6.

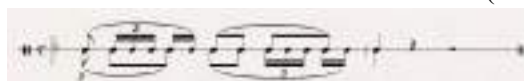
Nos compassos 2 e 3s, é exposto o *motivo B*, reexposto nos compassos 4 e 5, também repetindo pela terceira vez nos compassos 6 e 7:

Figura 47 - Estrutura rítmica do *motivo A* da abertura (compassos 1 e 2)



Fonte: Sistematização elaborada pelo autor, 2024.

Figura 48 - Estrutura rítmica do *motivo B* da abertura (compassos 2 e 3)



Fonte: Sistematização elaborada pelo autor, 2024.

Ainda, nas cordas, durante a *parte A*, os compassos 1 a 4, há exposição do *motivo A*. No violoncelo e contrabaixo, a partir do compasso 2 a 4, apresenta uma sequência de nota pedal, reexpostas nos compassos 6, 7, 8, 10 e 11. Contextualizando a abertura, destaco que ela tenta climatizar o enredo da ópera desde o princípio. Mesmo que a música não seja baseada na música medieval europeia, há uma externalização de um ambiente militar, um clima funesto pós-guerra nos primeiros compassos. O duque *Riccardo*, graças a liderança do guerreiro *Umberto* saiu vitorioso desta guerra.

Os motivos *A* e *B* funcionam como uma pergunta e resposta, estabelecendo um diálogo claro não amistoso, um conflito entre as flautas, clarinete e trompa, que remetemos ao conflitante triângulo amoroso do enredo. Observo que possivelmente desejou o arranjador e compositor transparecer nestes instrumentos os antagonismos entre os protagonistas e o vilão. A flauta aparece associada a personagem Bianca, o clarinete a Umberto, o fagote a Riccardo. São três personagens unidos por um mesmo motivo. Já a trompa, remete aos toques das trombetas na guerra.

O clima do pequeno trecho é desafiador, opositor, há um ambiente de ameaça. Os compassos 4 e 6, onde a trompa realiza um solo imitando um som de trombeta de guerra, tem o sentido de anunciar algo ruim, funesto que está por vir.

Na **parte A'**, que vai do compasso 5 ao 8, o mesmo trecho é reexposto os motivos A e B um tom a cima, em *Lá-bemol*, ressaltando esses diálogos, finalizando com uma escala cromática, que culmina na repetição do motivo B um tom a cima.

Figura 49 - Abertura da ópera *Primizie*

The image displays a musical score for the opening of the opera *Primizie*. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. Key elements and annotations include:

- Motivo B:** A green box highlights a specific melodic phrase in the Flute part, labeled "Motivo B".
- Representação Motivo B:** A green box highlights a later occurrence of the same melodic phrase in the Flute part, labeled "Representação Motivo B".
- Motivo A:** An orange box highlights a rhythmic and melodic pattern in the Clarinet in C and Bassoon parts, labeled "Motivo A".
- Representação Motivo A:** An orange box highlights a later occurrence of the same pattern in the Trombones and Tubas parts, labeled "Representação Motivo A".
- Nota pedal:** A blue box highlights a sustained low note in the Cello and Double Bass parts, labeled "Nota pedal".
- A and A':** Yellow and green boxes at the bottom of the score mark two distinct sections, labeled "A" and "A'".

The score includes parts for Flute, Oboe, Clarinet in C, Bassoon, Trumpet in F, Trumpet in C, Trombone, Tuba, Timpani, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo. The tempo is marked "Maestoso 2 - 100".

Fonte: Página 2 da ópera *Primizie* editada.

Figura 50 - Abertura da ópera *Primizie*

The image displays a musical score for the opening of the opera *Primizie*. The score is arranged in two systems of staves. The first system includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tpt. A), Trombone (Tbn.), and Euphonium (Eup. b.). The second system includes staves for Timpani (Timp.), Cymbals (Cs. tr.), Violin I (Vio. I), Violin II (Vio. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Key annotations and features include:

- Reapresentação Motivo B:** A green box highlights a specific musical phrase in the Clarinet part.
- Transição:** A purple box highlights a section in the Trumpet and Trombone parts.
- Redução do motivo A:** An orange box highlights a section in the Violin I part.
- Redução do motivo B:** A green box highlights a section in the Violin I part.
- Codeta:** A blue box highlights a section in the Violin I part.
- Nota pedal:** A blue box highlights a section in the Viola part.
- A' and B:** Brackets at the bottom of the score identify sections A' (green) and B (orange).

Fonte: Página 3 da ópera *Primizie* editada.

Na **parte B**, que vai do compasso 9 ao 13, a tonalidade de *Sí bemol maior*. Nesta parte, há reduções dos *motivos A e B*, apresentados nos compassos 9 e 10. Já no compasso 11, é iniciada uma *Codeta* até a transição presente no compasso 12 e 13, tocada pelo clarinete, trompa e fagote, criando uma atmosfera que supomos sugerir a escuridão, uma sala fria, medieval, a solidão, local que transcorrerá as cenas.

Percebo que essa abertura está esteticamente ligada ao estilo composicional inaugurado pelo alemão, já que segundo Sadie (1994, p. 2), “após o *Tannhäuser*, de Wagner (1845), as aberturas independentes para óperas dramáticas foram amplamente substituídas por prelúdios mais curtos”.

É importante ressaltar que algumas similaridades na estrutura da breve abertura com a abertura da ópera *Tristan und Isolde* de Richard Wagner, onde nos dois primeiros trechos de ambas óperas, há dois compassos com um breve motivo descendente, seguidos de três compassos que expõe um segundo motivo de melodias ascendentes, possuindo uma estruturação semelhante, reexposta nos compassos a seguir em outra tonalidade, como mostrado na figura abaixo.

Figura 51 - Abertura da ópera *Tristan und Isolde* de Richard Wagner

Richard Wagner
Tristan und Isolde

Erster Aufzug

Einleitung
Langsam und schmerzhaft

Motivo B

Motivo A

Fonte: imslp.org

Não observo a utilização do mesmo material melódico, mas percebo similaridades na estruturação da abertura com a da ópera wagneriana. Nos levantamentos históricos e biográficos sobre Abdon Milanez, encontrei uma crítica comparativa feita por Mario de Andrade, que identificou "coincidências" entre um tema da opereta *Bico de Papagaio* de Milanez com as linhas melódicas de um Rondó de L. van Beethoven. Em *Bico de Papagaio*, assim como em outras obras, ele sentiu a sensação de semelhança entre diferentes músicas, o

que argumentou ser comum em alguns compositores brasileiros o hábito de transfigurar melodias europeias em brasileiras, complementando o pensamento, afirmando que:

Haverá creio, e tanto na melodia como nos outros elementos da música, ritmo, harmonização, timbres, andamentos, haverá preferências por certas formas, sem que nenhuma possa por si caracterizar a nacionalidade. O que a caracteriza é como você diz o caráter psicológico. Mas este resulta da soma e relação de todos os elementos da música – melodia, ritmo, etc. A distribuição e dosagem deles é que assinalam a nacionalidade quando ela existe musicalmente. O que me surpreende no caso brasileiro é que literariamente, politicamente, sociologicamente e uma porção de outros mentes, mal nos distinguimos como nacionalidade; e no entretanto musicalmente temos nacionalidade marcante – falo, é claro, da música popular (Andrade, 2001. p. 310).

Desde o ano de 1870, após a revolução musical na França que toma a música de Richard Wagner como inspiração, tanto os compositores como os dramaturgos, passam a se inspirar no simbolismo que advém das obras por ele escritas. Na dramaturgia, a relação entre a poesia e a música se torna ainda mais próxima. O valor da poesia adentra nas linhas melódicas. Segundo Balakian (1985, p. 43-44), percebendo as constatações de Baudelaire sobre a influência dramática das concepções de Wagner, e como ele enfrenta a noção da integração das formas artísticas como uma possibilidade de mistura sinestésica mais ampla. Em suas observações, percebeu que elas produzem estímulos sensoriais.

Ao analisar esse aspecto, percebo sua importância para minha concepção analítica. Além de uma melodia que narra a história, os compositores desse período, incluindo Abdon Milanez, buscavam criar ambientações e sinestésias por meio dos sons. A seguir, apresentarei trechos exemplares. As reflexões de Balakian destacam o poder da música em provocar, através do estímulo de um único sentido, um plano multissensorial de imagens.

A proposta orquestral da ópera *Primizie*, comunga com esses elementos de inspiração. Encontrei tentativas de criar ambientações, imagens, através de sons, conseguindo de forma clara em alguns momentos outros, ficando intrínsecos. Neste contexto, há tentativas de criar com o texto a descrição da própria sensação, o que chamarei de “estado de espírito”. A partir disso, a minha compreensão das cenas cantadas nos *ariosos* e canções, é que nelas há o caminhar da narrativa. Além das concepções e propostas estéticas presentes nos ensaios de Richard Wagner, encontrei concepções estruturais feitas por Antônio Carlos Gomes, pós-sucessos obtidos na Itália, que recebia influências da música alemã, procedimentos composicionais que possivelmente foram usados como o modelo de concepção de ópera séria de Abdon Milanez e do arranjador Ernesto Ronchini.

4.5 Estruturação da música cênica da ópera *Primizie*

Constatei na análise geral da partitura desta obra, que Abdon Milanez segue a concepção wagneriana que abandonou o modelo de ópera italiana estruturada por números, nosso olhar buscou pontos que comunguem com as indicações de Wagner sobre a estruturação da ópera moderna e da música continua. A concepção italiana era de uma estruturação que exercia uma nítida separação dos momentos de expressão de sentimentos utilizando os recitativos secos, acompanhados por orquestra ou contínuo (momentos de narração e exposição dos conflitos) mais as árias, que eram a exposição da emoção resultante da exposição dos conflitos como ferramenta. Wagner e seus seguidores, passam a abandonar essa estruturação.

Em busca de novos indiciadores do desenvolvimento dramático, Abdon passa a seguir a técnica de composição e estruturação em favor da exposição contínua da ação dramática, que seria guiada então pela utilização do *Leitmotive* em favor do texto dramático, privilegiando assim, como na estruturação wagneriana o uso do arioso, tipo de recitativo acompanhado por orquestra, que apareceriam no máximo *canções* interligado a este arioso, que poderia dar continuidade ao conflito, a narrativa ou gerar outro ponto⁶⁵.

A estruturação das óperas onde a ária é substituída por cenas é chamada de *Durchkomposition* (música continua). Nela, existe a busca por uma obra que será composta, pensada para uma ser executada de forma contínua, ininterrupta dentro de cada ato, sem divisões em árias, duetos, etc. (Coelho, 1999, p. 231; Grout; Palisca, 2001, p. 646), com prevalência do texto, da ação dramática. A voz e a música a serviço da cena.

Em *Primizie*, é notória a criação de vários *Leitmotives* que aparecem na obra tentando caracterizar através das melodias, sons dos instrumentos e texturas características comportamentais e psicológicas de uma pessoa, de um lugar, além de tentar transmitir uma ideia e estado de espírito, uma emoção, tudo para criar componentes da ação dramática.

Percebo que o compositor e o arranjador constroem algo plástico e funcional. A plasticidade funesta e densa que encontramos na obra, aparecem como secundada por uma mobilidade posta inteiramente ao serviço da estrutura músico-dramática. Ela transcorre estruturalmente para a evolução das personagens, estabelecendo conflitos e a buscar por soluções.

⁶⁵ Arioso é um estilo de solo vocal de ópera ou oratório que ocupa lugar intermediário entre o recitativo e a ária. Surgiu no século XVI juntamente com os estilos supramencionados e a monódia (Lord, 2008, p.112)

Desde a abertura, como também nas introduções instrumentais dos trechos cantados da obra, há uma narrativa musical do enredo, o que Wagner diz pertencer a uma *melodia infinita*. Cabe ao espectador ser capaz de interpretar e até antever os acontecimentos, de identificar e criar correspondências entre a música e a palavra, entre a imagem e o gesto que serão expressos na composição e suas sucessivas variações.

Em maior ou menor grau, há momentos na obra em que podemos verificar o primado da expressão sobre a narração. Baseado também nos ensaios de Richard Wagner, essa estruturação coloca a expressão e a narração no recitativo do tipo arioso, o que ele consegue com grande expressividade, já que era um bom melodista desde as operetas.

Os duetos, trios e quartetos são na obra estruturados como monólogos paralelos nos quais a melodia infinita oscila entre quase a apresentação de uma ária mesclada com recitativos. Há uma busca pela fuga da falta de coerência dramática que acaba ocorrendo em algumas obras quando tem o uso desta alternância entre a ária e o recitativo na ópera de números. Em *Primizie*, é fortemente acentuado os encadeamentos, as tessituras, as escalas cromáticas para assim criar os *Leitmotives* interligados com ação dramática.

4.5.1 Análise da introdução instrumental da Cena 1

Após o breve prelúdio que abre a ópera, a partir do compasso 14 ao 27, temos a introdução instrumental da cena 1, em que o duque Riccardo entra na escura e fúnebre sala do trono, senta de frente a lareira infeliz e reflete sobre as conquistas que teve na guerra.

A atmosfera gira em torno do pesado ambiente de guerra, da infelicidade que impera no ar do reino oriunda da crueldade do seu governante. O duque é um sanguinário abusador de mulheres, que busca satisfazer seus desejos de poder sobre as pessoas para comandar todo o reino. A densidade funesta é repassada desde a introdução da cena.

Nesta, dois personagens dialogam, o duque Riccardo e o guerreiro Umberto que veio a presença do monarca lhe fazer um pedido que gerará todo o conflito da trama, a permissão para casar-se com Bianca, jovem que o duque não tem conhecimento da existência, e assim não tivera então as “primícias do amor”, ou seja, o estupro da jovem antes de ser entregue para um guerreiro em casamento.

Logo no início da introdução da cena, existe a utilização do material já exposto no Prelúdio de abertura, sendo que aumentado, assim como demonstrado na figura 51. Seguindo o andamento de *Sostejo molto (in due)*, com a sugestão de ser regido em 2, a estrutura da introdução segue um **A – B – Codeta**. O motivo B do prelúdio (compasso 2 e 3) é reexposto,

como mencionado acima, aumentando, sendo reapresentado no compasso 14 pelos violinos e viola. Na parte A, que vai do compasso 14 ao 21. Há nos compassos 14 e 15 uma entrada em *fugatto*, tocada pelo violoncelo e contrabaixo. O motivo aumentado vai sendo repetido pelos demais instrumentos até chegar ao compasso 25, quando é iniciada uma *codetta* de transição para entrada da parte cantada, na tonalidade de Mi maior.

Figura 52 - Cena 1, ópera *Primizie*

The image displays a musical score for Figure 52, titled "Cena 1, ópera *Primizie*". The score is arranged in a system with six staves: Flute (Fl.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabaixo (Cb.).

- Flute (Fl.):** A green box highlights the notation "Motivo B da abertura aumentado" in the first measure.
- Violin I (Vln. I):** Performance markings "Sost. azedo (la due) - - - - -" and "poco rall." are present above the staff.
- Violoncello (Vcl.) and Contrabaixo (Cb.):** An orange box highlights the notation "Entrada em fugatto" in the first measure of both staves.
- Bottom:** A blue box labeled "Parte A" spans the first seven measures of the score.

Fonte: Página 4 da ópera *Primizie* editada.

Figura 53 - Cena 1, ópera *Primizie*

The image displays a musical score for the first act of the opera *Primizie*. It is organized into two systems of staves. The first system contains staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fa.), Violin I (Vi.), Violin II (Tpo. II), and Cello/Double Bass (Cba.). The second system contains staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (Cb.). Two specific annotations are present: a bracket labeled "Parte B" is positioned under the Cello/Double Bass staff in the second system, and another bracket labeled "Codetta: Transição para a entrada do solo vocal" is positioned under the Viola staff in the second system.

Fonte: Página 5 da ópera *Primizie* editada.

É exposta durante quase toda a música a ideia de eco que tanto pode aparecer nas madeiras como nas cordas, como acontece nos compassos 14 e 15. Neles, começa os violinos e violas tocando o motivo A e logo após o violoncelo, contrabaixo e fagotes repetem. Há neste uso a ampliação de possibilidades harmônicas dentro do âmbito tonal, em processo, como explica Schoenberg (2001, p. 323), se dá:

Naturalmente, essa circunstância será aproveitada não apenas para a modulação, mas também para o alargamento da cadência, para enriquecer o processo dentro de uma tonalidade. A nova finalidade, estabelecida por esta relação do acorde principal, permite conquistar para a tonalidade (...) também as tríades secundárias das tonalidades a cujo âmbito pertence este acorde menor de subdominante.

Tomando aqui uma liberdade interpretativa, considero a apresentação temática adotada Abdon Milanez nos primeiros compassos, em que o tema é exposto, que partes vão surgindo lentamente e se ampliando, criando um movimento análogo ao movimento que transborda mistério e temor.

4.5.2 Análise do arioso “Mio buon signor, salute!”

Após a introdução instrumental do arioso, a obra que tem a proposta de ação contínua, vai introduzindo os personagens através de execuções de pequenos motivos. No compasso 28, a entrada cantada do personagem Umberto (tenor). É um arioso de grande expressividade vocal. O lirismo da voz de tenor é exposto nas primeiras notas. Vocalmente, fica clara a exigência para interpretar os personagens dessa ópera que os intérpretes sejam possuidores de uma voz robusta, expressiva, lírica, dotada de recursos dramáticos que permitam a expressão total do texto.

Especificamente sobre o papel do tenor protagonista, através da minha pesquisa bibliográfica e documental, percebo que os cantores italianos que interpretaram o papel gozavam de uma expressiva voz lírico-dramática, tendo em seus currículos a interpretação de papéis wagnerianos. No caso específico do personagem Umberto, percebo que Abdon Milanez compôs desejando que o papel fosse interpretado por um tipo de tenor, tal qual Richard Wagner desejava, de voz firme, potente, lírico dramática, qual classificou como *Heldentenor* ou de *tenor heróico*⁶⁶.

⁶⁶ *Heldentenor* (lit. "tenor heróico", em alemão) é um tipo de tenor do período romântico da ópera alemã. Ele é também chamado de *Wagneriano* porque é o tipo de voz dos principais papéis as óperas de Richard Wagner. (Wagner, 1895).

As principais características vocais exigidas por Wagner para os cantores foram seguidas por Abdon Milanez, são:

- Grande potência vocal, exigindo uma absoluta igualdade em todos os registros;
- Grande resistência física, capaz de enfrentar uma grande orquestra com trechos instrumentais fortes, em que a voz necessita superar a densidade sonora ascendente;
- Voz que supere a execução simultânea de vários instrumentos (cordas, madeiras, metais e percussão);
- Compreensão das exigências dramáticas do papel, possibilitando a expressividade dramático-cênica.

Estruturalmente, neste primeiro recitativo, encontrei o material da abertura e da introdução instrumental da cena 1 sendo utilizado. A estruturação do *Arioso*, dá grande expressividade para a breve iniciação. A sequência de notas Fás4 aumenta o poder vocal do tenor. A busca é de impor bravura, altivez e lirismo na primeira execução vocal.

Entre os compassos 28 a 37, a estruturação seguida é um **A – B**. Na parte A, o *motivo A aumentado* já exposto na introdução da *cena 1* é reexposto no violino 1, nos compassos 28 e 29, em um segundo plano, tocado apenas por dois instrumentos. Nestes mesmos compassos, no clarinete 1 e nos violinos 2 acontece uma entrada em *fugatto*, utilizando do motivo aumentado.

Figura 54 - Cena 1, ópera *Primizie*

Fonte: Página 5 da ópera *Primizie* editada.

No compasso 31 e 32 as flautas 1 e 2 repetem o motivo ampliado, agora estando ele em um *stretto*⁶⁷. No compasso 30 e 31, no segundo compasso do solo do tenor, há entrada da

⁶⁷ *Stretto* designa dois recursos técnicos de composição. O primeiro se refere a uma seção da fuga, em que o tema aparece em todas as vozes, em rápida sucessão, antes de cada aparição se concluir. Geralmente é usado como encerramento porque torna a textura mais cerrada e aumenta as possibilidades de exploração de um efeito

harpa, tocando os acordes em harpejo. Esse efeito transmite o ar de nobreza e bravura do guerreiro que adentra a sala do duque, esperançoso para ter seu desejo atendido.

Figura 55 - Cena 1, ópera *Primizie*

The image shows a page of a musical score for the opera *Primizie*. It features multiple staves for various instruments and voices. The vocal staves include lyrics in Italian. Annotations include a blue box labeled "Nota pedal" pointing to a specific note in the bass line, and two brackets labeled "Parte A" and "Parte B" indicating sections of the music.

Fonte: Página 6 da ópera *Primizie* editada.

É comum que na execução de cada personagem tenha a apresentação de um material melódico novo, sem ligação com o personagem seguinte, assim acontece com a entrada do personagem Riccardo (barítono).

expressivo marcante, apropriado a um final. O segundo designa a seção final de uma ária, canção ou movimento de concerto, na qual o andamento é acelerado.



Figura 56 - Cena 1, ópera *Primizie*

Codetta

The musical score for the Codetta section of the opera *Primizie* (page 7) features a complex orchestration. The woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) and strings (Violins I & II, Viola, Violoncello, Contrabasso) play intricate, rhythmic patterns. The vocal parts include a Tenor and a Baritone. The Tenor's line is marked with a forte (f) dynamic and includes the lyrics "Gra - tias - oh mi - se...". The Baritone's line is also marked with a forte (f) dynamic and includes the lyrics "de - se - pre - ca - ção - de - se - pre - ca - ção". The score is written in a key signature of one flat and a 2/4 time signature.

Fonte: Página 7 da ópera *Primizie* editada.

A densidade demonstrada nos instrumentos de cordas, principalmente, com ênfase na região médio grave, contrasta com a forma incisiva do trecho cantado pelo barítono, na região

aguda, expondo de forma imperativa, tentando construir um ar de altivez que emana do conceito de nobreza europeia presente no texto dramático.

Na ação dramática, o tenor adentra a sala do duque em busca de sua recompensa, graças a ter vencido a guerra. Em sua primeira fala, almeja saúde, desejando ao monarca a proteção divina. O trecho demonstra força, principalmente por usar de notas musicais que expõe toda a expressividade da voz de um tenor lírico, como é a nota Fá4. Também de forma altiva, o barítono responde-lhe “Quando recebo o carinho dos meus súditos, vejo isso como retribuição ao zelo que tenho por todos, estando eu nos serviços estatais. Espero que sigam esse exemplo que é dado por vós” (tradução nossa). A execução explora da região aguda para voz do barítono, como forma de demonstrar força e poder. O conceito de masculinidade e a relação de poder é exposta neste trecho inicial cantado.

A ação dramático-musical da cena exige da densidade instrumental, perlongando a transmissão do sentimento e da criação de um ambiente pesado e escuro. Ao mesmo tempo, é emanada uma altivez monárquica na construção melódica. Ela é construída a partir de uma dimensão utópica de nobreza e poder que este representante da corte, do estado deveria ter. Essa construção ocorre entre os compassos 44 ao 47.

É possível perceber que Abdon Milanez tenta construir uma atmosfera, uma expectativa na ação melódica para este diálogo. Há nestes breves trechos grandes diferenciações expostas no material melódico. Em minha análise observo que os conceitos wagnerianos que permeiam a construção da obra, utilizei como comparativo as indicações presentes no ensaio *Zukunftsmusik* de Richard Wagner, que via a possibilidade de “revelar de maneira compreensível a todo o povo os objetivos mais sublimes e profundos da humanidade” (Wagner, 1873, p. 137). Há na obra uma preocupação no enredo e por consequência na música, de criar tensões de forma lenta, expressar sentimentos e expectativas, antecipando sensações que apresentarei posteriormente na composição.

Desde 1850, reflexões sobre a construção de uma "música do futuro" permeavam parte das mentalidades ocidentais. Os debates entre músicos e filósofos giravam principalmente sobre as novas tendências musicais que surgiam na Alemanha. Vários pensadores e compositores se colocaram em oposição as novas tendências que surgiam. O compositor Ludwig Bischoff (1794-1867), fundador do *Rheinische Musik-Zeitung* (*Jornal de Música Renano*) que existiu na Alemanha entre 1850- 1859, defendia objetivamente as tradições da arte clássica contra o que intitulava de “impertinências dos contemporâneos”.

É necessário compreender que o pensamento da música moderna edificado por Wagner e outros compositores do século XIX não era o da entregar-se imediata o sentimento

na música, mas sim, de construir uma projeção, uma especulação sobre, principalmente, do que poderia existir em meio a ele. Essa referência está presente na carta escrita em 1854, pelo compositor alemão Ludwig Spohr (1784-1859), que citava ter identificado na música de Berlioz o mesmo que com outros compositores acontecia, a não entrega aos sentimentos naturais, mas a especulação sobre aquilo que ainda não existe totalmente. Era na época algo totalmente antagônico ao pensamento de compositores ainda influenciadores do período, como: Haydn, Mozart e Beethoven, que expõem o sentimento diretamente na música (Spohr, 1861, p. 360).

Essa conjuntura de pensamento é importante, pois a ópera inicia sem uma narração prévia, sem antecipação na abertura de trechos, sentimentos, dos clímaxes das melodias que irão aparecer no decorrer da obra, como era comum de acontecer no padrão italiano de abertura romântica. Pelo contrário, os motivos que aparecem na abertura e na introdução na cena 1 irão aparecer quase sempre no decorrer da ópera. O material exposto no pequeno *Prelúdio* fornece motivos, fios condutores que podem aparecer com sua forma inicial original, sendo aumentado ou reduzido na duração dos tempos. Será comum o aparecimento de variações deste motivo principal ou ainda de parte deles.

Figura 57 - Cena 1, ópera *Primizie*

The musical score for 'Cena 1' from the opera *Primizie* is presented in a multi-staff format. The instruments and voices included are:

- Flute (Fl.)
- Clarinet (Cl.)
- Bassoon (Fag.)
- Trumpet (Tromp.)
- Trombone (Tromb.)
- Tenor (TENOR)
- Bass (BASSO)
- Chorus (CORO)

The Chorus part is divided into two sections, A and A', indicated by blue brackets and yellow boxes. The lyrics for the Chorus are:

Ché les-rot! Há des - a-p - a-p com - pa - ra - La gar-ça que de - po - do - po - que - li - é - no - ta - ra

The score also includes a section labeled 'Parte A' at the bottom, which encompasses the Chorus and the lower instrumental parts.

Fonte: Página 8 da ópera *Primizie* editada.

Continuando a análise da peça. Entre os compassos 50 ao 59, há um novo material exposto. Ele segue uma estrutura *parte A* (a-a') – *parte B* (b-b'). Entre o compasso 50 ao 54, a *parte A* trabalha a expectativa, a pergunta. O arranjo orquestral tenta construir a ação da interrogação de forma arrogante e altiva, ligada a característica emocional e comportamental do duque *Riccardo*. É criada, a expectativa, visando transmitir a arrogância, uma tenção, percebo melodicamente o uso do cromatismo para construir tal sensação. Na ação, *Riccardo* faz a seguinte pergunta:

Riccardo

O que você deseja? Seja direto!
Sei que veio em busca da compensação,
por ter vencido a guerra que corajosamente lutou.
Sei que a causa agora está ganha.
O céu deu vitória! É isso que entendo!

Há na ação dramática a altivez dos monarcas, melodicamente se expressa pela força e densidade instrumental. Essa expressão tenta transmitir toda a arrogância do personagem, aliando-se a ação, a forma em que o monarca indaga seus súditos, a contrariedade que sente quando estão lhe pedindo algo.

Entre os compassos 51 a 54, a inclusão dos tímpanos, remetem-se a uma memória, a uma ação acontecida em um passado breve, ou seja, a vitória na guerra. Os tímpanos adentram na melodia como os tambores de guerra, o tumulto da batalha. A pausa instrumental no compasso 54 relaciona-se com o texto “è terminata” (é terminada), aludindo a guerra que chegou ao fim. Essa referência remete-se a narrativa através das melodias instrumentais.

Entre os compassos 56 ao 59, é iniciada a *parte B*, tendo a exposição de um novo material, com a entrada da harpa, que se relaciona com o texto “*lo dato il ciel*”, onde os personagens acreditam que é dádiva dos o céu, dos deuses, a vitória. Os harpejos da harpa estão relacionados assim com o arquétipo sonoro de um som divino, da honradez, a dádiva vinda dos céus, pensamento cultivado desde a Grécia antiga sobre o som do instrumento.

No compasso 56 e 57, é exposto *quiáalteras* que aparecem sendo tocadas pelas flautas semelhantes ao material já exposto na abertura da obra, no motivo B, que reaparecendo na sua forma padrão nos compassos 02 e 03. O motivo B da abertura é uma estrutura que sempre rotineiramente estará sendo rerepresentada.

Figura 58 - Cena 1, ópera *Primizie*

Quilâteras do motivo B da abertura

Fl.

Ob.

Cl.

Fa.

Tp.

Tbn. A.

Tbn.

Tbn. B.

Tim.

Figura 59 - Cena 1, ópera *Primizie*

TENOR (SOMBATO)

BARITONO (DECARDO)

Fl.

Vcl. I.

Vcl. II.

Vcl.

Cl.

Parte B

vivo e un poco di moto con

Con - tin - uo - and - ant

Te

primizie

primizie

primizie

Fonte: Página 10 da ópera *Primizie* editada.

Figura 60 - Cena 1, ópera *Primizie*

Antecipa a figuração que aparece no tenor no compasso 68, sendo que em modo invertido.

porém aqui está invertido

Allegretto con spirito $\text{♩} = 100$ Andante deciso $\text{♩} = 60$

Fl.

Cl.

Fag.

Trom. A

Trom. B

Timp.

Timp.

Tenor (GUMBERTO)

BARISSIMO (RICARDO)

Hr.

Viol. I

Viol. II

Vla.

Cb.

Transição

Di... me... re... gi... se... ad... di... ce... se... la... me... ad... re... ce...

Fonte: Página 11, da ópera *Primizie* editada.

Entre os compassos 64 ao 66, o oboé toca a melodia que será cantada pelo tenor entre os compassos 68 e 69, porém sendo iniciada pelo fim do motivo, antecipando o pensamento, a elaboração da pergunta que será feita pela personagem. Umberto se encontra apreensivo, se o duque o deixará desposar uma de suas servas como recompensa pela vitória na guerra. Mas quisera ele uma jovem específica, a filha do escudeiro Bráulio e com isso vem a revelação de algo que o duque não sabia, que o fiel escudeiro tinha uma filha. Transcrevo abaixo a tradução nossa, o texto musicado:

Umberto:

Para lhe mostrar, senhor a minha sujeição
Vou lhe dizer como bom servo
o desejo que tenho de me unir
com uma donzela.

Riccardo

De minha corte?

Umberto

Ela é filha de Bráulio, o escudeiro!

Riccardo

O escudeiro tem uma filha?
E ele nem deixou isso claro para nós, cavaleiro?
Que propósito o tem em esconder isso de mim?
Das minhas vistas!
Meu jovem guerreiro...
Se calme;
Concento o casamento!
Mas o escudeiro nunca me comunicou ter uma filha, não sabia!

Umberto

Neste mistério o amor monstruoso se desdobrou
E é certo que nenhum de nós tem um ideal
O meu, nunca troco, juro!

A revelação que Bráulio, o escudeiro fiel, tem uma filha, pega o duque de surpresa. O texto necessita de uma construção melódica que transmita a tenção de uma revelação, da surpresa, da indagação pelos motivos que levaram o fiel escudeiro Bráulio a esconder do duque supremo essa existência. O fato que havia uma jovem em sua corte que ele ainda não tinha tido as “primícias do amor”, que um guerreiro já estava buscando o casamento com a jovem antes do ato ter sido consumado inquieta o monarca. A tenção desse fato é gerada instrumentalmente. O sentimento é exposto na base instrumental, algo que só acontecia antes no canto. Ele é expresso através das sequências de escalas cromáticas em quiálteras de quintinas e sextinas que aparecem entre os compassos 70 ao 75, sendo tocadas pelas flautas, clarinetes, oboés, violinos 1 e 2, concluindo com uma cadência em *strigendo* expressiva.

Como já informado, o arranjador era uma experiente violinista. Ele arranjou a partir da redução para piano composta por Abdon Milanez, em seu arranjo orquestral, especifica em toda a partitura o dedilhado, arcadas e dinâmicas que deseja, buscando provavelmente por uma textura sonora específica através destas indicações, incluímos tais quais as partituras originais dos compassos 74 ao 76.

Figura 61 - Cena 1, ópera *Primizie*

The image displays a page of a musical score for the opera *Primizie*, specifically measures 74 to 76. The score is arranged for a full orchestra and includes vocal parts. The instruments listed on the left are Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabaixo, Flauta, Clarinetto, Fagote, Trompa, Tromboni, and Tuba. The vocal parts are for TONINO (BARBONIS) and RUFFINO (SCARINO). The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat and a time signature of 4/4. There are several red boxes highlighting specific passages in the Violin I, Violin II, and Viola parts, and in the vocal parts. A yellow box highlights a passage in the Violoncello part.

Fonte: Página 12, da ópera *Primizie* editada.

Figura 62 - Cena 1, ópera *Primizie*

Musical score for Figure 62, showing staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fa.), Trumpet (Tr.), Trombone (Trom. A, Trom. B, Trom. C), and Timpani (Timp.). The score includes dynamic markings like 'p' and 'a tempo'.

Fonte:

Figura 63 - Cena 1, ópera *Primizie*

Musical score for Figure 63, showing staves for Cor Anglais (Co. A.), Trombone (Tr.), Tenor (TENOR HUMBERTO), Baritone (BARTITENO RICARDO), Violin I (Viol. I), Violin II (Viol. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabasso (Cb.). A red box highlights the Violin I staff with the word "Dedilhados" written above it.

Fonte: Página 20, da ópera *Primizie* editada.

4.5.3 Análise da canção “*Signore, non lungi del vostro castello*”

Na concepção de música contínua, após um longo *Arioso*, Abdon Milanez apresenta a primeira canção da ópera, repleta de indicações wagnerianas, principalmente presentes no ensaio *A obra de arte do futuro* (1849), onde Wagner apresenta seu ponto de vista, que coloca a música, a poesia e a dança como artes que nasceram juntas e se celebraram em perfeita comunhão desde a tragédia grega. Nas observações do ensaísta, ao longo da história, essas artes haviam se separado, em busca de possibilidades de permanecerem independentes, mas que o século XIX e o futuro, tinha como responsabilidade reuni-las novamente. Para ele, a ópera, o drama-lírico faria essa função.

Na canção *Signore, non lungi del vostro castello*, que inicia no compasso 110, percebo fortemente inspirações nos conceitos wagnerianos presentes no ensaio *Ópera e drama*. Na composição, encontrei a finalidade de persuadir o espectador através da música e da poesia, utilizando de um ritmo dançante, que lembra uma valsa. Essas artes, segundo Wagner, devem trabalhar juntas, para assim produzir dramas musicais em conformidade com os preceitos de arte completa, pois uma necessita da outra.

Quando observava os aspectos da música no seu país nacionalista, Wagner criticava os compositores que utilizavam da forma italiana *recitativo-ária*⁶⁸, algo que classificava como artificial e de compromisso apenas com o entreter de aristocratas luxuosos:

Não foi a partir do teatro popular medieval, em que encontramos vestígios de uma cooperação natural da arte da Música com a do Drama, que a Ópera surgiu. Nas luxuosas cortes italianas - notadamente o único grande solo da cultura europeia em que o Drama nunca se desenvolveu de modo significativo - ocorreu a certas pessoas distintas, a quem a música de igreja de Palestrina já não agradava, empregar os cantores, contratados para entretê-las em seus festivais, no canto de árias, isto é, melodias populares subtraídas de sua ingenuidade e verdade, às quais “textos” ajuntados com uma aparência de coesão dramática eram encaixados como calços. (Wagner, 1893, p.18)

Assim, tentando construir uma obra que fugisse da característica central da estruturação de ópera compostas por números, pela qual se destacavam as árias, os duetos e outras seções, em *Primizie*, Abdon Milanez ressalta a importância do recitativo arioso acompanhado, retirando o amplo predomínio da ária sobre os demais elementos da obra, mas no final da cena 1 inclui uma canção de grande lirismo e expressão, tal qual fez em suas

⁶⁸ “Uma gama de estilos musicais – falas recitativas, árias (..), coral e interlúdios instrumentais – dentro de uma ampla estrutura narrativa” (Burrows, 2007, p. 78),

operetas. A canção em muitos momentos lembra uma cavatina romântica, mas as mudanças de andamento, ritmos e o surgimento de novos motivos quebra com a estrutura.

Apesar de seguir as indicações de Wagner que dava prioridade ao recitativo em detrimento da ária, já que acusava os compositores de retalharem canções populares tradicionais para obter a empatia do público⁶⁹, Abdon Milanez apresenta uma canção repleta de referenciais melódicos presentes em canções populares italianas. Nelas, há um substrato de concepção de canção apresentada por Abdon Milanez que se relaciona com canção romântica moderna, que busca antes de tudo a expressividade e a textura.

A canção vai do compasso 110 ao 157. Entre os compassos 110 ao 117 iniciada com um largo instrumental, tendo como protagonista os solos instrumentais do oboé 1 e clarinete 1, onde a base é feita pelo fagote 1. Neste trecho, percebo o clarinete como protagonista, e neste caso, sua sonoridade associa-se ao guerreiro Umberto, apresentando uma melodia que se entrelaça no início da canção com a flauta, que representa Bianca. Já o fagote, representa o duque Riccardo, a tríade deste conflito.

Figura 64 - Largo, Cena 1, ópera *Primizie*

The image shows a musical score for a 'Largo' section from the opera 'Primizie'. It features four staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Oboe (Ob.), and Bassoon (Fg.). A section from measure 110 to 117 is highlighted with an orange box and labeled 'Trio instrumental'. The tempo is marked 'Largo' and the dynamics include 'Solo espressivo' and 'Allargando un poco'.

Fonte: Página 21, da ópera *Primizie* editada.

A partir do compasso 118 ao 157, verifico uma estruturação **A-B-A'-C-B'**. No início da parte A (118-124), a flauta e o clarinete estabelecem uma relação de pergunta e resposta. Entre os compassos 118 ao 120, a viola e o fagote repetem a melodia cantada pelo tenor (motivo A), reafirmando o pensamento, o sentimento de Umberto para com Bianca. A flauta e o oboé fazem uma sequência, de figuração descendente, estabelecendo um caminho

⁶⁹ Para Wagner, a ária reciclava as canções tradicionais, ceifando-lhes as palavras com que haviam sido compostas e substituindo-as desajuizadamente por quaisquer outras que fossem capazes de fazer com que uma antiga melodia coubesse agora no tema da representação. Para sustentar essa distinção, Wagner escreve que o povo é o solo que conserva ainda as raízes da verdadeira arte e da verdadeira linguagem, sob uma camada de neve que é a civilização; alegoriza assim a valorização romântica de uma arte popular, coletiva e tradicional, que expressa coisas verdadeiras e naturais, contra uma arte enganosa que se compraz em imitar essas formas naturais para agradar plateias e patrões, dando ares de grandeza a coisas mesquinhas.

cromático, que aumenta a tenção. No compasso 121, é iniciado um *tutti* instrumental *afrettando*, que culmina no compasso 124, com uma suspensão na dominante Cm.

Figura 65 - Cena 1, ópera *Primizie*

The image displays a musical score for Figure 65, titled "Cena 1, ópera *Primizie*". The score is divided into two systems. The top system includes staves for Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Tenor (Tr.), Trumpet A (Tpm. A), Trumpet B (Tpm. B), and Trombone (Tbn.). The bottom system includes staves for Oboe 1 (Ob. 1), Oboe 2 (Ob. 2), Tenor (Tenor (LUISE/TO)), Bassoon (BASSO (JOE/ANDR)), Horn (Hr.), Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Cello (Cl.), and Double Bass (Cb.).

Annotations in the score include:

- Fl. 1:** A red box highlights a melodic line starting at measure 121, marked "(tutti)".
- Cl.:** A red box highlights a melodic line starting at measure 121, marked "(tutti)".
- Tr.:** A green box highlights a melodic line starting at measure 121, with the annotation "Repetição do motivo da linha do tenor" below it.
- Tenor (LUISE/TO):** A green box highlights a vocal line starting at measure 121, with the annotation "Motivo A" above it. The lyrics are: "So pre - ca, noi, noi - gi. Ad - ve - re, ste - re - bi. Vha, se, colli ti -".
- Vln. 2:** A green box highlights a melodic line starting at measure 121, with the annotation "Repetição da linha do tenor" above it.

The tempo marking "Andante appassionato" is present at the beginning of the score.

Fonte: Página 22, da ópera *Primizie* editada

Abdon Milanez escreveu *Primizie*, como relatamos entre 1900 a 1904, após temporada na Europa. Compositores franceses após a década de 1880, dentre eles, Jules Massenet, que escreveu a ópera *Manon*, em 1884 e *Werther*, em 1892, utilizaram também dos princípios da escrita musical de Wagner⁷⁰. Estes princípios vão desde a utilização do já mencionado leitmotive, assim como a preferência do canto em estilo *arioso* em lugar das árias, possibilitando a ampliação do papel da orquestra no desenvolvimento operístico (Coelho, 1999, p. 226).

Compositores brasileiros, como Francisco Braga⁷¹, aluno de Maneset, trouxe essas influências da música wagneriana para o Brasil. Elas estão presentes na ópera em um ato *Jupyra*⁷², estreada em 1900 no Rio de Janeiro, com libreto de Luiz Gastão de Escragnolle Dória (1870-1948). Na canção escrita por Abdon Milanez e orquestrada por Ernest Ronchini, a presença do cromatismo, tem grande destaque. Desde o romantismo tardio, a expressividade é valorizada ao extremo, utilizando o cromatismo como principal elemento de estruturação de uma composição. Não há um desvencilhar do tonalismo. Todos os princípios tonais e formais foram mantidos no século XIX, mas acabaram levados ao extremo (Oliveira, 2015, p. 45-46).

As nomenclaturas para esses novos tipos de estruturação também mudaram. Por exemplo, a ópera *Artémis* de Alberto Nepomuceno, o compositor chamou de “*episódio lírico*” (Taddei, 2015, p. 29). Já a obra de Leopoldo Miguez, intitulado *Pelo amor!* o compositor classificou como um “*drama lírico*”⁷³. Abdon Milanez, a princípio, para essa obra, pensou em criar um *poema sinfônico*, mas acabou classificando-a como ópera. Essas novas classificações tornaram-se comum nas obras de compositores brasileiros deste período, principalmente nas

⁷⁰ A orquestração de Wagner enuncia temas musicais que, dependendo do seu caráter ou das associações que sugerem, desempenham uma função de comentário do texto ou transformam-se em elementos expressivos complementares puramente musicais. Houve, portanto, uma inversão. Tradicionalmente, a linha melódica principal era a da voz, à qual a orquestra, mesmo quando de forma muito elaborada, servia de apoio. Em Wagner, cada vez mais, é à orquestra que incumbirá o papel musical de narradora, emoldurando de forma sinfônica – isto é, articulada como um conjunto arquitetônico – o texto poético. [...] A aplicação da forma sinfônica à ópera conduzirá Wagner naturalmente ao abandono do belcanto – ligado às tradições da ópera de números, que privilegia a melodia atraente e a exibição das habilidades vocais – em favor da estruturação orgânica de cada ato. (Coelho, 1999, p. 227)

⁷¹ Segundo Ricciardi (2012, p. 340), Braga escolheu as óperas do compositor alemão como o modelo de poética musical de sua época a ser seguido, e teve a oportunidade de ouvir algumas dessas composições como, por exemplo, *Parsifal* e o *Der Ring des Nibelungen*, em Bayreuth, na Alemanha, no final da década de 1890.

⁷² A obra, baseada em um conto do mineiro Bernardo Joaquim da Silva Guimarães (1825-1884), tem um ato e inspira-se no “sinfonismo contrapontístico de Wagner, sobre o qual o compositor carioca edifica sua linguagem operística eminentemente melódica e romântica” (Ricciardi, 2012, p. 344).

⁷³ Alguns autores intitulam as óperas de Wagner como “Drama lírico”, como é o caso de Coelho (1999; 2000), o que nos leva a compreender os termos “Drama musical” e “Drama lírico” como sinônimos, quando utilizados para referenciar as obras dramáticas wagnerianas e as de diversos outros compositores que as conceberam conforme esse modelo composicional.

que fugiram da estruturação *recitativo-ária italiana*. Essa estrutura, em que a obra operística se encontra dividida em números, recebe o nome de *Nummeroper*, ou seja, *Ópera numérica*, (Weisststein, 1961).

Baseados nesses levantamentos estilísticos, minha análise ressalta o fato das grandes mudanças em *Primizie* serem geradas através do caráter no texto, da ambientação e dos quadros que serão realizados, principalmente quando apresentam alteração de tonalidades, de timbres, de ritmos, assim como, nas mudanças de densidade orquestral, que podem ter ou não a presença da linha do canto. Ainda, é caracterizada pela execução de pequenos intermezzos orquestrais que aparecem relacionados com a emoção, como diluição o potencializando o sentimento, podendo também surgir como um eco do que já foi cantado-tocado na cena anterior, ou ainda, antecipando o que será apresentado a seguir. As partes exclusivamente instrumentais são complementos da narrativa. Não possuem função de ornamentar ou ser uma parte de exibicionismo orquestral, mas sim de expressar continuidade a narrativa cênica.

É dessa forma que se desenvolve a obra, na qual a música não é suspensa, nem dividida em números musicais (ária). A estrutura é seguida tal qual as óperas: *O Castelo do Barba Azul* de Bartók, *Ártemis* de Nepomuceno, *Jupyra* de Braga. Obras em um único ato de ação contínua.

Na estruturação da canção que se inicia no compasso 118 ao 157, o papel da orquestra apresenta grande protagonismo. A concepção de estruturação do drama lírico, pensa uma linha orquestral com a funcionalidade de unir todas as partes da música dramática, exercendo o papel de narrativo da ação, com atribuições como as de “comentar, expandir ou às vezes contradizer o que está sendo dito pelos cantores” (Coelho, 2000, p. 234).

Com isso, em *Primizie*, a linha orquestral é responsável por descrever sinfonicamente determinadas partes da história contada. Ela prepara a ambientação de cada cena, faz exprimir emoções e sentimentos presentes em trechos do enredo, buscando transportar o espectador para o local descrito. Exemplifico a orquestração como um personagem, quando nos compassos 118 e 119, o arranjo repete a melodia cantada pelo tenor. A orquestração assume um papel de diálogo com o personagem, reafirmando a fala, ecoando o sentimento.

Na canção, a linha orquestral é a condutora de toda a história. Ela vai apresentando os temas, antecipando ou reafirmando as falas, os sentimentos. Através das transições, a movimentação cênica é narrada, com diálogo direto com a ação cênica. A linha da orquestra na canção é responsável por comunicar tudo o que se passa, a ambientar o texto. Percebo que o compositor e arranjador tentam transcrever musicalmente os eventos climáticos, a atmosfera que emana e corresponde ao ar primaveril de maio, período e local onde se esconde Bianca.

Na canção, Umberto explica ao duque Riccardo como conheceu a jovem que quer desposar. A orquestração tenta construir uma relação imagética, reproduzir sons que ocorriam naquelas colinas floridas, o ambiente feliz que existia fora do reino, local onde a jovem se escondia do duque para não ser abusada. Isso fica claramente demonstrado entre os compassos 118 ao 121, através do solo da flauta e clarinete. Esses dois instrumentos remetem aos personagens em questão, sendo a flauta Bianca, o clarinete Umberto, já o fagote relaciona-se com Riccardo, principalmente por repetir as melodias cantadas por Umberto, que se remete a inveja que a personagem sente. Desse modo, traduzi o texto da canção para melhor compreensão do contexto:

Umberto

Senhor, não muito longe do teu castelo,
há uma colina feliz,
há uma pequena aldeia.
Todos os dias pela manhã
eu cruzava essa colina de natureza brilhante,
e lá, entre um caminho de flores, eu ouvia que alguém cantava.
Lá, no final da aldeia há uma casinha.
É um ninho de uma imagem bendita que vi em maio.
Em meio ao caminho de sombras
Vejo aquele doce semblante
Que me fez e sentir o primeiro amor
Ela veio tranquilamente
Entre as sombras das cerejeiras.
Sorria e cantava para ao ar ótimas
músicas e arpejos.
Senhor daquele momento em diante
todos os dias eu a via.
Todos os dias ela estava naquela varanda florida.
Seus olhos acertaram em cheio meu coração
Tive que deixar a alma em meio às trevas
Amei-a com mais ardor
e a encontrei fiel e constante.
Só hoje descobri quem é seu pai.

Figura 66 - Cena 1, ópera *Primizie*

The image displays a musical score for a scene from the opera *Primizie*. The score is arranged in two systems. The top system includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tbn. A), Tenor (Tbn. B), and Timpani (Timp.). The bottom system includes staves for Cymbals (Cim.), Triangles (Tr.), Tenor (Tenor Umberto), Baritone (Baritone Ricardo), Horn (Hr.), Violin I (Viol. I), Violin II (Viol. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (Cb.).

Annotations in red boxes highlight specific musical features:

- Suspensão na Dominante (Cm)**: Located above the Flute staff, indicating a suspension in the dominant chord (Cm).
- Reproduz o canto da personagem**: Located above the Flute staff, indicating that the instrument reproduces the character's song.
- Reproduz o canto da personagem**: Located above the Baritone staff, indicating that the instrument reproduces the character's song.
- Repete redução do motivo A cantado pelo tenor**: Located above the Violin I staff, indicating that the instrument repeats a reduction of motive A, which was originally sung by the tenor.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *f*, *mf*, *pp*). The lyrics for the Tenor and Baritone parts are written below their respective staves.

Fonte: Página 22, da ópera *Primizie* editada

Entre os compassos 124 ao 126, a flauta e a harpa apresentam um motivo que está relacionado com ação, antecipa o canto feliz de Bianca, mencionado no texto. Umberto fala em seguida ao duque que em meio as colinas floridas há uma casinha que ele passa todos os dias, lugar onde ouvia um canto divino vindo com o vento. Um clima feliz entre os compassos 127 ao 133, onde a flauta continua reproduzindo o cantarolar de Bianca que encantava o guerreiro. Subitamente, entre os compassos 134 ao 141, o clima muda, pois o texto cita que “Em meio ao caminho de sombras, vejo aquele doce semblante que me fez e sentir o primeiro amor”. Na orquestração, é criado um clima de apreensão, de medo, relacionado tanto a Bianca, que vivia solitária nesta casinha com a chegada de um desconhecido, como o encantamento que Umberto sente ao ver a bela jovem que cantava. Fragmentos do motivo tocado pela flauta e harpa que aparecem durante esse trecho, de forma cantábile, como um vocalize entre os compassos s 127 ao 137.

Figura 67 - Cena 1, ópera *Primizie*

The figure displays a musical score for the first scene of the opera *Primizie*. The score is written for four instruments: Flute (Fl.), Harp (Arp.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fag.). The top part of the score shows measures 124 to 126, with a box labeled 'S' above the first measure. Below this, two sections are highlighted with colored boxes: an orange box labeled 'Sequência de dominantes' (Dominant sequence) and a red box labeled 'Ambiente da subdominante Bbm' (Subdominant Bbm environment). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *mfz*.



Fonte: Fragmentos das madeiras das páginas 25 a 28 da ópera *Primizie* editada.

Entre os compassos 139 ao 141, há uma sequência cromática que conduz para a modulação de Mi maior. No compasso 142 é iniciado um cantábile que lembra uma cavatina de óperas italianas que vai até o compasso 157. No compasso 145 há uma transição para a região de Fá menor iniciada no compasso 146. Entre os compassos 148 a 157, há uma longa sequência cromática, que cria um ambiente brilhante, dançante e primaveril, principalmente pelos vários harpejos e escalas tocadas pelas cordas e madeiras. Entre os compassos 154 ao 157, o motivo da flauta e o oboé imitam novamente o canto de Bianca, como uma memória feliz do guerreiro. O sentimento puro do amor é reprisado na finalização da canção.

Figura 68 - Cena 1, ópera *Primizie*



Fonte: Fragmentos das madeiras da página 34 da ópera *Primizie* editada.

Logo em seguida, do compasso 158 ao 162, é iniciado outro arioso, onde Riccardo questiona o guerreiro, pedindo-lhe que lhe traga o escudeiro Bráulio e sua filha Bianca. Nos ariosos escritos por Milanez, não há um fraseado regular, nem um perfil melódico definido. Musicalmente, percebo neles uma melodia que adere naturalmente ao texto, para fazer a declamação melódica dos versos expressos quase que de forma falada.

É necessário perceber a preocupação do compositor em concentra-se sempre no significado das palavras, com uma linha musical flexível, sustentada por uma estrutura

harmônica muito desenvolvida. Não há elementos composicionais na linha do canto que demonstre virtuosismos vocais como: coloraturas, melismas e cadências, ainda, há contornos melódicos que exigem a realização de passagens em extremo legato, execução de notas longas e demonstração de potência na voz. Apesar de lembrar uma cavatina italiana, não há os virtuosismos das árias do bel canto italiano.

A estruturação da linha do canto escrita em arioso assegura fortemente a estruturação da música contínua (Coelho, 2000, p. 226). Se o importante é o texto, o drama, o arioso, que não possui longas melodias em cantabile como as árias, permite uma execução rítmica mais precisa, de caráter declamatório, dando privilegio ao texto, colocando a orquestração em função dele.

Nessa relação texto, canto e instrumental, é necessário que o cantor articule bem as palavras de forma que a letra seja compreensível ao ouvinte. Outra particularidade composicional, é que geralmente a melodia a ser cantada é acompanhada por uma linha orquestral contínua, caracterizada por pequenos saltos, graus conjuntos, ampla utilização de cromatismo e notas estranhas à harmonia.

4.5.4 Análise da Cena 2

Entre os compassos 163 e 169, há um pequeno interlúdio em moderato que expressa o sentimento de revolta, a falsidade que emana do caráter do Duque Riccardo, dando início a Cena 2. Esse interlúdio utiliza dos motivos que foram expostos na canção cantada por Umberto. No compasso 163 e 164, o motivo é reapresentado nas flautas e oboés, repetidos nas cordas entre os compassos 164 ao 166. Logo em seguida, nos compassos 166 ao 169, um novo motivo é exposto no compasso 125 e 126, climatizando a música em um ar fúnebre, criando a sensação de raiva, antecipando o sentimento de revolta do Duque que motiva a cena 2.

No compasso 170 é iniciada a Cena 2. A linha do canto é quase que em sua totalidade construída em graus conjuntos ou pequenos saltos, sendo praticamente uma nota para cada sílaba a ser cantada. A orquestração, apresenta várias passagens cromáticas, dialogando com o canto que vai dando prioridade ao ritmo interno do texto literário, o que demanda do intérprete cantor atenção maior na pronúncia, sem comprometer o canto que a linha para o barítono está em uma região aguda.

O texto nos transporta a um ar de revolta. Tomado de inveja e raiva, o Duque não acredita nas palavras do guerreiro Umberto. Um ambiente de trama é construído pela

instrumentação, que expõe fortemente o sentimento, os pensamentos maquiavélicos do monarca. Revoltado com o escudeiro Bráulio que escondeu sua filha, sabendo que pelas regras feudalistas as virgens são dadas aos seus soberanos, a tradução do texto apresenta o seguinte contexto:

Riccardo

Rapidamente ele irá chamar o escudeiro.
Oh! O patife, tenta me enganar.
Contando mentiras para mim!

Ele me trai, quando não me trás
as mulheres servas aos meus braços.
Eles sabem que as mulheres são dadas
aos seus soberanos, quando desejamos!

Oh! Raiva! Que tédio!
Aos guerreiros não é dado o direito de desfrutá-las

Tenho certeza que aquela que Bráulio
esconde é a mulher que procuro.

Tenho certeza que ela é a garota charmosa,
linda... Cãndida, pura,
que na festa me chamou para dançar.
Onde curti os prazeres das mulheres e do vinho,
da orgia!

Vale muito o seio virgem daquela donzela,
Mas não a quero depois de usada!

Figura 69 - Cena 2, ópera *Primizie*

The image shows a musical score for a scene from the opera *Primizie*. The score is written for voice and piano. The vocal line is in the upper part of the score, and the piano accompaniment is in the lower part. A red box highlights a section of the vocal line, with the text "Repete redução do motivo A, invertido no oboé" written below it. A yellow box highlights a section of the vocal line, with the text "Transição" written above it. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

The image shows a page of a musical score for the opera *Primizie*. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for various instruments and a vocal line. The instruments listed on the left are Cx. 2a, Tr., SARTORI (SOPRANO), SARTORI (BASSO), Viol. I, Viol. II, Fag., Vcl., and Cb. A red rectangular box highlights a specific section of the score, spanning measures 171 to 176. Above this box, the text "Repete redução do motivo A" is written. The tempo marking "Moderato" is visible above the Viol. I staff.

Fonte: Página 36 da ópera *Primizie* editada.

O andamento energético comunga com a revolta do personagem. Entre os compassos 170 ao 184, este arioso expõe todo o sentimento de Riccardo. A sequência de escalas cromáticas descendentes e ascendentes nos compassos 171 e 172 com os tímpanos sendo tocados e prato aumentando a tenção até a quebra. No compasso 173, a uma sequência descendentes nos fagotes, violoncelos e contrabaixos (em pizzicato) que imitam uma risada irônica, associada ao texto, “*il birbante*” (o patife). Os instrumentos entre os compassos 173 ao 176 personificam o sentimento malévolo do duque.

Figura 70 - Cena 2, ópera *Primizie*

The image shows a page of a musical score for the opera *Primizie*, specifically from Act 2, Scene 2. The score is arranged in two systems. The top system contains vocal parts for Soprano, Alto, Tenor A, Tenor B, and Tenor C, along with piano accompaniment for Clarinet, Bassoon, Cello, and Double Bass. The bottom system contains string parts for Violins I & II, Violas, Cellos, and Double Basses. A red box highlights a chromatic sequence in the woodwinds from measure 173 to 176, labeled "Sequência cromática criando tensão - Motivo A". A green box highlights a specific motif in the woodwinds, labeled "Motivo B", which appears in both systems.

Fonte: Página 37 da ópera *Primizie* editada.

Entre os compassos 173 a 176 há o uso do oboé e clarinete, apresentando um cromatismo que texturiza o som criando uma sensação negativa a trama a partir do motivo do compasso 173. Esse trecho dá continuidade ao pensamento de riso irônico do duque. Eles dialogam com as trompas que apresentam duas colcheias aumentando a sensação de expectativa, da sensação malévola, da trama que será feita a seguir.

Figura 71 - Cena 2, ópera *Primizie*

Cromatismo cria textura para dar tenção, negatividade a cena com a redução do Motivo B

Fonte: Página 36 da ópera *Primizie* editada.

O uso constante do cromatismo é um aspecto relevante em grande parte das composições modernas. Consiste na utilização de notas que não pertencem à escala diatônica, no uso de variações de meio-tom ascendente ou descendente. Esse tipo de cromatismo tornou-se característico em diversas composições do século XIX, pois “o cromatismo intenso foi o primeiro passo no sentido da dissolução da tonalidade; é, assim, um precursor do atonalismo” (Sadie, 1994, p. 239).

Entre os compassos 177 a 184, a orquestra aumenta a tenção. O *Tutti* orquestral acaba prejudicando a compreensão do texto. A linha do cantor estabelece uma relação conflituosa com a orquestração, apesar de ser um trecho instrumental de grande expressão com o uso dos cromatismos, a melodia do canto torna-se coadjuvante. Acredito que a tenção da orquestra seja proposital, já que desde o compasso 173, a orquestra assume o papel do sentimento obscuro do personagem.

A sequência cadencial 181 a 184, leva a uma mudança no clímax da cena. Onde Riccardo expõe a raiva, o tédio, a inveja e revolta que sente por não ter ainda desfrutado da virgindade daquela donzela. Que não é dado o direito aos guerreiros de desfrutar das primícias antes que seus soberanos.

Entre os compassos 185 a 216, é iniciado uma canção em moderato cantábile, estruturada em um **A-B-C**. A ação propõe uma música contínua, que exprime parte importante para o enredo. A construção da trama, da inveja é reforçada neste contexto. Toda a face má de Riccardo é exposta.

Na parte A (185 a 193), os questionamentos sobre a traição que o duque diz sofrer é exposta. Ele se pergunta por quais razões o escudeiro esconde uma filha. É exposto o pensamento violentador, sádico, mas também um novo fato é exposto, que ele procurava uma jovem cândida, pura, que o encantou, quando em uma festa, dançava entre os camponeses e lhe ofereceu vinho, despertando nele um interesse nunca sentido.

Na parte B (194 a 201), é o momento de revelação do afeto que Riccardo sente. O ambiente festivo da festa da colheita do reino é exposto através do motivo que aparece no compasso 194. Ele serve de inspiração para os demais trechos instrumentais e para a linha do canto. A trama gira em torno dos prazeres que o monarca tem nas festas que promove. Onde há orgias regadas a vinho e mulheres. No texto cita que:

Riccardo

Tenho certeza que ela é a garota charmosa,
linda... Cândida, pura, que na festa me chamou para dançar.
Onde curti os prazeres das mulheres e do vinho, da orgia (tradução nossa)⁷⁴

⁷⁴ Oh! Rabbia! Quale noia!
Al signore, also vranno non è dato il godere forse
Quella che Braulio nasconde
È la donna ch'io cerco
Sono certo! È bem dessa la vezzosa fanciulla bella...
Candida, pura, mi chiama il festinno
La danza il piacere le done
ed il vino é l'orgia!
Non vale m'anoio il vergine seno di quella donzela n'è duopo lo voglio!

Figura 72 - Cena 2, ópera *Primizie*

The image displays a musical score for the second act of the opera *Primizie*. It is divided into two systems of staves. The top system includes staves for Violin I, Violin II, Clarinet, Bassoon, and Trombone. Two musical motifs are identified: 'Motivo A' (highlighted in red) and 'Motivo B' (highlighted in green). The bottom system features a vocal line for 'BARDONI (BORGARDO)' with the lyrics 'Mi chissà se l'ho - so - no la sua ve - li gnan - so - no'. A red box highlights a section of the vocal line labeled 'Inspirado no motivo A'. Below the vocal line are staves for Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. 'Motivo B' is highlighted in green on the Violin I staff, and 'Motivo A' is highlighted in red on the Cello/Double Bass staff. The tempo is marked 'Allegretto -> ->'.

Fonte: Página 42 da ópera *Primizie* editada.

Na parte C (do compasso 202 a 216), que conclui importante trecho da cena 2 a tenção é exposta com a forte execução de uma sequência cromática, e ainda, o uso dos tímpanos e

pratos, que aumentam a tenção da cena, principalmente no trecho onde mostra o desejo de usá-la, abusá-la sexualmente enquanto ainda é virgem e tem valor para ele.

4.5.5 Análise da Cena 3

A Cena 3 inicia com um arioso cantado por Bráulio e Riccardo. Ele vai do compasso 218 ao 287. Inspira esse arioso parte do material exposto na Cena 2. Bráulio estava em uma taberna, bebendo em meio as cortesãs. Embriagado, portando uma taça de vinho, entra na sala do duque. Entre os compassos 223 ao 226, a embriaguez do escudeiro é demonstrada sonoramente pela flauta que toca uma sequência de arpejos descendentes.

Entre os compassos 227 ao 229, a harpa é colocada novamente como som símbolo da nobreza divina. Bráulio tenta parecer sóbrio e saúda o monarca. É interessante perceber que o arranjador sempre associa a nobreza ao som da harpa, a arpejos. Sempre que o cargo do monarca é mencionado, a harpa tem uma participação, neste caso, os violinos 1 reforçam a textura sonora.

Figura 73 - Cena 3, ópera *Primizie*

The image shows a musical score for the Flute (Fl. solo) in Act 3 of the opera *Primizie*. The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat. A red box highlights measures 223 to 226, which are labeled "Motivo B criando sensação de embriaguez". The flute part in these measures consists of a descending arpeggiated sequence. The string parts (Violins I, Violins II, and Cellos/Double Basses) are marked "p" (piano) and "largo".

Fonte: Página 48 da ópera *Primizie* editada.

Na finalização do compasso 229, os contrabaixos e violoncelos executam uma escala cromática que remete a ação, a contrariedade do personagem. Trata-se de mais um efeito instrumental que dialoga com a cena. O som do contrabaixo e do fagote sempre estão remetidos ao personagem *Riccardo*. É comum nesse estilo personificar algum personagem ou estado de espírito mediante texturas, ou timbre de algum instrumento. No século XIX e início do XX é uma prática comum já utilizada por muitos compositores. (Lanna, 2005, p. 82).

Figura 74 – Cena 3, ópera *Primizie*

The image shows a page of a musical score for the opera *Primizie*, Act 3, Scene 3. The score is written for voice and instruments. The vocal parts are for Bráulio and Ricardo. The instrumental parts include Flute (Fl. solo), Violin I (Vcl. I), Violin II (Vcl. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabaixo (Cb.). A red box highlights a specific musical passage in the vocal line, labeled 'Efeito sonoro que representa a nobreza'. A green box highlights a passage in the instrumental line.

Fonte: Página 48 da ópera *Primizie* editada.

No compasso 230, é iniciado um moderato. O clima da cena muda. Riccardo começa a pôr em prática sua trama, tentando descobrir qual o motivo levou o escudeiro esconder a sua filha. Irritado, sente-se traído. Ao entrar na sala, o escudeiro Bráulio saúda-o afirmando:

Bráulio
Meu mestre me chama

Ricardo
Te esperava, Bráulio!

Bráulio
O céu te guarde!
Quero dizer, que pelo meu Sr. Magnífico,
eu deixo até as mulheres!

Quando o escudeiro menciona que estava na orgia, isso irrita ainda mais o duque. O escudeiro percebe o incomodo do monarca e tenta agradá-lo, mas não sabe como. Chama então o bobo da corte, para entreter. Quando irritado, o duque arrogantemente dispensa.

Ricardo
Bráulio estou entediado e sinto muito, triste sofrendo. Provo dessa amargura meu amigo,
temo que o mau humor tome conta de mim então!

Bráulio
Deus nos livre!
Meu mestre está entediado?
Ei, venha o bobo da corte!

Entre os compassos 230 ao 243, Riccardo tenta convencer Bráulio que deve ser agradado, que se encontra triste. Que essa tristeza não é algo bom para o reino, pois poderia haver graves consequências. Bráulio conhece o temperamento do monarca. Teme que essa tristeza desperte o lado pior do cruel monarca. O clima de tristeza é demonstrado no motivo A tocado pelo violoncelo solista, sendo repetido em diferentes tonalidades. Entre o compasso 239 ao 243, uma sequência cromática ascendente é criada dando mais tensão até atingir um clímax.

Figura 75 - Cena 3, ópera *Primizie*

Motivo A sendo repetido para confirmar a tensão.

Fonte: Página 49 da ópera *Primizie* editada.

No compasso 248 e 249, a flauta produz um ritmo dançante, circense, que alude ao bobo da corte. Há uma sugestão cênico-musical relacionando a execução instrumental com a cena. Sugerimos na nossa edição que o interprete vá a até uma porta cenográfica e chame o bobo do corte imitando-o para assim agradar o monarca. Essa ação logo será quebrada com a reação irritada de Riccardo nos compassos 249 a 252, quando o monarca diz:

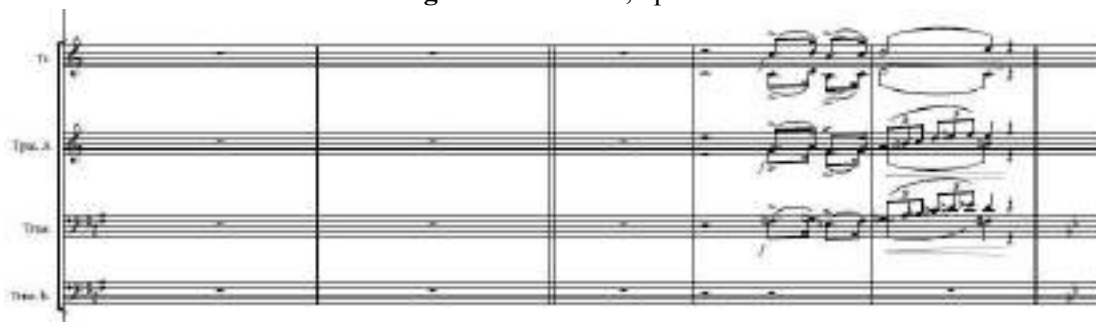
Ricardo

Ah! Não, deixa o bobo onde está!
 Não preciso disso nem gosto de piadas.
 A causa aqui é outra....
 O amor que me conquistou me tornou um escravo
 A paixão me consome
 É Desejo ...
 Nunca o amor me derrotou com tanta força

Toda vez eu que ganhei do amor!

No compasso 251 e 252, a frustração é tocada pelos instrumentos de metais, aludindo ainda ao som circense do bobo da corte. A frustração de Bráulio e de Riccardo.

Figura 76 - Cena 3, ópera *Primizie*



Fonte: Página 52 da ópera *Primizie* editada.

No compasso 267 ao 305, o arioso cantábile, de Bráulio e Riccardo, dá movimento ao enredo. O escudeiro tenta descobrir quem é a jovem que conquistou o coração do cruel monarca, diz:

Bráulio

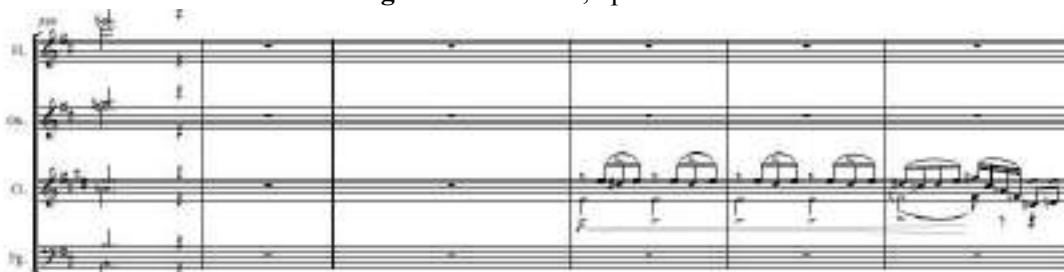
(Eu não acredito que só agora isso foi possível?
Quem será que conquistou esse coração de lobo solitário?)

(fala para Riccardo)

Senhor, já vivestes outras aventuras e nunca antes falastes tais palavras
E vejo que elas te machucam
Duvido, no entanto, que seja amor tão forte assim.
Como sempre, sua força e engenhosidade pode trair você!

Entre os compassos 294 ao 305, uma sequência de escalas cromáticas com *affretando* dá tensão a cena musical. Entre os compassos 302 ao 305, o clarinete constrói uma tenção relacionada ao desejo de Riccardo em ter a amante de Umberto antes dele. Bráulio não sabe que se trata de sua filha que está escondida fora dos muros do reino.

Figura 77 - Cena 3, ópera *Primizie*



Fonte: Página 59 da ópera *Primizie* editada.

No texto cantado, *Riccardo* revela a inveja e a cobiça que lhe despertou. Logo, deseja tomar a jovem amante para si, quando diz:

Riccardo

Vamos!
 Bem se enganas!
 Desta vez mais do que nunca quero ter sucesso!
 Quero isso sem demora!
 Então! Umberto me descreveu sua amante e eu a quero!

Bráulio

O que dizes? Onde?
 Como? Ela será sequestrada?

Entre os compassos 306 a 350 é iniciado um dueto entre Bráulio e Riccardo. O escudeiro se sente obrigado a cumprir as ordens do monarca. Fragmentos dos motivos A do compasso 118, que aparecem na canção cantada por Umberto na cena 1 passam a aparecer neste dueto. A inveja, a vontade de vivenciar aquilo que o guerreiro descreveu é demonstrado na execução instrumental, como fragmentos, pedaços roubados.

Figura 78 - Cena 3, ópera *Primizie*



Fonte: Página 61 da ópera *Primizie* editada.

Nos compassos 326 e 327, um fragmento do motivo da canção de Umberto reaparece no dueto, semelhante ao trecho executado pela flauta entre os compassos 135 e 137.

Inicialmente, esse motivo representa o canto da jovem Bianca, tornando-se a textura e sonoridade que evocam sua memória. Sempre que ela é mencionada, o leitmotiv associado à sua presença é retomado.

Figura 79 - Cena 3, ópera *Primizie*

Fragmentos do motivo A do compasso 135

The image shows a musical score for a scene from the opera *Primizie*. It features five staves: a vocal line (Soprano) and four piano accompaniment staves (Alto, Tenor, Bass, and Piano). A red rectangular box highlights the vocal line in measure 135, which contains the fragments of motive A. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Fonte: Página 64 da ópera *Primizie* editada.

4.6 Análise da parte 2

A parte 2 da ópera em 1 ato é iniciada no compasso 351 com término no compasso 1776. A personagem Bianca finalmente aparecerá na trama, especialmente na parte 1, para reforçar que ela estava escondida, não há participação direta da personagem, apenas *leitmotives* que remetidos as memórias dos personagens são executados. A presença dela na primeira parte vem através das melodias que são lembranças, impressões dos personagens sobre ela.

Bianca não é uma heroína comum. Altiva, destemida e autônoma, teve que aprender a resolver seus próprios problemas, a caçar, a se defender e cuidar da casa e com a natureza, pois vivia solitária até a chegada de seu amado Umberto. De temperamento forte, sua voz ecoa por todo o espaço. Não é refinada. É uma jovem rústica, camponesa, ansiosa que adentra o palácio esperando encontrar o pai, quem a muito tempo não ver.

No início da segunda parte é executado um curto *Intermezzo*, em *andante pastorale*, tocado por instrumentos de madeira, iniciando com um solo de oboé, complementado pelo segundo oboé, flautas 1 e 2 e clarinetes em sib 1 e 2, do compasso 351 ao 367. Todo o ar campestre, pastoral é expresso neste curto *intermezzo*. O ritmo dançante, lembra danças, canções pastorais medievais.

Percebemos algumas similaridades do início da parte 2 com o início do segundo ato da ópera *Fosca*, composta por Carlos Gomes em 1873, que inicia com uma breve introdução

instrumental, tendo os instrumentos de sopro como protagonistas. Logo em seguida, um solo da Délia (soprano), acompanhado pelas cordas, onde os sopros entram dando densidade quando o Paolo (tenor), responde à amada.

No intermezzo é iniciado pelo motivo A (compasso 351 a 354), repetido no compasso 359 ao 362, tal como na primeira vez, reafirmando a sua melodia. Posteriormente, no compasso 354 ao 359, é iniciado o motivo b com partes do motivo A, sendo repetidos e criando uma sentença. A estrutura muito se assemelha as usadas por L. von Beethoven, tendo a exposição de uma ideia (motivo), criando novos motivos a partir de fragmentos do motivo principal, repetindo logo em seguida a mesma ideia, que neste caso não houve mudança de tonalidade, concluindo com uma sequência cadencial cromática, com fragmentos dos motivos A e B, executada nesta obra pela flauta e clarinete solistas.

Figura 80 - Parte 2 – Intermezzo da ópera *Primizie*

The image displays two systems of musical notation for the Intermezzo of the opera *Primizie*. The first system, labeled 'Andante pastorale 2/4', shows measures 351 to 362. It features a flute and clarinet part with two motifs: 'Motivo A' (measures 351-354) and 'Motivo B' (measures 354-359). The second system, starting at measure 368, shows 'Motivo A' (measures 368-371) and a 'Conclusão cadencial com sequência cromática com fragmentos do motivo A e B.' (measures 368-371). The score includes dynamic markings like 'ff' and 'rall.' and performance instructions like '(flauto)' and '(clarinete solista)'.

Fonte: Página 69 e 70 da ópera *Primizie* editada.

4.6.1 Análise do arioso “Io bramo il genitor”

Inicia no compasso 368, com as cordas, tendo o violino 1 dobrando a linha do canto e complementando a ideia melódica exposta, como se quisesse expressar, nas pausas do canto, o pensamento da personagem.

Em andamento *largo*, a primeira cena da segunda parte apresenta uma dificuldade, por iniciar com os cantores fora do palco. Cantado por Bianca e Umberto, a sensação de ansiedade dos é expressa nos primeiros compassos. A busca sonora tenta criar a imagem do casal adentrando o castelo pelos corredores escuros, em busca de encontrar alguém que a muito tempo ela não ver, neste caso, seu pai. Observe a tradução do texto abaixo:

Bianca

Anseio pelo meu pai. Você disse que o encontraríamos neste lugar.

Riccardo

E lá encontraremos amor, fique tranquila!

Vamos esperar aqui pelo seu pai. Esperemos um pouco

Logo veremos, o meu senhor.

Enquanto isso. Oh! Doce Bianca, quero seu semblante.

Me Angústia a dúvida e me deixa triste o pensamento do infortúnio que te perturba, neste terrível lamento!

Figura 81 - Parte 2 – Cena 1 da ópera *Primizie*

The image shows a page of a musical score for the opera *Primizie*. It features vocal lines for Soprano (Bianca) and Tenor (Umberto), and instrumental parts for strings (Violins 1 & 2, Viola, Violoncello, Contrabaixo) and woodwinds (Flute, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Tuba). A red box highlights a passage in the woodwind part, with a text box above it stating: "Dobra linha do canto, reforçando o sentimento de ansiedade dos personagens". The score includes lyrics in Portuguese for both characters.

Fonte: Página 71 da ópera *Primizie* editada.

No compasso 377, há uma mudança de andamento para um 6/8 aumentando a sensação de ansiedade de Umberto, que fica aflito com a angústia de sua amada Bianca. No compasso 379, as madeiras tocam um *ralentando* com *affretando*, aumentando a sensação de cuidado, de calma que o personagem deseja transmitir.

Figura 82 - Parte 2 – Cena 1, da ópera *Primizie*

The image shows a musical score for Figure 82, which is a vocal duet. It consists of four staves: Soprano (S1), Alto (A1), Tenor (T1), and Bass (B1). The music is in 2/4 time and features a key signature of one flat. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf' and 'p'. A box labeled '13' is present in the top left corner of the score.

Fonte: Página 72 da ópera *Primizie* editada.

4.6.2 Análise do dueto “Per poco qui s'attenda il padre tuo”

Iniciado no compasso 382 vai até o compasso 409, tem logo na abertura instrumental a antecipação do clímax, a ansiedade que tenta transmitir a parte instrumental junto ao solo de *Bianca* a partir do compasso 434 a 436. Sua aflição pela descoberta do amor e pela aprovação de seu pai.

Figura 83 - Parte 2 – Cena 1 da ópera *Primizie*

The image shows a musical score for Figure 83, which is an instrumental introduction. It features vocal staves for Soprano (Soprano) and Tenor (Tenore), and instrumental staves for Flute (Fl.), Violin 1 (Vn. 1), Violin 2 (Vn. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabaixo (Cb.). A red box highlights the instrumental introduction from measure 334 to 336, with a text box above it stating: "Antecipa o clímax do compasso 334 a 336 da canção cantada por Bianca". The score includes dynamic markings like 'mf' and 'f'.

Fonte: Página 73 da ópera *Primizie* editada.

O *arioso* é iniciado pelo tenor tentando confortar *Bianca*, que em pouco tempo ela estará junto ao seu pai. No compasso 394, o caráter da música muda, sugerindo o início de uma cavatina, um galanteio do guerreiro apaixonado, que diz:

Ricardo:

“Enquanto isso. Oh! Doce Bianca, quero ver seu semblante
Me Angústia a dúvida e me deixa triste o pensamento
do infortúnio que te perturba, neste terrível lamento!”.

Em resposta ao galanteio, Bianca responde ao seu amado, com um *arioso* que prepara para a canção que cantará logo em seguida.

Bianca

Nunca pensei em tal coisa, nem nunca conheci o mal.
Como os anjos eu vivo e me inspiro.
Vivo entre o melhor da natureza,
Entre o céu e as flores, abaixo do sol.

O arranjo, tentando construir a sonoridade da natureza onde *Bianca* vive, dos pássaros, das árvores, ventos e folhas caindo. O *realismo em música*⁷⁵ é novamente invocado. Para isso, leva os instrumentos a uma região extrema aguda, ao limite das cordas. Trinados, sequências de arpejos de semicolcheias no compasso 407, climatizam. Assim, o arranjador indica o efeito que deseja ao descrever novamente a posição do dedilhado no violino 1.

⁷⁵ Norman Cazden, define Realismo em música como sendo “a totalidade de referências concretas às experiências comuns dos seres humanos como incorporadas em todos os elementos formais da arte musical” (Cazden, 1951, p. 150). Realismo em música “consiste na referência de imagens musicais ao mundo humano onde estas imagens são criadas. A imagem é ao mesmo tempo, forma e significado, forma e substância, meio e objeto” (Cazden, 1955, p. 38). O musicólogo belga François-Joseph Fétis. Uma das primeiras referências ao Realismo em música aparece em uma série de artigos de Fétis em 1853, emprega o termo “réalité”. O termo, neste caso, é associado à imitação da natureza e ao conceito estético onde a “verdade” sobrepuja a “beleza”. Essas ideias Fétis apresentou na *Revue et Gazette musicale* 20, n. 18, 11 de julho de 1852, p. 227; e 20, n. 47, 20 de novembro de 1853, p. 403-404.

Figura 84 - Parte 2 – Cena 1 da ópera *Primizie*

The image displays a page of a musical score for the opera *Primizie*. It features vocal lines for Soprano and Tenor, and instrumental parts for Violins, Viola, Cello, and Bass. The Soprano part includes the lyrics: "Oste - mai per-ale te - re - ale il - ma co-cot-ri ma - ce - tu gi-ao gal-lyre - e - Ete - tal-ly - re - re - re". The Tenor part has the lyrics: "no - ti". The instrumental parts include markings such as "pp", "pizzicato", and "pizzicato". Two red boxes highlight specific musical passages: one in the Soprano part and another in the Tenor part.

Fonte: Página 76 da ópera *Primizie* editada.

O realismo em música é algo comum na música desde o século XVII, que segundo Dahlhaus, há na música produzida desse século em diante passa por um processo de evolução da questão de *imitativo naturae* (imitação da natureza), sendo essas uma das premissas da arte também dos séculos XVIII até seu real entendimento estrutural na música do século XIX. O musicólogo percebe e lista as principais características da música desde o século XVII, sendo elas:

1. A imitação de sons não musicais;
2. Fenômenos acústicos que podem representar movimento espacial e temporal;
3. Imitação de inflexões da fala, representando tanto uma imitação da natureza quanto uma imitação relacionada à emoção, e que nos remete à retórica musical do barroco. (Dudeque, 2010, p. 136-163)

A partir do século XVIII, esta ideia é reinterpretada para produzir sons a partir do entendimento que dela podemos ter uma natureza criativa ou *natura naturans*. Entre as características que Dahlhaus lista, encontram-se:

1. *Tonmalerei*, “pintura musical”, que passou a ser vista como autenticamente subjetiva e expressando sentimentos na música (o exemplo que Dahlhaus cita é a *Sinfonia Pastoral* de L. von Beethoven. Ele descreve como uma música sempre designada como “realista” ou “naturalista”. Muito embora a visão conservadora adotasse uma postura negativa em relação ao Realismo, *Tonmalerei* foi visto como polêmico, uma rebelião contra a estética do “belo na música”;
2. Fenômenos acústicos que podem representar movimento espacial e temporal; Ele percebe já no século XVIII a proclamação da “objetividade” como uma forte reação à estética do *Gênio* que dominou a era do romantismo, onde os movimentos espacial e temporal passam a ser entendidos como metáforas possíveis;
3. No século XVII a imitação de inflexões da fala, representando tanto uma imitação da natureza quanto uma imitação relacionada à emoção, e que nos remete à retórica musical do barroco. No século XVIII a teoria dos afetos passa a ser reinterpretada. Já no século XIX, inflexões da fala são reinterpretadas para a realização da expressividade musical, como proposta. Para os apologistas do Realismo “os movimentos da alma” podiam ser detectados e revelados através de um meio – a música – e assim ser descritos como que pertencentes a uma natureza visível. (Dahlhaus, 1985, p. 19-29).

A observação do uso de sons que imitam a realidade na música é pertinente, pois reflete uma vertente significativa da vanguarda musical conhecida como "música do futuro", que enfatiza a imitação de sons, conforme discutido anteriormente. Essas práticas se relacionam também com os ideais estéticos germânicos e franceses do final do século XIX que influenciavam o Brasil. Eles estão voltados para a objetividade que advém da ciência, da forte influência do positivismo e do Realismo literário, sem falar do abolicionismo e o republicanismo, movimentos que Abdou Milanez participou e que dominaram as ideológicas no Brasil a partir de 1870. A primeira transposição dessa realidade em termos de consciência cultural se deve à “Escola do Recife”, em particular a Tobias Barreto (Bosi, 2006, p. 164-165), movimento que buscava transformar a sociedade brasileira através da ciência, filosofia e cultura:

Positivismo, evolucionismo, darwinismo, crítica religiosa, naturalismo, cientificismo na poesia e no romance, folclore, novos processos de crítica e história literária, transformação da intuição do Direito e da política, tudo então se agitou e o brado de alarma partiu da Escola de Recife (Romero, 1926, p. XXIII-XXIV *apud* Bosi, 2006, p. 166).

Destaco outros conceitos importantes sobre o realismo cunhado por Coutinho (1969, p. 6-8), que elencou oito características que definem Realismo em geral:

1. O Realismo procura apresentar a verdade. Esse tratamento verdadeiro do material, essa verossimilhança no arranjo dos fatos selecionados, unificados, apontando numa direção, é essencial.
2. O Realismo procura essa verdade por meio do retrato fiel de personagens.
3. O realismo encara a vida objetivamente.

4. O Realismo fornece uma interpretação da vida. Retratando objetivamente a vida. O Realismo, todavia, dá-lhe sentido, interpreta-a. A acumulação de fatos, pelo método da documentação, não é tudo na atitude realista: a seleção e a síntese operam buscando um sentido para o encadeamento dos fatos. Daí a preferência pela narração em vez da descrição.
5. O Realismo retrata a vida contemporânea. [...] Ele encara o presente, [...] na política [...]. Qualquer motivo de conflito do homem com seu ambiente ou circunstâncias é assunto para o realista.
6. O Realismo retira a maior soma de efeitos do uso de detalhes específicos.
7. A narrativa realista move-se lentamente. Pela própria natureza da técnica, que é minuciosa, o realista dá a impressão de lentidão, de marcha quieta [...]
8. O Realismo apoia-se sobretudo nas impressões sensíveis, escolhe a linguagem mais próxima da realidade, da simplicidade, da naturalidade.

Outro ponto que observarmos sobre a composição de Abdon Milanez, é que a segunda parte da ópera, vemos também um elo forte com o estilo composicional de Carlos Gomes. Essa é a parte da obra mais próxima ao estilo italiano que Carlos Gomes produziu. Há inspiração nos duetos e nas linhas vocais do soprano com a personagem título da ópera *Fosca*⁷⁶ composta por Carlos Gomes em 1873.

Sobre Carlos Gomes, sabe-se que ele foi um compositor que buscou inovar a cada obra e isso servia de inspiração para os compositores brasileiros. Sabemos que parte da imprensa e políticos acreditavam na potencialidade de Abdon Milanez para ser o próximo grande compositor brasileiro a conquistar a Europa, algo que não aconteceu. Seguir os caminhos de Gomes acabava sendo natural, mesmo que nesta época, já estava Gomes rejeitado por parte dos republicanos por ser ele um defensor da monarquia e do governo de D. Pedro II, seu grande mecenas.

Outras observações sobre a ópera *Fosca*, é que Carlos Gomes torna o discurso orquestral exuberante e isso foi considerado pelos italianos, como algo que obscurecia o discurso vocal, aproximando a ópera da ideologia de música do futuro, tais quais concepções Wagnerianas. Apesar disso, esta obra não pode ser considerada de inspiração wagneriana, já que ela ainda segue o padrão *recitativo-ária* e vários outros aspectos da música italiana. As quebras com o modelo italiano em *Fosca* encontra-se no *arioso Quale orribile peccato* de grande expressão. Nele, é notório a rejeição da organização estrutural típica italiana *recitativo-aria*, estilo padrão da primeira metade do século XIX, é observado que a composição apresenta um *arioso* expressivo, seguido de uma *ária*, algo que muito se assemelha as obras de Wagner (Powers, 1987, p. 69). Saliento que há similaridades em alguns cromatismos usados por Abdon Milanez nos *ariosos* de *Primizie*, que se assemelham muito com os usados por Gomes em *Fosca*.

⁷⁶ Mário de Andrade (1934, p. 118), afirmou que nessa obra Gomes pretendeu se elevar acima de si e avançar em arte além do que ocorria na música italiana que lhe cercava.

Figura 85 - Trecho extraído do *arioso Quale orribile peccato* ópera *Fosca* de Carlos Gomes



Fonte: Página 149 da ópera *Fosca* – Ricordi-Funarte 1986

Vocalmente, os trechos de *Bianca*, não apresentam grandes virtuosismos, ornamentações ou coloraturas. A necessidade é de uma grande extensão vocal, de densidade e dramaticidade. Nesta época a figura da *prima donna assoluta* era o esperado e desejado por parte dos compositores, crítica e espectadores (Pistone, 1986, p. 111). As vozes precisavam ter características excepcionais de volume, tessitura e timbre, sem perder a maleabilidade interpretativa, além de serem capazes de interromper as conversas e os jogos no teatro (Brunel; Wolff, 1980, p. 120).

Neste período, o interesse pelo virtuosismo vocal do bel canto já não mais imperava. Percebo como a influência alemã mudou o quadro vocal e a técnica de ensino de canto na Itália. Desde o final do século XIX a busca da potência vocal e a expansão da tessitura são características marcantes desse novo quadro vocal, que para Pistone (1986, p. 62), "Esta busca do volume sonoro é acompanhada muitas vezes por uma exploração dos registros agudos, o que aumenta consideravelmente a dificuldade das melodias propostas".

Neste arioso da ópera *Primizie*, não identifico um motivo de destaque. Trata-se apenas de uma longa sequência melódica declamatória com estrutura melódica e harmônica que leva para a próxima ação, que será a execução de uma canção repleta de sentimentos e narrativas.

A música moderna, desde 1890, apresenta essas características, principalmente nas óperas. Obras como *La Falce* (1875) e *Edmea* (1886) de Alfredo Catalani, a *Cavalleria Rusticana* (1890) de P. Mascagni, *Le Willi* (1884) e *Edgar* (1889) de G. Puccini passaram a adotar as mesmas características de realismo em música, fugindo do padrão recitativo-ária, tendo uma ação mais realista, continua musical.

A estruturação das árias feita por Catalani, já em uma fase de diluição no que concerne o padrão clássico A-B-A. Sua abordagem optava pela liberdade, com repetições alteradas em

conteúdos e na extensão, pouco lembrando o que se ouvia nas cabaletas e cavatinas verdianas (Nicolaisen, 1980, p. 161).

4.6.3 Análise da canção “Allor dinfra l’azzurro”

Após o breve arioso introdutório declamatório, um segmento *cantabile* em movimento um poco animato em 6/8, estruturada como um **A-B-C** é iniciado. A parte A começa no final do compasso 409 até o compasso 428. Nela é exposta uma música de ar campestre, onde Bianca explica como vive naquelas colinas floridas, longe de todos, solitária, tendo apenas a natureza como companhia. Na tradução do texto, destaco a seguinte frase poético-dramática musicada:

Bianca

Sobre o céu azul que me transmite alegria eu trabalho
 Mesmo assim nada sentia.
 Meu coração não estava cheio de vida.
 Não conhecia o amor.
 Entre as amoras verdes e novas flores,
 Via o sorriso da criação.
 Mas quando a madrugada surgia, temia a escuridão.
 Eu não conhecia o amor.

Do compasso 429 ao 444 é iniciada a parte B. Nela é apresentada um expressivo trecho sentimental. Uma melodia triste impera, transmitindo a toda solidão que a personagem sentia vivendo só, sem amigos e familiares. Na narrativa, há uma preocupação na transmissão do sentimento. A harpa ganha significativa participação entre os compassos 429 a 443.

O sentimento era como um olhar para o pôr do sol
 Que faz lágrimas criarem, a brotam nos olhos
 É como sentir uma vibração estranha no coração.
 É como um respirar do criador.
 Eu não conhecia o amor,
 não conhecia o amor.

Entre os compassos 434 a 437, é exposto o motivo que apareceu antecipado no compasso 382 até o compasso 409.

Figura 86 - Parte 2 – Cena 1 da ópera *Primizie*

The image shows a page of a musical score for the opera *Primizie*. It features vocal lines for Soprano (Bianca) and Tenor (Umberto), and an orchestral accompaniment. The Soprano part includes the lyrics: "se - la - ragliar del pian - se al la più piú - so - no se si, so - no - E il so - fo - co - a - so - no". The Tenor part has a "(sola)" marking. The orchestral parts include Harp, Violins 1 and 2, Viola, and Clarinet. A red rectangular box highlights a section of the Clarinet part, which is playing a melodic line that complements the harp's arpeggios.

Fonte: Página 82 da ópera *Primizie* editada.

Conclui a parte B, um dueto entre harpa e clarinete solista. Quando Bianca fala que não até então não conhecia o amor, o clarinete complementa esse sentimento. Como observamos, o som do clarinete é associado ao personagem Umberto. Com isso, ao Bianca expressar que não conhecia o amor, a melodia que complementa os arpejos da harpa sendo tocadas pelo clarinete, direciona esse sentimento a personagem.

Figura 87 - Parte 2 – Cena 1, da ópera *Primizie*

The image displays a musical score for the opera *Primizie*, specifically Part 2, Scene 1. The score is arranged in a standard orchestral format with vocal parts below. The instruments shown are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fa.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tbn.), Timpani (Timp.), Snare Drum (Cm.), Bass Drum (Cb.), and Cymbals (Pl.). The vocal parts are for Soprano (Bianca) and Tenor (Riccardo). The score includes a 'rall.' marking at the beginning. Several sections are highlighted with colored boxes: a red box around the Clarinet part (measures 441-444), a yellow box around the Bassoon part (measures 440-442), a green box around the Soprano vocal line (measures 440-442) with the lyrics '(Mi) am' dirada a Delfino, reconhecendo nele o amor)', and another red box around the Piano accompaniment (measures 441-444). The piano part shows a complex texture with arpeggiated figures and a 'rall.' marking.

Fonte: Página 83 da ópera *Primizie* editada.

No compasso 441 ao 444, o fagote, que representa as interferências de Riccardo neste amor, aparece ainda nos compassos 440 a 442; no solo de Bianca, na redução para piano,

identifico escrita a lápis uma opção para o soprano oitavar para cima, o trecho que nos originais estava numa região de peito grave. Assim, coloco a seguinte sugestão:

Figura 88 - Parte 2 – Cena 1, da ópera *Primizie*



Fonte: Página 42 da ópera *Primizie* redução para piano original.

Na Figura 88, a opção escrita na partitura vocal aparece tal qual a grade orquestral, transposta para outra tonalidade, diferente na partitura vocal.

Entre os compassos 445 a 478 é iniciada a parte C de expressividade, com a soprano emitindo um longo Lá4, concluindo:

Bianca

Desde o dia de primavera sinto entristecer meu coração,
Vejo que vivo como os romances que me foram lindos
Eles me convidam a amar.... ah!
É amor, é amor!

Esses três movimentos alternam frases de suaves que se remetem ao local onde a personagem vive, a solidão que sente, a ansiedade por descobrir o amor, propondo um contraste que deve a intérprete ter controle total da expressão dramática e cênica. Neste sentido, o caráter de *attrice cantante*, qual era exigido na Europa e por consequência no Brasil.

Nesta cena, esperar-se uma introdução em tempo um pouco animato, um cantabile, um segundo segmento mais lento, transmitindo angústia, fechamento com um andamento *piu mosso*. Logo em seguida, primeiro tempo é retomado, demonstrando bravura. Nela a essência gomiana, tal qual a ária *Quale orribile peccato* da ópera *Fosca*, onde Carlos Gomes constrói dois segmentos, um introdutório e um de desenvolvimento. Ele divide um inicial de caráter

recitativo, em tonalidade menor, e o segundo, declamatório, em tonalidade maior, ainda que isto não caracterize uma ária menor-maior no modelo verdiano (Nicolaisen, 1980, p. 85).

Posteriormente, entre os compassos 459 a 570, é iniciado um longo dueto entre Umberto e Bianca. Motivos que apareceram durante o arioso e canção cantados por Bianca, são usados. No compasso 525, o dueto segue intercalando solos, mas do compasso 548 ao 570 é iniciado um grande trecho cantábile cantado por Umberto e Bianca em uníssono, com grande densidade orquestral.

Figura 89 - Parte 2 – Cena 1, da ópera *Primizie*

The image displays a page of a musical score for the opera *Primizie*. At the top, there are staves for Flute (Fl.) and Piccolo (Pic.). Below these are the vocal staves for Soprano (BIANCA) and Tenor (UMBERTO). The Soprano part includes the lyrics: "Uberto - bene sapit et dicitur ad longam - et... Et... Et... Et...". The Tenor part includes the lyrics: "Ave - Uberto - bene sapit et dicitur ad longam - et... Et... Et... Et...". Below the vocal parts is the orchestral score, which includes staves for Violin 1 (Viol. 1), Violin 2 (Viol. 2), Viola, Violoncello (Vcl.), Contrabaixo (Cb.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Horn (Corno), Trombone (Trom.), and Double Bass (Tuba). The orchestral score is dense and features many slurs and dynamic markings. A rehearsal mark '20' is visible in the Violin 1 staff.

Fonte: Página 102 da ópera *Primizie* editada.

Entre os compassos 574 a 601 é iniciada cena 2 da parte 2. Nela *Umberto* fala com a plateia, expondo todo o sentimento que sente e a realidade que *Bianca* vive. É o momento de criar a comoção no público sobre a personagem. Virgem, solitária, encontrou no guerreiro a segurança que não tinha. A possibilidade de ser violentada pelo monarca é reforçada pelo trecho, que traduzimos abaixo:

Umberto

Tímida e forte

Seguiu quem ama, confiou a mim a sua honra

Com segurança ao meu lado deixou seu lar

Ela não tem ninguém além do pai por perto;

A mãe morreu no dia em que lhe deu à luz.

Casta entre os jasmims vive,
encontrava o pai de vez em quando,

teve uma difícil vida até então.

4.6.4 Análise do desfecho da ópera

No compasso 602, a cena 3 da parte 2 é iniciada com parte do motivo A, que aparece no compasso 158 a 160. A tonalidade e o motivo marcam a presença do monarca Riccardo.

Figura 90 - Parte 2 – Cena 3 da ópera *Primizie*

Fonte: Página 112 da ópera *Primizie* editada.

Riccardo surpreende o casal apaixonado, logo o ciúme e a inveja são transmitidos pelo tema seguinte. O compasso 608 é iniciado com um *Marziale* que vai até o compasso 615. A densidade do trecho impõe ao barítono intérprete muita expressividade. Esse trecho, a crítica da época reclamou pelo excesso da instrumentação, que impossibilita a compreensão do trecho vocal, chegando a mencionar que o trecho era “barulhento” e nada expressivo.

Figura 91 - Parte 2 – Cena 3 da ópera *Primizie*

The image displays a page of a musical score for the opera *Primizie*. It features a complex orchestral arrangement with multiple staves for woodwinds, brass, and percussion. Below the orchestral parts are vocal staves for Soprano, Tenor, Baritone, and Bass. The Baritone part includes the lyrics: "qual mè - o - ra che in - ter - ro - bo - lo - do - so - Tai - ba - si - del - no - so - no - so - no - so - gli - o - no - so - no - so". The score is marked with a box containing the number "23" and the tempo marking "Marziale - 1/2".

Fonte: Página 113 da ópera *Primizie* editada.

Na tradução, o seguinte trecho musicado transmite todo o ódio e inveja que ele sente daquela situação. É um momento importante na obra, pois demonstra todo o lado dissimulado da personagem que deve o canto expor seu lado ator de forma expressiva. Segue a tradução:

Riccardo

Meu bravo vencedor de todas as ousadas batalhas
 contra os meus inimigos.
 Assim como me reergo em meio aos escombros
 Assim como se espalham os que se tornam inimigos
 Também os faço cair em desordem.
 Eu acabo com todos os orgulhosos
 Eu destruo os vans orgulhosos
 E assim este momento a tua felicidade me maravilha
 E por ti guardo carinho e virtude
 Fico feliz em ver como o destino sorriu para você
 como o destino sorriu para você.
 Se você prendeu o amor dessa feliz jovem
 Uma joia de virtude
 Você pode então casar-se com ela, mas,
 Você sabe que devo oferecer um presente a esse casamento.
 Darei essa joia, que irá realçar a beleza
 que a natureza deu a ela.

Em seguida, Bianca agradece, de forma galanteadora, Riccardo sussurra no ouvido da jovem “Por favor, me dê sua mão como recompensa”. Posteriormente, um tema jocoso instrumental é tocado entre os compassos 649 a 656. No compasso 656, é iniciada a cena 4 da parte 2 com um trio expressivo. Parte do compasso 181 a 183 é reexposto neste trecho. Ele remete ao plano tramado na primeira parte, onde Riccardo deseja possuir a jovem Bianca.

Figura 92 - Parte 1 – Cena 3, da ópera *Primizie*

The image shows a musical score for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo. The score is written in a single system with five staves. The top staff (Violin I) has a 'rit.' marking. The second staff (Violin II) has a 'meno c. con dolce' marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Fonte: Página 39 da ópera *Primizie* editada.

Como pode ser notado, ele amplia parte do motivo que passa a ser tocado por mais instrumentos que na primeira exposição, tocado apenas pelas cordas.

Figura 93 - Parte 2 – Cena 4 da ópera *Primizie*

The musical score consists of two systems. The first system includes staves for Violins I and II, Violas, Cellos, Double Basses, Timpani, Cymbals, and Percussion. The second system includes staves for Soprano (DAME-AL), Tenor (UMBERTO), and Baritone (BERNARDO). A red vertical box highlights a section of the score, spanning from the beginning of the first system to the end of the second system, indicating the expansion of a motif across instruments.

Lyrics for Tenor (UMBERTO):
 Qui - de - ti - ra de - stina - ti - o - ne -

Lyrics for Baritone (BERNARDO):
 (se) Ti non pro - ce - diti - ce - no - no non pro - ce - diti - ce - no - no
 Ma - rina - ti - ce - no - no - ce - no - no

Fonte: Página 124 da ópera *Primizie* editada.

No compasso 681 é iniciado a cena 4 até o compasso 833. É um ponto-chave do desenrolar da trama de Riccardo, que inicia a tentativa de roubar o amor, a castidade da jovem ainda não violentada por ele. O arioso tem o seguinte texto musicado:

Riccardo

Oh! A sorte pra mim sorrir!
Acontece o que esperava.
Eu não ficaria encantado por uma jovem assim,
Mas estou verdadeiramente encantado!
Você é muito bela. Oh!
O seu semblante nos encanta!

Querida donzela
Eu sinto agora em meu coração
o mesmo amor de jovem.
Me senti como no verão,
com os raios de sol aquecendo
Dos que faz corar a pele de uma bela rainha!
No entanto, sinto inveja de ver tamanha
beleza nas mãos do destino deu um mero guerreiro.

Ele é muito afortunado,
Mas não poderoso, cheio de riquezas,
dono de tudo, devo lhe dizer.
É um serviçal, um guerreiro idolatrado apenas.

Vamos! Peço que fique feliz com minhas riquezas
e glórias que podem te ungir.
São várias as riquezas que podes ver em minha corte.
Você comigo teria muita riqueza e joias.
Tudo para você, minha doce Bianca.

Bianca

Oh! Que angústia me invade,
que terror ataca meu coração,
me encho de lágrimas e tristeza.

Grande Deus. O Senhor sempre me ajuda.
Te tenho em meus pensamentos, em minha alma,
em meu coração.

Oh! Tenha você a essência do grande Deus,
que é cheio da virtude, de amor!

O Deus, ofusque com a luz do seu espírito
o mal deste homem, retira a sua fúria criminosa.

Oh Deus, ponha fim na ideia criminosa
que impera na cabeça dele.
Esse desejo fatal da violência!

O arioso tem a função de construir um ambiente de conquista, agressão, violência, confusão e incertezas. O desespero de Bianca, que tenta fugir das investidas do monarca, é transmitido pelas texturas criadas a partir de cromatismos, ritmos lentos e agitados presentes

nos trechos. A ausência de resolução nas progressões harmônicas intensifica a tensão da cena, culminando em um grito de "chega" após as investidas, nas quais Riccardo lhe oferece joias, tecidos e riquezas para que ela desista de Umberto e entregue sua pureza ao agressor.

No compasso 834, é iniciado um *agitato* expressivo que demonstra todo sentimento de repulsa que *Bianca* sente pelo estuprador. As longas seqüências cromáticas, acordes que aparecem na linha do canto e nos violinos 1, os trêmulos nas demais cordas, a partir do compasso 837 ao 886, aumentam a tensão da cena.

Figura 94 - Parte 2 – Cena 5 da ópera *Primizie*

The image displays a musical score for the opera *Primizie*. It features several staves: Soprano (Bianca), Baritone (Riccardo), Violino 1, Violino 2, Viola, and Cello. The Soprano part includes lyrics in Italian. Two red boxes highlight specific musical passages: one in the Soprano line and another in the Violino 1 line, both showing chromatic sequences.

Fonte: Página 145 da ópera *Primizie* editada.

Entre o compasso 900 e 918, há um *andante mosso* de grande expressividade e partição da harpa. O lado sentimental, amoroso, o encantamento de Riccardo pela jovem donzela é exposto. A suplica lembra uma seresta, assim, uma declamação amorosa é exposta como apelo emocional. A plateia é levada a um momento a ter pena do duque, pois teve pouco amor. Essa sensação logo é cambiada, quando no compasso 919 é iniciada uma transição com o motivo descendente que caracteriza o personagem. Percebo a centralidade no antagonista. O vilão, tem participação significativa no enredo da ópera, chegando a um grau de protagonismo musical relevante, pois é dele os principais motivos tocados

Figura 95 - Parte 2 – Cena 5, da ópera *Primizie*

The musical score for Figure 95 is presented in two systems. The first system includes the Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (Cl. A), Clarinet in Bb (Cl. Bb), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tbn.), and Timpani (Timp.). The second system includes the Cor Anglais (Cl. A1), Flute (Fl.), Soprano (SOPRANO), Bass (BARI TONO), Bassoon (FAG.), Horn (Hr.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcllo), and Contrabasso (Cb.). The score features dynamic markings such as 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo), and includes the tempo marking '1º tempo'. A red box highlights a specific section of the score, starting at measure 35 in the Flute part and extending through the vocal parts and strings.

Fonte: Página 159 da ópera *Primizie* editada.

No compasso 940 é iniciado um agitado importante. Toda rejeição de Bianca é exposta e o clima de ódio, de repulsa e nojo que a jovem sempre é exposta, culmina no compasso 949

que inicia um *andante agitato*. Esse é um momento de apelo. Riccardo oferece joias, tecidos, todas as riquezas. Ele não aceita derrota, não aceita não ter o amor da jovem, ser rejeitado por uma camponesa, sendo ele o homem mais poderoso do reino.

No compasso 954 é iniciado um tema novo, que remete a toda a trama feita na psiquê da personagem. O clima gerado é da expectativa de algo ruim que está prestes a acontecer. Os cromatismos são usados nos violoncelos e contrabaixos são tocados para provocar a sensação de loucura, confusão mental, bipolaridade.

Figura 96 - Parte 2 – Cena 5, da ópera *Primizie*

Fonte: Página 164 da ópera *Primizie* editada.

No compasso 960 ao 970 há o grande momento de clímax da ópera, a hora da tentativa de estupro e o flagra do pai e amante de Bianca. O compasso 1010 é iniciado um grande quarteto logo após as investidas e tentativa de estupro do duque Riccardo contra Bianca. A jovem, suplica ajuda do pai. Os cromatismos descendentes tocados principalmente pelas cordas (são dobrados pelas madeiras) dão toda sensação de tristeza e repulsa da jovem atacada pelo monarca. No final deste trecho, os tímpanos e pratos reforçam a sensação de revolta contra o agressor e ao flagrante que acontece. O escudeiro e guerreiro, percebem qual errados estavam ao ver quem ama numa situação como aquela que ignoravam quando com outras jovens do reino passavam.

Figura 97 - Parte 2 – Cena 5, da ópera *Primizie*

The image displays a musical score for the opera *Primizie*. It features vocal staves for Soprano (Bianca), Tenor (Umberto), and Baritone (Riccardo), along with instrumental staves for Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo. The vocal parts have lyrics in Italian. A red rectangular box highlights a specific section of the instrumental score, spanning measures 980 to 1009, which is characterized by dense, chromatic textures.

Fonte: Página 165 da ópera *Primizie* editada.

Umberto e Bráulio são surpreendidos com a cena e repudiam essa atitude. Riccardo havia dito a Bianca que iria prender seu amante e pai, caso ela não desse o que lhe era de direito, sua virgindade. O trecho tem importante reflexão do escudeiro, a qual traduzi abaixo:

Bráulio

Que infortúnio, ó Deus.
 Meu coração se sentiu vazio
 O sangue fugiu dele.
 Agora deixe-me morrer. Eu posso.
 Recebo o pagamento por cada vez que ajudei isso acontecer
 Deus puniu os meus erros dessa forma!
 Oh! Deus, você bateu muito forte!
 Você bateu forte demais do teu servo
 O céu me puniu, mas ele também deve sofrer!

No compasso 980 ao 1009, é iniciado a cena 6, com um quarteto de grande expressão. Toda densidade dos instrumentos e vozes é exposta. Para as vozes entre os compassos 1000 a 1004, a densidade dos instrumentos tocados são fortíssimos, executando escalas cromáticas descendentes. Para as vozes de tenor e soprano, o trecho em uníssono requisita sempre notas extremas como lá4 e si5, com tempos longos. A voz precisa usar de grandes recursos, densidade, projeção para superar a densidade instrumental neste trecho.

Figura 98 - Parte 2 – Cena 5, da ópera *Primizie*

The musical score consists of two systems. The first system includes the following parts from top to bottom:

- Flute (Fl.)
- Oboe (Ob.)
- Clarinet (Cl.)
- Piccolo (Pic.)
- Trumpet (Tr.)
- Trombone (Tbn.)
- Tuba (Tub.)
- Drum (Tam.)
- Snare Drum (Sn.)
- Cymbal (Cb.)
- Triangle (Tri.)

The second system includes the following parts from top to bottom:

- Soprano (Soprano)
- Timbre (Timbre)
- Baritone (Baritone)
- Baritone (Baritone)
- Violin I (Vln. 1)
- Violin II (Vln. 2)
- Viola (Vla.)
- Cello (Vcl.)
- Double Bass (Cb.)

The score is marked with "STRENUENDO E CRESCENTE" and dynamic markings such as *pp*, *ff*, and *mf*. The vocal parts include lyrics in Portuguese.

Fonte: Página 172 da ópera *Primizie* editada.

Do compasso 1021 ao 1031 é iniciado outro *Marziale* de grande expressão cantado agora pelo tenor, onde expõe toda revolta a traição que sofre, ao não admitir que sua amada seja maculada por monarca. O tempo em marcial da música remete justamente ao apelo do heroísmo que emana do personagem, qual ele usa como argumento contra as atitudes do monarca, que não lhe deu a devida paga pela vitória na guerra pelo guerreiro conquistada. Abaixo apresento a tradução do trecho musicado:

Umberto

O direito que você reivindica não pode nos alcançar!
 Na infâmia suportei aqueles que ignoram o que você faz.
 Eu liderei seus exércitos, desde os Alpes até o Mar Tirreno,
 Mas quero que você perca todas as glórias do amor através dessa espada!
 Você é um desleal!

A cena 6 tem rápida finalização. A vingança, a ação de repulsa e a legítima defesa é exposta no trecho final. Após Riccardo mandar os guardas prenderem Umberto e Bráulio, há vista que Bianca não aceitava ceder aos seus desejos sexuais, a jovem pede para se despedir com um abraço e um beijo do seu amado que irá para a prisão. Ao abraçá-lo, pega uma faca na cintura do guerreiro e esconde, rapidamente pega uma taça de vinho, chama o monarca para brindar e aplica-lhe uma facada em vingança.

A sequência cromática ascendente e o prato tocado é fortíssimo no compasso 1059, quando a facada é proferida. A sequência cromática descendente em trêmulo também está relacionada à cena em que o monarca, ao morrer, declara: "Cruel, eu te amei". No compasso 1062, o tímpano e prato representam a queda e morte do monarca.

Logo em seguida, a agitação pela morte do monarca é transmitida pela orquestra. A soprano afirma que morrerá ao lado de Umberto, mas ele grita para todos "Rebelião", os guardas gritam "Traição, traição", o guerreiro finaliza afirmando "É fato!". No compasso 1063, 1064 e 1069, o motivo A que inicia a abertura da ópera é reexposto em parte. No compasso 1076 é finalizada a ópera rapidamente.

Figura 99 - Parte 2 – Cena 5, da ópera *Primizie*

The image displays a page of a musical score for the opera *Primizie*, specifically Part 2, Scene 5. The score is arranged in a standard orchestral format with vocal parts below. The instruments shown include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Tenor Trombone (Tbn. a.), Trumpet in F (Tpt. F), Clarinet in A (Cl. A.), Bassoon in A (Fag. A.), Horn (Corno), Violin I (Vn. 1), Violin II (Vn. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (Cb.). The score is marked with a tempo change to *rall.* (rallentando) and the number 42 in a box. A red vertical line is drawn at the beginning of the scene, and a blue vertical line is drawn at the end of the scene. A yellow rectangular box highlights a specific passage in the Tenor Trombone part. The vocal parts include Soprano (Soprano), Tenor (Tenore), and two Baritone parts (Baritono). The lyrics for the Baritone parts are: "Paga un tagli e ofensa un bebelo... (CANDE MORTE) ... Cas de la ...".

Fonte: Página 183 da ópera *Primizie* editada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para a realização desta pesquisa sobre a ópera *Primizie*, extraí informações do manuscrito da partitura de canto em italiano e da orquestração, relacionando-as com acontecimentos históricos, registros na imprensa, relatos em livros e levantamentos históricos alusivos à produção para o teatro musicado no Brasil, percebendo as influências advindas da Europa, principalmente da música moderna e dos aspectos socioculturais.

No acervo de obras do compositor, que atualmente está sob os cuidados da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ, encontrei as partes cavadas da orquestra, com diversas anotações que serviram de referencial para digitalização que fizemos dos originais manuscritos. As execuções da ópera no Theatro Lyrico Dramático e anos depois no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, tiveram repercussões importantes que geraram registros nos jornais, o que nos forneceu informações relevantes para o desenvolvimento da pesquisa sobre as execuções e as críticas da época.

Tentando entender o compositor e sua vivência na música, demonstrei que inicialmente o gênero músico-vocal, ao qual o compositor paraibano se dedicou, muitas vezes estava atrelado a crítica-social, a comicidade, na busca do riso fácil e a fantasia. Mediante os periódicos *Teatro de Revista*, *Revistas do Ano*, *Mágicas* e *Operetas* que ele se tornou conhecido. Esses gêneros conquistaram o gosto do público da época com sua linguagem satírica e crítica social. Aproximou diferentes camadas sociais com enredos que colocavam em contraponto a vida rural e a vida urbana, que estereotipavam o comportamento das elites, dos políticos e da população suburbana. Muitas reforçavam os aspectos da escravização, tanto no preconceito, como em favor da abolição. A sociedade brasileira oitocentista estava descrita nestas obras, que são objetos importantes para compreender a época.

Nas fontes investigadas percebi uma forte circularidade cultural no país, com diferentes gêneros e práticas persuadindo aquela população urbana. Há, oriunda possivelmente da simultaneidade e atratividade da música popular brasileira e da francesa, um influxo recíproco entre a cultura popular e cultura erudita, o que entendo como uma troca entre opostos.

Através das fontes, observei que nesse período ocorreu um “trânsito” entre a estética musical estrangeira, fruto das apropriações das elites locais, com os gêneros e expressões populares brasileiros, estes, oriundos principalmente dos subúrbios, resultando num “contrabando” de ideias. Este “trânsito” musical resulta numa forte resignificação cultural. Deles, surgiram novos gêneros e novas práticas musicais, como as citadas acima. A comédia,

o enredo fácil, as canções dançantes, abriram “brechas” entre as elites, principalmente a partir das reformulações que promoveram nos espaços de lazer, das festas e das inúmeras possibilidades de entretenimento que surgiram.

Ao analisar a trajetória de Abdon Milanez, percebo que sua dedicação ao gênero opereta, especialmente no período em questão, contribuiu para que ele fosse estigmatizado social e profissionalmente. A sociedade da época atribuía conceitos negativos aos compositores de teatro musicado e sátiras, considerando-os de menor valor artístico. Compreendo os aspectos sociais e profissionais que levaram à construção dessa reputação e reconheço que, atualmente, tal estigma não é mais pertinente. A multiculturalidade brasileira não era plenamente compreendida naquele período, e os juízos de valor diferiam dos atuais. Acredito na importância de estudar esse contexto e de incluir Milanez como uma figura histórica relevante, pois ele foi pioneiro na produção de música para o teatro ligeiro e também se aventurou na música acadêmica.

Durante a pesquisa constatei que o público havia adotado o gosto pelo teatro de estilo cômico-musical. Comercialmente e artisticamente, o interesse do público estimulou Abdon Milanez a desenvolver a composição, mas acabou rendendo-lhe a estigma de ser apenas um compositor de “música saltitante”, cômicas e sem a seriedade, algo que os acadêmicos passaram a classificar como inferior.

Para os membros do Instituto Nacional de Música, todo compositor para ter o reconhecimento ideal entre seus pares, valorizados como geniais, necessitava expor total conhecimento nas técnicas de composição, principalmente nos princípios da harmonia e do contraponto. Deveria saber tratar o som, fazer o arranjo instrumental, dominar o conhecimento estético e o manuseio sonoro, para oportunizar uma música científica, totalmente antagônica a simplicidade que imperava nas composições do gênero ligeiro.

Neste aspecto, concluí que a ópera *Primizie* é uma composição que visa atender uma exigência não pessoal de Abdon Milanez, mas sim de mostrar aos seus pares sua capacidade enquanto compositor, de lidar com as técnicas de composição, assim como as exigências que lhe faziam os críticos.

O fato de ser um compositor autodidata, em meio a ascensão do academicismo, passou a valorizar a formação profissional, o fato dele nunca ter estudado em um conservatório, causou estranhamentos e revoltas que ganharam as páginas dos jornais e até os discursos na Câmara dos deputados. As mudanças de paradigmas, na prática musical, na profissionalização, na cientificação do ensino da música e nos conservatórios, advinda principalmente do positivismo, o que ocasionou exigências ainda maiores para a profissão.

Dedicou-se a compor canções em italiano e francês, além de compor a respectiva ópera séria, ele demonstrou ser acadêmico, assim como os demais que passaram pelos conservatórios. Seu foco era o de adentrar no *hall* dos compositores de ópera séria e a atender o apelo que recebia desde o início da carreira, de ser o próximo “Carlos Gomes” da crítica musical e de jornalistas amigos.

Falando nas críticas musicais, prática que ganhou força nos jornais e revistas da época, sobre Abdon Milanez, encontrei nos maiores jornais menções as suas obras, repercussões, aplausos e críticas as melodias por ele compostas. Tanto as composições como as execuções das obras, possibilitam a compreensão dos rumos que o compositor tomou em sua trajetória composicional.

Possivelmente pelo volume de obras que lançou entre 1880 a 1920, tanto para piano, bandas e principalmente para o teatro musicado, o conjunto delas lhe proporcionou a notoriedade que poucos compositores eruditos detinham. Ter suas obras impressas e executadas em cafés e outros espaços de entretenimento cariocas, onde os críticos musicais, compositores e jornalistas frequentavam, gerou respectivamente críticas positivas e negativas ao que era ouvido. Uma parte, visava incentivá-lo ao estudo e reconhecimento artístico acadêmico, principalmente por ser um período que desejavam gerar novos “heróis da pátria” e criar a partir disso a identidade nacional. Contudo, ao incentivarem um compositor conhecido por um gênero considerado inferior ao acadêmico, causou inveja, ciúmes e despeitos.

Tudo que chama atenção tem a capacidade de gerar críticas positivas e negativas. Observei que se tornou comum na trajetória do compositor lidar com a crítica e até depreciação do seu trabalho. Parte dos críticos e dos compositores não o aceitavam. O motivo era o cunho mais popular das composições, principalmente por estarem ligadas ao teatro de revista, operetas e mágicas eram produzidas para atender o gosto da população da época por espetáculos músico-teatrais.

Quando analisei os ritmos das obras compostas para o teatro ligeiro, vi que estavam diretamente atrelados ao gosto popular e a música urbana, que fortemente adentrou nos palcos dos pequenos e médios teatros. Os ritmos dançantes, quase sempre sensuais, como, por exemplo, tango, maxixe, lundus, possuíam grande apelo com diferentes camadas sociais, mas era tido pela crítica como ritmos lascivos para os bons costumes impostos pela sociedade conservadora e distantes de um conceito musical acadêmico, possivelmente, por serem originados nos guetos, vilas, comunidades, por possuírem origem na miscigenação dos povos indígenas, africanos, europeus que gerou o povo brasileiro. Isso categorizou por anos Abdon Milanez.

Como perceptível que Abdon Milanez estava crescendo em um país que tomava decisões políticas na tentativa de autoafirmar-se diante as nações como independente e autossuficiente, recebedor e desenvolvedor do conhecimento e do que havia de mais moderno sendo realizado no mundo.

É imprescindível ver que Abdon Milanez, com outros compositores e dramaturgos, fizeram parte do surgimento de uma incipiente indústria cultural carioca do entretenimento privado, influenciada pela chegada ao país de novos gêneros musicais e teatrais.

As produções, antes apenas financiadas com recursos públicos, passaram a receber investimentos de empresários, que perceberam nelas a possibilidade de significativos lucros. Ele e demais compositores tentaram estabelecer uma escola de composição músico-teatral em língua vernácula brasileira. Essas práticas influenciaram significativamente uma nova indústria cultural no Brasil, foram trazidas por grupos e companhias de teatro e ópera europeus, que buscavam no Brasil novos espaços de trabalho. Esses artistas influenciaram significativamente a prática musical e teatral nacional. Fizeram parte das mudanças musicais e de enredos que de certa forma “abrasileirou” o gênero músico-teatral europeu durante a segunda metade do século XIX. Compartilharam conhecimentos, mas também pela música urbana brasileira foram influenciados, já que muitos estrangeiros cantavam as obras escritas ou traduzidas para o português.

Colocar-se numa sociedade de poder através de uma profissão de prestígio era importante para esse jovem filho de um importante e influente político. Porém, a prática musical muitas vezes soou mais alto em sua carreira. Eventualmente encontrei escritos que o caracteriza como romântico, ou ainda, aliado de uma estética e linha de composição pré-nacionalista, mas seu vínculo à música do futuro ou com a música modernista, que se engajou a compor nos últimos anos de sua vida, é totalmente descartada. Por isso, considerei essa necessidade de analisar sua trajetória e obra, para incluí-lo historicamente junto aos compositores de sua época nas várias vertentes que engajou.

Aliás, quando falo em engajamento parece mesmo ser a palavra adequada para definir o compositor. Entendi que essa ação ideologicamente como algo voluntário. Os levantamentos históricos, vi que a pesquisa, a crítica, a busca pela criatividade rítmica e melódica, era uma prática comum no compositor. Ele usou dos recursos e possibilidades da criação de texturas e sonoridades no seu pensamento composicional.

É imprescindível perceber que o grande elemento de suas composições foram os ritmos e melodias oriundos da música ligadas a população mais pobre e periférica da cidade do Rio de Janeiro. Nas suas principais obras, é possível perceber uma pesquisa folclórica, e

ainda, contribuições importantes para a origem do choro, samba, a aceitação do lundu, do tango brasileiro, da milonga e maxixe como ritmos e melodias que transcrevia a brasilidade da época, sem falar, na sua grande contribuição para a canção escrita em português brasileiro, aliando-se a busca insistente que os intelectuais da época provocavam em definir a identidade musical brasileira.

Compreendi que o comprometimento de Abdon Milanez com a função social da arte e do entretenimento para a construção de um comportamento cívico no espectador por meio do teatro, assumiu o papel de ferramenta de educação e criação da identidade nacional. Homem tímido e de personalidade mais reservada, conta com poucos registros. É preciso revisitá-lo ao máximo, para compreender seu pensamento, as suas mudanças de estilo, para assim, rever os conceitos que os cercava frente aqueles cristalizados a seu respeito pela opinião dos intelectuais.

O levantamento historiográfico foi de suma importância para a pesquisa, pois nele identifiquei memórias e esquecimentos, sem falar nos inúmeros pontos antagônicos. Fazendo uma análise histórica do surgimento do gênero no Brasil entre 1856 a 1914, percebi lacunas históricas.

Muitas biografias e pesquisas reconhecem a importância dos dramaturgos Arthur Azevedo e Moreira Sampaio, citando suas obras mais importantes, a exemplo das revistas: *A capital federal*, *O Bilontra*, *O Bendengó*, *Mercúrio*, *A República*, *O Carioca*, *O Zé Povinho*, *Viagem ao Parnaso*, ou das operetas, como: *Donzela Teodora*, *Herói à força*, *Pintar o padre*, *Dama de espadas* e o *Barbeirinho de Sevilha*. Contudo, não há presença do nome de Abdon Milanez ao falar delas, como se as composições em parceria ou aquelas exclusivas dele não tivessem importância para o sucesso alcançado por estas obras.

Quando levantei os registros históricos acerca da *A Donzella Theodora*, vi que a grande audiência para essa obra colocava Abdon Milanez como um compositor pretendo ao fácil sucesso. Acredito que ele identificou o que a sociedade carioca ansiava na parte musical, compondo algo obras que dialogavam principalmente com a parte da sociedade não letrada ou não atraída pelas óperas sérias italianas e francesas que eram executadas no *Theatro Lyrico*, *Theatro Lucinda* e *Theatro Sant'Anna* em línguas estrangeiras que eles não compreendiam.

Essa sociedade estava enfadada dos mesmos títulos dramáticos e o teatro ligeiro tomava grande parte da atenção do público nos pequenos teatros e cafés da cidade, mas acredito que o grande mote do sucesso foi a população de menor poder aquisitivo poder se ver presente nos enredos e nos ritmos musicais que estavam sendo utilizados nas obras. As modinhas e lundus, as serestas e canções de amor, motivavam o imaginário da audiência, e

também provocavam a aproximação do teatro com a realidade contemporânea. Assim como os franceses utilizavam músicas populares da França para atrair o público em suas populares operetas, a fórmula era seguida por Milanez, na tentativa de aproximar a audiência do teatro a partir de suas próprias vivências e conhecimentos musicais.

A espontaneidade, a alegria das músicas saltitantes, estavam dando lugar a forma, ao rigor das regras de composição que tanto lhe era cobrado saber, e na música urbana, não se estabelecia formas fixas, mas sim, a parte criativa era valorizada e explorada. Abdon Milanez tentou se aproximar cada vez mais da escrita acadêmica, afastando-se das saltitantes composições as quais se dedicou no início da carreira.

Partindo desse pressuposto, concordo com Lanna (2005, p. 18) que afirma sobre as técnicas de composição, saliento que “nos procedimentos musicais de que se vale o compositor, analisados no texto operístico, podemos detectar ecos da arte de seu tempo, influências, reações, vozes diversas que falam através de sua própria voz”. Richard Wagner e todos os compositores franceses que seguiram suas influências trouxeram para o Brasil um novo olhar sobre a composição. Ele e outros compositores estavam seguindo as influências do seu tempo.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, R. **História da Música Brasileira**. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., 1926.
- APPLEBY, D. **The Music of Brazil**. Austin: University of Texas, 1983.
- AZEVEDO, L. H. C. de. **150 Anos de Música no Brasil: 1800-1950**. Rio de Janeiro: Liv. José Olympio, 1956.
- AZEVEDO, L. H. C. de. **Música e Músicos: história, crítica, comentários**. Rio de Janeiro: Livraria-Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1950.
- AZEVEDO, L. H. C. de. Óperas Brasileiras. **Revista Brasileira de Música**, volume V, 2º Fascículo. Rio de Janeiro, 1938.
- AZEVEDO, L. H. C. de. **Relação das Óperas de Autores Brasileiros**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938.
- ADORNO, T. W. **Indústria cultural**. Editora Unesp. São Paulo, 1966.
- AGAWU, Kofi. Análise Estrutural ou Análise Cultural? Perspectivas Competitivas sobre o “Padrão Padrão” do Ritmo da África Ocidental. **Journal of the American Musicological Society**, v. 59, n. 1, p. 1-46, 2006.
- ALENCAR, J. de. **O guarani**. Ed. 19. São Paulo: Ática, 1995.
- ANDRADE, M. de. **Pequena História da Música**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.
- ANDRADE, M. de. In: BRITO, Mário da Silva. **História do Modernismo Brasileiro: I. Antecedentes da Semana de Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964. p. 234-238.
- ANDRADE, M. de. **Ensaio Sobre a Música Brasileira**. Editora Garnier, São Paulo, 1980.
- ANDRADE, M. de. **Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira**. Organização, introdução e notas de Marcos Antônio de Moraes. 2. ed. São Paulo: Edusp; IEB, 2001.
- ANDRADE, M. de. Uma Fosca. **Revista Brasileira de Música**, v. 2, 1934.
- AUGUSTO, A. J. **A questão Cavalier: música e sociedade no Império e na República**. Rio de Janeiro: Folha Seca, Funarte, 2010.
- AZEVEDO, A. **O cortiço**. 13. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1957.
- AZEVEDO, D. de R. **Hino do Estado da Paraíba: oficial**. [S.l.:s.n.], 1979.

AZEVEDO, L. H. C. de. **150 Anos de Música no Brasil: 1800-1950**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1956.

BARBUY, H. Resenha de SCHROEDER-GUDEHUS, B.; RASMUSSEM, A. Le fastes du progrès: le guide des Expositions universelles 1851-1992. Paris: Flammarion, 1992. **Anais do Museu Paulista**, vol. 1, n. 1, p. 297-304, 1993.

BARBUY, H. O Brasil vai a Paris em 1889: um lugar na exposição universal. **Anais do Museu Paulista**, vol. 4, n. 1, p. 211-261, 1996.

BARTHES, R. **Image-Music-Text**. Editora Fontana Press, 1977.

BESSONE, T. M. **Palácios de destinos cruzados**. Bibliotecas, homens e livros no Rio de Janeiro (1870-1920). Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999.

BLOM, P. **Os anos vertiginosos: mudança e cultura no ocidente - 1900-1914**. 1.ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.

BOFFI, G. O romantismo: formas e autores do canto solístico. In: BOFFI, G. **História da Música Clássica**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2006.

BOSI, A. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.

BOURDIEU, P. L'illusion biographique. **Actes de la recherche en sciences sociales**, v. 69-72, junho de 1986. Tradução de Olívia Alves Barbosa.

BRUNEL, P.; WOLFF, S. **A ópera**. Rio de Janeiro: Salamandra, 1980.

BURROWS, J. (Ed.). **Guia de música clássica**. Tradução de André Telles. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

BURROWS, J.; WIFFEN, C. A Era Romântica: 1810-1920. In: **Guia de música clássica**. Tradução de André Telles. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

CAPLIN, W. E. **Classical form: a theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven**. 1998.

CARDOSO, A. **A música na Corte de D. João VI**. Editora Martins, São Paulo, 2003.

CARDOSO, A. **A música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Carpeaux Burrows Academia Brasileira de Música, 2005.

CARDOSO, A. **A música na corte de D. João VI: 1808-1821**. São Paulo: Martins Editora Livraria Ltda., 2008.

CARDOSO, L. de A. **O som e o soberano: uma história da depressão musical carioca pós-Abdicação (1831-1843) e de seus antecedentes**. 2006. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

CARPEAUX, O. M. **O Livro de Ouro da História da Música: da idade média ao século XX**. Rio de Janeiro: Ediouro. 4ª Ed., 2001

CAVALCANTI, N. **O Rio de Janeiro setecentista**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

CAVALCANTI FILHO, I.; MOURA, J. E. de. **Patrimônio ambiental urbano de Areia**. João Pessoa, Idéa, 2005.

CANDÉ, R. de. **História universal da música**. Vol.2. SP Martins Fontes, 1994.

CASCUDO, L. da C. **Cinco livros do povo: introdução ao estudo da novelística no Brasil**. 3.ed. fac-semelhante. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 1994.

CAZDEN, N. Towards a theory of realism in music. **Journal of aesthetics and art criticism**, n. 10, p. 135-151, 1955.

CERNICCHIARO, V. **Storia della musica nel Brasile**. Dai tempi coloniali ai nostri giorni (1549-1925). Milano: Stab. Tip. Edit. Fratelli Riccioni, 1926.

CRANMER, D. J. **Opera in Portugal 1793-1828: a study in repertoire and its spread**. 1997. Tese (Doutorado em Música) – University of London, London, 1997.

CRANMER, D. J. Ópera e música teatral no Rio de Janeiro durante o reinado de D. Maria I: uma fonte mal conhecida. *In: As músicas luso-brasileiras no final do Antigo Regime: repertórios, práticas, representações*. Lisboa: 2008 (no prelo).

CRANMER, D. J. Operatic relations between Portugal and London during the Napoleonic period. **Revista Portuguesa de Musicologia**, Associação Portuguesa de Ciências Musicais, n. 10, p. 11-30, 2000.

COELHO, L. M. **A ópera alemã**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

COELHO, L. M. **A ópera na França**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

COSTA-LIMA NETO, L. O teatro das contradições: o negro nas atividades musicais nos palcos da corte imperial durante o século XIX. **Opus**, Goiânia, v. 14, n. 2, p. 37-71, dez. 2008.

COUTINHO, A. (Org.). **A Literatura no Brasil**. V. III Realismo-Naturalismo-Parnasianismo. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana S. A., 1969.

CRISTILLINO, C. L. **Litígios ao sul do Império: a Lei de Terras e a consolidação política da Coroa no Rio Grande do Sul (1850-1880)**. 2010. 353f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.

CURTO, D. R. **A Capela Real: Um espaço de Conflitos: Século XVI a XVIII**. Porto: Editora. 1993.

DAHLHAUS, C. **Realism in Nineteenth-Century Music**. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

DEBUSSY, C. **Gil Blas** [s.l.:s.n.], 1903.

DIAS, A. **O Brasil de hoje**: um livro de informações comerciais, políticas e geográficas sobre o Brasil; impressões de viagem, dados descritivos e pitorescos sobre as principais cidades, homens proeminentes e eventos importantes de nossos dias, com ilustrações e estatísticas. Nivelles: Lanneau & Despret, impressores, 1907.

DREYFUS, R. **Petite histoire de la revue de fin d'année**. Paris: Charpentier, 1909.

DUDEQUE, N. Realismo musical, nacionalismo e a Série Brasileira de Nepomuceno. **Revista Música em perspectiva**. v.3, n.1, p. 136-163, mar., 2010.

EISENBERG, P. **Modernização sem mudança**: a indústria açucareira em Pernambuco, 1840-1910. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

ELIAS, N. **A sociedade de corte: a investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

ELIAS, N. **A sociedade dos indivíduos** Organizado por Michael Schröter. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

FARIA, J. R. (Dir.). **História do teatro brasileiro, volume 1**: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva; SESC-SP, 2012.

FAUSER, A. **Musical encounters at the 1889 Paris World's Fair**. New York: University of Rochester Press, 2005.

FAUSTO, B. **História do Brasil**. São Paulo: Edusp, 2013, p. 105.

FERNANDES, T. C. **Vestido de noiva**: um texto escrito no espaço. 2005. 141 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas gerais, 2005.

FERREIRA, L. O.; FONSECA, M. R. F. da; EDLER, F. C. A Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro no Século XIX: a organização institucional e os modelos de ensino. In: DANTES, M. A. M. (org.). **Espaços da Ciência no Brasil 1800-1930**. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2001.

FERROL, F. M. **Saavedra Fajardo y La Política del Barroco**. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1957.

FIGUEIREDO, C. A. **Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX - Teoria e práticas editoriais**. 2ª edição revisada, 2017.

FIGUEIREDO, C. L.; CHAUVIN, J. P. C.; GENS, R. M. de C. Belle Époque: a cidade e as experiências da modernidade em arte e literatura. XV Congresso Internacional da ABRALIC – Textualidades Contemporâneas. In: **Anais** [...]. Rio de Janeiro, 2017.

FLEMMING, V. C. A Corte de D. João VI no Rio de Janeiro: Segundo dois relatos do Diplomata Prussiano Conde Von Flemming. In: Tradução de Carlos H. Oberacker Jr. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**. Rio de Janeiro, vol. 346, 1985.

FOUCAULT, M. **A arqueologia do saber**. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 8. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015 [1969].

FOUCAULT, M. A escrita de si. *In*: FOUCAULT, M. **Ética, sexualidade, política**. (Org.). Seleção dos textos de Manuel Barros da Motta. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

FRANZOI, N. L. Profissão. *In*: PEREIRA, I. B.; LIMA, J. C. F. **Dicionário da Educação Profissional em Saúde**. 2.ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: EPSJV, 2008. p.328 -334.

GALLIZA, D. S. de. **O declínio da escravidão na Paraíba 1850-1888**. João Pessoa, Editora universitária/UFPB, 1979.

GAZZETTA MUSICALE DI MILANO, 23 fev. 1873, p. 59.

GOLDBERG, L. G.; LIBERAL, A. M.; PACHECO, A. (Orgs.). **Alberto Nepomuceno: reflexões sobre um artista**. Pelotas: UFPel, 2023.

GONDRA, J. G.; SCHUELER, A. **Educação, poder e sociedade no Império brasileiro**. São Paulo: Cortez, 2008.

GRAMANI, J. E. **Rítmica Viva**: a consciência musical do ritmo. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

GRAMANI, J. E. **Rítmica**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

GRAMSCI, A. **Maquiavel, a Política e o Estado Moderno**. ed. 3º, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. **História da música ocidental**. 2. ed. Tradução de Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva, 2001.

GROUT, D. V.; PALISCA, C. V. **História da música ocidental**. Tradução: Ana Luíza Maria, Lisboa, Gradiva, 2007.

GUINSBURG, J; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas, conceitos. São Paulo: SESC/SP; Perspectiva, 2006.

HALL, M. **Reformadores de classe média no Império Brasileiro**: A Sociedade Central de Imigração. Revista de História, São Paulo, ano XXVII, v. LIII, p. 147-171, 1976.

HAYASAKA, M. B. R. de G.; VIRMOND, M. C. L. Um recorte musical da Exposição Universal de 1889. **Mimesis**, Bauru, v. 39, n. 1/2, p. 59-74, 2018.

HOBSBAWM, E. **A era do capital** (1848-1875). São Paulo: Paz e Terra, 2014.

HOBSBAWM, Eric. **A era dos impérios 1875-1914**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

HOBSBAWM, E. **A era das revoluções** (1789-1848). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.

HOULE, George. **Meter in music**, 1600-1800. *Early Music*, v.16, n 3, p. 423-427. Oxford University Press, 1987.

JINZENJI, M. Y.; TEIXEIRA, E. M. S. Lopes; ALVES, P. H. P. C. R. Práticas culturais educativas na constituição do cenário musical no Brasil: as partituras em revistas. **Horizontes**, v. 32, n. 2, p. 07-18, jul./dez., 2014.

KOSTKA, S. **Materials and Techniques of post tonal-music**. 4 ed. Boston: Pearson, 2012, p. 107.

KROPF, S. P. **Sonho da razão, alegoria da ordem**: o discurso dos engenheiros sobre a cidade do Rio de Janeiro no final do século XIX e início do século XX. 1995. 172f. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995.

LANNA, O. J. **Dialogismo e polifonia no espaço discursivo da ópera**. 2005. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Org. e trad. de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LERDAHL, F.; JACKENDOFF, R. **A Generative Theory of Tonal Music**. Cambridge: The Massachusetts Institute of Technology, 1983.

LESSER, J. **A Invenção da brasilidade**: identidade nacional, etnicidade e políticas de imigração. Tradução de Patrícia de Queiroz Carvalho Zimbres. São Paulo: Editora UNESP, 2015.

LISARDO, R. **Richard Wagner e a música como ideal romântico**. São Paulo: Unesp, 2009.

LOESSER, A. **Men, women and pianos**: A Social History. New York: Dover, 1990.

LORD, M. **História da Música da antiguidade aos nossos dias**. Eslovênia: H. Fullmann, 2008.

LOURO, G. L. Mulheres na sala de aula. In: PRIORE, M. D. (org), **História das mulheres no Brasil**. 8 ed. São Paulo: Contexto, 2006. p 444-479

LOVELOCK, W. **Opus 86 História Concisa da Música** - Ed. Martins Fontes, São Paulo. 1987.

LUCCHESI, B. **Filosofia dionisiaca**: vir-a-ser em Nietzsche e Heráclito. In: Cadernos Nietzsche 1. São Paulo: Discurso Editorial, 1996.

LYRA, H. **História de Dom Pedro II**. Belo Horizonte: Itatiaia/São Paulo: Edusp, 1977. 3 v.

LYRA, M. de L. **A utopia do poderoso Império**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 1994.

LYRA, M. de L. **O império em construção: o primeiro reinado e regências.** São Paulo: Atual, 2000.

MALERBA, J. **Os brancos da lei: liberalismo, escravidão e mentalidade patriarcal no Império do Brasil.** Maringá: EDUEM, 1994.

MARCONDES, M. A. **Enciclopédia da Música popular brasileira: erudita, folclórica e popular.** 2a. edição. São Paulo: Art Editora/Publifolha, 1999.

MARIZ, Vasco. **História da Música no Brasil.** Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2005.

MARTINS, W. de S. N. **Paschoal Seguro "Ministro das diversões" do Rio de Janeiro (1883 - 1920).** Rio de Janeiro, 2004. Dissertação (Mestrado em História Social) Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004.

MATHEWS, Paul **Orchestration An Anthology of Writings.** Routledge, 2006.

MATTOS, C. P. de. **Catálogo Temático das Obras do Padre José Maurício unes Garcia. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1970.**

MATTOS, C. P. de. **José Maurício unes Garcia: Biografia.** Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1997.

MATTOS, H. **Das cores do silêncio. Significados da liberdade no sudeste escravista. Brasil, século XIX.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

MATTOS, H. **Africanos.** In: VAINFAS, R. (Org.). **Dicionário do Brasil imperial.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

MATTOS, H. **Escravidão e cidadania no Brasil monárquico.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000

MED, B. **Teoria da música.** Brasília, DF: Musimed, 1939.

MEDEIROS, A. R. de. Memórias de Arthur Napoleão. **Anais do XIV Encontro Regional de História da ANPUH-Rio: Memória e Patrimônio,** Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: https://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1276017543_ARQUIVO_TEXTOA_NPUH.pdf. Acesso em: 9 mar. 2025

MEDEIROS, A. R. de. A Revista Musical & de Bellas Artes (1879-1880) e o Panorama Musical do Rio de Janeiro no fim do século XIX. **Anais do XVI Encontro Regional de História da Anpuh-Rio,** 2014.

MENCARELLI, F. A. **Cena aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro brasileiro de revista de Arthur Azevedo.** Campinas, SP: Editora da Unicamp/Centro de Pesquisa em História Social da Cultura, 1999.

MENCARELLI, F. A. **A voz e a partitura: teatro musical, indústria e diversidade cultural no Rio de Janeiro (1868-1908).** 2003. 305 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

MÉRCHER, L. Belle Époque Francesa: a percepção do novo feminino na joalheria Art Nouveau. In: VI Simpósio Nacional de História Cultural: Escritas da História: Ver – Sentir – Narrar, 2012, Teresina. **Anais [...]**. Teresina: Universidade Federal do Piauí, 2012.

MEYER, M. **Folhetim**: uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

NATTIEZ, J.-J. **Semiologia musical e pedagogia da análise**. Tradução de Régis Dunrat. Opus. Porto Alegre. v. 2. n. 2 1990.

NEDIALKOV, B. I. **Harmonia funcional**: progressão de acordes: teoria e prática / Bojin Iliev Nedialkov, Flávio Santos Pereira - Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2019.

NERY, R. V.; CASTRO, P. F. de. **História da Música**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1999.

NICOLAISEN, J. **Italian opera in transition, 1871-1893**. Michigan: Ann Arbor, 1980.

OLIVEIRA, A. S. R. de. **O coro do Brasil**: o Madrigal Renascentista e o contexto de seu percurso (1956-962). 2015. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte: 2015.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva. 2015.

PEIXOTO, M. de L. **A opereta A Princesa do Catete, de Euclides Fonseca (1854-1929)**: estudo cênico-musical e edição. 2023. 386f. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2023.

PEREIRA, A. R. **Música, Sociedade e Política-Alberto Nepomuceno e a República Musical**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2007.

PETRONE, M. T. S. **O Imigrante e a pequena propriedade (1824-1930)**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

PICKARD-CAMBRIDGE, A. W. **The theatre of Dionysus in Athens**. Oxford University, Press, 1946.

PISTONE, D. **A ópera italiana no século XIX de Rossini a Puccini**. Paris: Ed. Champion, 1986.

PORTO ALEGRE, M. de A. Apontamentos sobre a vida e obra do Padre José Maurício Nunes Garcia. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**. Rio de Janeiro, vol. 19, p. 01-02, 1856.

POWERS, H. S. "La Solita Forma" and "The Uses of Convention". **Acta Musicologia**, v. 59, n. 1, p. 65-90, jan./abr., 1987.

PRADO. M. E. **Joaquim Nabuco**: a política como moral e como história. Rio de Janeiro: Museu da República, 2005.

PRADO, M. E. **Memorial das desigualdades: os impasses da cidadania no Brasil, 1870-1902.** São Paulo: Editorial Revan, 2005.

RIBEIRO, D. de A. **Areia e sua gente.** João Pessoa: Editora Universitária da UFPB, 1994.

RICCIARDI, R. R. A ópera Jupyra no contexto geral de Francisco Braga. *In: VOLPE (Org.). Atualidade da ópera.* Rio de Janeiro: UFRJ, Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música, 2012. p. 339-354.

ROCHA, O. P. **A era das demolições populares.** Rio de Janeiro: 1886 – 1906. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura: Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 1986.

ROMERO, S. **Cantos populares do Brasil.** BH: Ed. Itatiaia; SP: Edusp, 1985.

SADIE, S. (Ed.). **Dicionário Grove de Música:** edição concisa. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

SANDRONI, C. Adeus à MPB. *In: CAVALCANTI, C.; SEVERIANO, J. (Orgs). Decantando a República:* inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira; Fundação Perseu Abramo; FAPERJ, 2004. p. 25-36.

SANTOS, A. L. F. dos; AZEVEDO, J. M. L. de. A pós-graduação no Brasil, a pesquisa em educação e os estudos sobre a política educacional: os contornos da constituição de um campo acadêmico. **Revista Brasileira de Educação**, v. 14, n. 42, set./dez. 2009.

SANTOS, C. M. dos. **Tradições e contradições da pós-graduação no Brasil.** 2000. Tese (Doutorado em Educação Escolar) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil. 2000.

SANTOS, C. M. dos. Os primeiros passos da pós-graduação no Brasil: a questão da dependência. **Ensaio: aval. pol. públ. Educ.**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 37, p. 479-492, out./dez. 2002.

SANTOS, C. M. dos. Tradições e contradições da pós-graduação no Brasil. **Educação e Sociedade**, Campinas, v. 24, n. 83, p. 627-641, ago. 2003.

SCHOENBERG, A. **Harmonia.** Tradução de Marden Maluf. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SCHWARCZ, L. M. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930.** São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCHWARCZ, L. M. **A longa viagem da Biblioteca dos Reis.** Do terremoto de Lisboa à Independência do Brasil. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SIRINELLI, J.-F. Os intelectuais. *In: RÉMOND, René. Por uma história política.* Rio de Janeiro: UFRJ/FGV, 1986. p. 231-269.

SPOHR, L. **Selbstbiographie**. Vol. 2. Kassel: Georg Wigand, 1861.

SQUEFF, E. Reflexões sobre um mesmo tema. *In*: **Música**. 2ª reimpr. Da 2ª ed. São Paulo, 2004.

SWIFT, L. **The hidden chorus**. Echoes of genre in tragic lyric. Oxford University Press, 2010.

TADDEI, R. de C. **Alberto Nepomuceno, Artémis: Um estudo de análise Neorriemanniana**. 2015. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

TINHORÃO, J. R. Lima Barreto e os romances de crítica social. *In*: TINHORÃO, J. R. **A música popular no romance brasileiro: século XX**. 1. part. vol. 2. São Paulo: Editora 34, 2001. p. 41-49.

VASCONCELOS, A. **Panorama da música popular brasileira na Belle Époque**. Rio de Janeiro: Livraria Santana Ltda., 1977.

VERMES, M. As mulheres como eixo de difusão musical no Rio de Janeiro da Belle Epoque, **Anais do 7º encontro Internacional de Música e Mídia**, PPGA, PPGL, DTAM, UFES, p.86, 2014.

VERMES, M. A música no Rio de Janeiro no primeiro ano da República. X Encontro de Musicologia Histórica. **Anais [...]**, 2014.

VENEZIANO, N. **Teatro de Revista no Brasil: dramaturgia e convenções** é a segunda ed. Unesp. São Paulo, 1991.

VOLPE, M. A. **Período Romântico Brasileiro: Alguns aspectos da produção camerística**. Revista Música, v.5, nº2, 1994.

VOLPE, M. A. Algumas Considerações sobre o conceito de Romantismo musical no Brasil. **Revista Quadrimestral da Academia Brasileira de Música: Brasileira**. n.5, mai., 2000.

VOLPE, M. A. **Indianismo and landscape in the Brazilian age of progress: art music from Carlos Gomes to Villa-Lobos, 1870s - 1930s**. 2001. Tese (Doutorado em Musicologia). Rio de Janeiro: UFRJ. 2001.

VOLPE, M. A. José Rodrigues Barbosa: questões identitárias da crítica musical. **Revista Bimestral da Academia Brasileira de Música: Brasileira**. n.25, jun., 2007.

VOLPE, M. A. Para uma nova musicologia. **Música em Contexto**. Revista do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade de Brasília. Ano 1, n.1, jul. 2007.

VOLPE, M. A. Teoria da Obnubilação Brasília na História da Música Brasileira: Renato Almeida e a “Sinfonia da Terra”. **Música em Perspectiva**. v.1, n.1, p.58-71. mar., 2008.

WAGNER, R. **Quatre Poemes d'opera traduits en prose français precedes d'une Lettre sur la musique par Richard Wagner**. Paris: Libraire Nouvelle, 1861.

WAGNER, Richard. Zukunftsmusik. *In*: WAGNER, Richard. **Schriften und Dichtungen**. Vol. 7. Leipzig: Verlag von E. W. Fritsch, 1873. p. 121-180.

WAGNER, R. Actors and Singers. *In*: WAGNER, Richard. **Richard Wagner's Prose Works**. Trad. William Ashton Ellis. Londres: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co., Ltda., 1895. v. 5, p. 219.

WAGNER, R. **Oper und Drama**. K. Kropfinger (Ed.). Stuttgart: Reclam, 2008.

WAGNER, R. **Ópera y Drama**. Madrid: Ediciones Akal, 2013.

WAGNER, R. **A Arte e a Revolução**. Publicação Kessinger, 1849.

ANEXOS

Anexo A: Primizie

PRIMIZIE

Ópera em 1 Ato

COMPOSTA POR

Abdon Milanez

Instrumentação de orquestra
Ernesto Ronchini

Primizie

ÓPERA EM 1 ATO

PARTE 1

ERNESTO RONCHINI

ABDON MILANEZ

Maestoso o

Flauta

Oboé

Clarinete em Lá

Fagote

Trompa em Fá

Trompete em Lá

Trombone

Tuba

Timpanos

Maestoso o

Violino 1

Violino 2

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

7

Fl. *mf* *f* *rall.*

Ob. *p* *mf* *f*

Cl. *p* *mf* *f* *pp*

Fg. *mf* *f* *pp*

Tr. *pp*

Tpte. A

Tme. *p*

Tme. b *p*

Timp.

Cx./tr. Caja sola tremulo

Vno. 1 *mf* *f* *rall.*

Vno. 2 *mf* *f*

Vla. *mf* *f*

Ve. *mf* *f*

Cb. *f*

CENA 1

Riccardo e Umberto

Sostejo mosto (in due) 0-60 poco rall..

14

Fl. *mf*

Ob. *p* *mf*

Cl. *p-pp* *p* *mf*

Fg. *p-pp* *pp* *p* *p* *mf*

Tr. *p-pp*

Timp.

Cx./tr.

Pr.

Vno. 1 *p* *mf* *mf*

Vno. 2 *p* *mf* *mf*

Vla. *p* *mf* *mf*

Vc. *p* *mf* *mf*

Cb. *p* *mf* *mf*

23

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl.

Fg.

Tr.

Tpte. A

Timp. *f*

Cx./tr.

Pr.

Vno. 1 *f* *p*

Vno. 2 *f* *p*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

68

Detailed description: This page of a musical score covers measures 23 through 27. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), and Trumpet (Tr.). The brass section includes Trumpet A (Tpte. A) and Trombone (Timp.). The string section includes Violin 1 (Vno. 1), Violin 2 (Vno. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score features various dynamics such as piano (*p*) and forte (*f*). The woodwinds and strings play melodic lines, while the brass instruments provide harmonic support. The page number 23 is at the top left, and the rehearsal mark 68 is at the bottom right.

CENA 1

Mio buon signor, salute! (Umberto e Riccardo)

28 **1** *Meno.*
Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. (I clarinete) *Meno.*
p

Fg.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

TENOR (UMBERTO)
BARITONO (RICCARDO)

Mio buon si - gnor sa - lu - te Il ciel ci guar-di a noi...!

Hp.

Vno. 1 *Meno.*
p

Vno. 2 *Meno. 2* **1**
p

Vla. *p*

Vc.

Cb.

Andante mosso 0=60

37

Fl. *f*

Ob. *f*

Cl. *f* *pp*

Fg. *mf* *f*

Tr. *mf* *mf*

Tpte. A

Tme. *mf*

Tme. b. *mf*

Timp. *mf*

TENOR (UMBERTO)

BARITONO (RICCARDO)

(RICCARDO)

L'af-fe zion de' miei sud - di - ti o-gno-ra li-an-gua-le alla tua e pel ze-lo da spie-gar ne' ser-vi-gi-di

Andante mosso 0=60

Stringendo

Vno. 1 *mf* *espressivo* Stringendo

Vno. 2 *mf* Stringendo

Vla. *mf* Stringendo

Vc. *mf* Stringendo

Cb. *mf* Stringendo

45

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Tpte. A

Tmne.

Tmne. b.

Timp.

TENOR
(UMBERTO)

BARITONO
(RICCARDO)

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

p

Gra-zie, oh mio - re...

sta - to pren da ognu - no l'e-sem-pio da-te

V
p

Detailed description: This page of a musical score covers measures 45 to 48. It features a woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon), a brass section (Trumpet, Trombone, Trombone Bass, Timpani), and a string section (Violins 1 & 2, Viola, Violoncello, Contrabass). Two vocal soloists, a Tenor (Umberto) and a Baritone (Riccardo), are featured. The Tenor part includes the lyrics 'Gra-zie, oh mio - re...' starting in measure 47. The Baritone part includes the lyrics 'sta - to pren da ognu - no l'e-sem-pio da-te' across measures 45-48. The score is marked with a piano (*p*) dynamic throughout. The woodwinds and strings play melodic lines, while the brass and timpani provide harmonic support. The vocalists enter in measure 47, with the Tenor singing first and the Baritone following.

50 **2**

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Cl. *p* *mf* *mf*

Fg. *p* *mf* *mf*

Tr. *mf*

Tpte. A *mf*

Tme. *mf*

Tme. b.

Timp.

TENOR (UMBERTO)

BARITONO (RICCARDO)

Che bra-mi? Hai drit - to o - ra a com - pen - so La guer-ra ove da pro - de pu - gnas - ti è ter - mi - na - ta E'

2

Vno. 1 *p*

Vno. 2 *p*

Vla. *p* *mf*

Vc. *p*

Cb. *p*

56

Fl. *p*

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Tpte. A

Tme.

Tme. b.

Timp.

TENOR (UMBERTO)

BARITONO (RICCARDO)

vin - ta omai la cau - sa Lo - da - to il ciel Fa -

Hp. *mf*

Vno. 1

Vno. 2 *pizzicato*

Vla. *pizzicato*

Vc. *pizzicato*

Cb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 56 to 59. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fg.), with the Flute part starting at measure 56 and marked *p*. The string section includes Trumpet A (Tpte. A), Trombone (Tme.), Trombone B (Tme. b.), and Timpani (Timp.), all of which are silent in these measures. The vocal parts for Tenor (Umberto) and Baritone (Riccardo) enter in measure 56 with the lyrics "vin - ta omai la cau - sa Lo - da - to il ciel Fa -". The piano accompaniment (Hp.) begins in measure 57 with a *mf* dynamic. The string quartet (Vno. 1, Vno. 2, Vla., Vc., Cb.) enters in measure 58, with the Violin 2, Viola, and Violoncello parts marked *pizzicato*. The score concludes at measure 59.

Allegretto com spirito $\sigma=98$

Andante deciso $\sigma=50$

60

Fl.

Ob.

Cl. ^{To Cl.} _{To Cl.} Clarinete em Sib

Fg.

Tr.

Tpte. A

Tme.

Tme. b.

Timp. Cambiano in sib

TENOR (UMBERTO)
Di mos-trar vi é si - gno - re sud-di-tan - za In - ten - de'l vos-tre

BARITONO (RICCARDO)
-vel-la!

Hp.

Vno. 1 arco *p*

Vno. 2 arco *p*

Vla. arco *p*

Vc. arco *p*

Cb.

67

Fl. *mf* *f*

Ob. *p* *mf* *f*

Cl. *p* *mf* *f*

Fg. *p* *mf* *f*

Tr.

Tpte. A

Tmce.

Tmce. b.

Timp.

TENOR (UMBERTO)
ser - vo E'l de - si - de - rio mio d'u - nir - mi a una don - ze - - - - la

BARITONO (RICCARDO)
di mia

Vno. 1 *mf* *f*

Vno. 2 *mf* *f*

Vla. *mf* *f*

Vc. *mf* *f*

Cb. *p* *mf* *f*

Detailed description: This page of a musical score covers measures 67 to 70. It features a woodwind section with Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fg.), a string section with Trumpet A (Tpte. A), Trombone (Tmce.), Bass Trombone (Tmce. b.), and Timpani (Timp.), and a vocal section with Tenor (Umberto) and Baritone (Riccardo). The woodwinds and strings play melodic lines with dynamic markings of *p*, *mf*, and *f*. The vocalists have lyrics in Italian. The score is written in a key signature of two flats and a common time signature.

71

Fl. *Strigendo* *ff*

Ob. *Strigendo* *ff*

Cl. *Strigendo* *ff*

Fg. *f* *Strigendo* *ff*

Tr. *f* *Strigendo* *ff*

Tpte. A *f* *ff*

Tme. *f* *ff*

Tme. b. *f* *ff*

Timp. *mf* *ff*

Cx./tr.

Pr.

TENOR (UMBERTO)
El - la é fi - glia di Brau - lio, lo scu - die ro!

BARITONO (RICCARDO)
cor te?

Vno. 1 *affrettando* *ff*

Vno. 2 *affrettando* *ff*

Vla. *affrettando* *ff*

Vc. *affrettando* *ff*

Cb. *affrettando* *ff*

74 *Strigendo* **3**

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

p
a tempo

Tr.

p
a tempo

Tpte. A

Tme.

Tme. b.

Strigendo

Timp.

Cx./tr.

Pr.

TENOR (UMBERTO)

(Duque Riccardo se surpreende que seu fiel escudeiro tinha uma filha, e pergunta-se por qual motivo a escondeu)

BARITONO (RICCARDO)

(L'o scu-die-ro ano una fi-glia!? E nem-meno al si-gnor lo fé pa-le-se?)

Strigendo **3** *a tempo*

Vno. 1

Strigendo *a tempo*

Vno. 2

Strigendo *a tempo*

Vla.

Strigendo *a tempo*

Vc.

Strigendo *a tempo*

Cb.

a tempo

78 rall.

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Tpte. A

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

TENOR
(UMBERTO)

BARITONO
(RICCARDO)

Con qual fi - ne ci ce - la - va? Oh di-spet - to! Mio

Vno. 1 rall.

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

p *dolce* *p* *p* *p*

90

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Tpte. A

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

TENOR (UMBERTO)

BARITONO (RICCARDO)

Hp.

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

pu - - - - ro che mium di noi um mot-to scam-bio gian-mai lo giu - ro!

(RICCARDO)

E a ta-le don

p *p* *f* *f*

p *p* *f* *f*

p *p* *f* *f*

p *p* *f* *f*

mf < *f*

p

p *f* *mf*

p *f* *mf*

p *f* *mf*

arco

96 **Alegretto** $\text{♩} = 100$

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Tpte. A

Tme.

Tme. b.

Timp. *Cambia in Dó e Sol*

Cx./tr.

Pr.

TENOR
(UMBERTO)

BARITONO
(RICCARDO)

zel - la unir - ti tu bra - mi? Sei cer - to che ac ce - de?

Alegretto $\text{♩} = 100$

Vno. 1 *mf*

Vno. 2 *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *pizzicato* *arco* *mf*

101 **4** *sol maior* *rall.*

Fl. *mf*

Ob. (solo) *p* *mf*

Cl. *p* *mf*

Fg. *p* *mf*

Tr.

Tpte. A

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

TENOR (UMBERTO)
Ne so-no si - cu - ro!

BARITONO (RICCARDO)
E co-me sa-pes-ti che Brau lio n'eil pa - dre? L'a- mo re in qual mo-do ti vin - se o' guer-

4 *rall.*

Vno. 1 *p* *pizzicato* *arco*

Vno. 2 *p* *pizzicato* *arco*

Vla. *p* *pizzicato* *arco*

Vc. *p* *pizzicato* *arco*

Cb. *p*

109 **Largo 0-60**

Fl.

Ob. *Affrettando un poco* *tr*

Cl. *Solo espressivo*

Fg.

Tr.

Tpte. A

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

TENOR (UMBERTO)

BARITONO (RICCARDO) *(Duque Riccardo senta em seu trono para ouvir a explicação do guerreiro de como conheceu a jovem camponesa)*
rie - ro?

Hp.

Largo 0-60

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

CENA 1

Signore, non lungi del vostro castello!

(Canção Umberto)

117 **Andante appassionato** $\text{♩} = 75$

(I solo)

P

(tr)

(I solo)

pp

P

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Tpte. A

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

(UMBERTO)

TENOR
(UMBERTO)

Si-gno-re, non lun - gi dal vos-tro cas - tel - lo V'ha un colle ri -

Andante appassionato $\text{♩} = 75$

P

P

P

P

P

Divisi

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

120

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Tr.
Tpte. A
Tme.
Tme. b
Timp.
Cx./tr.
Pr.
TENOR (UMBERTO)
Hp.
Vno. 1
Vno. 2
Vla.
Vc.
Cb.

affrettando

den - te v'è un pic - col pae - sel - lo suel col - le og - ni gior - no al mal -

affrettando

affrettando

affrettando

affrettando

affrettando

123

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Tpte. A

Tme.

Tme. b

Timp.

Cx./tr.

Pr.

TENOR (UMBERTO)

ti - no var - ca - va splen - de - a la na - tu - ra o - gni co - sa can - ta - va Co -

Hp.

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

f *p* *8va* *mf* *f* *p* *f* *arco* *p* *f*

Pizzicato

divisi

uniti

8va

1

Detailed description: This is a page of a musical score, page 24, numbered 123. It features a variety of instruments and a vocal soloist. The woodwinds include Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fg.). The brass section consists of Trumpet (Tr.), Trumpet in A (Tpte. A), Trombone (Tme.), and Trombone in B-flat (Tme. b). Percussion includes Timpani (Timp.), Cymbals/Traps (Cx./tr.), and Snare Drum (Pr.). The strings are represented by Violin 1 (Vno. 1), Violin 2 (Vno. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). A Tenor soloist (UMBERTO) has a vocal line with lyrics: "ti - no var - ca - va splen - de - a la na - tu - ra o - gni co - sa can - ta - va Co -". The piano accompaniment (Hp.) is also present. The score includes dynamic markings such as *f* (forte), *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *arco* (arco). Performance instructions like "Pizzicato" and "divisi/uniti" are also present. A first ending bracket is marked with "8va" and "1".

5

127

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Tpte. A

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

TENOR
(UMBERTO)

là frai conti ci fio - ri una ca-set - ta In-fon-do a quel villa-ggio è I ni - do dell'im-ma-gim be-ne-

5

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

p

p

p

p *espressivo*

p *espressivo*

agitato *I TEMPO*

132

Fl. *affrettando*

Ob. *agitato* *mf* *affrettando*

Cl. *agitato* *mf* *affrettando* *A TEMPO*

Fg. *agitato* *mf* *affrettando*

Tr. *mf*

Tpt. A

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

TENOR (UMBERTO) *A TEMPO*
 det - ta ch'io vi di u di di - mag - gio Cer-ca-va l'om-bra d'un sen-tie - - ro quando Iso-a-ve suo sem

Vno. 1 *P* *mf* *agitato* *affrettando*

Vno. 2 *P* *mf* *agitato* *affrettando*

Vla. *P* *mf* *agitato* *affrettando*

Vc. *P* *mf* *agitato* *affrettando*

Cb. *P* *mf* *agitato*

137

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Tpte. A

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

TENOR
(UMBERTO)

bian - - - te Mi fè sen - - -

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

139

Fl. *F marcato*

Ob. *F marcato*

Cl. *F marcato*

Fg. *F marcato*

Tr. *marcato*

Tpte. A *marcato*

Tme. *marcato*

Tme. b. *marcato*

Timp.

Cx./tr.

Pr.

TENOR (UMBERTO)
tir l'a - mor pri - mie - - - ro Ve -

Vno. 1 *F marcato*

Vno. 2 *F marcato*

Vla. *F marcato*

Vc. *F marcato*

Cb. *F marcato*

142

Fl. *p* Quasi legato

Ob. *p*

Cl.

Fg. *p* Quasi legato

Tr.

Tpte. A

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

TENOR (UMBERTO) *Quasi legato*
ni - a tran-quil - la all' om - bra degl' ol - mi de' ci - glie - gi? Ri

Cantabile $\text{♩} = 75$

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

145

Fl. *mf* *f*

Ob. *mf* *f*

Cl.

Fg. *mf* *f*

Tr.

Tpte. A

Trme.

Trme. b.

Timp. *mf* *f*

Cx./tr.

Pr.

TENOR (UMBERTO)
de - a, nell' ae - re ingom - bra di gan - dio olez - zie arpeg - gi Sig

Hp. *f*

Vno. 1 *mf* *f* *p*

Vno. 2 *mf* *f*

Vla. *mf* *f*

Vc. *mf* *f*

Cb. *mf* *f*

148

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Tpte. A

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

TENOR
(UMBERTO)

nor da quell o - ra ma - van - ti og - ni gior - no la vi - di og - ni di dal bal -

Hp.

p

Vno. 1

Vno. 2

pizzicato

Vla.

pizzicato

Vc.

pizzicato

Cb.

pizzicato

150

Fl. *mf* *a tempo*

Ob. *mf* *a tempo*

Cl. *mf* *a tempo*

Fg. *mf* *a tempo*

Tr.

Tpte. A

Tmne.

Tmne. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

TENOR (UMBERTO) *a tempo*

co - ne fio - ri - to, i su oc - chi fe - ri van-mi il cor E-ra duo par - tir del la guer ra fra le asprezze l'a

Hp.

Vno. 1 *a tempo* *mf*

Vno. 2 *a tempo* *mf*

Vla. *arco* *a tempo* *mf*

Vc. *arco* *a tempo* *mf*

Cb. *arco* *a tempo* *mf*

153

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Tpt. A

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

TENOR
(UMBERTO)

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

mf

ff

mf

ff

mf

ff

mf

ff

mf

ff

mf

ff

mf

ff

mf

ff

mf

ff

mf

ff

mf

ff

mf

ff

mf

ff

mf

ff

mai con piu ar - do - - re La ri - tro - vo fe - de - le e cos - tan - - te

tr

2

1

155 *rall.*

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Tr.
Tpte. A
Tme.
Tme. b.
Timp.
Cx./tr.
Pr.
TENOR (UMBERTO)
og-gi sep-pi chi n'è ilge-ni-tor
Vno. 1
Vno. 2
Vla.
Vc.
Cb.
pizzicato

6

158 Andante $\text{♩} = 80$

Fl. (I instrumento) *p*

Ob. (I instrumento) *p*

Cl. (Li parte rasporta in) (Soli)

Fg. (soli)

Tr.

Tpte. A

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

BARITONO (RICCARDO)
Or ben, mio pro - de van-ne la don-zel-la in mia pre-sen - za con - du - ci!

Hp.

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb. *arco*

6

Andante $\text{♩} = 80$

CENA 2 Interlúdio

163 **moderato** $\sigma=80$

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Tpte. A

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

(Umberto reverencia o duque e sai da sala para cumprir a ordem do duque e trazer Braulio e a jovem Bianca ao palácio)

(Revoltado com a traição do fiel escudeiro e coberto de inveja, o Duque fica enfurecido e planeja acabar com a felicidade do guerreiro tendo as primícias com Bianca)

BARITONO
(RICCARDO)

moderato $\sigma=80$

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

CENA 2
Sull'istante si chiami lo scudiero
(Arioso - Riccardo)

170 **Energico= 100**

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Tpte. A

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

BARITONO (RICCARDO)

(joga um cálice no chão revoltado)

Sull'istante si chiami lo scudiero Oh! il bir-ban-te solo in-ganno e men zo-gna è por

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

agitato

pizzicato

pizzicato

180 *rall.* *rall.*

Fl.

Ob.

Cl. Clarinete em Sib

Fg.

Tr.

Tpte. A

Tme.

Tme. b.

Timp. *(cambia in fá# e dó#)*

Cx./tr.

Pr.

BARITONO (RICCARDO)

zien. Oh! Rab bi- a! Qua- le no- ia! *(Divisi)* Al signo- re, al- so v- ra- no non è da- to lgo- de- re For- se *(uniti)*

rall. *rall.*

Vno. 1

Vno. 2 *Meno (con dolore)*

Vla.

Ve.

Cb.

CENA 2

Quella que Bráulio nasconde (Canção - Riccardo)

185 - Moderado: cantabile $\text{♩} = 60$

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Tpte. A

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

BARITONO (RICCARDO)

Quel - la che Brau - lio nascon - de E' - la don - na ch'io cer - co so - no cer - to E' - ben des - sa la ver - zo - sa fan -
(con anima)

- Moderado: cantabile $\text{♩} = 60$

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

p *mf* *p* *Segur* *Segur* *Segur* *p pizzicato* *arco*

190

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

SOLO
p

Tpte. A

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

BARITONO
(RICCARDO)

ciul - la Bel - la... Can - di-da pu - - -

Vno. 1

pp *segur*

Vno. 2

pp *segur*

Vla.

pp *segur*

Vc.

p

Cb.

pp

Allegretto 0=90

194 **7**

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl.

Fg.

Tr.

Tpte. A

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

BARITONO (RICCARDO)
ra _____ Mi chia-mal fes-tin - no ladan - za il por-ce - re

7 Allegretto 0=90

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 42, features the tempo marking 'Allegretto 0=90' at the top. The score is divided into two systems. The first system includes woodwind parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fg.), and string parts for Trumpet (Tr.), Trumpet in A (Tpte. A), Trombone (Tme.), Trombone in B-flat (Tme. b.), and Timpani (Timp.). Percussion parts for Cymbal/Triple (Cx./tr.) and Snare (Pr.) are also present. A Baritone part (RICCARDO) is included with the lyrics 'ra _____ Mi chia-mal fes-tin - no ladan - za il por-ce - re'. A rehearsal mark '7' is placed at the beginning of the woodwind and string staves. The second system continues the woodwind and string parts, with the tempo marking 'Allegretto 0=90' and rehearsal mark '7' repeated. The woodwind parts feature intricate rhythmic patterns, often marked with a '7' and a 'p' (piano) dynamic. The string parts provide a harmonic and rhythmic foundation.

198

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Tpte. A

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

BARITONO
(RICCARDO)

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

rall.

f

Láb

f

p

(solo)

mf

colpo al piatto

f

le da-ne ed il vi - no E' lor - - gia non va - le m'an - no-io'

rall.

f

f

f

f

ff

pizzicato

f

Andantino $\text{♩} = 70$

202

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Tpte. A

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

BARITONO
(RICCARDO)

Hp.

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

mf

f

mf

f

mf

f

mf

f

mf

p

mf

Il ver - gi - ne se no di quel - le don - zel -

Risoluto

211

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Tpte. A

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

BARITONO
(RICCARDO)

la m'é duo - - po lo vo - glio!

Hp.

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

arco

marcate

arco

217

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Tpte. A

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

BARITONO
(RICCARDO)

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

CENA 3

Il mio signor mi chiama (Arioso - Riccardo e Bráulio)

Andante calmo $\text{♩} = 60$

218

Fl. *p*

Ob. *p* (I)

Cl. *p* (I)

Fg. *p* (I)

Tr.

Tpte. A Trompete em Lá *pp*

Tme. *pp*

Tme. b. *pp*

Timp.

Cx./tr.

Pr.

(Entra da sala do duque escudeiro embriagado, com um taça de vinho)

BARITONO (RICCARDO) *L'ap-res - sa o' Brau - lio*

BARITONO (BRAULIO) (BRAULIO) *Il mi-o sig-nor mi chi-ama Il ciel vi -*

Andante calmo $\text{♩} = 60$

Vno. 1 *p*

Vno. 2

Vla. *p*

Vc.

Cb.

Piu mosso 0=110

8

223

Fl. *P 1^o tempo*

Ob. *P 1^o tempo*

Cl. *1^o tempo*

Fg.

Tr.

Tpte. A

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

BARITONO (RICCARDO)

(Se aproxima do duque e o reverência e tenta beijar a mão do monarca) (O duque retira a mão com raiva a suprrende o escudeiro)

BARITONO (BRAULIO)

a tempo

guar - di in - ten - do che il mio si - gnor ma - gni - fi - co las - cio le da - me

Hp.

a tempo

Piu mosso 0=110

8

Vno. 1

Vno. 2 *P a tempo*

Vla. *P a tempo*

Vc. *P a tempo*

Cb. *P a tempo*

pizzicato

Andante $\text{♩} = 75$

230

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Tpte. A

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

(O duque finge que esta triste. Tenta mostrar ao escudeiro que precisa ser agradado para não ficar triste, pois pode haver graves consequências)

BARITONO (RICCARDO)

Brau - lio m'an - no - io e tan-ta pe - na e sof-fe-renza io pro-vo

BARITONO (BRAULIO)

Andante $\text{♩} = 75$

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

(1^o solo)

(solo)

altri

p *sf*

4

237

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Tpte. A

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

BARITONO (RICCARDO)

che, a-mi-co mio io te - mo che il ma-lu - mor mi pren - da al-

BARITONO (BRAULIO)

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

mf

arco

mf

mf

mf

mf

4 0 1 1 3 1 1 1 4

uniti

mf

242

Fl. *ff*

Ob. *p*

Cl. *ff* *p*

Fg. *ff*

Tr.

Tpte. A

Tme. *ff*

Tme. b.

Timp. *ff*

Cx./tr.

Pr.

BARITONO (RICCARDO) *ff*

lor

BARITONO (BRAULIO) *ff*

A piacere

Id di-o ci guar-di! Il mio sig-nor s'an-no-ia? O-lá

a piacere *p*

affretando

Vno. 1 *ff* *p*

Vno. 2 *ff* *p*

Vla. *ff* *p*

Vc. *ff* *p*

Cb. *ff*

Allegro 0=80

solo

248

Fl. *mf*

Ob.

Cl.

Fg.

9

Tr.

Tpte. A

Tme.

Tme. b.

f

Timp.

Cx./tr.

Pr.

(Braulio tenta animá-lo, chamando o bobo da corte indo até a porta e grita)

BARITONO (RICCARDO)

Ah! No las-cia il buf - fo ne ban do algin - co né

BARITONO (BRAULIO)

ven ga il buf fone

Allegro 0=80

pizzicato

arco

9

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

f

253 *Meno* *rall.* *p* *mf* *p* *rall.*

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Tpte. A

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

BARITONO (RICCARDO) *Meno*
 quel-lo m'ab-bi-so-gna né le da-me di poc' an - zi al-tri éla cau-sa

BARITONO (BRAULIO)

Vno. 1 *rall.* *mf* *f* *rall.*

Vno. 2 *p* *mf* *f*

Vla.

Vc.

Cb.

Andante $\text{♩} = 70$

260

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Tpt. A

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

BARITONO (RICCARDO)

a - mor che og - nor io vin - si mi fè scha - vo mi strug - ge - la pas - sio - - ne e il de - si - de - rio

BARITONO (BRAULIO)

Andante $\text{♩} = 70$

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

(II Corno)

pp

mf

p

f

con dolore

rall. *a tempo*

267

Fl. *f* *p*

Ob. *f* *p*

Cl. *f* *p*

Fg. *f*

Tr. *f*

Tpte. A *f*

Tme. *f*

Tme. b.

Tim. (Cambia in Ré e Lá) *f*

Cx./tr. $\frac{2}{4}$

Pr. $\frac{2}{4}$

BARITONO (RICCARDO) *a tempo*
 Giam mai co-si pre - ci-so mi tra - fis se a - mor che ognorio vin-si

BARITONO (BRAULIO)

Hp. *a tempo*

rall. *a tempo*

Vno. 1 *f* *a tempo*

Vno. 2 *f* *a tempo*

Vla. *f* *a tempo*

Vc. *f* *a tempo*

Cb. *f* *pp*

Allegretto $\text{♩} = 110$

277

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. (II oboè) *p*

Fg. *p*

Tr. *p* (solo)

Tpte. A

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

(Refletindo consigo mesmo, tenta ele descobrir qual jovem conquistou o lobo solitário)

(a se stesso)

BARITONO (RICCARDO)

BARITONO (BRAULIO)

(Que-sta vol-ta non m'in-di-ca senj'al-tro il luo-go dell'a - sio-ne pos - si-bi-le? a - vra quel lu-po un cuo - re)

Allegretto $\text{♩} = 110$

Vno. 1 *p*

Vno. 2 *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

10

Cantabile $\text{♩} = 80$
rall.

288

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Tpte. A

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

BARITONO (RICCARDO)

(Fala para Riccardo, tentando descobrir quem seria a jovem)

BARITONO (BRAULIO)

Si - gno - re altre av - ven - tu - re Giam-mai con tal pa-ro-le mi fu-ron pa-le-sa-te

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

293

Fl. *Affrettando*

Ob. *Affrettando*

Cl.

Fg.

Tr.

Tpte. A

Tme.

Tme. b

Timp.

Cx./tr.

Pr.

BARITONO (RICCARDO)

BARITONO (BRAULO)

Affrettando

Io du-bi-to per al-tro non o-stan te mano all' o - pra co-me sem pre v'ap par-tie ne il brac-cio inge-gno

Vno. 1 *affrettando*

Vno. 2 *affrettando*

Vla. *affrettando*

Vc. *affrettando*

Cb. *affrettando*

299

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Tpte. A

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

(Revoltado manda Braulio calar-se)

BARITONO (RICCARDO)

su! ben fa-vel-la-sti sta vol-ta piú che mai vo-glio riu-sci-re! All'o - pra sen-zin

BARITONO (BRAULIO)

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

Andante marcato $\text{♩} = 70$

305

Fl. *f* *mf*

Ob. *f*

Cl. *f* *mf* *mf*

Fg. *mf* *mf*

Tr.

Tpte. A

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

BARITONO (RICCARDO)

du - gio! Vi - a! Umber - to la de - scrive come suol lin namo - ra - to L'in - na mo' - ra - to

BARITONO (BRAULIO)

Senzin du gio o tre pi - danza s'accontentil miosi - gno re Chè far deg gio' do ve? Co me? La - bel ta si de era

Andante marcato $\text{♩} = 70$

Quasi legato

Vno. 1 *mf*

Vno. 2 *f* *mf*

Vla. *f* *mf*

Vc. *f* *mf*

Cb. *mf*

Andante $\text{♩} = 70$

311

Fl. *p* *mf*

Ob. *p* *mf*

Cl. *p*

Fg. *mf*

Tr. *p*

Tpte. A

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

BARITONO (RICCARDO) *p*
pir ? Non lun - gi dal nos - tro ca - ste - llo... V'haun col - le ri -

BARITONO (BRAULIO)

Andante $\text{♩} = 70$

Vno. 1 *p*

Vno. 2 *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

Agitato $\text{♩} = 110$

11

agitato

314

Fl. *f* *rall.* *p*

Ob. *f* *p*

Cl. *f*

Fg. *f*

Tr.

Tpte. A

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

(Teme que seja sua filha quem ele procura)

BARITONO
(RICCARDO)

den - te Co - là fra angel-li il fio - ri

BARITONO
(BRAULIO)

E tor - re de Ros-si! Oh! Di-ta per pie

Agitato $\text{♩} = 110$

11

a tempo

Vno. 1 *rall.* *p*

Vno. 2

Vla. *p* tutti

Vc. (1° solo) *p*

Cb.

336

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Tpte. A

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

BARITONO (RICCARDO)

se - guimi mia sa - rá e inppu-re il mon - do si frappon goal men vo-ler mi-o vo

BARITONO (BRAULIO)

ovunque sempre o' prin - ci-pe è sacra òvoi mi - a vi-ta mi - a

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

Sostanto Grandioso $\text{♩} = 80$

accel.

rall.

341

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cl. *ff*

Fg. *ff*

Tr. *ff*

Tpte. A *ff*

Tme. *ff*

Tme. b. *ff*

To A Tpt.

To Tpte.

Timp. *ff*

Cx./tr.

Pr.

BARITONO (RICCARDO)

ler!

(Reverencia o monarca, pega a espada e sai para cumprir a promessa)

BARITONO (BRAULIO)

vi - ta!

accel.

rall.

Sostanto Grandioso $\text{♩} = 80$

Vno. 1 *ff*

Vno. 2 *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

4 3 2 1 3

345

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Tpte. A

Tme.

Tme. b.

Diminuindo sempre

Timp.

Cx./tr.

Pr.

(Sorrir malignamente. Pega uma bebida e senta-se no trono, com ar de vitória)

BARITONO (RICCARDO)

(Fim da primeira parte)

Hp.

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

To Cl.

p

pp

ppp

PARTE 2

Intermezzo

Andante pastorale $\text{♩} = 80$

351

Fl.

Ob. (I solo)
p

Cl. Clarinete em Sib
p

Fg.

Tr.

Tpte. Trompete em Sib

Tmne.

Tmne. b.

Timp. (In Réb e Láb)

(Na escura sala do palácio, entram *Umberto e Bianca*, que estão indo pedir as bênçãos do duque e do escudeiro *Braulio*, quem ela, por está escondida, faz muito tempo que não o ver)

Cx./tr.

Pr.

Andante pastorale $\text{♩} = 80$

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

360

(I solo)

rall.

(I solo)

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Tpte.

Tmnc.

Tmnc. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

(Abre a cortina. Um raio de luz brilha através da janela e ilumina aquela escura sala.
Um ar campestre, feliz adentra o local. Porém a tristeza é mais forte e inquieta a todos)

rall.

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

p

V

Cena 1

Il bramo il genitor (Arioso - Bianca e Umberto)

368 Largo 0=80

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Tpt.

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

(canta na parte da cochia, como se estivessem nos corredores do castelo)

SOPRANO
(BIANCA)

lo bra - mo il ge - ni - tor, tu lo di - ces - ti che tro - va - to l'a - vrem mo in - ques - to luo - go

TENOR
(UMBERTO)

Largo 0=80

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

377 **13** a 2

Fl. *mf* *affrettando* *p* *rall.* *p* *affrettando un poco*

Ob. *mf* *affrettando* *p* *affrettando un poco*

Cl. *mf* *affrettando* *p* *affrettando un poco*

Fg. *affrettando* *p* *affrettando un poco*

Tr.

Tpte.

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

(Bianca entra com Umberto)

SOPRANO (BIANCA)

TENOR (UMBERTO)

E qui - vi il tro - vre - rem! T'a que - ta a - mo - re!

13 *affrettando* *rall.*

Vno. 1 *affrettando*

Vno. 2 *affrettando*

Vla. *affrettando*

Vc. *affrettando*

Cb. *affrettando*

Cena 1

Per poco qui s'attenda il padre tuo
(Arioso - Bianca e Umberto)

73

382

1° tempo

Fl.

mf

ff

mf

Ob.

mf

ff

Cl.

mf

ff

mf

Fg.

mf

ff

Tr.

mf

ff

Tpte.

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO
(BIANCA)

TENOR
(UMBERTO)

Per

Vno. 1

1° tempo

V

mf

Vno. 2

mf

Vla.

mf

Vc.

mf

Cb.

mf

389 *Meno*

Fl. *p*

Ob. *Meno*

Cl. *Meno*
p

Fg. *p*

Tr.

Tpte.

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO (BIANCA)

TENOR (UMBERTO) *Meno* *(vai a frente)*
poco quis s'a-tten-da el pa-dre tu - o E'l mio si-gnor ve - dre - mo Frat

Vno. 1 *p*

Vno. 2 *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *pizzicato*

394 **Andante** $\text{♩} = 90$ rall.

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Tpte.

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO
(BIANCA)

TENOR
(UMBERTO)

tan - to oh! Dol ce Bian ca non ve li il tuo sem bian - te L'angoscio il dubbio né alcun - me sto pen sie ro del la dis - gra zia tur - bi ne ro la -

Andante $\text{♩} = 90$ rall.

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

Deciso

14

401

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Tpt.

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO (BIANCA)

Giam - mai pen - so a tal co - sa in il mal co - nob - bi mai co - me gli - an - gelli io vis - si Frai ben del - la na - tu - ra il

TENOR (UMBERTO)

men - te

(Mi I corda)

(Lá II corda)

14

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

pp

(Divisi e tremolo stretto)

pp pizzicato

pp pizzicato

406

Fl. *p* *F*

Ob. *p* *F*

Cl. *p* *F* To Cl.
To Cl.

Fg. *F* *p*

Tr. *p*

Tpte.

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO (BIANCA)
cie - lo ei fio - ri el sol Al -

TENOR (UMBERTO)

Vno. 1 *p* 1 3 *V* *p*

Vno. 2 *Parco* *p* *V*

Vla. *Parco* *p* *V*

Vc. *V*

Cb. *V*

Cena 1

Allor dinfra l'azzurro (Canção - Bianca)

Um poco animato $\text{♩} = 90$

410

Fl. *1^o tempo*

Ob.

Cl. *p* Clarinete em Lá *p*

Fg.

Tr. *pp*

Tpte.

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO (BIANCA)

lordin fra'l'az zurro in cui-gio - i va al fan - no iononsen - ti - va Non c'ra ancor di vi-ta gon-fio il co - re non co no-sce-va a

TENOR (UMBERTO)

Um poco animato $\text{♩} = 90$

Vno. 1

Vno. 2 *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp arco*

417

Fl. *p* *mf* *p* Mosso

Ob. *p* Mosso *p*

Cl. *p* *mf* *p* Mosso

Fg. *p*

Tr. *p*

Tpte.

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO (BIANCA) *Mosso*
mo - re a mo-va il fio-re lin e il ver-de pra - to L sor - ri - so del cre - a - to Dell al-ba'l com-pa-rir

TENOR (UMBERTO)

Vno. 1 *mf* *p* Mosso *divisi*

Vno. 2 *mf* *p* Mosso

Vla. *mf* *p* Mosso

Vc. *mf* *p* Mosso

Cb. *mf* *pizzicato*

rall.

423

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Tpte.

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO (BIANCA)
te-me ba - glio - re non co-nos-ce-va a - mo - re non co-no-sce-va a - mo - re

TENOR (UMBERTO)

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

pp

rall.

v

pp

pp

pp

pp

429 **15**

Fl. *a tempo* *mf*

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Tpte.

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO (BIANCA)
Un di mi - ra va il tra mmon - tar frat - tan - - to mi

TENOR (UMBERTO)

Hp.

15

Vno. 1 *p*

Vno. 2 *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *arco* *p*

piu mosso $\theta = 80$

433

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Tpte.

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO (BIANCA)

sa - le ogli'occhi'l pian - to ed un pal-pi-to stra-no sen to, in cuo re E' il sof fio cre-a - to - re

TENOR (UMBERTO)

Hp.

(sola)

piu mosso $\theta = 80$

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

439 **rall.**

Fl.

Ob.

Cl. (arpa) *p* *mf* (arpa)

Fg. *mf*

Tr.

Tpte.

Trme.

Trme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO (BIANCA)
Non co - no - sce - va amo - re non co no - sce - va amo - - - re
(Vai em direção a Umberto, reconhecendo nele o amor)

TENOR (UMBERTO)

Hp. *p* 8va

Vno. 1 **rall.** *pp*

Vno. 2 *pp*

Vla. *pp*

Vc. *pp* *p*

Cb. *pp*

444 **16**

Fl. *mf*

Ob. *p*

Cl. *p* *mf*

Fg. *mf*

Tr. *p*

Tpt.

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO (BIANCA)
Da quel gior-no La pri-ma-ve-ra mi-rat-tri - sta il co - re I-ro-mi-che bel-lez - za a me, a me din

TENOR (UMBERTO)

16

Vno. 1 *p*

Vno. 2 *p*

Vla. *p*

Vc.

Cb.

451 **Piu mosso** $\text{♩} = 80$

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Tpt.

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO
(BIANCA)

TENOR
(UMBERTO)

Hp.

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

tor - no M'in - vi-tan-za cre-ar ah! é des-so a - mo - re É des - so a -

f *p* *ff* *p*

457

Fl. *Meno*

Ob. *Espressivo* *pp* *Meno*

Cl. *pp* *Meno*

Fg. *Meno* *pp*

Tr.

Tpte.

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

(abraça Umberto)

SOPRANO (BIANCA)
mo - - re _____ Or son fe - li-ce il amor i - de - al sei tu _____

TENOR (UMBERTO)

Hp.

Vno. 1

Vno. 2

Vla. *pp*

Vc.

Cb. *Meno (I solo)*

Allegretto $\text{♩} = 70$

463

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. *p*

Fg. *p*

Tr. *p*

Tpte.

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO (BIANCA)
 Io ti sogmai ti vi - di né con di ti sog ni mie - ri og nor l'im ma gin tu - a eb bi din nan rie incor_____

TENOR (UMBERTO)

Vno. 1 *p*

Vno. 2 *p*

Vla. *p*

Vc. *p*
 Tutti

Cb. *p*
 pizzicato

468 **17** rall. .

Fl. *f* *p*

Ob. *f* *p*

Cl.

Fg. *f* *p*

Tr. *p*

Tpte.

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO (BIANCA)

ora por sem-pre al fian - co a - vrò il mio ca-va- lie - re che pal-pi-tar pri - mic-ro fece il mio cor io

TENOR (UMBERTO)

17 rall. .

Vno. 1 *f* *p*

Vno. 2 *f* *p*

Vla. *f* *p*

Vc. *f* *p*

Cb. *f* *p*

arco

476

mf *affretando* *f* *Piu mosso* *0=70*

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Tpte.

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO
(BIANCA)

ta - mo! Oh! Qua-le in-can-to vi - vi-re Re-sa be - a - ta al fas-ci-no

TENOR
(UMBERTO)

affetando Oh! Co-m'è dol-ce l'es - se-re *Piu mosso* *0=70* Pa-ra disi al bel

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

f *pizzicato* *arco*

Moderato $\text{♩} = 80$

483

Fl.

Ob.

Cl. To Cl. Clarinete em Lá

Fg.

Tr.

Tpte.

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO (BIANCA)

TENOR (UMBERTO)
tà! lo pu - re il tuo sem-bian - te vi-di o gno - rar se-guir nel-le-as-pra

Moderato $\text{♩} = 80$

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

489

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Tpt.

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO
(BIANCA)

TENOR
(UMBERTO)

vi - ta Nel leguer re cru en ti, il miopen - sie - ro E-ra rio vol-to a te
con colore e crescendo

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

mf *f* *f* *p* *f* *p* *f* *p* *f* *p*

Allegreto mosso 0=90

494

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.

Detailed description: This block contains the first four staves of the orchestral score. The Flute (Fl.), Oboe (Ob.), and Clarinet (Cl.) parts feature melodic lines with slurs and accents. The Bassoon (Fg.) part provides a harmonic accompaniment with sustained notes and some rhythmic movement.

Tr.
Tpt.
Tme.
Tme. b.
Timp.

Detailed description: This block contains the next four staves. The Trumpet (Tr.) and Trombone (Tpt.) parts play sustained chords with accents. The Trombone (Tme.) and Trombone (Tme. b.) parts have similar harmonic roles. The Timpani (Timp.) part features a rhythmic pattern of eighth notes.

Cx./tr.
Pr.

Detailed description: This block contains the Cymbals/Triangles (Cx./tr.) and Percussion (Pr.) staves, which are currently empty.

SOPRANO
(BIANCA)

Detailed description: This block contains the vocal staff for the Soprano (BIANCA), which is currently empty.

TENOR
(UMBERTO)

Fra il lte - te - tro baglio - re del fuo co - ne - mi - co Fra il cru - do accoz - zar - si d'i -

Detailed description: This block contains the vocal staff for the Tenor (UMBERTO) with the lyrics: "Fra il lte - te - tro baglio - re del fuo co - ne - mi - co Fra il cru - do accoz - zar - si d'i -".

Allegreto mosso 0=90

Vno. 1
Vno. 2
Vla.
Vc.
Cb.

Detailed description: This block contains the final five staves of the orchestral score. The Violin 1 (Vno. 1) and Violin 2 (Vno. 2) parts play melodic lines with slurs. The Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.) parts provide harmonic support with sustained notes.

497

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Tpte.

Trne.

Trne. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO
(BIANCA)

TENOR
(UMBERTO)

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

ro - se leg-gio - ne Mi-schia to nell' or - gia cru-de - - le di

18

500

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Tpte.

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO (BIANCA)

TENOR (UMBERTO)

san - - gue Se-rana ar pa - ri - vi, be-a - ta vi-sion ! Le not - ti d'an - go scia

Hp.

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

Meno

Pizzicato

arco

ff

Allegro $\text{♩} = 80$

Meno

519

This page contains a musical score for measures 519 through 522. The score is written for a full orchestra and two vocal soloists. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 80 beats per minute. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tpt.), Trombone (Tme.), Trombone (Tme. b.), Timpani (Timp.), Cymbals/Triangles (Cx./tr.), and Percussion (Pr.). The vocal parts for Soprano (BIANCA) and Tenor (UMBERTO) are also present. The piano (Hp.) part is shown in grand staff notation. The second system includes parts for Violin 1 (Vno. 1), Violin 2 (Vno. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). Dynamics include *mf* and *Meno*. The score features various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

525 *1 tempo*

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Tpte.

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO
(BIANCA)

TENOR
(UMBERTO)

Hp.

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

p

p

p

p

p

Or - - ti pos-seg-go or Gio - ia! Al - fin gim-m-ges - ti ani - ma mi - - a

0 1 4 0

541

Fl. *pp* *ff* *Deciso*

Ob. *ff*

Cl. *ff*

Fg. *ff*

Tr. *ff*

Tpte. *ff* *Deciso*

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO (BIANCA)
- tis-cos ta o-cro e Son tu - a

TENOR (UMBERTO)
Deciso
Al-men! Fis-sa-mi an - cor Ce-les-te vo-lut - tà pa - ra di-si al -

Hp. *ff*

Vno. 1 *ff* *Deciso*

Vno. 2 *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

548 **20**

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Tr.
Tpte.
Tme.
Tme. b.
Timp.
Cx./tr.
Pr.
SOPRANO (BIANCA)
TENOR (UMBERTO)
Hp.
Vno. 1
Vno. 2
Vla.
Vc.
Cb.

Oh! eb - brez-za ò ri-den-te al beg - gia - re D'in - fi - ni-to amor a - mor Oh eb
dor Oh! eb - brez-za ò ri-den-te al beg - gia - re D'in - fi - ni-to amor a - mor Oh eb

Tremulo caja sola
f

20

Allargando

Largo $\text{♩} = 70$

553

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Tpte.

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO (BIANCA)

brez - za ò ri-den-te al - beg - gia - re d'in-fi - ni to a-mor! D'in - fi - ni - to a - mor, a -

TENOR (UMBERTO)

brez - za ò ri-den-te al - beg - gia - re d'in-fi - ni to a-mor! D'in - fi - ni - to a - mor, a -

Hp.

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

Largo $\text{♩} = 70$

p

558

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Tpte.

Tme.

Tme. b.

Timp. *pp* Cambia Mi e Si

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO (BIANCA) mor. (se beijam com grande entusiasmo)

TENOR (UMBERTO)

Hp.

Vno. 1 *p*

Vno. 2 *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb.

571 **21**

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Tr.
Tpt.
Tme.
Tme. b.
Timp.
Cx./tr.
Pr.
SOPRANO (BIANCA)
TENOR (UMBERTO)
21
Vno. 1
Vno. 2
Vla.
Vc.
Cb.

Cena 2

Leco o' signor la sposa che bramava (Arioso - Umberto)

574 *Allegretto con semplicità* $\text{♩} = 90$ *rall.*

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Tpte.

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

(Afasta-se de Bianca para agradecer ao divino ter encontrado a esposa que desejava)

SOPRANO
(BIANCA)

TENOR
(UMBERTO)

Le - co o' sig-nor, la spo-sa che bra-ma - va del-lo sen dier - la fi - glia

Allegretto con semplicità $\text{♩} = 90$ *rall.*

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

578

Fl.

Ob.

Cl. *A tempo*

Fg.

Tr.

Tpte.

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO
(BIANCA)

TENOR
(UMBERTO)

A tempo

Ti-mi-da un tem-po e for-te Se-gui co-lui che a-ma a-me offi-do l'o-no-re

A tempo

Vno. 1

Vno. 2 *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

Più mosso $\text{♩} = 70$

584

22

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. *p*

Fg. *p*

Tr. *p*

Tpte.

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO (BIANCA)

TENOR (UMBERTO)

Al fian - co mio si - cu - ra La - scio il pa - ter - no lar. Al - tri - che il

Più mosso $\text{♩} = 70$

22

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

589

A tempo

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Tpte.

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO (BIANCA)

TENOR (UMBERTO)

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

pa - dre al man-do ella non ha; mo - ri - a la ma - dre il gior - no in cui la die-de al sol.

Detailed description: This page of a musical score, numbered 110, contains measures 589 through 593. The score is for a full orchestra and two vocal soloists. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fg.). The brass section includes Trumpet (Tr.), Trompete (Tpte.), Trombone (Tme.), Bass Trombone (Tme. b.), and Timpani (Timp.). Percussion includes Cymbal/Triple (Cx./tr.) and Snare (Pr.). The string section includes Violin 1 (Vno. 1), Violin 2 (Vno. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The vocal parts are for Soprano (BIANCA) and Tenor (UMBERTO). The tempo is marked 'A tempo'. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The vocal line for the Tenor (Umberto) has the lyrics: 'pa - dre al man-do ella non ha; mo - ri - a la ma - dre il gior - no in cui la die-de al sol.' The flute and clarinet parts feature melodic lines with slurs and accents. The bassoon part has a dynamic marking 'p'. The string parts provide harmonic support with sustained notes and moving lines.

Andante Calmo *♩=60*

594

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Tpte.

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO
(BIANCA)

TENOR
(UMBERTO)

(abraça Bianca e faz carinho nela)

Ca - sta fra igel-so - mi - ni vis-se pel - pa - dre ognor O-ra mi se - gue pro - di-ga Par-vi-da desso è a

Andante Calmo *♩=60*

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

PIZZICATTO

f ARCO

Andante mosso $\text{♩} = 80$

601

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Tpt.

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO (BIANCA)

TENOR (UMBERTO)

(Entra Riccardo e suprende o casal juntos apaixonados)

BARITONO (RICCARDO)

Mio pro - de vin - ci - tor d'o-gni bat - ta - glia ar - di - ta con-do tier del-le mie

Andante mosso $\text{♩} = 80$

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

23 Marziale 0-70

607

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Tr.
Tpt.
Tme.
Tme. b.
Timp.
Cx./tr.
Pr.

SOPRANO (BIANCA)
TENOR (UMBERTO)
BARITONO (RICCARDO)
BARITONO (BRAULIO)

(entra com o monarca os guardas da segurança pessoal)

schie-re Qual nell' - o - ra chei miei rub - bri sten-dar - di Lui for-ti del ne - mi-co in is-com - pi - glio Iven-to-

23 Marziale 0-70

Vno. 1
Vno. 2
Vla.
Vc.
Cb.

612

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Tpt.

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO
(BIANCA)

TENOR
(UMBERTO)

BARITONO
(RICCARDO)

BARITONO
(BRAULIO)

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

(Bianca e Umberto ajoelham-se em reverência)

la van su - per - bi sven-to - la - van su - per - - - bi

ff

f

616 Andante $\text{♩} = 90$

Fl.

Ob. *p*

Cl.

Fg. *p*

Tr. *p*

Tpt.

Tme.

Tme. b.

(Cambiano in Sib e Fá)

Timp.

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO (BIANCA)

TENOR (UMBERTO)

BARITONO (RICCARDO)

(Finge alegría em ver o casal juntos)

Tal in-ques-to mo-men-to mi - ral - le - gra La tua fe-li - ci - tà L'al-to con - cet - to cui tie - ne l'af - fe

Andante $\text{♩} = 90$

Vno. 1 *V*

Vno. 2 *V*

Vla. *V*

Vc.

Cb.

620

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Tpte.

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO
(BIANCA)

TENOR
(UMBERTO)

BARITONO
(RICCARDO)

zio - ne lá vir - tu - de E'l ve - der co - me sor - te ti sor - ri - se co - me sor - te ti sor - ri - se

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

tremole

pp

f

p

Allegro 0=80

625

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. *soli*

Fg.

Tr.

Tpte.

Tme.

Tme. b.

(Cambiano in Sib)

Timp.

Cx./tr.

Pr.

(sentasse no trono sendo rodeado pelos guardas)

(o casal se aproxima do monarca. Bianca com medo e timidez)

Hp.

Allegro 0=80

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

632

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Tpte.

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO
(BIANCA)

TENOR
(UMBERTO)

BARITONO
(RICCARDO)

(Riccardo observa a beleza da jovem)

S'ap - - pres-si la ver-zo-sa da-mi gel-la Gio-

24

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This is a page of a musical score, page 118, containing measures 632 to 635. The score is for a full orchestra and three vocal soloists. The instruments listed are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Tr.), Trompete (Tpte.), Trombone (Tme.), Bass Trombone (Tme. b.), Timpani (Timp.), Cymbal/Triple (Cx./tr.), and Percussion (Pr.). The vocal soloists are Soprano (Bianca), Tenor (Umberto), and Baritone (Riccardo). The music is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). Measure 632 shows the flute playing a melodic line with grace notes. The woodwinds and strings provide harmonic support. The vocal soloists enter in measure 633 with the lyrics: "(Riccardo observa a beleza da jovem) S'ap - - pres-si la ver-zo-sa da-mi gel-la Gio-". The baritone part has a measure rest in measure 634. A second page number "24" is located in measure 635. The string section (Violins 1 and 2, Viola, Violoncello, and Contrabasso) is mostly silent in this section, with some activity in measure 635.

Andante $\text{♩} = 70$

636

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Tpt.

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO (BIANCA)

TENOR (UMBERTO)

BARITONO (RICCARDO)

Andante $\text{♩} = 70$

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

641

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Tpt.

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO (BIANCA)

TENOR (UMBERTO)

BARITONO (RICCARDO)

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

(Ajoelha-se diante do monarca que lhe dá a joia)

Gra - zie ò si-gnor

(oferece uma joia para Bianca)

ri - sal - tar fa - ran - no - la bel - ta - de che na - tu - ra - vi dir de _____

646

Fl. *mf* *f*

Ob. *mf* *f*

Cl. *mf* *f* To Cl. To Cl.

Fg. *mf* *f*

Tr. *f*

Tpt.

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO (BIANCA)

TENOR (UMBERTO)

BARITONO (RICCARDO)

(levanta a jovem pondo a mão nela de forma abusiva, para por o colar em seu pescoço) (rapidamente ela se afasta ao perceber o abuso)

Mío é pia-cer La ma - no co-ne com-pen - so da - te - mi!

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

Allegro $\text{♩} = 80$

rall.

649

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. Clarinete em Sib *p*

Fg. *p*

Tr.

Tpte.

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

(O monarca tenta parecer não ter feito nada. Umberto se sente incomodado. Riccardo assim pede que tragam vinho para todos)

Hp.

Vno. 1 *Pizzicato*

Vno. 2 *Pizzicato*

Vla. *Pizzicato*

Vc. *Pizzicato*

Cb.

Allegro $\text{♩} = 80$

rall.

Cena 4

Oh! Non signore, quale ognor
(Trio- Umberto, Riccardo e Bianca)

656 **25**

Fl.
Ob.
Cl.
Fg.
Tr.
Tpte.
Tme.
Tme. b.
Timp.
Cx./tr.
Pr.
SOPRANO (BIANCA)
TENOR (UMBERTO)
BARITONO (RICCARDO)
Vno. 1
Vno. 2
Vla.
Vc.
Cb.

Oh! Non sig-no-re qua le ognor la bon-tà vo - stra ogno - ra

Più non di-re ta-le mer'ti Prot-teg-ge-re io ti

arco

f

661

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Tpte.

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO (BIANCA)

TENOR (UMBERTO)

BARITONO (RICCARDO)

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Ve.

Cb.

mf

f

p

vo; Ti son gra to all'a-ve - mi-re non pen-sa-re eglè-si - cur Da Brau-tio dei re car-ti

Gra-zie vi-ren do omon si gno-re

Andante 0=80

667

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Tpt.

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO
(BIANCA)

TENOR
(UMBERTO)

BARITONO
(RICCARDO)

Mio buon a-mi - co con-lui ti dei par la-re d'af-far che ti ri-guar - da E qui il con - du - co al-la sua de-gna fi - glia Frat

Andante 0=80

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

673

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Tpte.

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO (BIANCA)

TENOR (UMBERTO)

BARITONO (RICCARDO)

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

risoluto

(Bianca teme ficar sozinha com o duque, abraça Umberto e pede que não a deixe só)

(Irritado dá a ordem)

tan - to es-sa mi nar - ri sua vi-ta sem - pli-ce. Va!

risoluto

Cena 5

Oh! Sorte ria.

(Arioso - Riccardo - Bianca)

127

681 **26** AGITATO

Fl. *f*

Ob. Oboé II

Co. in. (I Oboé prepara il Corno Inglese)

Cl. *f*

Fg.

Tr.

Tpte.

Tme.

Tme. b.

Timp. AGITATO

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO (BIANCA)

TENOR (UMBERTO)

BARITONO (RICCARDO)

(Umberto sai com os guardas e Riccardo e Bianca ficam sozinhos)

(Vai até a porta, vira e olha pra Bianca, com ar de deseja. Ela com medo, se afasta) (Finge ser doce e respeitoso)

Oh! Sorte ri a! Spe ra va Di non subireil fascino mapurè verO' incan - to! Put troppo è bella oh! Il vagosem

26 AGITATO

Vno. 1 *f* *p*

Vno. 2 *f* *p*

Vla. *f* *p*

Vc. *f* *p*

Cb. *f*

689

rall. a tempo

Fl. *mf* *p*

Ob. *mf* *p*

Co. in. *p*

Cl. *mf* *p*

Fg. *mf* *p*

Tr. *mf* *p* *p*

Tpt.

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO (BIANCA)

TENOR (UMBERTO)

BARITONO (RICCARDO)

(Caminha sorrateiro pela sala. Pega uma caixa cheia de joias, para exibir a Bianca suas riquezas)

bia - ne a noi!

rall.

I Trompa

II Trompa

Vla. *pizzicato*

Vc. *pizzicato*

Cb. *pizzicato*

I Fagote

Allegretto con grazia 0=80

699

Fl.

Ob.

Co. in.

Cl.

Fg.

Tr.

Tpte.

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO (BIANCA)

TENOR (UMBERTO)

BARITONO (RICCARDO)

Gen - ti - le da - mi - gel - la Ch'io vi guar - di an - cor io sen - t'in cor lo stes - so

Allegretto con grazia 0=80

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

711 **27**

Fl. *mf* *f* *p* *rall.*

Ob. *mf* *f* *p*

Co. in. *mf* *f* *p*

Cl. *mf* *f*

Fg. *mf* *f*

Tr. *mf* *f*

Tpte. *f* *p*

Tme. *f* *p*

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO (BIANCA)

TENOR (UMBERTO)

BARITONO (RICCARDO)

gau - dio Dell' i - sta - te fe - li - ce in cui le lab - bra s'io - ra - va - no le ma - mi che d'in - vi - dia fa - rebbe - ro ar - ros - si - re una re - gi - na!

Vno. 1 *p* *mf* *f* *rall.*

Vno. 2 *p* *mf* *f*

Vla. *p* *mf* *f*

Vc. *p* *mf* *f*

Cb. *p* *mf* *f*

726 **rall.** **1^o tempo**

Fl.

Ob. **To Ob. 1^o tempo** **To Ob.** **Oboé**

Co. in.

Cl.

Fg.

Tr.

Tpte.

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO (BIANCA)

TENOR (UMBERTO)

BARITONO (RICCARDO)

1^o tempo

rall. **1^o tempo**

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

Eppure a me commuove in - vi - dia al ve der tal bel ta de e la ven - tu ra ci do nato ail de sti no il milguerriero

28

736

Meno. rall. 1° Tempo

Fl.

Ob.

Co. in.

Cl.

Fg.

1° Tempo

Tr.

Tpte.

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO (BIANCA)

TENOR (UMBERTO)

BARITONO (RICCARDO)

1° Tempo

Mesfortu na - to Si gno renel poternel laric - chez za; aso lu to pa - dro - ne d'ogni co - sa Deb - bo inodia - re

28

rall.

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

744 *rall.* **Piu mosso** $\text{♩} = 90$

Fl.

Ob.

Co. in.

Cl.

Fg.

Tr.

Tpte.

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO (BIANCA)

TENOR (UMBERTO)

BARITONO (RICCARDO)

Um'uffici al ch'èamato Dal la piú bel la del le cre a - tu - re *rall.* Or su! V'inpongo di far vi fe - li - ce a - da gli

mf *f* *f* *f* *f* **Piu mosso** $\text{♩} = 90$

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

751 *Più vivo*

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Co. in.

Cl. *Più vivo* *ff*

Fg. *Più vivo* *ff*

Tr. *Più vivo* *ff*

Tpte. *Più vivo*

Tme. *Più vivo* *ff*

Tme. b.

Timp. *Più vivo* *ff*

Cx./tr. *ff*

Pr.

SOPRANO (BIANCA)

TENOR (UMBERTO)

BARITONO (RICCARDO)

Più vivo

gra - di ele mi glo ri im - pre - se a voi, un - ti - tol mob - bil ta' e en - chez - ze E che in miacor - te si ris - pet ti pri - ma D' in fre le pri me

Più vivo

Vno. 1 *f*

Vno. 2 *ff*

Vla. *Più vivo* *ff*

Vc. *Più vivo* *ff*

Cb. *Più vivo* *ff*

Allegro 0-90

757

Fl.

Ob.

Co. in.

Cl.

Fg.

Tr.

Tpte.

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO (BIANCA)

TENOR (UMBERTO)

BARITONO (RICCARDO)

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

To Co. in.

Se afasta dele, até um canto e fala com Deus, pedindo proteção)

Meno

La so-a-ve Bia - ca a voi le gem-me

Meno

Meno

Meno

Meno

Allegro 0-90

29

rall. . . .

764

Fl.

Ob.

Co. in.

Cl. Clarinete em Sib

Fg.

Tr.

Tpte.

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

(agoniada suplica proteção)

Agitato

SOPRANO (BIANCA)

TENOR (UMBERTO)

Oh! Quale an go sciaam'in - va de qualterro-rem'assa - le Ilcuor hoganfio si pian-to

Hp.

29

rall. . . .

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

f *p*

f

f

f

f

Andante 0=70

773

Fl. *p*

Ob. *p* *f*

Co. in.

Cl.

Fg.

Tr. *p*

Tpte.

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO (BIANCA)
 Gran Diom'a ju-ta sempre ate ri-volto Ebbi ilpen-sier ill'animaelcor mi-o Deh!chegiammail'essemiosia tol - toal lavir-tu de ial lamor

TENOR (UMBERTO)

Hp.

Andante 0=70

Vno. 1 *f*

Vno. 2 *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

Piu mosso $\text{♩} = 90$

782

Fl.

Ob.

Co. in.

Cl.

Fg.

Tr.

Tpte.

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO (BIANCA)

TENOR (UMBERTO)

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

tu - o gran Di - o!!!

Fa che almalvag - gio nel - la fu - ria re - a ab

affretando a tempo

Piu mosso $\text{♩} = 90$

Piu mosso

Piu mosso

Piu mosso

Piu mosso

Piu mosso

p

p

p

p

p

p

791

Fl.

Ob.

Co. in.

Cl.

Fg.

Tr.

Tpte.

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO (BIANCA)

ba - gli il lu - me del tuo spir - to ó Di - o E mo - ia in sen - la cri-mi-no - sa

TENOR (UMBERTO)

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

mf

mf

mf

mf

mf

p

mf

p

mf

p

mf

798

Fl.

Ob.

Co. in.

Cl.

Fg.

Tr.

Tpte.

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO (BIANCA)

BARITONO (RICCARDO)

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

f *ff* *f* *ff*

(fica acoada em um canto)

ide - a E non-l'ac ne - ca lo fa - tal de - si - o lo fa - tal de - si - o

Qual e-mo zion! Mi sem-bra l'av-vi ci nar-si dun fa-tal i - stan - te

805 **30**

Fl.

Ob.

Co. in.

Cl.

Fg.

Tr.

Tpte.

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO
(BIANCA)

(Fala para si, que é chegada a hora do estupro) (Se aproxima de Bianca, tenta levanta-la, para colocar joias nela)

BARITONO
(RICCARDO)

(In vers'apressa dol-ce Lavo lu-ta de cheattendo au-sen-te!) Or do na te mi la gio-ia di a dor-na-voi o in can ta

30

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

mf *p* *p* *p* *p* *p*

pizzicato arco

813

Fl.

Ob.

Co. in.

Cl.

Fg.

Tr.

Tpte.

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO
(BIANCA)

TENOR
(UMBERTO)

BARITONO
(RICCARDO)

tri - ce qual i - stan - te ch'io ne muo - ia le l'ul timo es-ser de - - ve... am maglia

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

f

tremolo

f

f

f

f

821

Vivo $\sigma=80$

Fl. *mf*

Ob. *mf*

Co. in.

Cl. *vivo Solo*

Fg. *vivo*

Tr. *vivo*

Tpte.

Cx./tr. $\frac{2}{4}$

Pr. $\frac{2}{4}$

SOPRANO (BIANCA)

TENOR (UMBERTO)

BARITONO (RICCARDO)

(Joga tecidos finos em cima dela, joias, flores, luxo. Bianca rejeita tudo)

tri - ce

Vno. 1 *p* *mf*

Vno. 2 *p* *mf*

Vla. *p* *mf*

Vc. *pizzicato* *arco* *p* *mf*

Cb.

830 31 **Agitato** $\text{♩} = 80$

Fl. *f*

Ob. *f*

Co. in.

Cl. *f*

Fg. *mf*

Tr. *mf*

Tpte.

Tme. *mf*

Tme. b. *mf*

Timp. *ff*

Cx./tr.

Pr. *ff* *capo al tratto*

SOPRANO (BIANCA)
Ah! Sic - co - me al cam - po pe'sentierfio

BARITONO (RICCARDO)

31 **Agitato** $\text{♩} = 80$

Vno. 1 *f* V pos 3

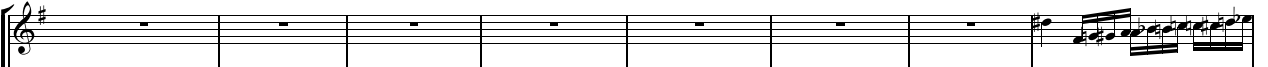
Vno. 2 *f*

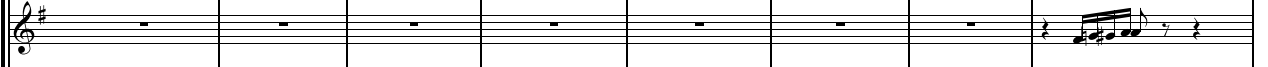
Vla. *f*

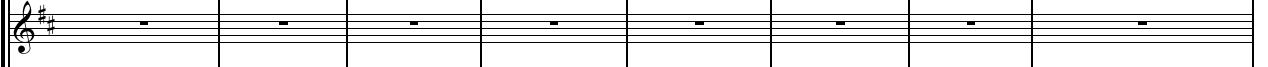
Vc. *f*

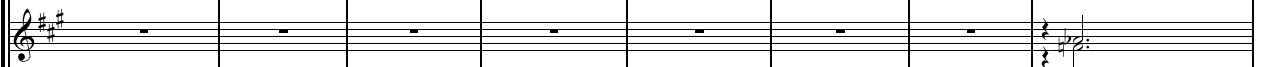
Cb. *f* *Meno*

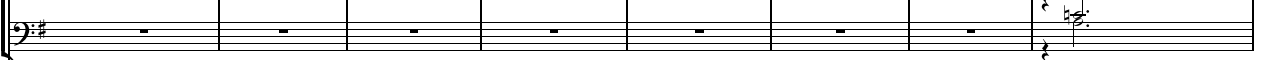
837


Fl. 


Ob. 


Co. in. 

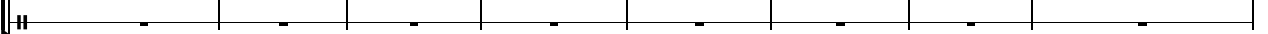
Cl. 

Fg. 

Tr. 

Tpte. 

Cx./tr. 

Pr. 

SOPRANO (BIANCA) 
ri - ti undime'n gi vaaltemrsold'a-pri - le a-liena alma leaicolpi suouar-di - te Difior del pra-toiocol-si un mazzo e vi - le Din fra quei

BARITONO (RICCARDO) 

Vno. 1 

Vno. 2 

Vla. 

Vc. 

Cb. 

845

Fl.

Ob.

Co. in.

Cl.

Fg.

Tr.

Tpte.

Tme.

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO (BIANCA)
fio - ri di fra - gran - za pu - ra la sape im - mon - da si - ce - la - va que - ta; E col - ve -

BARITONO (RICCARDO)

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

Detailed description: This page of a musical score covers measures 845 to 848. It features a woodwind section with Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Cor Anglais (Co. in.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fg.). The strings include Trumpet (Tr.), Trompete (Tpte.), Trombone (Tme.), Cymbal/Triple (Cx./tr.), and Percussion (Pr.). The vocalists are Soprano Bianca and Baritone Riccardo. The string section includes Violin 1 (Vno. 1), Violin 2 (Vno. 2), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The woodwinds and strings play complex rhythmic patterns, while the vocalists perform a melodic line with lyrics. The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature.

849

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Co. in.

Cl.

Fg. *ff*

Tr.

Tpte. *ff*

Tme. *ff*

Tme. b. *ff*

Timp. *ff*

Cx./tr.

Pr. *ff*

SOPRANO (BIANCA)
le nodel labocca in - pu - ra Tentoil mio vi - so qu l ama le - det - ta Gran Di - o siccome il ret - ti le si ma le det - toil

BARITONO (RICCARDO)

Vno. 1 tremulo *ff* *mf* *ff*

Vno. 2 tremulo *ff* *mf* *ff*

Vla. tremulo *ff* *mf* *ff*

Vc. tremulo *ff* *mf* *ff*

Cb. tremulo *ff* *mf* *ff*

(Joelha-se e suplica a Deus)

856 **32**

Fl.

Ob.

Co. in.

Cl.

Fg.

Tr.

Tpte.

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO (BIANCA)

per - fi do!!! (Sarcástico, desdenha das súplicas de Bianca)

BARITONO (RICCARDO)

32 Oh! No t'ar - resta lo te per - do - no! A

rall.

(1 Oboé prepara il Corno Inglese)

860

Fl.

Ob.

Co. in.

Cl.

Fg.

Tr.

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO
(BIANCA)

BARITONO
(RICCARDO)

scol - ta - mi! Non ti - mo - lar si il fai Pa - dre e darman - te a

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

68

863

Fl.

Ob.

Co. in.
Cl.

Fg.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO
(BIANCA)

BARITONO
(RICCARDO)

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

F

mor - te con - danne_ rai tu - ste - - sa!

4

2

3

866 **33**

Fl.
Ob.
Co. in.
Cl.
Fg.
Tr.
Tpte.
Cx./tr.
Pr.
SOPRANO (BIANCA)
BARITONO (RICCARDO)

Ah! Dua le or-ror cru de - le chemal - ti fec'io mai? La - scia mi inpa - ce vi - ve-re

33

Vno. 1
Vno. 2
Vla.
Vc.
Cb.

p *mf*

874 *rall.*

Fl. *f* *ff*

Ob. *f* *ff*

Co. in. *f* *ff* (SOLO) *p* *p*

Cl. *f* *ff* *p* *p*

Fg. *f* *ff* *p* *f*

Tr.

Tpt.

Tmc.

(Cambiano in Mib e Sib)

Timp.

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO (BIANCA) *(Cai no chão e chora)*
la - scia - mi - amar! Pietà! Pie - ta!

BARITONO (RICCARDO)
Pie-tá do - vre sti aver di - me!

Vno. 1 *f* *ff* *mf* *p*

Vno. 2 *f* *ff* *mf* *p*

Vla. *f* *ff* *mf* *p*

Vc. *f* *ff* *mf* *p*

Cb. *f* *p*

Solo

34

883

Fl. *p*

Ob. *p*

Co. in.

Cl.

Fg.

Tr.

Tpt.

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO (BIANCA)

(Levanta Bianca e a abraça)

BARITONO (RICCARDO)

Io t'a - mo Oh trop - po è - ver Giam - mai seppi che fos - se a mar!

34

Vno. 1 *f* *p* *mf*

Vno. 2 *f* *p* *mf*

Vla. *f* *p* *mf*

Vc. *f* *p* *mf*

Cb. *f* *pizzicato* *mf*

888

Fl.

Ob.

Co. in.

Cl.

Fg.

Tr.

Tpt.

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO (BIANCA)

BARITONO (RICCARDO)

Ec-co al ve-der - ti in pal - pi - to tra-no sen-ti il mio cor_____ fu - ro'è be-glo o - chi

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

arco

p

Allegro $\text{♩} = 80$

893

e Diminuendo

Fl. *mf*

Ob.

Co. in.

Cl. *mf*

Fg.

Tr. *mf* diminuendo

Tpt.

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

(Tenta beija-la. Ela reluta)

SOPRANO (BIANCA)

BARITONO (RICCARDO)
ce - ru - li fu - la tuo chio - ma - d'or!

Allegro $\text{♩} = 80$

Vno. 1

Vno. 2

Vla. *p*

Vc. pizzicato *p*

Cb. pizzicato *p*

Andante mosso $\text{♩} = 80$

900

Fl. -
Ob. -
Co. in. (solo) -
Cl. -
Fg. -
Tr. -
Tpte. -
Cx./tr. -
Pr. -
SOPRANO (BIANCA) -
BARITONO (RICCARDO) -
Hp. -

Cas - ta so - a - ve se - du - cen - te al - ti - va Pu - ra qual

Andante mosso $\text{♩} = 80$

Vno. 1 arco quasi legato *p*
Vno. 2 arco quasi legato *p*
Vla. arco quasi legato *p*
Vc. arco *p*
Cb. arco *p*

905

Fl.

Ob.

Co. in.

Cl.

Fg.

Tr.

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO (BIANCA)

BARITONO (RICCARDO)
 ne - ve del - li altie - ri mon - ti la vo-ce tua al pa - ri delle ton - ti mormora dolcedaccarez - zàncanta a

Hp.

Vno. 1
pizzicato

Vno. 2
pizzicato

Vla.
espressivo

Vc.
pizzicato

Cb.
pizzicato

1° tempo

Piu mosso 0=90

Piu mosso 0=60

35

919

Fl. *mf*

Ob. *pp*

Co. in.

Cl. *mf*

Fg.

Tr. *mf*

Tpt.

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO (BIANCA)

BARITONO (RICCARDO)

(Percebe que ela o rejeita)

vi-so Oh! du na - tu - ra Ce - le - stial sor - ri - so

Hp. *p*

Piu mosso 0=60

35

Piu mosso 0=90

Vno. 1 *arco*

Vno. 2 *arco*

Vla. *pp*

Vc. *pizzicato* *arco*

Cb. *pizzicato* *arco*

927

Fl.

Ob.

Co. in.

Cl.

Fg.

Tr.

Tpte.

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO
(BIANCA)

BARITONO
(RICCARDO)

Be - lem d'a - mo - re in - na - mo - ra - ta E - va Ri - a - di - ve - der - ti

Il resto tacet.

Hp.

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

affretando

affretando

affretando

p

p

933

Fl.

Ob.

Co. in.

Cl.

Fg.

Tr.

Tpt.

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO
(BIANCA)

BARITONO
(RICCARDO)

a - mornon sor ri - de - va o - ra nell'an - sia si di bat - te il co - re Deh! _per pie tà non mi ne ga - re a

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

940

Fl. *Agitato*

Ob. *Agitato*

Co. in.

Cl. *Agitato*

Fg. *Agitato*

Tr. *Agitato*

Tpte.

Trme. *Agitato*

Trme. b. *Agitato*

Timp. *Agitato*

Cx./tr.

Pr.

(Asfata ele com força)

SOPRANO (BIANCA) *Agitato*
Oh! No! Giammail tuo lab - bro mi macchierà o bar - ba-ro! Prendi che ilsceno abbrucciano questi giojellin

BARITONO (RICCARDO) *Agitato*
mo - re

Vno. 1 *Agitato*

Vno. 2 *Agitato*

Vla. *Agitato*

Vc. *Agitato*

Cb. *Agitato*

Andante agitata $\text{♩} = 80$

947

Fl. *sciolte* *rall.*

Ob. *ff* *sciolte* *ff*

Co. in.

Cl. *sciolte* *ff* *mf* *f*

Fg. *sciolte* *ff* *mf* *f*

Tr. *ff*

Tpte. *ff*

Tme. *ff*

Tme. b. *ff*

Timp. *ff*

Cx./tr.

Pr. *ff* Calpo al piatto con tremolo

SOPRANO (BIANCA)
fa - - mi

BARITONO (RICCARDO)
Sce-gli! *rall.* quattro nochie di mi scie - di! Sa rai re gi na! Se all'amor mi-o ri nun zi

Vno. 1 *sciolte* *fff* *mf* *f*

Vno. 2 *sciolte* *fff* *mf* *f*

Vla. *sciolte* *fff* *mf* *f*

Vc. *sciolte* *fff* *mf* *f*

Cb. *sciolte* *fff* *pizzicato* *f*

Andante agitata $\text{♩} = 80$

954 **36**

Fl.

Ob.

Co. in.

Cl.

Fg.

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO (BIANCA)

TENOR (UMBERTO)

BARITONO (RICCARDO)

so lo neavraire - vi - na! Tu spo se-rai Um - ber - to Ma il pri-moamples so è - mi - o Sacro ne ho dritto il

36

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

p

arco

f

f

f

f

960

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Co. in.

Cl. *ff*

Fg. *ff*

Tr. (solo)

Tpt.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO (BIANCA)

TENOR (UMBERTO)
 (Entra com Braulio e surgepde o abuso)
 Cie - lo che in - ten - - do Qual no - ven - te la - ma il co - re mi - o traf

BARITONO (RICCARDO)
 (Agarra ela com força)
 o - gno - ra Quei - vi il si - gnor son i - - o

Vno. 1 *ff*

Vno. 2 *ff*

Vla. *ff* *mf*

Vc. *ff* *mf*

Cb. *ff* *mf*

966

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Tpte.

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO (BIANCA)

(Corre em direção a Bráulio pedindo perdão)

Pa - - dre! Per do - - no

TENOR (UMBERTO)

fi se-ro queimo ti!

BARITONO (RICCARDO)

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

37

970

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Tr.

Tpte.

Tme.

Tme. b.

Timp.

(cambia de Mi e Si)

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO (BIANCA)

Sal - va mi

TENOR (UMBERTO)

BARITONO (RICCARDO)

BARITONO (BRAULIO)

Qua les cia gu ra oh Di - o Il cor ben ma ver - ti - va vuo to il mio lar que stan - ge lo fug - gi - va O - ra por te so lo mo - rir poss

37

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

pizzicato

arco

Cena 6

(Quarteto)

Moderato 0=70

979

Fl.
Ob.
Co. in.
Cl.
Fg.
Tr.
Tpte.
Cx./tr.
Pr.

SOPRANO (BIANCA)
TENOR (UMBERTO)
BARITONO (RICCARDO)
BARITONO (BRAULIO)

Oh Del-la gioi - ia spa gno si iba-glio - ri Dal
Oh! Mie spe-ran - ze o mie intere ri a-mo - rei - o - mai tutt è sva ni - to
Se atan-to giun se-ro i fa - ta - li ar - dor - si i ilsen-no, al o mai sma - ri - to
i - o! O - gno ra l'a ju - tai ne' - li schi - amo - ri il cie-lo m'ha pu - ni - to m'ha pu - ni - to Ed

Moderato 0=70

Vno. 1
Vno. 2
Vla.
Vc.
Cb.

984

Fl.

Ob.

Co. in.

Cl.

Fg.

Tr.

Tpte.

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO (BIANCA)
per - fi - do È ra - pi - to il so gno ver - gi - nal dei del - cia - mo - ri ahimè tutt' è spa - ri - to Ah!

TENOR (UMBERTO)
E - gli in - com pen - so ai miei scor - si do - lo - ri ca - dar - do m'ha tra - di - to Ah!

BARITONO (RICCARDO)
Or - di co - stu - i io cal - ma - ro i bol - lo - ri che fie - ro il so ed ar - di - to

BARITONO (BRAULIO)
es - sa dei sof - fir pe' miei er - ro - ri! Oh! Di - o troppo hai col - pi - to! Troppo hai col pi - to og

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

ARCO

PIZZICATTO

p

989

Fl.

Ob.

Co. in.

Cl.

Fg.

Tr.

Tpte.

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO (BIANCA)
Oh! Del - la gio - ia spag non si_iba - glio - ri

TENOR (UMBERTO)
Oh! Mie spa - ran - se o mai o mai tutt'è sva - ni - to

BARITONO (RICCARDO)
Se a tan - to giun - se roi fa - ta - li ar - do - ri cil senno mai smar - mi - to

BARITONO (BRAULIO)
no - ra l'a - ju - tai nè lo schia - no ri Il cie - lo m'ha pun - nito e des - sa dee sof - frir pei miei er - ro - ni

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

993 **38** Stringendo poco a poca e crescente

Fl. *p* *F*

Ob. *p* *F*

Co. in.

Cl. *p* *F*

Fg. *p* *F*

Tr. *MF*

Tpte.

Trme.

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO (BIANCA)
Dalporfidoira-pito il sogno ver-gi naaldehydol-ciamo - ri! Ahimuttiti èspari-to Oh! Del - la gio - ia

TENOR (UMBERTO)
Eglincompen - soaimi-ci scor - si do-lo - ri co-dardon'hatra di - to m'ha tra - di - to Oh! Mie spe-ran - se

BARITONO (RICCARDO)
Or_ di co - stualme-ro i bollo - ri che fiero ilsochefier il so ed ar - di - todeatanto giunseroifa-ta - li ar - do-ri ilsen - noi è moai smar

BARITONO (BRAULIO)
Oh! Di - o Tropicaiacol pi-totrop - po haicol - pi - to o gnoar la gutaineloschiamo ril icielo m'ha pu-

38 Stringendo poco a poca e crescente

Vno. 1 *p* *F*

Vno. 2 *p* *F*

Vla. *p* *F*

Vc. *p* *F*
ARCO

Cb. *p* *F*

STRINGENDO E CRESCENTE

999

Fl. *FF*

Ob. *FF*

Co. in.

Cl. *FF*

Fg. *FF*

Tr. *FF*

Tpte. *f* *FF*

Tme. *mf* *FF*

Tme. b. *mf* *FF*

Timp. *FF*

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO (BIANCA) *FF*
 Spe - gon - si i vo - glio - - ri - mai! O - mai O -

TENOR (UMBERTO) *FF*
 Oh! miei te - ne - ri i mo - - ri mai! O - mai O -

BARITONO (RICCARDO) *FF*
 ri - to o2 di - co stui - cal - me rai bal - lo - ri che fier il so ca ar - di - to che fier il so ar -

BARITONO (BRAULIO) *FF*
 mi - to è des - sa de sof - fir pe' miei er - ro - rio oh Dio trop - po hai col - pi - to tropp - hai col -

Vno. 1 *FF*

Vno. 2 *FF*

Vla. *FF*

Vc. *FF*

Cb. *FF*

STRINGENDO E CRESCENTE

1003

Fl. *FFF* *Meno* *FF*

Ob. *FFF* *Meno* *FF*

Co. in. *FFF* *FF*

Cl. *FFF* *FF*

Fg. *FFF* *FF*

Tr. *FFF* *FF*

Tpte. *FFF* *FF*

Tme. *FFF* *FF*

Tme. b. *FFF* *FF*

Timp. *FFF* *FF*

Cx./tr. *FFF*

Pr. *FFF*

SOPRANO (BIANCA) *FFF* *Meno*
mai tutt' è sva - mi-to Ahi - mè Ahi - mè Tutt' è sva-

TENOR (UMBERTO) *FFF* *Meno*
mai Tutt' è sva - mi-to Ahi - mè Ahi - mè Tutt' è sva-

BARITONO (RICCARDO) *FFF* *Meno*
di - - - - - to Che fier il so Che fier il sò car-

BARITONO (BRAULIO) *FFF* *Meno*
i - - - - - to Tropp'hai col - pi-to Oh! Dio tropp'hai col-

Vno. 1 *FFF* *Meno* *FF*

Vno. 2 *FFF* *FF*

Vla. *FFF* *FF*

Vc. *FFF* *FF*

Cb. *FFF* *FF*

1008

39

Fl. *FFF*

Ob. *FFF*

Co. in. *FFF*

Cl. *FFF*

Fg. *FFF*

Tr.

Tpte.

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO (BIANCA)
ni - to

TENOR (UMBERTO)
ni - to Il di - rit - to che tu van - ti si - no a - me guin - ger non

BARITONO (RICCARDO)
di - to!

BARITONO (BRAULIO)
pi - sto

39

Vno. 1 *FFF*

Vno. 2 *FFF*

Vla. *FFF*

Vc. *FFF*

Cb. *FFF*

1014

Fl.

Ob.

Co. in.

Cl.

Fg.

Tr.

Tpte.

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO (BIANCA)

TENOR (UMBERTO)

BARITONO (RICCARDO)

BARITONO (BRAULIO)

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

To Cl.

può ! ne-l'in - fa - mia dec-co pre - re Chi per te ag-nor pu

Marziale $\text{♩} = 110$

1021

Fl. *F*

Ob. *F* *mf*

Co. in.

Cl. *F* *mf*

Fg. *mf*

Tr. *mf*

Tpte. *mf*

Tme. *mf*

Tme. b. *mf*

Timp. *mf*

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO (BIANCA)

TENOR (UMBERTO)
Le tue ar-mio - no rai, le tueschie-re-io con-dus-si Dall' al - pia al tir -re - no Ed-o-

BARITONO (RICCARDO)

BARITONO (BRAULIO)

Marziale $\text{♩} = 110$

Vno. 1 *F* *MF* *divisi*

Vno. 2 *F* *MF*

Vla. *F* *MF*

Vc. *F* *MF*

Cb. *F* *MF*

1027

Fl.

Ob.

Co. in.

Cl.

Fg.

Tr.

Tpte.

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO (BIANCA)

TENOR (UMBERTO)
vum que le ar - di - te ban - die - re per - te - di glo - ria da - mor ! Sei per - voi sle

BARITONO (RICCARDO)

BARITONO (BRAULIO)

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

40

1032

Fl. *FF*

Ob. *FF*

Co. in.

Cl. *FF*

Fg. *FF*

Tr. *FF*

Tpte. *FF*

Tme. *FF*

Tme. b. *FF*

Timp. *p*

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO (BIANCA) Cie - lo Tar - re - sta Per pie-tà m'at

TENOR (UMBERTO) Al !

BARITONO (RICCARDO) S'ar-re sti il ca - pi - ta - no

BARITONO (BRAULIO) Oh! Scia-gu-ra - to mio si - gnor cle -

40

Divisi

Vno. 1 *FF*

Vno. 2 *FF*

Vla. *FF*

Vc. *FF*

Cb. *FF*

(solo)

1037

Fl. *p*

Ob.

Co. in.

Cl.

Fg. *p*

Tr.

Tpte.

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO (BIANCA)

tan - di Se in car-ce-re pe-rir ci - de - e ce - di-che da me ab-bra il ba-cio dell'ad - di - o!

TENOR (UMBERTO)

BARITONO (RICCARDO)

Ed-be-ne va! Con

BARITONO (BRAULIO)

men - za!

Vno. 1 *p*

Vno. 2 *p*

Vla. *p*

Vc. *p* pizzicato

Cb. *p* arco

Un poco agitato 0=90

1044

Fl.

Ob.

Co. in.

Cl.

Fg.

Tr.

Tpte.

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO (BIANCA)

TENOR (UMBERTO)

BARITONO (RICCARDO)
sen - to po - scia e - gli sia con - det - to

BARITONO (BRAULIO)

Vno. 1
pizzicato
divisi

Vno. 2
pizzicato
divisi

Vla.
pizzicato

Vc.
pizzicato

Cb.
pizzicato

1047 **41**

Fl.

Ob.

Co. in.

Cl.

Fg.

Tr.

Tpte.

Trme.

Trme. b.

(cambia in Sol e Ré)

Timp.

Cx./tr.

Pr.

(abraça Umberto, beija-o, mas sem ele ver, pega a faca que está em sua cintura)

SOPRANO (BIANCA)
A-ma-to spo - so ad - di - o si-no allamor - te ti - se -gui-rò

TENOR (UMBERTO)
Oh! Dol-ce cre-a tu - ra Bian-ca so - a -ve di! Mio per-den-to a -mo - re!

BARITONO (RICCARDO)

BARITONO (BRAULIO)

41

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc. *arco*
p

Cb. *arco*

1055

Fl.

Ob.

Co. in.

Cl.

Fg.

Tr.

Tpte.

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO (BIANCA)
Ad - di - o! Oh! Piut-tos - to la mor - te! A -

TENOR (UMBERTO)
Ad - di - o!

BARITONO (RICCARDO)
(Riccardo afasta o casal com inveja)

BARITONO (BRAULIO)

Vno. 1 arco 0 1 1 2 1 4 2 3 1

Vno. 2 arco

Vla. arco

Vc. arco

Cb. arco

1059 rall. 42

Fl.

Ob.

Co. in.

Cl.

Fg.

Tr.

Tpte.

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

(Pega um taça e oferece um brinde com uma mão, mas com a outra esfaqueia Riccardo)

SOPRANO (BIANCA)
te! Per fi domuo - ri!

TENOR (UMBERTO)

BARITONO (RICCARDO)
(sente a facada e solta o vinho) (Cai morto)
Cru de le io t'a ma va

BARITONO (BRAULIO)

rall. 42

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

1065

Fl.

Ob.

Co. in.

Cl.

Fg.

Tr.

Tpte.

Tme.

Tme. b.

Timp.

Cx./tr.

Pr.

SOPRANO (BIANCA)
Al fian - co tuo vo - glhio mo - rir!

TENOR (UMBERTO)

BARITONO (RICCARDO)

BARITONO (BRAULIO)

Vno. 1

Vno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

1068

Fl.
Ob.
Co. in.
Cl.
Fg.
Tr.
Tpte.
Tme.
Tme. b.
Timp.
Cx./tr.
Pr.
SOPRANO (BIANCA)
TENOR (UMBERTO)
BARITONO (RICCARDO)
BARITONO (BRAULIO)
Vno. 1
Vno. 2
Vla.
Vc.
Cb.

(puxa Bianca chamando-a para fugir)
Grita para todos os guardas

Vie - ni fug - giam! Ri - bellion

marcate

marcate

Anexo B: Primizie: Libreto Tradução

Premizie

Ópera em 1 ato de Abdon Milanez

Libreto

Bianca (Donzela do vilarejo, filha do escudeiro Bráulio e amante de Umberto).....**Soprano lírico**

Umberto (Jovem guerreiro do Rei Ricardo, amante de Bianca).....**Tenor lírico**

Riccardo (Duque soberano, deseja Bianca)**Barítono**

Bráulio (Escudeiro do duque e pai de Bianca)**Basso**

ABERTURA INSTRUMENTAL

Rei Ricardo encontra-se na sala do trono, quando o soldado Umberto entra e para na porta, dando saudações ao rei.

<p>Umberto Mio buon signor, salute Il ciel vighardi a noi...</p>	<p>Umberto <i>Meu bom senhor, saúde Que o céu olhe para nós...</i></p>
<p>Riccardo L'affezion de'miei sudditi Ognora sai iguale alla tua E pel ze-lo da spiegar Ne'servigi di stato Prenda ognuno L'empio date</p>	<p>Riccardo <i>O carinho dos meus súditos Toda vez que você sabe que é igual ao seu E pelo zelo em explicar Nos serviços estaduais Pregue para cada um O exemplo que você dá.</i></p>
<p>Umberto Grazie, oh mio Ré!</p>	<p>Umberto <i>Obrigado, oh meu Rei!</i></p>
<p>Riccardo Che brami? Hai dritto Ora a compenso La guerra ove da prode Pugnasti é terminata E'vinta omai la causa Lo dato il ciel Favella! Penso</p>	<p>Riccardo <i>O que você deseja? Você guerreiro Agora para compensação A guerra onde tu corajoso, lutou até o fim. A causa agora está ganha O céu deu vitória! Compreenda! Assim penso.</i></p>
<p>Umberto Di mostrar vi é signore Sudditanza Intende'l vostre servi E'l Desiderio D'unir-mi</p>	<p>Umberto <i>Para lhe mostrar, senhor a minha Sujeição Vou lhe dizer como bom servo o desejo que tenho de me unir</i></p>

<p>A una donzela</p> <p>Ricardo Di mia corte?</p> <p>Umberto Ella é figlia de Bráulio, lo scudiero!</p> <p>Riccardo Lo scudiero há uma filha? E nemme no al signor lo fé palese? Con qual fine ci celava? Oh pur fronte</p> <p>Mio giovin guerriero T'agueta; consento Però lo scudiero giammai fê Parola</p> <p>Umberto Signore ci nol sapea; In tal mistero si svolse l'amor mostro E sipuro che nium di noi um motto Scambio giammai lo giuro!</p> <p>Riccardo E a tale donzela la unité brami? Sei certo che recede?</p> <p>Umberto Ne sono sicuro!</p> <p>Riccardo E come sapesti che Bráulio nè il padre? L'amore in qual modo ti vinse è guerriero?</p> <p>Umberto Signore, non lungi dal vostro castello, V'ha um colle ridente V'è un piccolo paesello qual colle ognigurno al mattino varcava splendea la natura ogni, cosa cantava colá frai con ti ci fiori una casetta infondo a quel villaggio e il nido dell'immagin benedetta chio vidi un di di Maggio cercava l'ombra d'un sentiero quando il soave suo semblante mi fé sentir l'amor primeiro Venia tranquilla all'ombra degl'olmi de' cigliegi ridea, nell'aere ingombra Di gancio alezzi e arpeggi. Signor da quall'ora in avanti ogni giorno la vidi ogni di dal balcone fiorito I suoi occhi ferivan mi il cor era duopo partir dela guerra fra l'a cuprezza l'amai con piu ardor La ritrovo fedele e costante. Oggi seppi chi rié il genitor.</p>	<p><i>com uma donzela</i></p> <p>Ricardo <i>De minha corte?</i></p> <p>Umberto <i>Ela é filha de Bráulio, o escudeiro!</i></p> <p>Riccardo <i>O escudeiro tem uma filha? E ele nem deixou isso claro para nós, cavalheiro? Que propósito ele tem em esconder isso de nós? Principalmente das minhas vistas!</i></p> <p><i>Meu jovem guerreiro, Se calme; eu concento o casamento! Mas o escudeiro nunca me comunicou está apaixonado; eu não sabia!</i></p> <p>Umberto <i>Neste mistério, o amor grandiosamente se desdobrou E é certo que nenhum de nós tem esse ideal O meu, nunca foi esse, juro!</i></p> <p>Ricardo <i>E você deseja a união com esta donzela? Tem certeza que não vai desistir?</i></p> <p>Umberto <i>Tenho certeza!</i></p> <p>Riccardo <i>E como você não sabia que Bráulio era o pai dela? Como o amor conquistou você? Um guerreiro?</i></p> <p>Umberto <i>Senhor, não muito longe do teu castelo, há uma colina feliz, há uma pequena aldeia. Todos os dias pela manhã eu cruzava essa colina de natureza brilhante, e lá, entre um caminho de flores, eu ouvia que alguém cantava. Lá, no final da aldeia há uma casinha. É um ninho de uma imagem bendita que vi em maio. Em meio a caminho de sombras Vejo aquele doce semblante Que me fez sentir o primeiro amor Ela veio tranquilamente, Entre as sombras das cerejeiras. Sorria e cantava para o ar ótimas músicas e arpejos. Senhor, daquele momento em diante, todos os dias eu a via. Todos os dias ela estava naquela varanda florida. Seus olhos acertaram em cheio meu coração Tive que deixar a alma em meio às trevas. Amei-a com mais ardor e a encontrei fiel e constante.</i></p>
---	---

<p>Riccardo Or bem, mio prode Vanne la donzela In mia presenza conduci</p> <p>Sull'istante si chiami lo scudiero Oh! Il birbante solo inganno e menzogna è per me!</p> <p>Mi tradir sconoi servi le donne solo in braccia Si danno al sovrano solo muo verli sa l'ambizion</p> <p>Oh! Rabbia! Quale noia! Al signore, also vranno non è dato il godere forse</p> <p>Quella che Bráulio nasconde É la donna ch'io cerco</p> <p>Sono certo! É bem dessa la vezzosa fanciulla bella... Candida, pura, mi chiama il festinno La danza il piacere le done ed il vino é l'orgia!</p> <p>Non vale m'anoio il vergine seno di quella donzela n'è duopo lo voglio!</p> <p>Bráulio Il mio signor mi chiama</p> <p>Riccardo T'apressa ó Bráulio!</p> <p>Bráulio Il ciel vi guardi! Intendo che il mio signor magnifico Lascio le dame</p> <p>Riccardo Bráulio m'annio e tanta pena e sofferenza io Provo che amico mio io temo che il malumor mi prenda allor!</p> <p>Bráulio Iddio ci guardi! Il mio signor s'annoia? Olá venga il buffone!</p> <p>Riccardo Ah! No lascia il buffone e bando al gênoco Né quello m'abbisogna né le dame di posse anzi altr'è la causa.... Amor che ognor io vinsi mi fe schiavo</p>	<p><i>Só hoje descobri quem é seu pai</i></p> <p>Riccardo <i>Oh, bem, meu corajoso guerreiro A esta donzela vá, e a traga a minha presença</i></p> <p><i>(Sai Umberto para chamar Bráulio e Bianca à presença do duque. Riccardo fica sozinho, pensando se Bianca é a mesma moça que ele se apaixonou ao caminhar no bosque)</i></p> <p><i>Rapidamente ele irá chamar o escudeiro Oh! O malandro apenas me engana, Contando uma mentira para mim!</i></p> <p><i>Ele me trai, quando não me traz as mulheres servas aos meus braços. Eles sabem que as mulheres são dadas aos seus soberanos, quando desejamos!</i></p> <p><i>Oh! Raiva! Que tédio! Aos guerreiros não é dado o direito de desfrutá-las</i></p> <p><i>Tenho certeza que aquela que Bráulio esconde é a mulher que procuro</i></p> <p><i>Tenho certeza que ela é a garota charmosa, linda... Cândida, pura, que na festa me chamou Para dançar, para curtir os prazeres das mulheres, do vinho e da orgia!</i></p> <p><i>Não valho o seio virgem daquela donzela, nem o quero depois de usar!</i></p> <p>Bráulio <i>Meu mestre me chama</i></p> <p>Ricardo <i>Te esperava, Bráulio!</i></p> <p>Bráulio <i>O céu te guarde! Quero dizer, que pelo meu Sr. Magnífico, eu deixo até as mulheres!</i></p> <p>Ricardo <i>Bráulio estou entediado e me sinto muito triste, sofrendo. Provo dessa amargura, meu amigo, temo que o mau humor tome conta de mim, então!</i></p> <p>Bráulio <i>Deus nos livre! Meu mestre está entediado? Ei, venha o bobo da corte!</i></p> <p>Ricardo <i>Ah! Não, deixa o bobo onde está! Não preciso disso nem gosto de piadas, A causa aqui é outra....</i></p>
--	--

<p>Mi strugge la passione E'l Desiderio Giammai così preciso mi traffise amor Che ognor io vinsi</p> <p>Bráulio Questa volta non n'indica sem altro il luogo dell'azione possibile? Avrà quel lupo in cuore?</p> <p>Signore altre avventure giam mai com tal parole Mi furon faleza-te Lo dubito per altro non ostante mamo all'apr'a Come sempre v'appatone e braccio e ingegno</p> <p>Riccardo Orsu! Ben favelasti. Sta volta piu che mai voglio riuscire! All'pr'a senz'indu gio! Via! Umberto la describe come suol'innamorato</p> <p>Bráulio Che fan deggio? Dove? Come? La beltà si de rapir?</p> <p>Riccardo Non lungo Dal mostro castello V'há um colle ridente</p> <p>Bráulio E torre de Rossi!</p> <p>Riccardo Collá fra angelli e fiori</p> <p>Bráulio Oh! Dite, per pietà deve si trova... Mio buon signor, É duopo ch'io sappia il nome E il luogo cum precision</p> <p>Riccardo Il nome no lo so. La vidi um giorno Per um sentier ombroso e tanto bella e cara M'a jutita, scudiero?</p> <p>Bráulio O vunque e sempre ó principe! É solo a voi mia vita!</p> <p>Bráulio Le guimi!</p> <p>Ricardo Mia será e noppure il mondo</p>	<p><i>O amor que me conquistou me tornou um escravo A paixão me consome É Desejo Nunca o amor me derrotou com tanta força Toda vez eu que ganhei do amor!</i></p> <p>Bráulio <i>Eu não acredito que só agora isso foi possível? Quem será que conquistou esse coração de lobo solitário?</i></p> <p><i>(fala para Riccardo)</i></p> <p><i>Senhor, já vivestes outras aventuras e nunca antes falastes tais palavras E vejo que elas te machucam Duvido, no entanto, que seja amor tão forte assim. Como sempre, sua força e engenhosidade pode trair você!</i></p> <p>Riccardo <i>Vamos! Bem se enganas! Desta vez mais do que nunca quero ter sucesso! Quero isso sem demora! Então! Umberto me descreveu sua amante e eu a quero!</i></p> <p>Bráulio <i>O que dizes? Onde? Como? Ela será sequestrada?</i></p> <p>Riccardo <i>Não muito longe do castelo dos monstros há uma colina risonha</i></p> <p>Bráulio <i>E Torre de Rossi!</i></p> <p>Riccardo <i>Ela está entre anjos e flores</i></p> <p>Bráulio <i>Oh! Diga, por piedade, ela deve ser encontrada... Meu bom senhor, preciso saber o nome E o lugar com precisão.</i></p> <p>Ricardo <i>Eu não sei o nome. Eu a vi um dia Por um caminho sombrio, tão lindo e querido Você pode me ajudar, escudeiro?</i></p> <p>Bráulio <i>Oh, em todos os lugares e sempre, oh príncipe! Só depende de você minha vida!</i></p> <p>Bráulio <i>Os guias!</i></p> <p>Ricardo</p>
--	---

Si fra pponza al mio voler mio voler!

Bráulio

A vunque sempre o principe!
E sacra a voi mia vita mia vita

Riccardo

Segui-mi mia sará e né ppure il mondo
Si frappongo al mio voler!

2 PARTE

Bianca

Il bramo il genitor tulo dicesti che trovato l'avremmo
inquestro lougo

Riccardo

E quivi il troverem t' aqueta' amore
Per poco quis s'attenda el padre tuo
El mio signor vedremo.
Frattanto. Oh! Dolce Bianca non ve li il tuo semblante
L'angoscia o il dubbio né al cummesto pensiero dela
disgrazia turbi nero lamente

Bianca

Giam mai penso a tal cosa ne il mal conobbi mai
Come gli angelli io vissi
Frai bem dela natura
il cielo e e fiori é'l sol
Allor din fra' lazzurro in cui gioia va al fanno
io non sentiva.
Non e'ra ancor di vita gonfio il core
non conosceva a more

A nuova il fiore lin e il verde prato
L'sorriso del creato
Dell'alba' comparir, teme bagliore non conosceva
amore non conosceva
un di mira vai l tramontar,
frattanto mi sale ogli'occhi'l pianto
ed um palpito strano sento in cuore.
E' il soffio creatore,
non conosceva amore
non conosceva amore.

Da quel giorno la primavera mirattrista il core,
I romi che bellezza a me, a me din torno
M'invitanza crear ahh!
É desso amore, é desso amore!
Or son felice il mio ideal sei tu.
Io ti sogmai ti vidi ne conditi sogni mieri
Ognor l'immagin tua ebbi non rie incor
Ora por sempre al fianco avró.
Il bel cavaliere
Che palpitar primeiro face il mio cor io t'amo!

Riccardo

Oh! Com'è dolce l'essere

*O meu será e nem o mundo
Atrapalha minha vontade, minha vontade!*

Bráulio

*Vejo você em todos os lugares, sempre, oh príncipe!
E sagrado para você minha vida, minha vida*

Riccardo

*Siga-me, minha ela será e o mundo também
Você não atrapalhará o meu querer!*

2 PARTE

Bianca

*Anseio pelo meu pai. Você disse que o encontraríamos
neste lugar.*

Riccardo

*E lá encontraremos amor, fique tranquila!
Vamos esperar aqui pelo seu pai. Esperemos um pouco.
Logo veremos o meu senhor.
Enquanto isso. Oh! Doce Bianca, quero ver seu
semblante
Me angustia a dívida e me deixa triste o pensamento do
infortúnio que te perturba, neste terrível lamento!*

Bianca

*Nunca pensei em tal coisa, nem nunca conheci o mal
Como os anjos eu vivo e me inspiro.
Vivo entre o melhor da natureza,
Entre o céu e as flores, abaixo do sol.
Sobre o céu azul que me transmite alegria eu trabalho,
Mesmo assim, nada senti
Meu coração não estava cheio de vida.
Não conhecia o amor*

*Entre as amoras verdes e novas flores.
Via o sorriso da criação.
Quando a madrugada surgia, temia a escuridão.
Eu não conhecia o amor.
O sentimento era como um olhar para o pôr do sol,
Que faz lágrimas criarem, a brotam nos olhos
É como sentir uma vibração estranha no coração.
É como um respirar do criador.
Eu não conhecia o amor;
não conhecia o amor.*

*Desde o dia de primavera sinto entristecer meu coração,
Vejo que vivo como os romances que me foram lindos
Eles me convidam a amar... ah!
É amor, é amor!
Agora estou feliz, meu ideal é você.
Sonhei com você. Via você em meus sonhos
Toda vez que imaginava como seria do meu amado!
Agora sempre terei você ao meu lado.
O belo cavaleiro
Que fez palpitação meu coração, eu te amo!*

Riccardo

Oh! Como ela é doce!

Bianca

Oh! Quale incanto vivere. Re sabeata al fascino

Umberto

Para disì al beltà. Io purê il tuo sembiante vidi ognorar
seguir nelle'aspra vita nelle guerre cruenti, il mio
pensiero. Era rio volto a te fra il tetero bagliore.
Del fuoco ne mico fra il crudo accozzar di d'irose
leggione. Mi schiatio nell'orgia crudele di sangue
Serana apparivi beata vision!
Le notti d'angoscia dagl'incumbineri
Dai Sordi rumori e grida dall'armi
Parea mi vederti dolente pietosa Delcessa infinita
Oh! Vaghezza de'

Orti posseggo oh! Gioia! Alfin gimmgesti anima mia
qual forse mmato io t'amo

Bianca

Oh! Delirio

Umberto

Fissar in tela ma pupila ognor

Bianca

Los guardo tuo mi famora d'amor

Umberto

Bianca Oh! Dolce amante

Bianca

Pietà! Non regge il sentiscosta ocroe

Umberto

Almen! Fissami ancor

Bianca

Son tua!

Umberto

Celeste voluttà para disì al ardor

Bianca e Umberto

Oh! Ebbrezza ò ridente al beggiare.
D'infinito amor, amor!

Umberto

Leco o'signor, la sposa che bramava
Dello sem dier la figlia

Umberto

Timida un tempo e forte
Segui co lu che ama, ame offido l'onore
Al fianco mio sicura lascio il paterno lar
Altri che il padre al mando ella no há;
Moria la madre il giorno in cu ila diede al sol
Casta fra igelsomini visse p
el padre ognor ora mi segue prodiga par vida desso è
ardor

Bianca

Oh! Que encanto de viver. Rei meu rei encantador!

Umberto

*Paraíso de belezas. Eu também vi seu semblante sempre
seguido na vida dura nas guerras sangrentas, meus
pensamentos. Ele estava voltado para você em meio ao
brilho escuro.
Nenhum fogo entre a multidão cruel da legião furiosa.
Eu bato na cruel orgia de sangue
Serena você apareceu como uma visão abençoada!
As noites de angústia dos soldados
Dos barulhos surdos e gritos das armas
Pareceu-me que vi você com infinita dor e compaixão
Oh! Vagueza de
Você pode, oh! Alegria! Enfim não gesticulo mais, minha
alma, como talvez eu te amasse.*

Bianca

Oh! Delírio

Umberto

Estou olhando fundo nos seus olhos!

Bianca

O seu olhar me fascina de amor!

Umberto

Oh! Bianca, minha doce amada!

Bianca

Compaixão! Não gosto da sensação da distância.

Umberto

Pelo menos! Olhe para mim novamente

Bianca

Sou tua!

Umberto

Celestiosa vontades de um paraíso de amor!

Bianca e Umberto

*Oh! Embriaguez da felicidade de danças.
De amor, infinito amor!*

Umberto

*Agradeço a Deus a noiva que eu desejava
Que continua imaculada*

Umberto

*Timida e forte
Seguiu quem ama, confiou a mim a sua honra.
Com segurança ao meu lado deixou seu lar.
Ela não tem ninguém além do pai por perto;
A mãe morreu no dia em que lhe deu à luz.
Casta entre os jasmims, vivia
encontrando o pai de vez em quando,
teve uma difícil vida até então.*

Riccardo

Mio prode vincitor d'ogni battaglia ardit
 condo tier delle mie schiere.
 Qual nell'ora chei miei rubbri stendar di
 lui forti del nemico in iscompiglio ivento
 la van superbi svento
 la van superbi tal in questo momento
 mirallegra la tua felicità l'ato
 concetto cui tiene l'affezione la virtude
 E'l veder come sorte ti sorrise come sorte ti sorrise.
 S'appresi la verzosa da mi gella
 Giojelli di virtu voi poa sedete ma, sai per messo ame
 D'offerir vi il regalo di nozze le per le ci dia mantiche
 risaltar farranno la beltade che naturavidr de

Bianca

Grazie ò signor

Riccardo

Mio el piacer la mano come compenso datemi

Umberto

Oh! Non signore quale ognor la bontà vostra ognora

Riccardo

Piú non dire tale mer'ti proteggereio tivo; ti son grato
 all'avemire non pensare eglésicur

Umberto

Grazie virendo omon signore

Riccardo

Da Bráulio dei recarti, mio buon amico
 Com lui ti dei parlare
 d'affar che ti riguarda
 E qui il conduco alla sua degna figlia.
 Fratanto esse mi narri sua vita simplice.
 Va

Oh! Sorte ria!

Sperava.

Dinon subirei il fascino ma pur è ver.

O'incanto!

Pur troppo è bella oh!

Il vago sembiante a noi!

Gentile damigella!

Ch'io vi guardi ancor io sent'incor lo stesso
 Gaudio Dell'istate felice in cu ila labbra sfiora vano le
 mami che d'in vidia farebbero arrossire una regina!

Riccardo

*Meu bravo vencedor de todas as ousadas batalhas
 contra os meus inimigos.
 Assim como me reergo em meio aos escombros
 Assim como se espalham os que se tornam inimigos
 Também os faço cair em desordem.
 Eu acabo com todos os orgulhosos,
 Eu destruo os vans orgulhosos,
 E assim, este momento a tua felicidade me maravilha
 E por ti guardo carinho e virtude
 Fico feliz em ver como o destino sorriu para você
 como o destino sorriu para você.
 Se você prendeu o amor dessa feliz jovem
 Uma joia de virtude
 Você pode então casar-se com ela, mas,
 Você sabe que devo oferecer um presente a esse
 casamento.
 Darei essa joia, que irá realçar a beleza
 que a natureza deu a ela.*

Bianca

Obrigado senhor!

Riccardo

Por favor, me dê sua mão como recompensa

Umberto

Oh! Não precisa senhor tamanha bondade.

Riccardo

*Não diga mais isso, eu te protegerei;
 Estou grato a você por não ser ganancioso.*

Umberto

Grato, meu grande senhor!

Riccardo

*Traga-me Bráulio, meu bom amigo!
 Com ele você pode conversar sobre
 Esse compromisso que lhe diz respeito.
 E aqui eu fico fazendo companhia a sua digna filha.
 Enquanto isso, ela me contou sobre sua vida simples.
 Vá!*

(Umberto sai com os guarda)

Oh! A sorte pra mim sorrir!

Acontece o que esperava.

Eu não ficaria encantado por uma jovem assim,

Mas estou verdadeiramente encantado!

Você é muito bela. Oh!

O seu semblante nos encanta!

Querida donzela,

*Eu sinto agora em meu coração o mesmo amor de jovem
 Me senti como no verão, com os raios de sol aquecendo
 Que faz corar a pele de uma bela rainha!*

Eppure ame com muove invidia alveder tal belta de e
la ventura cui do nato a il destino il mil guerriero.
Mes Fortunato signore nel po ter nella ricchezza
assoluta podrone d'ogni cosa debbo inoi diare
Um'uffici al ch'e amato dalla piú bella delle creature

Orsu! V'inpongo di farvi felice a dagli grafi ele mi
glori imprese a voi unti mobbilta e ricchezze e che in
mia corte si rispetti prima d'infre le prime.
La soave Bianca a voi le gemme

Bianca

Oh! Quale angoscia am'invade qual terrore m'assale il
cuor ho gon fio di pianto.

Gran dio m'ajuta sempre ate rivolto ebbi il pensiero
el'anima el cor mio

Deh! Che giammai il'essemio sai tollo alla virtu de
ell'amor tuo gran Dio!

Fache al malvaggio nella furia rea abbagli il lume del
tuo spirito

ô Dio E moía in sem la criminosa idea. E non l'acneca
lo fatal desio!

Riccardo

Qual emozion! Mi sambra l'avvicini narsi dun fatal
istante!

In vers'appressa dolce la voluta de che atendo
ausente!

Ordonate mi la gioia di adorna voi
o incantatrice qual istante ch'io ne muoia le l'ultimo
esser deve ammaglia trice!

Bianca

Ah! Siccome al campo pe'sentier fioriti
undime'ngi va altemr sold'aprile aliena alma
le ai colpisuou ardite difior del prato io col si un
mazzo evile

Din fra quei fiori di fragranza
pura la sape immonda sicelava queta;
E colve le no dela bocca impura
tento il mio viso qual la maledetta Gran Dio siccome il
rettile sim ale detto il pérfido!!!

Riccardo

Oh! No t'arresta io te perdono!
A scoltami! Non t'imolar si il fai padre
e darmante a morte com dannerei tustesa!

Bianca

Ah! Dua le orror crudele che malti fec'io mai?
Lascia mi impasse vivere lascia mia amar!

Pietà! Pietà!

*No entanto, sinto inveja de ver tamanha beleza nas mãos
do destino deu um mero guerreiro.*

*Ele é muito afortunado,
Mas não poderoso, cheio de riquezas,
dono de tudo, devo lhe dizer.
É um serviçal, um guerreiro idolatrado apenas.*

*Vamos! Peço que fique feliz as riquezas e glórias que
tenho para te ungir. São várias as riquezas que podes ver
em minha corte. Você comigo teria muita riqueza e joias.
Tudo para você, minha doce Bianca.*

Bianca

*Oh! Que angústia me invade, que terror ataca meu
coração, me encho de lágrimas.*

*Grande Deus. O Senhor sempre me ajuda.
Te tenho em meus pensamentos, em minha alma,
em meu coração*

*Oh! Tenha você a essência do grande Deus, que é cheio
da virtude, de amor!*

*O Deus, ofusque com a luz do seu espírito o mal deste
homem, a sua fúria criminosa,*

*Oh Deus, ponha fim na ideia criminosa que impera na
cabeça dele. Esse desejo fatal da violência!*

Riccardo

*(Que emoção! Parece-me que um momento fatal se
aproxima!
Meu próximo passo será feito agora com todos
ausentes!)*

*Venha, conceda-me a alegria de enfeitar você,
doce feiticeira, pois sinto que devo morrer
ao lado de seus feitiços.*

Bianca

*Ah! Assim como caminho pelos campos de flores,
Minha alma vai embora com a primavera feliz.
Sinto o vento frio do outono atacando as flores.
com um raio de maldade,
Você é como uma praga que destrói as puras flores
Retira a fragrância com seu cheiro imundo de praga
Suas mãos me tocam e me deixam suja.
Grande Deus, afasta de mim esse réptil feroz,
Esse pérfido infeliz!!!*

Riccardo

*Oh! Não me pare, eu te perdoo suas palavras!
Escute-me! Não se incomode com o que vou com seu pai
Se arme, pois você a morte você o condenará!*

Bianca

*Ah! Você é muito cruel comigo, o que eu te fiz?
Deixe-me viver, deixe-me amar!*

Compaixão! Compaixão!

Riccardo

Pietà dovresti aver di me!
Io t'amo Oh! Troppo è ver
Giammai seppi che fosse amar!
Ecco al vederti in palpito trano senti
il mio cor.

Furo' è beglo occhi. Ceruli fula tuo chioma d'or!
Casta soave seducente alti va pura qual neve delli
altieri monti la você tua al pari delle tonti mormora
delce edaccarezza incanta amor nell'occhi e sulle la
bracanta ne la noi cigli volutà divina sie come ciel laste
la matutina perme risplende il peregrin tuo viso.

Oh! Duna natura celesti al sorriso
Belezza d'amore innamorata
Eva ria divederti,
Il amor non sorrideva ora nell'ansia si di batte il core.
Deh! Per pietà non ni negare amore.

Bianca

Oh! No! Giammai il tuo labbro mi mancherà o
bárbaro!
Prendi che il sceno abbruciano questi giojelli in fami.

Riccardo

Schegli! Qualtro no chiedi mi sciedi! Sarai regina!

Se all'amor mio rinunzi solo ne avrai revina!
Tu sposerai Umberto
Mai l primo amplesso è mio sacro ne
ho dritto e ognora.
Quei vi il signor son io

Umberto

Cielo che intendo. Qual novente l ama il core mio
traffissero quei moti!

Bianca

Padre! Perdonno, Salvami!

Bráulio

Qua le sciagura oh Dio. Il cor bem mmavvertiva vuoto
el mio larquestange lo fuggiva. Ora por te solo morir.
Possio. Ognora l'ajutai ne'li schiamori il cielo m'há
punito m'há punito Ed essa dei soffir pe' miei errori!
Oh! Dio tropo hai colpito! Troppo hai colpito ognora
l'ajutai nè lo schiano ri il cielo m'há prunito e dessa
dee soffrir pei miei erroni

Riccardo

Se a tanto giunge roi fatali ardorsi e il senno io o mai
smarito. Ordi costui io calmaro i bollori che fiero il so
ed ardito.

Umberto**Riccardo**

*Você deveria ter misericórdia era de mim!
Eu te amo, ah! É verdade.
Eu nunca soube o que era amar!
Aqui, vendo você, sentindo seus batimentos cardíacos.
Vem sentir meu coração bater.*

*Seus olhos são lindos. Refletem seus cabelos dourados!
Casta, doce, sedutora, alta, tão pura como a neve das
altas montanhas, a tua voz é linda,
Mas você é estúpida, mesmo assim murmura doçura e
carinho, encanta o amor com seus olhos lábios.
Transmite o desejo divino. Você é como o céu da manhã,
seu rosto errante brilha através de mim.*

*Oh! Uma natureza celestial tem seu sorriso
Uma Beleza de amor apaixonado
Eva que volta ao Eden,
O amor me faz sentir, a ansiedade faz bater meu
coração.
Oh! Por pena não negue o amor a mim.*

Bianca

*Oh! Não! Jamais seus lábios vão sentir meu beijo, seu
bárbaro!
Deixe o jogo queimar todas essas joias*

Riccardo

*Quinquilharias! Pode me pedir o que quiser!
Você poderá ser minha rainha!
Mas caso você renunciar ao meu amor,
Você terá, então, a sua vitória!
Vai se casar com Umberto.
Mas antes a primícia do amor será minha.
Tenho esse direito sagrado, pois, é dado aos grandes
senhores.*

(entra Umberto e Bráulio)

Umberto

Céus, o que vejo. Isso dilacera meu coração!

Bianca

Pai! Perdão, salve-me!

Bráulio

*Aqui o infortúnio, ó Deus. Meu coração se sentiu vazio e
meu larquestange fugiu dele. Agora deixe-me morrer. Eu
posso. Cada vez que o ajudante no alvoreço do céu me
puniu e sofreu pelos meus erros! Oh! Deus, você bateu
muito forte! Você bateu demais no assistente e o céu me
puniu e ele deve sofrer pelos meus erros*

Riccardo

*Se chegar a este ponto, nunca perderei meu ardor fatal e
minha inteligência. Manda esse homem, vou acalmar o
calor que é orgulhoso e ousado.*

Oh! Mie speranze o miei teneri amore i o mai tuttè svanito. Egli incompenso ai miei scorsi dolori cadardo m'há tradito ah!

Bianca

Oh! Della gioia spagno si ibaglieri dal pérvido É rapito il sogno verginal dei delciamori ahimé tutt'è sparito Ah!

Umberto

Il diritto che tu vanti sino ame giunger non può!
Ne'l'infamia decco prere chi per te agnor pur
Le tue armiono rai, le tue schiereio condussi dall'alpia al tirreno edo vum que le ardite brandiere perdedi gloria d'amor! Sei per voi sle al!

Riccardo

S'arresti il capitano

Bianca

Cielo t'arresta per pietà m'attandi se in cárcere repir cidee cedi che da me abra il bacio dell'addio!

Bráulio

Oh! Scigurato mio signor clemenza!

Riccardo

Ebbene va! Con sento poscia egli sai condetto!

Bianca

Amato sposo addio sino alla morte ti seguirò. Addio!
Oh! Piuttosto la morte!

Umberto

Oh! Dolce vreatura bianca soave di! Mio perduto amore! Addio!

Bianca

A te! Perfido muori!

Riccardo

Crudelle io t'amava

Bianca

Al fianco tuo voglio morir!

Umberto

Vieni fugiam! Ribellion!

Voces

Tradimento! Tradimento!

Umberto

Indietro!

Umberto

Oh! Minhas esperanças ou meu amor eterno nunca desapareceram. Ele, em compensação pelas minhas dores passadas, me traiu, ah!

Bianca

*Oh! Da alegria espanhola brilha do pérvido!
O sonho virginal do amor é sequestrado, ai tudo desapareceu, ah!*

Umberto

O direito que você reivindica não pode me alcançar! Na infâmia devo suportar aqueles que ignoram isso por você. Eu liderei seus exércitos, seus exércitos, desde os Alpes até o Mar Tirreno, e quero que você perca a glória do amor através de suas espadas ousadas! Você é para você [sle al]!

Riccardo

O capitão deverá ser preso

Bianca

O céu... impede por misericórdia, espere por mim se na prisão você acabar meu amado. Deixe-me lhe um abraço e um beijo de despedida!

Bráulio

Oh! Miserável, meu senhor, tenha clemência!

Riccardo

Bem, vá! Ele logo irá ouvir dizer como me sinto depois de provar seus encantos!

Bianca

*Adeus, amado amante, te seguirei até a morte.
Adeus! Oh! Em vez disso, irei à morte!*

Umberto

Oh! Doce criatura Bianca! Meu amor perdido! Adeus!

Bianca

Um brinde a você! Pérvido morra!

Riccardo

Cruel, eu te amei

Bianca

Eu quero morrer ao seu lado!

Umberto

Vamos, vamos escapar! Rebelião!

Voces

Traição! Traição!

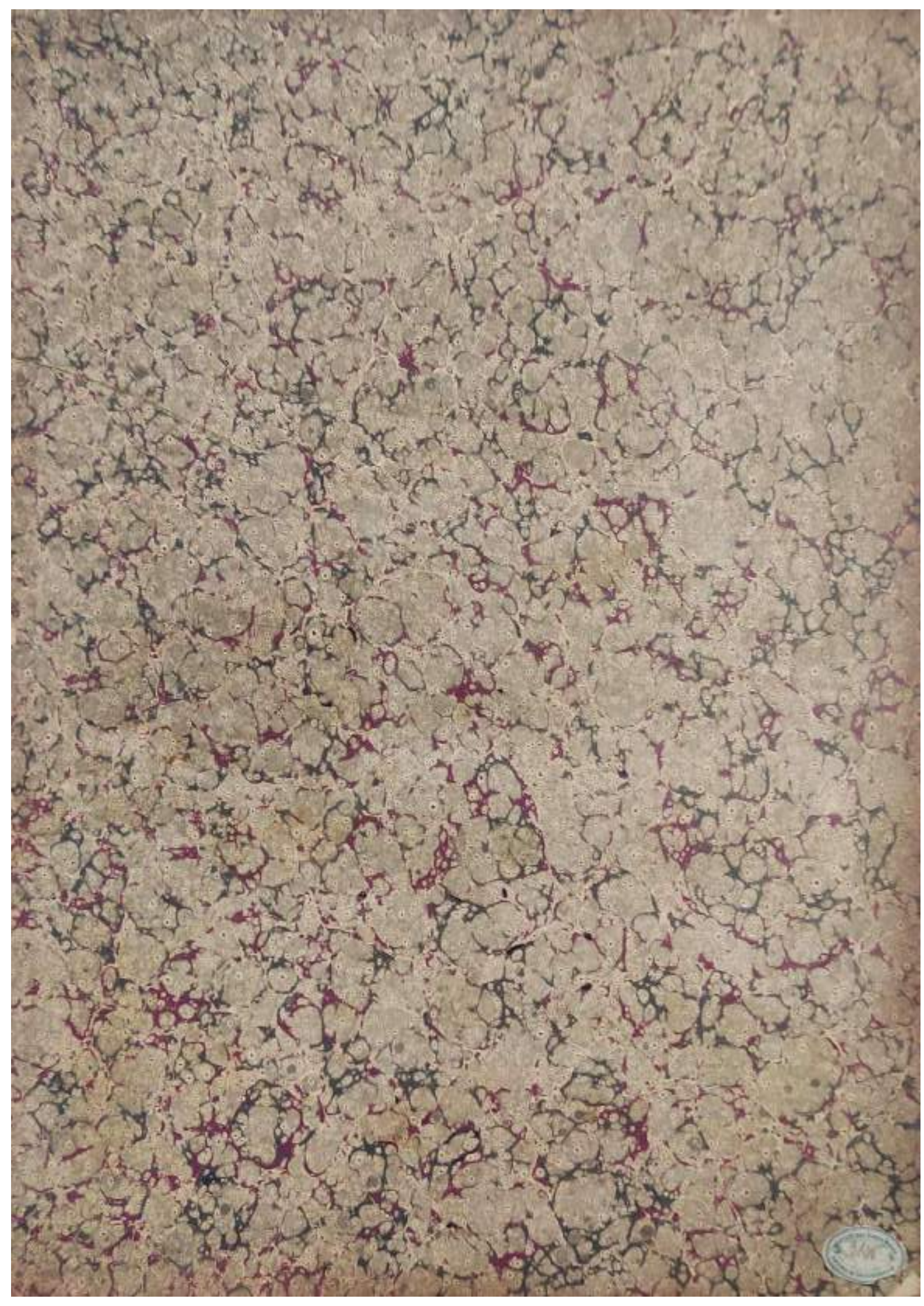
Umberto

Voltar!

Anexo C: Primizie: Grade original

ABDON MILANEZ

—
PRIMIZIE



Partitura
Biblioteca de Instituto
Nacional de Musica
2-20-23
Abdon Milanes

Partitura

BIBLIOTECA
DO
INSTITUTO NACIONAL DE MUSICA
Cora N.
Volume N.

Primizie
Vol. 7-1

BIBLIOTECA
DA
ESCOLA NACIONAL DE MUSICA
Cora N. 4191
Volume N.

Opera in 1 Atto

BIBLIOTECA
DO
INSTITUTO NACIONAL DE MUSICA
Cora N.
Volume N.

composta de

Abdon Milanes.

Instrumentazione d' Orchestra fece
Ernesto Zanchini.

Personaggi.

Bianca =	Donzella del Villaggio.	= Soprano.
Umberto =	Giovane guerriero	= Tenore.
Riccardo =	Duca e Sovrano	= Baritono
Branlio =	Scudiero del Duca e padre di Bianca.	= Basso.

Voci interne.

Indice.

I.ª Parte .	Pagina 1.ª .	1.
II.ª Parte :	" " .	58.

I^a Parte.

Primizie.

Opera in 1 atto.

Maestoso.

2. Flauti.

2. Oboi.

2. Clarinetti in Fa.

2. Fagotti.

2. Corni in Fa.

2. Trombi in La.

1. & 2. Tromboni.

3. Trombone Basso - Tuba.

Timpani.
Sol. e Perc.

Cassa e piatti.

Umberto.

Riccardo.

Arpa.

1. Violini.

2. Violini.

Viola.

Violoncelli.

Contrabassi.

This page contains a handwritten musical score for a multi-instrument ensemble. The score is organized into systems of staves. At the top, there are staves for strings, with markings such as *mf* and *f*. Below these are staves for woodwinds, including flutes, oboes, and bassoons, with dynamic markings like *mf* and *f*. The bottom section of the page features staves for brass instruments, including trumpets and trombones, with dynamic markings such as *f* and *mf*. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. There are also some handwritten annotations and corrections throughout the score.

L'astor Mar. (in D) *LOW*

Handwritten musical score for the first system, featuring multiple staves with musical notation and performance instructions.

Performance instructions include: *rall. poco*, *pp*, *ppp*, *rall. poco*, *f*, *sp*, and *rall. poco*.

Instrumentation includes: *Cassa solo timbale*.

Staff markings include *1* and *2*.

Handwritten musical score for the second system, continuing the piece.

Performance instructions include: *rall. poco* and *L'astor Mar. (in D)*.

Staff markings include *1* and *2*.

Handwritten musical score for a piano and voice ensemble. The score is organized into 12 staves:

- Staves 1-4:** Piano accompaniment, featuring complex rhythmic patterns and chords.
- Staves 5-6:** Voice parts, labeled "U." (Upper) and "B." (Lower).
- Staves 7-8:** Piano accompaniment, continuing the rhythmic and harmonic material.
- Staves 9-12:** Piano accompaniment, concluding the piece with dense textures.

Key musical features include:

- Dynamics:** *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), *cresc.* (crescendo), and *rit.* (ritardando).
- Articulation:** *acc.* (accents) and *sfz* (sforzando).
- Tempo/Character:** *rit.* markings are present at the beginning and end of the piece.

1. *Meno.*

Meno

U. *ste e e p ste*
 Mio huo si - que sa -

R.

Meno

Handwritten musical score for the first system. It consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line begins with a melodic phrase, followed by a rest. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *pp* (pianissimo), and articulation marks like accents and slurs. The system concludes with a double bar line and a fermata over the final notes.

Handwritten musical score for the second system. It features two vocal lines, labeled 'U.' (Soprano) and 'A.' (Alto), and piano accompaniment. The vocal lines contain the lyrics: "In - te" and "Et cir - ca quaer dia' noi...". The piano accompaniment continues with complex textures, including triplets and various dynamic markings such as *p*, *pp*, and *fp* (fortissimo). The system ends with a double bar line and a fermata.

And^{te} = mosso

Handwritten musical score for strings, consisting of ten staves. The notation is mostly rests, with some dynamic markings (mf) and a 'string' label at the end of the section.

Andante Mosso

u.

R.

And^{te} = mosso

3.

Handwritten musical score for the first system. It consists of ten staves. The top two staves contain melodic lines with various note values and rests. The remaining staves contain accompaniment, including chords and arpeggiated figures. Dynamics such as *f* (forte) and *p* (piano) are indicated throughout. A box containing the number '3.' is located at the top right of this system. The tempo marking '1^o Tempo' is written in the first measure of the fifth staff.

Handwritten vocal line with lyrics in Italian. The lyrics are: "Grazie di mio re...". The musical notation includes a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The lyrics are written below the notes.

Handwritten musical score for the second system. It consists of five staves. The top two staves contain melodic lines with various note values and rests. The remaining staves contain accompaniment, including chords and arpeggiated figures. Dynamics such as *f* (forte) and *p* (piano) are indicated throughout. A box containing the number '3.' is located at the top right of this system. The tempo marking '1^o Tempo' is written in the first measure of the fifth staff.

Handwritten musical score for piano accompaniment. The score consists of several staves. The top staff features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. Below it, there are several staves with chords and single notes. Dynamic markings such as *p* (piano) and *mp* (mezzo-piano) are visible. The notation includes various accidentals and phrasing slurs.

U
 m - vo
 Et de si de - no de - um - mi - a
 a - ni - ma de - i - la
 U - na - fi - li - a - ge - ni - ta - ra -
 di - a - e - a -
 di - a - e - a -
 di - a - e - a -
 di - a - e - a -

Handwritten musical score for piano accompaniment, continuing from the previous section. It features similar complex rhythmic patterns and chordal structures. Dynamic markings include *p*, *mp*, and *ff* (fortissimo). The notation is dense with many notes and slurs.

3.

string

string

string

string

string

u.

B.

Le vent nous a fait

O nom, nous signor le fe pe-le-se!

conquel fue... si ce

string

atempo

string

string

string

atempo

atempo

And. molto

Piu largo

Handwritten musical score for piano accompaniment. It features several staves, including a grand staff (treble and bass clefs) and individual staves for strings and piano. The tempo is marked "And. molto" and "Piu largo". Dynamic markings include "p" (piano) and "mf" (mezzo-forte). The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Mosso $\frac{3}{4}$
 rall. $\frac{3}{4}$
 Largo

U.
 R.
 il parlante
 la va! oh di-spet-to!

Mio gio-rin guerriero Tac-que-ta con-ten-to

Handwritten musical score for vocal and piano accompaniment. It includes a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The tempo is marked "And. molto" and "Piu largo". Dynamic markings include "dolce", "mf", and "p". The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

And. molto

Piu largo

Meno.

Meno.

U
A

di-gno ei-vol sa-pe-as, Tu tal mi-ste-ro si-mil' l'amor no-stra e-ri

pe-ro lo-mu-di sol-pun-ni-fo-a-la

Meno.

pp

mf

f

mf

pp

Meno

Handwritten musical score for the first system. It consists of several staves. The top staff has a treble clef and contains notes with various dynamics like *p* and *f*. Below it are several staves with bass clefs, some containing notes and others with rests. There are some handwritten annotations and a large '2' at the end of the system.

(tranquillo)

Handwritten musical score for the second system. It includes a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "pu - ... or dremium di no un met-to scambie gannu lo giu - no!". Below the vocal line, there are several staves of piano accompaniment with notes and rests. There are some handwritten annotations and a large '2' at the end of the system.

rall

Handwritten musical score for piano accompaniment. The score consists of several staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line with notes and rests. Below it are several staves with bass clefs, likely for the left hand, containing chords and bass lines. Dynamic markings include 'f' and 'mf'. The tempo marking 'rall' is written above the first staff. The score is written in a single system.

u.

a.

E co-me da-pesti che bruciano il pa-dre L'è-ma-ri-quai-ma-to te vin-ce s' que-ri-ria-no?

rall

Continuation of the handwritten musical score for piano accompaniment. It features multiple staves with notes, rests, and dynamic markings such as 'mf' and 'p'. The tempo marking 'rall' is written above the second staff. The score is written in a single system.

Handwritten musical score for the first system. It consists of several staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line with notes and rests. Below it are several staves with bass clefs, likely for a piano accompaniment. Dynamic markings such as *cresc* and *affrett* are written above and below the staves. The notation includes various note values, rests, and slurs.

U. *sol-to quel sol-giò que no al mat-ti no varca-va splen-de-a la natu-ra. ogni cosa cam-*

R.

Vocal line with lyrics: *sol-to quel sol-giò que no al mat-ti no varca-va splen-de-a la natu-ra. ogni cosa cam-*. The lyrics are written below the notes. A corresponding staff with notes is written above the lyrics.

Handwritten musical score for the second system. It continues the musical notation from the first system. It includes several staves with notes and rests. Dynamic markings such as *cresc* and *affrett* are present. A large 'V' is written at the bottom of the page, possibly indicating the end of a section or a specific performance instruction.

5

Handwritten musical score for the first system, consisting of seven staves. The notation includes complex rhythmic patterns, primarily eighth and sixteenth notes, with various dynamic markings such as *p* and *pp*. The music is written in a common time signature. A large, stylized number '4' is written across the lower staves of this system.

Musical score for the vocal line, including lyrics in Italian. The lyrics are: *ta - va Co - la fra i cantici fior su una ca - sel - ta In fon do a quel villeggiar vi - do del l'immagin be - ne -*

Handwritten musical score for the second system, continuing the vocal line and accompaniment. It features several staves with musical notation, including dynamic markings like *p* and *p piano*. The lyrics from the previous system continue here. The notation includes various rhythmic values and rests.

Handwritten musical score for the first system. It consists of several staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo marking *marcato* is written above the staff. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo marking *marcato* is written below the staff. The right side of the system features a section marked *Cantabile* with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo marking *quasi legato* is written above the staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *f* and *p*.

1. *fi* *sen - tu* l'amor pi - mic - no. *de - us - a* *tranquil - la* *all'*

Handwritten musical score for the second system. It includes a vocal line (soprano) and piano accompaniment. The vocal line starts with the lyrics "fi sen - tu l'amor pi - mic - no. de - us - a tranquil - la all'". The piano accompaniment consists of several staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo marking *marcato* is written above the staff. The bottom staff has a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo marking *marcato* is written below the staff. The right side of the system features a section marked *Cantabile* with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo marking *quasi legato* is written above the staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *f* and *p*.

Handwritten musical score for the first system. It consists of several staves. The top staff has a treble clef and contains a series of notes. Below it are several staves with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *mf*, *cresc.*, and *mf cresc.*. There are also some large, stylized markings that look like 'L' or '4' on the lower staves.

U
 A
 an-bra deus et mi se-gue-ge? Pi-de-a, nell'ac-cep-tionis di gau-dio olee-sis super-ge

Handwritten musical score for the second system. It continues the musical notation from the first system. The lyrics are written below the vocal staves. The musical notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *mf* and *cresc.*. The score is written in a cursive, handwritten style.

Handwritten musical score for the first system, consisting of seven staves. The notation is dense, featuring complex chords and melodic lines. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a treble clef. The third staff has a treble clef. The fourth staff has a bass clef. The fifth, sixth, and seventh staves have bass clefs. The music is written in a style characteristic of 18th or 19th-century manuscript notation.

u. *di - que - ro da quel osu - ra - ven - ti. O - qui ga - mo la vi - de. O - qui si dal bal - co - me fi - o - ri - to, mi - oc - chi fe - ri - ven - ni - ti*

R.

Handwritten musical score for the second system. It includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "di - que - ro da quel osu - ra - ven - ti. O - qui ga - mo la vi - de. O - qui si dal bal - co - me fi - o - ri - to, mi - oc - chi fe - ri - ven - ni - ti". The vocal line is written on a single staff with a treble clef. The piano accompaniment consists of several staves with bass clefs.

Handwritten musical score for the third system, continuing the piano accompaniment. It features several staves with bass clefs. The notation includes various dynamics such as *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *sp.* (sforzando). There are also articulation marks like *acc.* (accent) and *rit.* (ritardando). The music is written in a style consistent with the previous systems.

Handwritten musical score for the first system. It consists of several staves. The top staff is marked *mf* and *affrett. a tempo*. Below it are staves for woodwinds and strings, with various dynamics like *pp*, *mp*, and *fp*. A large, stylized letter 'A' is written across the lower part of the system.

U
 cor. ... *U-ra duo-po pas-tor della guerra fra-le aspre-re l'a-mai con-più ar-do-re La ri-tro-vo de-de-le-co-ran-te*
 A.

Handwritten musical score for the second system. It includes vocal lines and instrumental accompaniment. The vocal line starts with the lyrics from the previous system. The instrumental parts include woodwinds and strings, with dynamics such as *mf*, *pp*, and *fp*. The notation is dense and detailed.

6. And^{te} mosso.

Handwritten musical score for the first system, consisting of five staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *rall.* and *p*. A large, stylized signature or scribble is present in the lower right quadrant of this system.

Handwritten musical score for the second system, consisting of five staves. The first staff contains the vocal line with the lyrics: "ag-gi sappi chi n'è l'ge-mi-tor". The second staff contains the lyrics: "O-hi-mi-ni pro-de". The piano accompaniment includes dynamic markings like *p* and *rall.* and concludes with the tempo marking "And^{te} mosso".

Corona

(1) Maest.

Handwritten musical score for the first system, featuring multiple staves with notes, rests, and dynamic markings such as *pp* and *del.*

Alto

Handwritten musical score for the second system, including a vocal line with lyrics: *venne la sorella inaspettata condurci!*

Handwritten musical score for the third system, featuring piano accompaniment with various notes and rests.

Handwritten musical score for the first system, consisting of five staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The music is written in a cursive, handwritten style.

L'Agitato

u.

A

ganno e non so - gna a per me! ... Mi ha di - scano i so - ri. le donne s'imbacciai danno al sereno so - lo mio - vechi in Cambi-

Handwritten musical score for the second system, including vocal lines and piano accompaniment. The vocal line is marked with a 'u.' and a 'A'. The piano accompaniment features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as 'arco' and 'p'.

rall. . . . *Meno.*

Handwritten musical score for the first system. It includes a piano part with treble and bass staves and a violin part. The tempo is marked 'rall.' and 'Meno.'. The piano part features a melodic line with slurs and a bass line with chords. The violin part has a single line with notes and rests.

(Cambia in Fa#-Dof)

Meno
Meno
Cantato
 rall.

cion. di robra' qual' uoria!
 Al signore, el so mano non e da-to lgo-de-re For-de

Handwritten musical score for the second system. It includes a piano part with treble and bass staves and a violin part. The tempo is marked 'rall.' and 'Meno.'. The piano part features a melodic line with slurs and a bass line with chords. The violin part has a single line with notes and rests. The lyrics are written below the piano part.

Molto cantabile

4 Cantabile

Ricordo

quel-la de Braulio ne-son - de E la damachio cerco sono cer-to E' ben dessa... la ve-zo da fea.

Molto cantabile

arco

The first system of the musical score consists of several staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains a melodic line with various note values and rests. Below it are several other staves, some with bass clefs and some with treble clefs, containing accompaniment. Dynamic markings such as 'p' (piano) are visible throughout the system.

The second system features a vocal line with lyrics written below the notes. The lyrics are: "quel-la de Braulio ne-son - de E la damachio cerco sono cer-to E' ben dessa... la ve-zo da fea." Below the vocal line is a piano accompaniment consisting of several staves with notes and rests. The tempo/mood marking "Molto cantabile" is written at the bottom left of this system.

4.

Allargato
p
p
p

All.^{to}

All.^{to}

All.^{to}

Allargato

Handwritten musical score for voice and piano. The score consists of several staves. The vocal line includes the lyrics: "cuel - la - Del - la - Can - di - da - pu - ra". The piano accompaniment features various textures, including chords and melodic lines. Performance markings include dynamics such as *pp* and *p*, and tempo markings such as *Allargato*, *All.^{to}*, and *All.*. There are also some red markings and a large signature-like scribble on the right side of the page.

R.

cuel - la - Del - la - Can - di - da - pu - ra

Handwritten musical score for the first system, featuring multiple staves with complex rhythmic patterns and some markings like "cresc" and "f".

Alto

capo al primo

A

Handwritten musical score for the second system, including a vocal line with lyrics and a piano accompaniment.

Mi chiamar-ò - sto - no' la donce spina - ce le da - me di vi - no E' l'or - gia! non

Handwritten musical score for the third system, showing piano accompaniment with various dynamics like "p" and "f".

piu'

Andantino

Handwritten musical score for the first system. It includes a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The tempo is marked "Andantino". Dynamics include *mf*, *p*, *mf*, and *pp*. There are markings for *rall.* and *dim.*. The piano part features chords and melodic lines. A large handwritten "3" is visible in the middle of the system.

ra - le in anno - is - Il ver - gi - ne se -

Handwritten musical score for the second system. It continues the vocal and piano parts. The tempo changes from *rall.* to *And.* (Andante). Dynamics include *f*, *mf*, and *pp*. There are markings for *rall.* and *Andantino*. The piano part features chords and melodic lines.

Handwritten musical score for the first system. It consists of five staves. The top two staves are for piano accompaniment, featuring chords and melodic lines. The third staff is a vocal line with lyrics. The fourth and fifth staves are for piano accompaniment, including dynamic markings such as *pp*, *sf*, *sfz*, and *pp*.

3

a *no* di quel-la don- cel - - - la m'è duo - - -

Handwritten musical score for the second system, primarily a vocal line with lyrics. The lyrics are: "di quel-la don- cel - - - la m'è duo - - -". The notation includes notes, rests, and dynamic markings like *no*.

Handwritten musical score for the third system. It consists of five staves. The top two staves are for piano accompaniment. The third staff is a vocal line with lyrics. The fourth and fifth staves are for piano accompaniment, including dynamic markings such as *pp*, *sfz*, and *pp*.

Andante calmo

Piu mosso

Handwritten musical score for the first system. It consists of multiple staves with notes and rests. A large handwritten "A Calmo" is written across the lower staves, and a large handwritten "Piu" is written across the right side of the system. The tempo markings "Andante calmo" and "Piu mosso" are present at the beginning and end of the system respectively.

Tappetta o' Bran-lis

Handwritten musical score for the second system. It includes a section labeled "Branlio" and "L'ciel vi guar-di". The score continues with multiple staves of music. The tempo markings "Andante calmo" and "Piu mosso" are present at the beginning and end of the system respectively.

Andante calmo

Piu mosso

8.

1^o tempo

Andante.

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a series of eighth notes, followed by a half note, and then rests. The second staff is a piano accompaniment line with a bass clef, featuring a series of eighth notes. The third and fourth staves are also piano accompaniment lines, with the third staff containing a large handwritten number '3' and the fourth staff containing a large handwritten number '4'. The fifth staff is a vocal line with a bass clef, containing a few notes and rests. The tempo marking 'Andante.' is written above the second staff.

Alina

Andante

The second system of the musical score consists of five staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains the lyrics: "in - tan - do de il mio si - po - ma - qui - li - zio - lascio le dame". The second staff is a piano accompaniment line with a bass clef, featuring a series of eighth notes. The third and fourth staves are also piano accompaniment lines, with the third staff containing a large handwritten number '3' and the fourth staff containing a large handwritten number '4'. The fifth staff is a vocal line with a bass clef, containing a few notes and rests. The tempo marking 'Andante.' is written above the second staff.

Bran - lio m'an

Cello

(1^o solo)

1^o tempo

And^{te}

Allegro

9.

Musical notation for the first system, featuring a treble clef and a series of eighth notes.

Musical notation for the second system, featuring a treble clef and a series of eighth notes.

Allegro

Allegro

a. *ah! no* *la scia il buffone boudalguco*

b. *noia!* *o la vinge il buffone*

affett.

Piano accompaniment notation for the first part, including dynamics like 'p' and 'mf'.

p

mf

p

mf

affettando

Allegro

Meno.

Handwritten musical score for piano accompaniment. The score consists of several staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line with various note values and rests. Below it are several staves for the left hand, including a grand staff (treble and bass clefs) and individual staves. The music is marked with dynamics such as *p* (piano) and *pp* (pianissimo). A large, stylized handwritten word "Meno" is written across the middle of the score, indicating a tempo change.

A. *ni quel-lo in atti-so-gna ne le dame di poc'an- ei al-ti e la*

Handwritten musical score for vocal and piano accompaniment. The top staff is the vocal line, starting with the letter 'A' and containing the lyrics: *ni quel-lo in atti-so-gna ne le dame di poc'an- ei al-ti e la*. Below the vocal line are several staves for the piano accompaniment, including a grand staff and individual staves. The piano part includes dynamic markings like *p* and *pp*, and some staves have the word "otto" written vertically. The score concludes with a final cadence in the piano part.

Andante.

Handwritten musical score for the first system. It features a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The tempo is marked "Andante". The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The vocal line includes the lyrics "cau-se" and "a - mor - de qua - si vi - vi - si mi de' schia - vi". The piano accompaniment includes markings for "p" (piano) and "rall." (rallentando).

Andante

[Handwritten flourish]

[Handwritten flourish]

Handwritten musical score for the second system. It continues the vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked "Andante". The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The vocal line includes the lyrics "Mi tuggi la pa...". The piano accompaniment includes markings for "p" (piano) and "rall." (rallentando).

Andante.

Allegretto

Handwritten musical score for a string quartet with vocal lines. The score includes staves for two violins, two violas, and two cellos/contrabassos. There are two vocal parts with lyrics in Italian. The tempo is marked "Allegretto" and "Allegretto" with a "2" indicating a second ending. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (p, mp), and articulation marks.

Violin I: *2.*

Violin II: *2. Allegretto*

Vocal 1: *fi - sa - mor*

Vocal 2: *de opor is vinsi.*

Vocal 3: *(a se stesso) Que - sta vol - ta non*

String Section: *arco p*

Handwritten musical score for a piano accompaniment. The score consists of approximately 12 staves. The top few staves contain musical notation with notes, rests, and dynamic markings such as 'p' and 'pff'. There are some corrections and scribbles in the middle section. A large '2' is written across the middle staves, and a '4' is written at the end of the section.

Andica

Andica *sonja* *ti* *il* *luo-go* *dell'* *a-ri-o-ne* *pos-si-bi-le?* *a-ma* *quel* *lu-po* *un* *cuo-re*

Handwritten musical score for a vocal line. The lyrics are written below the notes. The score includes a vocal line and a piano accompaniment below it. The lyrics are: *Andica sonja ti il luo-go dell' a-ri-o-ne pos-si-bi-le? a-ma quel lu-po un cuo-re*. The music is in a simple, melodic style.

10. Cantabile - tempo

Handwritten musical score for the first system, including piano accompaniment and vocal lines. The tempo is marked "Cantabile - tempo".

rall. - - - tempo

affrettando

affrettando

Cantabile

affrettando

affrettando

Handwritten musical score for the second system, including piano accompaniment and vocal lines with lyrics.

(a Ritard)

affrettando

affrettando

Lyrics: *Et - quo - re al - tre ar - rum - tu - re Gi - am - mai con tal pa - so - le mi fu - ron pale - sa - te So di - bi to per - et - ter*

Andoluto

Handwritten musical score for the first system, featuring multiple staves with notes, rests, and dynamic markings like 'pp' and 'p'. A large handwritten '4' is written across the first few staves.

Allegro

B. *non ostante non all' o-pra*
 B. *co me sempre o-ppar-tie-nes bra-cio in ge-quo*

Andoluto

Handwritten musical score for the second system, continuing the musical notation with various notes and rests. A large handwritten '4' is written on the right side of the system.

Handwritten musical score for the first system. It consists of five staves. The top two staves are vocal lines, with the upper staff containing a melodic line and the lower staff containing a bass line. The bottom three staves are for piano accompaniment. The music is written in a common time signature. The first staff has a dynamic marking 'p' and a 'cresc.' marking. The second staff has a 'p' marking. The third staff has a 'p' marking. The fourth staff has a 'p' marking. The fifth staff has a 'p' marking. The music is written in a common time signature.

R
 bon fe vel - la - sti
 la vol - ta più che mai
 vo - glio ren - dei - re! All' o - pra un - gi - ro - gio!

B

Handwritten musical score for the second system. It consists of five staves. The top two staves are vocal lines with lyrics. The bottom three staves are for piano accompaniment. The music is written in a common time signature. The first staff has a dynamic marking 'p' and a 'cresc.' marking. The second staff has a 'p' marking. The third staff has a 'p' marking. The fourth staff has a 'p' marking. The fifth staff has a 'p' marking. The music is written in a common time signature.

Ando marcato

Ando

Handwritten musical score for the first system. It consists of several staves. The top staff has a treble clef and contains notes with dynamic markings of *mf*. Below it are several staves with various rhythmic patterns and notes. The tempo marking *Ando marcato* is written across the middle of the system. The system ends with a double bar line and a fermata.

Ando Marcato

fin 3

Handwritten musical score for the second system, featuring vocal lines and piano accompaniment. The vocal lines include the following lyrics:

Soprano: *Vi-a! Umber-to la de-ri-ve co-mu sul-ti-ma-mo-ri-ato Cin-na-mo-ra to*

Alto: *de-ri-ve co-mu sul-ti-ma-mo-ri-ato Cin-na-mo-ra to*

Tenor: *de-ri-ve co-mu sul-ti-ma-mo-ri-ato Cin-na-mo-ra to*

Bass: *de-ri-ve co-mu sul-ti-ma-mo-ri-ato Cin-na-mo-ra to*
 The piano accompaniment consists of several staves with notes and rests.

quasi legato

quasi legato

quasi legato

Ando marcato

Ando

Handwritten musical score for the third system, primarily consisting of piano accompaniment. It features several staves with notes and rests. Dynamic markings include *mf* and *p*. The system ends with a double bar line and a fermata.

Agitato.

Handwritten musical score for the first system, featuring multiple staves with complex notation and dynamic markings. The score includes a large handwritten signature "H. Allegri" across the middle staves. The tempo marking "tempo" is written at the end of the system. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *mf* and *pp*.

Vocal lines for Soprano (S.) and Alto (A.).

S. *Non lungi dal nostro castello... Vha un colto ri - don - te*

A. *E' voce di Rossi!*

Co - la fra angelli e

Handwritten musical score for the second system, including piano accompaniment and vocal lines. The piano part features a prominent "Cello" marking and a "rall." (rallentando) instruction. The vocal lines continue with lyrics. The score concludes with a "rall." marking and a "a tempo" instruction. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *mf*, *f*, *pp*, and *ppp*.

Agitato.

rall. - - - a tempo

String: *cresc.*

accel

f

triple corda

(impetuoso)

co a vi de uss gioi-ne per un simi-les om-broso e tanto bella e ca-ra
 che a-pu-ti tu, son-die-ro?

String: *cresc.*

f

String: *cresc.*

Handwritten musical score for strings and woodwinds. The score consists of ten staves. The top two staves are for Violins I and II, the next two for Violas, and the bottom two for Cellos and Double Basses. The woodwind section includes Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, and Basses. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as *mf* and *f*. There are some annotations in the woodwind parts, including *mf* and *f* with arrows pointing to specific notes.

Handwritten musical score for voices and piano. The top staff is for the Soprano (S), the middle staff for the Bass (B), and the bottom two staves for the Piano (P). The vocal parts have lyrics in Italian. The piano part features complex rhythmic patterns and slurs. The lyrics are: *Orangue sempre a principio!* and *E de-boa voi mia vi - ta*. The word *seguirmi* is written below the Soprano staff.

Sostenuto Grandioso

Handwritten musical score for the first system. It consists of several staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line with notes and rests. Below it are several staves with various clefs and notes, including some with large parentheses around them. The bottom staff has a bass clef and contains a bass line with notes and rests. Dynamic markings like *mf* and *f* are present.

A. *ma sera empuise il men - do* *si troppo adagio - ter mi - o vo - le!*

B. *Donque sempre o prin - ci - pe* *isacaroni me - a ri - ta mi - pe ri - ta!*

Grandioso

Adagio

Handwritten musical score for the second system. It continues the musical notation from the first system. The top staff has a treble clef and contains a melodic line. Below it are several staves with various clefs and notes. The bottom staff has a bass clef and contains a bass line. Dynamic markings like *f* and *mf* are present. The word *Adagio* is written across the middle of the system.

Sostenuto Grandioso

agitato

Handwritten musical score for the first system. It consists of several staves. The top two staves have dense, rapid sixteenth-note passages. Below them are staves with more complex rhythmic patterns and slurs. Dynamics include *p*, *pp*, and *ppp*. Performance instructions include *rall.* and *Dimin. sempre*. A *trumpet solo* marking is present on the lower left of the system.

Agitato - - - *rall.* - - - *Dimin.* - - - *sempre* - - -

Handwritten musical score for the second system. It continues the notation from the first system. The top staff begins with *agitato*. Dynamics include *p*, *pp*, and *ppp*. Performance instructions include *rallent.* and *Dimin. sempre*. The word *piccolo* is written at the bottom right of the system.

II.ª Parte.

Andante pastorale.

Handwritten musical score for the first system. It includes a piano accompaniment with a treble clef staff and a bass clef staff. The piano part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with chords. A vocal line is written below the piano part, with the lyrics "in Re b. La b." written under it. The tempo is marked "Andante pastorale".

Bianca

Umberto

Empty musical staves for the vocal parts Bianca and Umberto. The staves are arranged in a system, with Bianca's part on the top staff and Umberto's part on the bottom staff. The staves are empty, indicating that the vocal parts have not yet been written.

And. pastorale

II. Marche II

(Solo)

rall

rall

(Solo) rall

Largo.

Largo

Allegro molto

21

22

Allegro molto

So ben - nio gem - tor; tu lo di - ce - sti che ho - va - to l'a-

Largo.

13.

affrett

rall

The first system of the musical score features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line begins with a rest, followed by notes in the second measure. The piano accompaniment consists of several staves with rhythmic patterns and chords. The tempo marking *affrett* is written above the first measure, and *rall* is written above the final measure. The key signature has two flats.

Andante
in 2

rall.

B. *mem-mo in-questo lu-go*

V. *E qui-ni il tra-re-rom — t'a-que-taa-*

The second system continues the vocal and piano parts. The vocal line has two parts, B. and V. The lyrics are written below the notes. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns.

rall.

affrett

The second system of the musical score continues the vocal and piano parts. The vocal line has two parts, B. and V. The lyrics are written below the notes. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. The tempo marking *affrett* is written above the first measure of this system. The key signature has two flats.

per arco.

Handwritten musical score on aged paper, page 63. The score is written on multiple staves. At the top, there are markings for dynamics: *mf* and *meno.* (meno). A large red vertical line is drawn through the score, extending from the top staff down to the bottom staff, crossing several staves. In the middle of the page, there is a large handwritten word *Meno* in cursive, with *colinus* written below it. The bottom staff contains lyrics in Latin: *Por poco qui tollente el patre tu - o* and *Et mis tiquis re - ducimo*. The word *Pat.* is written at the end of the line. At the bottom left, there is a marking *Meno.* and at the bottom right, there is a marking *pp* with a red slash through it.

Andante.

Handwritten musical score for piano and voice, featuring a vocal line with Italian lyrics and piano accompaniment. The tempo is marked "Andante".

The score is written on multiple staves. The vocal line is on the top staff, and the piano accompaniment is on the bottom staves. The lyrics are in Italian:

- Can-to oh! dol-ce Brian-ce non ve-li il tuo son-nam-te l'angos-sa o il dub-bio né alcun mesto pensiero della dispa-sa

The piano accompaniment includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics (p, f). The vocal line includes notes, rests, and lyrics. The score is written in a clear, legible hand.

Un poco animato.

Handwritten musical score for voice and piano. The score is divided into two main sections by a vertical red line. The left section is marked *rallent.* and the right section is marked *Un poco animato.*

Instrumentation: The score includes staves for Piano (P), Bassoon (B.), and Violin (V.).

Tempo and Performance Markings:

- rallent.* (rallentando) is written across the first section.
- Un poco animato.* is written at the top right, with a red arrow pointing to the start of the second section.
- Animato* is written in large, flowing script across the bottom right section.
- Dynamic markings include *pp* (pianissimo), *p* (piano), and *f* (forte).

Vocal Part (B. and V.):

- The vocal line is written in a 4/4 time signature.
- Lyrics in Italian are present: "cielo ci firmi et sol..." and "Cor - lon in fa la que in angio - i - ca".
- There are handwritten corrections and markings in red ink on the vocal staff.

Piano Part:

- The piano accompaniment features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes.
- There are various articulation marks and dynamic changes throughout the piece.

Handwritten musical score for the first system. It consists of two staves. The upper staff contains piano accompaniment with chords and melodic lines. The lower staff contains a vocal line with lyrics: "fan - no io non sen - ti - ra Non era men di sta gonfiat co - re non cono - sce - va a - mo - re a -".

Handwritten musical score for the second system, featuring piano accompaniment and a vocal line. The vocal line continues with lyrics: "Non era men di sta gonfiat co - re non cono - sce - va a - mo - re a -".

Handwritten musical score for the third system, featuring piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp*, *mp*, *mf*, and *f*. There are also some handwritten annotations like "arco" and "pizz.".

Handwritten musical score for piano accompaniment. The score consists of several staves. The upper staves contain complex rhythmic patterns and chords. A large, stylized letter 'H' is written across the lower staves. The text 'Toco Mosso' is written in a large, cursive script across the middle of the page. Dynamic markings such as 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte) are visible throughout the score.

B. *manifesto nel verde pra - to Lan-ri-so del ce-a-to Dell' al-ba'l'compa-ri-... te-nue*

Handwritten musical score for vocal line. The lyrics are written below the notes. The score includes dynamic markings like 'mf' and 'p'. The tempo marking 'Mozzo' is written above the staff. The text 'Mozzo?' is written at the bottom of the page.

15.

Tempo

Handwritten musical score for piano (P) and violin (V). The piano part includes dynamic markings *p*, *mf*, and *pp*. The violin part includes *mf* and *rall.* markings. A large handwritten *rall.* is written across the middle of the page.

Tempo
4

B. *glio - ne Non co no - sce va a mo - ne non co nosce va a mo - ne*
 U. *gli di mi - ca va d' ien non.*

un po' meno

rall.

I Tempo

Handwritten musical score for violin (V) and piano (P). The violin part includes *pp*, *p*, and *rall.* markings. The piano part includes *pp*, *p*, and *mf* markings. A large handwritten *rall.* is written across the middle of the page. The score concludes with *Parco.*

Parco.

Handwritten musical score for the upper system, featuring multiple staves with musical notation and dynamic markings such as *pp* and *mf*. The notation includes various rhythmic values and articulation marks. A large handwritten number '4' is present in the middle of the system.

Handwritten musical score for the lower system, including vocal lines and piano accompaniment. The vocal line features lyrics: "E' il soffio se a-to-re / Per co-ro-see-va amo-re / un co-ro-see-va amo-re". The piano part includes dynamic markings like *pp*, *ppp*, and *ppp*, along with performance instructions such as *rall.* and *a tempo*. A large red handwritten word "Tempo" is written vertically on the left side of the page.

16.

Handwritten musical score for the first system. It includes a piano part with various dynamics such as *p*, *mf*, and *mfz*. The vocal part is written on a single staff with lyrics in Italian. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

(Cambia in Laqu Mi)

B
U

Handwritten musical score for the second system. It features a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "da quel giorno la prima vera miratti-stal co-re" and "I-rom che bel la-re". The piano part continues with complex rhythmic patterns.

Tempo

Handwritten musical score for the third system. It includes piano and vocal staves. Dynamics such as *cresc* and *mf* are used throughout. The piano part features intricate rhythmic figures, and the vocal part continues with the melody.

Piu mosso

Handwritten musical score for the upper system, featuring multiple staves with complex notation. Large numbers '4' are written on the left and right sides of the system.

B. *a me, a me dim-for - aio M in - i - tan - na - ce - ah! e dei - de a - mo - re E dei - for a -*

Handwritten musical score for the lower system, including vocal lines and piano accompaniment. The word 'meno' is written across the middle of the system. The tempo marking 'Piu mosso' is written at the bottom.

Piu mosso

Woods

Handwritten musical score for woodwinds. The score includes staves for Flute (F), Oboe (O), Clarinet (C), Bassoon (B), and Bass (B). The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). Dynamics include *pp* (pianissimo), *p* (piano), and *ppp* (pianississimo). A large handwritten *Meno* is written across the woodwind staves, indicating a change in tempo or dynamics.

Vocal and piano accompaniment section. The vocal line is in treble clef with lyrics: "se- tu- / Qui-er- fe- li- ce- in- vi- ta- al- to- so- - i-". The piano accompaniment is in grand staff (treble and bass clefs). Dynamics include *pp* and *Meno*. A handwritten *(I solo)* is written above the piano part.

Allegretto.

Handwritten musical score for the first system. It includes a piano part with notes and rests, and a violin part with a melodic line. Dynamics include *p* and *pp*. There are some markings that look like *pp* and *pp* in the piano part. The notation is in a single system with four staves.

~~Allegretto~~

Handwritten musical score for the second system. It features a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "Io te sognai te vi-di si candido sopri me-i Opus limus qui tu-a et bi humani in cor". The piano part includes chords and melodic lines. Dynamics include *p* and *pp*. There are some markings like *pp* and *pp* in the piano part.

Allegretto
pizz.
p

17.

Handwritten musical score for the first system. It consists of two staves. The upper staff is for the piano, showing a melodic line with various dynamics including *p*, *pp*, and *ppp*. The lower staff is for the vocal line, with lyrics written below it. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The system concludes with a *cresc.* marking.

O-ne per sem-ple al fi-u-co a-vio' il bel ca-va-lic-er-
 che pal-pita pri-mi-co Fe-ce il mi-

Handwritten musical score for the second system. It includes piano accompaniment on the left and vocal lines on the right. The piano part features a complex texture with multiple voices and chords. The vocal line continues the melody from the first system, with lyrics written below. Dynamics such as *p*, *pp*, and *ppp* are used throughout. The system ends with a *cresc.* marking.

Moderato.

Handwritten musical score for the first system. It includes a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The tempo is marked 'Moderato'. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The music consists of several measures of eighth and sixteenth notes.

(Cambiano in La)

(Cambiano in La)

Moderato

B
 al Lento
 ceo ceo ceo
 ceo ceo ceo
 ceo ceo ceo

U
 meta
 Pa-ra di ciel bel-ta!

pu - ve il tuo nubian - te Vi-di o

rall

Handwritten musical score for the upper part of the page. It consists of several staves. The top staff has a treble clef and contains complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. Below it, there are more staves with similar notation, including some markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The notation is dense and appears to be a detailed study or a complex piece of music.

Handwritten musical score for the lower part of the page, including vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are in Italian and describe a scene in a cave.

U.
 -no ras sequi nel'agria vi - ta Nelle grotte cuncti, il monop-lic-ro
 E-ra vultu a te

con calore e mesto
canto
meno

The piano accompaniment consists of several staves with complex rhythmic patterns, including many sixteenth and thirty-second notes. The notation is dense and appears to be a detailed study or a complex piece of music.

Allegretto mosso

Handwritten musical score for the first system, featuring multiple staves with notes, rests, and dynamic markings. The notation includes various rhythmic values and articulation marks. A large handwritten 'L' is present on the left side of the system.

Allto mosso

colpralpiato

96. *Fra il letro bagliore del fuoco conemi - ed; Fra il rudo accozzon - si d'i - no - se leggio - ni Mi - schiato nell'or - gia*

Handwritten musical score for the second system, including vocal lines with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: "Fra il letro bagliore del fuoco conemi - ed; Fra il rudo accozzon - si d'i - no - se leggio - ni Mi - schiato nell'or - gia". The piano part features complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Allegretto mosso

Meno.

Meno 4

Meno

Meno

Grande cassa sola

cassa piatti

più:

più:

più:

acc.

U. *u* *mp* *p*
cru- de - le di san - que

Se - na - nac - pa - ri - vi - be - ta - vi - scer -

18.

Handwritten musical score for piano and violin/viola. The piano part features a complex rhythmic accompaniment with various dynamics like "cresc." and "affrettando". The violin/viola part has a melodic line with "arco" markings.

U. *Le noi-te d'ango - scia* *dagl'incubi ne - ri* *Dai sor-di rumori e qui-da dall'ar - mi*

Handwritten musical score for voice and piano. The voice part includes the lyrics "Le noi-te d'ango - scia" and "Dai sor-di rumori e qui-da dall'ar - mi". The piano part continues with accompaniment.

Largo.

Handwritten musical score for the first system, featuring multiple staves with notes and rests. A large 'Largo' is written across the staves.

Pa-re-am-i ve-der-ti do-lore pie-to-sa Dol-ce-sa-mi-si-li-ta oh! vaghezza di

Handwritten musical score for the second system, including vocal lines with lyrics and piano accompaniment.

Largo.

~~Allegro~~

Meno

Handwritten musical score on page 84. The score is divided into two main sections by a vertical red line. The left section is marked *Allegro* and the right section is marked *Meno*. The score includes multiple staves, likely for vocal parts and piano accompaniment. There are various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). A large handwritten number '4' is written on the left side, and '2 Meno' is written across the middle section. A note '(Cambia in Sol e Re)' is written in the middle section. The bottom of the page has 'Allegro' and 'Meno' written again.

(Cambia in Sol e Re)

4 2 Meno

~~Allegro~~

Meno

1^o Tempo

Piu mosso

Handwritten musical score for the first system. It consists of a piano accompaniment with two staves (treble and bass clefs) and a vocal line. The piano part includes various chords and melodic lines. The vocal line has lyrics written below it. The tempo marking "1^o Tempo" is written on the left, and "Piu mosso" is written above the right side of the system.

1^o Tempo

Mozz

4

Handwritten musical score for the second system. It includes a vocal line with lyrics: "Or ti pre-sappo-d'io-ia! al-qui giungesti anima mi-a dual for-tunato io ta-mo". Below the vocal line is the piano accompaniment. The tempo marking "Piu mosso" is written above the right side of the system.

1^o Tempo

Piu mosso

19

a tempo

L

a tempo

B. *Oh! — de-li-zio — Lo sguardo tuo mi fa morir d'amor —*

V. *Fis-sar in te la mia pupilla o-gnor*

*p
pp*

*p
pp*

Handwritten musical score for the first system. It includes a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The piano part features chords and melodic lines. Dynamics include *p*, *rall.*, and *pp*. The tempo marking *Meno* is present.

4

rall. Meno 4

B. *Pi-ta' non regge il sen - ti sor-sta oer -*

Handwritten musical score for the second system. It includes a vocal line with lyrics and piano accompaniment. Dynamics include *p*, *pp*, and *rall.*

26. *Bian-ca ohi dolce a-man-te*

Handwritten musical score for the third system. It includes a vocal line with lyrics and piano accompaniment. Dynamics include *p*, *pp*, and *rall.*

Meno

Handwritten musical score for the fourth system. It includes a vocal line with lyrics and piano accompaniment. Dynamics include *p*, *pp*, and *rall.* The tempo marking *Meno* is present.

20.

Handwritten musical score for piano accompaniment, featuring multiple staves with complex rhythmic patterns and dynamic markings. The score includes various notes, rests, and articulation marks. A large 'X' is drawn over the lower part of the first system. The text 'tremolo-carpato.' is written below the piano part in the second system.

B. *Al. ob-bressa in dante al-by-gia - re* *Diu-fini to a-mor -* *Al. ob-bressa in dante al-by*
 U. *Al. ob-bressa in dante al-by-gia - re* *Diu-fini to a-mor -* *Al. ob-bressa in dante al-by*

Handwritten musical score for piano accompaniment, continuing from the previous system with complex rhythmic patterns. The score includes various notes, rests, and articulation marks. The text 'Moto' is written above the piano part in the second system.

allarg. *Largo*

Handwritten musical score for piano accompaniment. It consists of several staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo markings are *allarg.* and *Largo*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p*, *pp*, and *sf*. There are also some large, stylized markings that look like the number '3' or similar symbols.

B. *allarg.* *Largo*

U. *allarg.* *Largo*

gia-re d'infi-ni-to a-mor! d'in-fi-ni-to a-mor, a-mor
 gia-re d'infi-ni-to a-mor! d'in-fi-ni-to a-mor a-mor

Handwritten musical score for vocal parts, labeled B. (Bass) and U. (Alto). The tempo markings are *allarg.* and *Largo*. The lyrics are in Italian: "gia-re d'infi-ni-to a-mor! d'in-fi-ni-to a-mor, a-mor" for the Bass part and "gia-re d'infi-ni-to a-mor! d'in-fi-ni-to a-mor a-mor" for the Alto part. The score includes notes, rests, and dynamic markings like *p*, *pp*, and *sf*.

allarg. *Largo*

Handwritten musical score for piano accompaniment, continuing from the previous section. It features several staves with notes, rests, and dynamic markings like *p*, *pp*, and *sf*. The tempo markings are *allarg.* and *Largo*.

The image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The page is numbered '91' in the top right corner. The notation is organized into several systems of staves. The top system consists of five staves, with the first three staves heavily crossed out with red ink. The second system contains a single staff with the handwritten instruction '(Cambia Mel e Li.)' written above it. The third system features a large, stylized handwritten word 'Party' in the center, with a large number '3' written to its right. The bottom system consists of five staves with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings such as 'p' and 'pp'. A red vertical line runs down the left side of the page, and a red horizontal line is drawn across the middle of the page, intersecting the 'Party' section.

Alliegretto con implicità.

The musical score is written on ten staves. The top two staves are for the vocal line, with lyrics written below. The bottom six staves are for the piano accompaniment. The score is divided into two systems by a vertical red line. The first system contains measures 1 through 6, and the second system contains measures 7 through 12. The tempo and mood are indicated as *Alliegretto con implicità.* at the top right. A large handwritten '3' is written on the fifth staff, and a large '4' is written on the sixth staff. A circled '7' is written on the second staff in the second system. The piano part includes various dynamic markings such as *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The vocal line includes the lyrics "Be-co'i signor, la".

Handwritten musical score for piano and voice. The score is divided into two sections by a red vertical line. The left section is marked *rall.* and the right section is marked *a tempo*. The piano part includes dynamic markings *p* and *pp*. The vocal part includes a large bracketed section with the tempo marking *rall.* and another section with *a tempo*. A large number '3' is written at the end of the page.

U.
 sposa che brama-va della scudier la fi-glia
 rimanda un tempo for-te segui co-lui che

Handwritten musical score for voice and piano. The vocal part includes the lyrics: "sposa che brama-va della scudier la fi-glia" and "rimanda un tempo for-te segui co-lui che". The piano part includes dynamic markings *p* and *pp*, and tempo markings *rall.* and *a tempo*. A red vertical line is present, and a large number '3' is written at the end of the page.

Piu mosso.

Handwritten musical score for piano accompaniment. The score consists of several staves. The top two staves contain the main melodic and harmonic lines, with dynamic markings such as *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The middle section of the score is marked with a large handwritten number '3' on the left and '2 Mos' on the right, indicating a change in tempo or structure. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

Vocal line with Italian lyrics. The lyrics are: *a-ma a meffilo lo-no-re al fianco mio si-m-ra da-scio il pa-ter-no lar-*. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The lyrics are written below the notes, with some syllables connected by hyphens. The score includes various musical notations such as notes, rests, and phrasing slurs.

Piu mosso.

1^o Tempo

Handwritten musical score for the first system. It consists of several staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It begins with a dynamic marking 'p' and contains several measures of music with slurs and ties. Below it are several other staves, some with bass clefs and some with treble clefs, containing various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The notation is dense and appears to be a complex arrangement or accompaniment.

2. e 4a Tempo

W 2

Handwritten musical score for the second system. It features a vocal line at the top with lyrics in Italian. The lyrics are: "Al-tui che il pa-dre e in celum ha; mo-gi-ri-a la ma-dre il que-ramus tu deus al sol". Below the vocal line is a piano accompaniment consisting of several staves with musical notation. The notation includes notes, rests, and dynamic markings. The system concludes with a double bar line.

1^o Tempo

The first system of the musical score consists of seven staves. The top staff contains a complex melodic line with many sixteenth notes. The second staff has a few notes. The third and fourth staves contain more melodic lines. The fifth and sixth staves are mostly empty, with a large, dark scribble covering them. The seventh staff is also mostly empty. A red horizontal line is drawn across the bottom of this system.

U. *Ca - sta fra i gelso - mi - ni vi - se pel pa - dre o - gnis O - ra mi se - que pro - diga Pas - si da des - vi - a.*

R.

The second system of the musical score consists of seven staves. The top staff has a few notes. The second and third staves contain melodic lines. The fourth and fifth staves contain more complex musical notation, including chords and sixteenth notes. The sixth and seventh staves contain further musical notation, including a section marked 'arco'.

piano

f. arco

And: mosso

Handwritten musical score for a vocal and piano piece. The score includes a vocal line with lyrics and piano accompaniment. A red vertical line is drawn through the first measure of the piano part. The tempo is marked "And: mosso" at the top and bottom. The key signature has one sharp (F#). The vocal line includes the lyrics: "Mio pro - de vin - ci - tor d'o - qui bat - ta - glia es - si - to con - dot - tor delle mie".

4

4 Mosso

4

ppp

And: mosso

23.
Marziale

The first system of the handwritten musical score consists of ten staves. The top two staves are for the vocal line, with lyrics written below them. The remaining eight staves are for the piano accompaniment, including a grand staff (treble and bass clefs) and two additional staves. The music is in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The key signature has one sharp (F#).

B. *Le Marziale*

B.
U.
R.
schiere. Quel nell' o-ca che i mi-ru-ssi stan dar - di sui forte del nemico in com-pi-glio ven-to-la-van su

The second system of the handwritten musical score continues the composition with ten staves. It includes the vocal line with lyrics and the piano accompaniment. The musical notation is consistent with the first system, showing complex rhythmic structures and chordal textures. The word 'Marziale' is written at the bottom of the system.

Handwritten musical score for the first system, featuring multiple staves with complex notation. A large red stamp is overlaid on the right side of the system, reading "M. Paul" and "Scorretto" (crossed out). The stamp also includes the instruction "(Cambiamo in Sib e 3/4)".

4

Handwritten musical score for the second system, showing vocal lines and piano accompaniment.

A. per - bi - ven - to - la - van - su - per - bi;

B. Sol impedimento in cal te - gra da tua fe - ci -

Handwritten musical score for the third system, including piano accompaniment and vocal lines.

Handwritten musical score for piano accompaniment. The score consists of several staves. The top staff has a treble clef and contains a melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. Below it are several staves with bass clefs, containing harmonic accompaniment. Dynamic markings such as 'p' (piano) are visible throughout. There are some large, sweeping lines drawn across the lower staves, possibly indicating phrasing or editing. A red scribble is present on the right side of the page.

Alto
 ta - l'alto con est-to cui tunc l'affe-zim e la virtu-de. Et ve-der come sor-te ti sor-ri-se come sor-te ti sor-ri-se

Handwritten musical score for voice and piano accompaniment. The top staff is for the voice, with lyrics in Italian: "ta - l'alto con est-to cui tunc l'affe-zim e la virtu-de. Et ve-der come sor-te ti sor-ri-se come sor-te ti sor-ri-se". The bottom staves are for the piano accompaniment, featuring a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Dynamic markings like 'p' are present. A red scribble is visible on the right side of the page.

Allegro.

Musical score for the first system, featuring piano and violin parts with complex rhythmic patterns.

Lento

Ma

(Cambiano in Sib)

2

3

4

Musical score for the second system, including vocal parts for Basso (B.), Upright Bass (U.), and Alto (A.), and piano accompaniment.

(Umberto s'inclina ringraziando)

Allegro

Allegro.

Allegretto
Andante

Handwritten musical score for a multi-instrument ensemble. The score consists of 14 staves. The top three staves are for woodwinds (flute, oboe, clarinet). The next four staves are for strings (violin I, violin II, viola, cello). The bottom four staves are for voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The piano part includes a complex rhythmic pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The vocal parts have lyrics in Italian. The score is marked with 'Allegretto' and 'Andante' in red ink.

Soprano: *puer la veuosa dami-gella*
 Alto: *Cio - jel-li di vati voi posse-de - te ma, sia pomes - so a*
 Tenor: *Cio - jel-li di vati voi posse-de - te ma, sia pomes - so a*
 Bass: *Cio - jel-li di vati voi posse-de - te ma, sia pomes - so a*

Allegretto.

Handwritten musical score for the upper part of the piece. It consists of several staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is mostly whole notes and rests. A handwritten instruction "(Cambiano in Sib)" is written across the middle of the staves. There are some dynamic markings like "mf" and "p".



Handwritten musical score for the lower part of the piece, including a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp. The lyrics are written below the notes. The piano accompaniment is on three staves (treble and bass clefs). The music is in a common time signature (C) and features a mix of eighth and sixteenth notes.

ma Soffero sul regalo di nozze per le nozze di cui noi saltar faremo la ballate che natura vi dice - de -

Allegro

Handwritten musical score for the upper part of the page. It includes piano accompaniment and vocal staves for Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The piano part features complex textures with many beamed notes and slurs. The vocal staves contain lyrics and musical notation.

B. *grazie signor!*

T. *Ma il poter la ma-no come compo-so da-te-mi!*

A. *Ma il poter la ma-no come compo-so da-te-mi!*

S. *Ma il poter la ma-no come compo-so da-te-mi!*

Handwritten musical score for the lower part of the page, primarily piano accompaniment. It shows the continuation of the piano part from the upper section, with various dynamics and articulation markings.

Allegro

A handwritten musical score on aged paper, page 105. The score consists of approximately 15 staves. The top four staves contain dense musical notation, including eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as *rall.* and *mf*. A small number '2' is written below the first staff. The lower staves are mostly empty, with some faint markings and a large, stylized signature or scribble on the right side. The notation is in a cursive, handwritten style.

B.
H.
A.

Handwritten musical score for the first system, featuring vocal lines and piano accompaniment. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings.

A large handwritten scribble, possibly a stylized letter 'h', covering the second system of the musical score.

Soprano (S.) line with lyrics: *Oh! non si puo' que' per labu' re - sta' opo - ra*

Alto (A.) line with lyrics: *Pu' non dire tale uer'te' Posteggior ti ro, ti conputa alla re -*

Handwritten musical score for the piano accompaniment in the lower section, including dynamic markings such as *p* and *pp*.

Handwritten musical score for the first system, featuring multiple staves with complex notation and a large handwritten signature 'Amade' on the right side.

B.

U.

R.

me non passarepote si-cur

gra-zie vi rendo non si-gnore

Da Crastio dei scarti

Pluchura a-mi-co

Handwritten musical score for the second system, including vocal lines with lyrics and piano accompaniment. A red circle highlights a specific note in the vocal line.

Handwritten musical score for the first system. It consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line begins with a series of eighth notes, followed by a half note. The piano accompaniment features chords and single notes, with dynamics such as *p*, *pp*, and *mp*. There are also some markings like *bp* and *p* below the notes.

B
U

Blank staves for Bass and Alto parts.

R
 Colui che da parlar se d'esser che te si-guarda E qui il cor-ducei all'ama de qua fi-glia Frat-tan-to es-sa mi

Handwritten musical score for the second system. It includes piano accompaniment and a vocal line with lyrics. The piano accompaniment has a steady rhythm with chords. The vocal line continues with lyrics: "Colui che da parlar se d'esser che te si-guarda E qui il cor-ducei all'ama de qua fi-glia Frat-tan-to es-sa mi". Dynamics like *pp*, *p*, *mp*, and *f* are used throughout.

Agitato

26.

(1^o Oboe prepara il Corno Inglese)

R. *Oh! sorte ni-a! spe-ra-ra di non chie il fascino ma fu' ver: o' man-to!*

Agitato

Flauto
 Oboe
 Cori
 Trombe
 Tromboni

Coro

Violini
 Violoncelli
 Contrabbassi

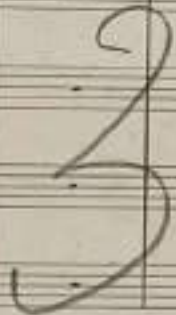
Par tioppi bella d'ora go sembia-me a noi

Alleg^{ro} con grazia.

The musical score consists of several staves. The upper staves contain melodic lines with various notes and rests. The lower staves include a piano accompaniment with chords and arpeggiated figures. Performance markings include *rall.* (rallentando), *a tempo*, *p* (piano), and *arco p.* (arco piano). A large, stylized signature or scribble is present across the middle of the page, partially obscuring the notation. The score concludes with a double bar line and the tempo marking *Alleg^{ro} con grazia.*

Alleg^{ro} con grazia.

Handwritten musical score for piano accompaniment, consisting of five staves. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings such as 'p' and 'pp'.



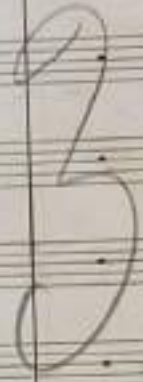
B.

R. *ti-le sa-mi-gel-la* *ch'io vi quar-di e ancor lo son-tin-coz lo ste-or*

Handwritten musical score for a vocal line, consisting of a single staff with lyrics written below the notes.

Handwritten musical score for piano accompaniment, consisting of four staves. The notation includes various rhythmic patterns and slurs.

Handwritten musical score for the first system. It consists of five staves. The top staff is a piano part with notes and rests, including dynamics like *p* and *pp*. The second staff is a piano part with notes and rests, including dynamics like *p* and *pp*. The third staff is a piano part with notes and rests, including dynamics like *p* and *pp*. The fourth staff is an organ part with notes and rests, including dynamics like *p* and *pp*. The fifth staff is an organ part with notes and rests, including dynamics like *p* and *pp*.



Handwritten musical score for the second system. It consists of six staves. The top staff is a vocal line with lyrics: *gan - dio. Belli - stan - te fe - li - ce in cui le lab - bra spio - ra va no te*. The second staff is a piano part with notes and rests, including dynamics like *p* and *pp*. The third staff is a piano part with notes and rests, including dynamics like *p* and *pp*. The fourth staff is a piano part with notes and rests, including dynamics like *p* and *pp*. The fifth staff is a piano part with notes and rests, including dynamics like *p* and *pp*. The sixth staff is a piano part with notes and rests, including dynamics like *p* and *pp*.

Handwritten musical score for piano accompaniment, measures 1-10. The score is written on five staves. It includes dynamic markings such as *mf*, *p*, and *p. nall*, and articulation marks like accents and slurs. The music features a mix of eighth and sixteenth notes with some rests.

B.

ma-me che d'im vi dia fa-robbe-ro areo-si-re ma ne-gi-na!

Handwritten musical score for vocal line and piano accompaniment, measures 11-15. The vocal line is on a single staff with lyrics. The piano accompaniment is on four staves. It includes dynamic markings such as *mf*, *p*, and *f*, and articulation marks like accents and slurs. The lyrics are: "ma-me che d'im vi dia fa-robbe-ro areo-si-re ma ne-gi-na!"

28. *Meno.*

II
Viol.

28.

Viol.

rall.

1^o Tempo

Musical score for Violins I and II, Violas, and Woodwinds. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A large, stylized signature is written across the lower staves of this section.

Alto
 Solo il misquerric-ro
 l'le sfortu-na-to di-quo re, nel poter sulla ric-chia-za; as-so-lu-to pa-

Musical score for the vocal soloist and piano accompaniment. The piano part includes detailed musical notation with dynamic markings such as *p*, *rall.*, and *rit.*

affettant - poco mf

affett - - - poco - - - mf

affett - - - poco - - -

Allegretto

affett - - - poco - - -

A

diene d'ogni co - sa De - to in - dia - re un ufficial di amato Dalla piu bella delle crea - tu - re

mf

Piu mosso

Handwritten musical score for piano accompaniment, featuring five staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *f* and *p*. The music is written in a style characteristic of 19th-century manuscript notation.

4 Mosso

B.
A.
Or si! rimpassati fieri fe- li - ce. Ad ogni gra- dia le miferi impre- ca, a voi, an-

rall

Piu mosso

Handwritten musical score for piano accompaniment, featuring five staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *rall* and *p*. The music is written in a style characteristic of 19th-century manuscript notation.

Piu mosso!

Piu vivo.

Meno

(Cambiano in Fa# e Sol#)

Meno

Piu vivo

ti - sol' nobil' ta' ric - ches - se E che in una cor - te si rispetti prima d'inghe le prime ha so - a - ve Bran - ca ! a voi le

Meno

Piu vivo

Meno

Piu vivo

Allegro

29

mf

mf

mf

mf

2

Allegro

2

4

ch: qualempo vicim.

gymme

Allegro

Agitato.

Meno

rall

Handwritten musical score for the first system, featuring multiple staves with notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'pp'. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

4

rall

B. *p* - va - de ! *qui taro ramissa-le* *Il cor lo gorfio di pian-to* *grande m. d.*

rall - meno

(meno)
(Il cor lo gorfio di pian-to)

rall

pp
pp
rall pp

Agitato.

Meno.

And.
Ste.

4
Andante

in-ta tempre te ri-vol-to Et-ti il pen-sie rec l'ammai-ler mi-o;

Seh. - che prima l'ammai-ler

4

And.
Ste.

Handwritten musical notation for the first system, consisting of a single staff with notes and rests. A large bracket on the left side spans across several staves below it.

B. *fol-to al-la vic-tu - de ce ll'amor tu - gran si - o!*

B.

Handwritten musical notation for the second system, including piano accompaniment and vocal parts. The piano part features dynamic markings such as *mf*, *mf*, and *mf*. The vocal part includes the lyrics: *fol-to al-la vic-tu - de ce ll'amor tu - gran si - o!*. Performance instructions include *sub... a tempo* and *no*.

Handwritten musical score for the upper part of the page. It consists of several staves. The top two staves appear to be for a piano or similar instrument, with notes and rests. The middle section has a large, stylized handwritten 'L' or '4' on the left side. The right side of this section contains more musical notation, including notes and rests, with some dynamic markings like 'p' and 'f'.

B. *pic - to* *Di - o* *E* *uno - ia in om -* *ni - a* *la crum - no - sa ide - a* *E* *non l'ao*

Handwritten musical score for the lower part of the page. It includes a vocal line (B.) and piano accompaniment. The vocal line has lyrics: *pic - to Di - o E uno - ia in om - ni - a la crum - no - sa ide - a E non l'ao*. The piano accompaniment features complex rhythmic patterns and chords. There are several performance instructions written in italics, such as *cresc*, *trando*, and *trando*. A large, stylized signature or name is written across the middle of this section.

Deciso.

30.

Handwritten musical score for the first system, featuring multiple staves with notes, rests, and dynamic markings. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

~~Allegro Moderato~~

[Handwritten signature]

B. *me - sa lo fa - tal de - si - o! Lo fa - tal de - si - o!*

A. *duel e - me - xio! mi sonda l'ovri - o - mero dim - fa - tal i - stan - te! In voi, sappo - sa*

rall

Handwritten musical score for the second system, continuing the musical notation from the first system. It includes a large 'rall' marking and continues with notes and rests.

A series of ten empty musical staves, likely for vocal parts, arranged in two groups of five. The staves are blank, with only a few faint notes visible on the right side of the page.

A single empty musical staff, possibly for a solo instrument or a specific vocal line.

dolce la volunta de ch'attenda sen-le! *O donatemi la gio-ia di adornarvi r'incanta*

intem: *M. C.*

Piano accompaniment for the vocal parts. It consists of four staves (treble and bass clefs) with handwritten musical notation. The notation includes chords, arpeggios, and melodic lines. Dynamics like *mf*, *p*, and *arco* are indicated.

mf *p* *arco*

(I^o solo)

This system contains five staves of handwritten musical notation. The top staff has a treble clef and a key signature of one flat. It features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests. The second staff continues this pattern. The third and fourth staves appear to be accompaniment or lower parts, with fewer notes and some rests. The fifth staff is mostly empty with some notes. There are various accidentals (sharps, flats, naturals) throughout the piece.

ملل ل

B.

A.

tri - ce Qual i - nan - te Mi se ne sum - ia! De l'ultimo es - ser de - ve...

This system contains two vocal lines, labeled 'B.' and 'A.', and piano accompaniment. The vocal lines have lyrics in Italian. The piano accompaniment consists of several staves with notes and rests. The lyrics are: "tri - ce", "Qual i - nan - te", "Mi se ne sum - ia!", and "De l'ultimo es - ser de - ve...".

This system contains piano accompaniment for the second system. It features several staves with notes and rests. There are dynamic markings such as "trando" and "allegro". The notation is dense with many notes and rests.

Vivo.

Handwritten musical score for piano and voice. The score includes a piano part with multiple staves and a vocal line. The piano part features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and chords. The vocal line includes the lyrics "um ma-gis - ter - ce". A large "2" and "Allegro" are written across the middle of the page. The tempo "Vivo." is written at the top and bottom.

Vivo.

31.

~~Molto~~

Handwritten musical score for a multi-instrument ensemble. The score consists of 12 staves. The top two staves are for woodwinds (flute and oboe), the next two for strings (violin and viola), the next two for strings (cello and double bass), and the bottom two for piano. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A large red vertical line is drawn through the right side of the page, crossing several staves. The word "Molto" is written at the top right and bottom right, both crossed out with red lines. A large "2" is written on the left side of the middle staves, and a large "4" is written on the right side of the lower staves. There are also some handwritten annotations like "Scopo al primo" and "ah!!".

2

~~Molto~~

4

~~Molto~~

Agitato

Agitato

B. *Sic-co-me al campo pi scuita fio-re-ti Un di m'è giun al lino sol d'a-pu-le a-lie-na al mar-kaicò pi-mi-à di-te Si-fir-dal*

R.

Agitato.

4 *Agitato*

B♭ *trato io col-si um ma-xo* *e vi-le* *Di in fra quei dio-ni di fra bronca pu-ra* *la sape immonda si ce-la-ra*
 B♭

f. p.

Handwritten musical score for piano accompaniment. The score consists of five staves. The top two staves contain melodic lines with various ornaments and slurs. The middle two staves contain rhythmic accompaniment with frequent slurs and dynamic markings such as *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The bottom staff contains a bass line with some notes marked with an 'X'. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C).

B. que - ta; E col ve - le - no della bocca im - pu - na. Ben to' il mio vi - so quel la male - det - ta. Giun - si - o

R.

Handwritten musical score for a vocal line. It features a single staff of music with lyrics written below it. The lyrics are: "que - ta; E col ve - le - no della bocca im - pu - na. Ben to' il mio vi - so quel la male - det - ta. Giun - si - o". The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The lyrics are written in Italian.

Handwritten musical score for piano accompaniment, continuing from the previous section. It consists of five staves. The top two staves contain melodic lines with various ornaments and slurs. The middle two staves contain rhythmic accompaniment with frequent slurs and dynamic markings such as *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The bottom staff contains a bass line with some notes marked with an 'X'. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C).

32

rall.

Handwritten musical score for the first system, featuring multiple staves with notes, rests, and dynamic markings. A red vertical line is drawn through the middle of the system. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

(I Oboc prepara il Corno Inglese)

rall.

B *piccolo* *rit. - le* *si male - det - to il per - fi - do!*

oh! no l'an - res - ta To - le per - do - no!

Handwritten musical score for the second system, including vocal lines and piano accompaniment. A red vertical line is drawn through the middle of the system. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Flute

I^o
Oboe

Corno
Inferiore

B.

Q.

ed-tamie!

Am-tu-mo-lar se-d-qui Pa-tris do-mi-ni-ge-ni-um Je-su-m Chri-stum

Tu-um Fi-li-um

Meno.

33

Handwritten musical score for piano, measures 1-10. The score is mostly obscured by a large red vertical line and a diagonal line. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p'.

Meno

Handwritten musical score for voice and piano, measures 11-15. The voice part includes lyrics in French. The piano accompaniment is partially visible on the right side of the page.

ab! *dua-bonne!* *rudole du mal-ti fer io mai!* *da-tia-mi in pa-ce*

Handwritten musical score for piano accompaniment. The score consists of several staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. Dynamic markings include *mf* and *p*. A large bracket on the left side groups the first six staves. The text "(Cambiano' in Mib e Sib)" is written in the lower right of this section.

B. *ti - ve - re da - da - ma - mar - !* *(Ritard)* *Pie - ta'!*

R. *Pic.*

Handwritten musical score for piano accompaniment, continuing from the previous section. It features multiple staves with various musical notations, including slurs, ties, and dynamic markings such as *mf*, *all.*, and *p*. The key signature remains one sharp (F#).

Ido

The image shows a page of handwritten musical notation on aged paper. The score is written for voice and piano. A prominent red vertical line is drawn through the center of the page, crossing several staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo). There are also some scribbles and corrections in the upper part of the score. The lyrics are written in Italian and are partially obscured by the red line.

Lyrics:
 Pi-tà do-ve-sti aver di me!
 o l'amor
 che troppo vor
 Gianna doppo che fosse a-

mf

M

- *mor!!* — *re-cos-cher des-ti un pal-pi-to de-sus sul-ti-si-mo cor — fu-ro'i be-gi-a-chi*

arco

Allegro. *mf*

dim.

Handwritten musical score for the upper part of the page. It consists of ten staves. The first staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The music is written in a single system. There are several measures of music, including notes with stems, rests, and dynamic markings such as *mf* and *dim.*. The notation is in a cursive, handwritten style.

Handwritten musical score for the lower part of the page. It includes vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are written below the vocal line: "ce - nu - li" and "In la tua chio - ma d'or!". The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. At the bottom, there are markings for "piano" and "Allegro".

Handwritten musical score for the first system, featuring piano accompaniment for the right and left hands across six staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *p* (piano).

4

Handwritten musical score for the second system, including a vocal line with Italian lyrics and piano accompaniment. The lyrics are: *ai - ti al - tre - ni - mi - te La vo - ce tua al - pi - ni delle ton - ti in - nom - ma ad - ca - ri - ces - sa - men - te*. The piano accompaniment includes dynamic markings such as *piano* and *piu piano*.

Handwritten musical score for the first system. It consists of several staves. The top two staves contain melodic lines with notes and rests. Below them are several staves with rhythmic accompaniment, including chords and single notes. Dynamic markings such as *mf* and *p* are present. A large handwritten '4' is written on the left side of the system. A red diagonal line is drawn across the bottom of this system.

B.

Q. *moor nell'orchestra sulle labbra canta Velarsi in gli voluta di vi - na siccome in ciel la stella matutina Per me si*

Handwritten musical score for the second system. It includes a vocal line with lyrics and piano accompaniment. The piano part features complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings include *mf*, *p*, and *arco*. The system concludes with a double bar line.

35 Più mosso.

~~I. Tempo.~~

Handwritten musical score for the first system, consisting of ten staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *p*, *pp*, and *mf*. A large, stylized signature, possibly "Z. M. ...", is written across the lower staves of this system. A red vertical line is drawn through the system, and a red horizontal line is drawn across the lower staves.

Più mosso

I. Tempo.

Handwritten musical score for the second system, starting with a vocal line. The lyrics "Oh! di na-tu-ra" are written below the notes. The notation includes notes, rests, and dynamic markings like *p*, *f*, and *pp*.

Oh! di na-tu-ra

Oh! di na-tu-ra

Handwritten musical score for the third system, consisting of ten staves. The notation includes piano accompaniment with various rhythmic patterns and dynamic markings such as *pp*, *p*, and *pp arco*. A red vertical line is drawn through the system.

Più mosso. *pizz.*

pp arco
I. Tempo.

The first system of the handwritten musical score consists of five staves. The top two staves are for the piano accompaniment, with the right hand playing chords and the left hand playing a rhythmic pattern. The third staff is for the vocal line, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The bottom two staves are empty, likely reserved for a second vocal part or a different instrument.

The second system of the handwritten musical score consists of five staves. The top two staves are for the piano accompaniment. The third staff is for the vocal line, continuing from the first system. The bottom two staves are empty.

B.

R.

te - stes sal - ve - re - se - ra - lion d'a - me - re in - na - mo - ra - ta E - va

The third system of the handwritten musical score consists of five staves. The top two staves are for the piano accompaniment. The third staff is for the vocal line, with the lyrics "te - stes sal - ve - re - se - ra - lion d'a - me - re in - na - mo - ra - ta E - va" written below it. The bottom two staves are empty.

The fourth system of the handwritten musical score consists of five staves. The top two staves are for the piano accompaniment. The third staff is for the vocal line. The bottom two staves are empty.

Handwritten musical score for the first system, featuring multiple staves with notes, rests, and dynamic markings such as *affetto* and *cresc.* A large handwritten number '4' is written on the left side of the page.

Q
 Q
 Qui va di veder-li a-mor, non so-ri-te-va O-ra nell'an-sia di di-tal-ter co-re

Il resto Vacet.

Handwritten musical score for the second system, continuing the piece with various musical notations and dynamic markings like *affetto* and *cresc.*

Agitato.

Flauto
I. II.
Oboi.
Clar.
Viol. I
Viol. II
Viola
Vcllo
Cb.

Chorus
Basso
Soprano

Oh! per pie-là non mi nega-se a-mo-re
Oh! No! Giurmai il tuo lab-bio

Allgro
Agitato

rall.

rall.

rall.

rall.

rall.

colp. al posto.

Capp. Grande.

B. *Ma maschiera o bar - ba - no!* *Prandi che il seno abbruciano questi gioielli in fa - mi !!*

R. *Sec - gli!*

4

All. rall.

rall.

rall.

rall.

rall.

rall.

colp. al posto.

Capp. Grande.

Andte.
And: agitato.

Handwritten musical score for the first system, featuring piano and violin parts with various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Andte.
And: agitato.

Piano

Violino

Violino

Violino

Handwritten musical score for the second system, including vocal lines with lyrics and piano accompaniment.

qui- bus o-mni-bus ho-mi-ni-bus in-ter-ru-pto- rum sae- culi. Et in spi-ritu et in ve- ro do- mi- no et in-ter-ru-pto- rum sae- culi. Et in spi-ritu et in ve- ro do- mi- no et in-ter-ru-pto- rum sae- culi.

Handwritten musical score for the third system, continuing the piano and violin parts with detailed notation.

Andte.
And: agitato.

Andte.
And: agitato.

Handwritten musical score for the first system, featuring multiple staves with complex notation and some illegible text.

Handwritten musical score for the second system, including a vocal line with lyrics and piano accompaniment.

in-na! De opre-nai um-ber - to Ma il pumo amplu-soi mi - da-oc-ne he dritto cogno - ra

Handwritten musical score for the third system, showing piano accompaniment and melodic lines.

Handwritten musical score for the first system, consisting of seven staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *f* and *p*. There are large, hand-drawn circles and lines across the staves, possibly indicating phrasing or editing. The music appears to be in a common time signature.

Handwritten musical score for the second system, featuring vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are: "Va - dre! pe - do - no sal - va - mi". There are large handwritten annotations: a large "4" on the left and a large "Meno" on the right. The piano part includes notes and rests.

Handwritten musical score for the third system, primarily piano accompaniment. It features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various fingerings. There are also some notes on the vocal staves in this system.

Handwritten musical score for the upper part of the page, consisting of several staves. The notation includes notes, rests, and dynamic markings. A key signature change is indicated by a treble clef with a sharp sign (F#).

(Cambia in Mi4 e Si4)

B.
A.
B.

B. *qu-radit - o Il cor binnianati - va turto clonca quell'angelo fug - gi - va O-ca por te solo ma - ra polli*

Handwritten musical score for the lower part of the page, including piano accompaniment. The notation features chords, arpeggios, and dynamic markings. The word *arco* is written below the bottom staff.

Moderato.

Handwritten musical score for the first system, featuring multiple staves with notes and rests. The notation includes various rhythmic values and dynamic markings such as *p* and *pp*. The key signature is two sharps (F# and C#).

Oh! della gio - ia spopansi glo - ri! Dal puri doè na - pi - to il
 Oh! nuc speran - ze omni tunc amore i - ma i tunc o - ra ni - to *E gli incorn*
 Et tanto giunsero i fatali ardo - ri celi tunc i - ma i - to *De li co*
 i - o! que - sa l'ajutai nullo schi amo - ri il cielo tunc mi - to m'ha pu - ni - to Ed or - sa die sofferi pi'

Handwritten musical score for the second system, including vocal lines with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are in Italian and describe a scene of divine judgment and suffering.

Handwritten musical score for the third system, continuing the musical composition. It includes piano accompaniment and a vocal line. The tempo marking *Moderato* is repeated at the bottom of the page.

The first system of the score shows a piano accompaniment. It consists of several staves. The top staff has a treble clef and contains complex rhythmic patterns with many beamed notes. Below it, there are several bass clef staves, some with chords and some with rhythmic accompaniment. Dynamic markings like *p* and *pp* are visible. There are also some markings that look like *to* or *to* with a sharp sign. The system ends with a large bracket on the left side.

B. *so-gno ver-gi - nat dei dolce mio - ri ahimè! tut è spa - ri - to ah!*

U. *- punto ai miei scor - si do - lo - ri co - dando mi ha tra - di - to ah!*

R. *Stu - i io calma ro i bollori del fiero il so - ad ar - di - to*

B. *mi er - no - ri! Oh! Di - o troppo hai col - pri - to! Troppo hai col pri - to O - gnora l'aju - tai ne' lo - schia -*

The second system of the score continues the piano accompaniment. It features similar rhythmic complexity to the first system. There are dynamic markings such as *mo*, *più*, and *più* with a sharp sign. The system concludes with a large bracket on the left side.

The first system of the score consists of five staves of piano accompaniment. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It features a dense texture with many chords and moving lines. The first two staves have a 'cresc.' marking. The third staff has a 'p' marking. The fourth and fifth staves also have 'p' markings. There are some handwritten annotations and markings throughout the system.

The second system of the score contains four vocal staves with lyrics in Italian. The lyrics are:
 Oh della gio-ia spagno-la si ba-glio - ri - to Dal po-er di rap-ir to il sogno sve-gli -
 Oh mi se pa-ra ce mai o mai tutt'è se-a-ni - to B-gli incompo-er so ai miei scor-si de-lo -ri co -
 tanto giunse-ro i fa-ta-li ac-dori el tenno co-mai smar - ri - to Oe di co-stui cal-me-ro i bollo - ri du-fio-ri il
 mori Il cie-lo mi ha pu-ni-to e des sa dec soffrir per miei er - no - ri Oh Si - o troppo ha col -

The second system of the piano accompaniment continues the musical texture from the first system. It consists of five staves with similar chordal and melodic patterns. There are 'p' markings on the fourth and fifth staves. The system concludes with a 'Paus.' marking at the bottom.

Handwritten musical score for strings, consisting of five staves. The notation includes various rhythmic patterns and dynamic markings. The text *string: poco a poco e cresc* is written across the staves, indicating a gradual increase in volume. There are also some numerical markings like '8' and '50'.

B. *sal dei dolci amo - ni Ohimè tutt'è spa - ri - to Oh! del - la gio - ia spe - quon - so i ha*

U. *cardo mi ha tes - di - to mi ha tra - di - to Oh! mie spe - ran - ze Oh! miei te - me - ri a*

R. *so che per il so ed ar - di - to; de a tanto giunsero fa - ta - li ar do ri il san - no i omi - ni tu - to di co - stui sal - me -*

Ba. *più drop - po hai col - pi - to O - quora l'in - ju - tai né lo - schi amo - ni il cie - lo mi ha pu - ni - to e d'ora da*

Handwritten musical score for strings, continuing from the previous page. It features five staves with musical notation and dynamic markings. The text *string: poco a poco e cresc* is repeated. There are also some numerical markings like '8' and '50'.

Handwritten musical score for the upper part of the page. It consists of several staves with complex notation, including chords and melodic lines. The notation is dense and appears to be a continuation of a piece. The staves are arranged in a system, with some staves grouped together by a brace on the left. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

B. *ante* ahi-mi ahi-mi tutt' i soa-ni-to.

U. *ni-to* O-mai o-mai tutt' i soa-ni-to.

B. che fier il so che fier il si ex-di-to.

Br. Tropp'hai col-pi-to Ch' Dio tropp'hai col-pi-to.

Handwritten musical score for the lower part of the page, featuring vocal lines with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are in Italian and describe a scene of suffering. The vocal parts are labeled B. (Bass), U. (Tenor), B. (Bass), and Br. (Bass). The piano accompaniment is written on staves below the vocal lines. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

di

(Cambia subito in Re de Sol.)

3

2

2

U. rit - to che tu van - ti di - no a me giun - ger non puo - ne' O m - fa - mia' da - so

R.

B.

Marziale.

Handwritten musical score for the first system. It consists of several staves. The top three staves contain complex rhythmic patterns with many beamed notes. Below these, there are four staves with a large '2' written across the first two and a large '4' written across the last two. The notation includes various time signatures and musical symbols.

Marziale.

Handwritten musical score for the second system. It includes vocal lines with lyrics. The lyrics are: "ori - ne chi per te opor pu -" and "de tue ar - mi ons - cas, le tue". There is a large 'Marziale' written across the staves. The notation includes various time signatures and musical symbols.

Handwritten musical score for the third system. It consists of several staves with complex notation, including many beamed notes and various time signatures. The notation is dense and detailed.

Marziale.

mf

Handwritten musical score for the first system, featuring multiple staves with complex notation including chords, melodic lines, and dynamic markings like "mf" and "pp".

B.

V.

se-ne - re io con - dus - si dall' al - pi al l'is - ro - no. Et o - om - ni - que le ar - di - te ban - die - re Fur co

B.

B.

Handwritten musical score for the second system, including a vocal line with lyrics and empty staves for other instruments.

pp

dim.

Handwritten musical score for the third system, continuing the piano accompaniment with dynamic markings "pp" and "dim."

The first system of the score consists of ten staves of piano accompaniment. The notation is dense, with many chords and moving lines. A red vertical line is drawn through the system, separating the first part from the second. The bottom staff includes the instruction *f dopo il piano.*

B.

U.
- per - te di glo - ria e d' o - nor

R.
super - volve - al

B.

U.
d' arre - sti il capi - ta - no

The vocal staves are arranged in a four-part setting (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The lyrics are written below the notes. The Soprano part has a large 'U' written over it. The Tenor part has a large 'R' written over it. The Bass part has a large 'B' written over it. The lyrics are: "per - te di glo - ria e d' o - nor" (Soprano), "super - volve - al" (Alto), "d' arre - sti il capi - ta - no" (Tenor), and "super - volve - al" (Bass).

The second system of the score continues the piano accompaniment. It features similar complex textures with many chords and moving lines. A red vertical line is drawn through the system, separating the first part from the second. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.

Handwritten musical score for piano and voice. The piano part includes a section labeled "Mando" with a guitar-like tablature. The vocal line is partially obscured by a red line.

Soprano line with lyrics: *Cie - lo Ga - ra - sta pa - tri - a ma - ri - ta - de - i in cae - les - tis et de - i con -*

Alto line with lyrics: *Oh! ex - ce - l - so mi - se - ric - or - de - mon - sa!*

Meno

Meno

Handwritten musical score for piano accompaniment, featuring complex chordal textures and melodic lines.

ppp
Meno

Un poco agitato.

Handwritten musical score for piano accompaniment, measures 1-12. The score is written on five staves. The first four staves contain piano accompaniment with various chords and melodic lines. The fifth staff contains a large handwritten 'L' and a bracketed section. The key signature changes from one flat to one sharp, and the time signature changes from 8/8 to 12/8.

Handwritten musical score for vocal parts, measures 1-12. The score is written on four staves labeled B., U., B., and B. The first staff has lyrics in Italian: "ce-di che da me ab-bia il ba-cio dell'ad-di - o!". The second staff has a large handwritten 'L' and 'Agitato' written across it. The third and fourth staves contain vocal lines with lyrics: "E-be-ne va! Con - ser-vo po-scia e gli ha condotto".

Un poco Agitato.

Handwritten musical score for piano accompaniment, measures 13-16. The score is written on five staves. The first four staves contain piano accompaniment. The fifth staff contains a large handwritten 'L' and 'Agitato' written across it. The key signature changes from one sharp to one flat, and the time signature changes from 12/8 to 8/8.

Un poco Agitato.

41.

Handwritten musical score for the first system, featuring vocal lines and piano accompaniment. The notation includes various rhythmic values and dynamic markings.

(Cambia in Sol e Re 7)

Handwritten musical score for the second system, including vocal lines with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are written in Italian.

Al-mato spe-son-di - o sin-colla mor-te Ti se-guo

Oh, do-ce cre-a

Handwritten musical score for the third system, including piano accompaniment and a large 'Cello' marking. The notation includes dynamic markings like 'p' and 'f'.

Cello

f. solo
p ed camb. organo

Handwritten musical score for strings and piano. The score is divided into three measures. The first measure shows a piano introduction with a melodic line in the right hand and accompaniment in the left hand. The second and third measures feature a more complex texture with multiple voices in the piano part and sustained chords in the strings. The tempo marking "rall. molto" is present at the end of the section.

Oh! piuttosto la morte!
 a te! perfida nud - ri!!!

rall. molto

Cruelle io t'è

Handwritten musical score for strings and piano. This section continues the musical texture from the previous measures, with intricate piano accompaniment and sustained string chords. The tempo marking "rall. molto" is repeated at the end of the section.

a tempo.

Handwritten musical score for piano and strings. The score is divided into two systems. The first system includes a piano part with a *rall.* marking and a string part with *allegro* and *ff* markings. The second system continues the piano part with *pp* and *ad libitum* markings, and the string part with *allegro* and *ff* markings. The piano part features complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Vocal line with lyrics: *Al fianco tuo voglio met-ter!*

Below the vocal line, there is a large, stylized handwritten signature or flourish that spans across the vocal staff and into the piano staff below. The signature is written in a cursive, flowing style.

a tempo.

Handwritten musical score for piano and strings. The piano part is marked *rall.* and features dynamic markings such as *pp*, *mf*, and *f*. The string part is marked *a tempo* and includes various rhythmic patterns and dynamic markings. The score is divided into two systems.

Handwritten musical score for a string ensemble. The score is written on multiple staves, including parts for Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Double Basses. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *triple* and *triple cap. sll.* The score is organized into measures, with some measures containing rests or specific articulation marks.

V. 1. *Via-mi! fug-giam! Ri-bel-lion*

V. 2.

V. 3.

V. 4.

V. 5.

V. 6.

V. 7.

V. 8.

V. 9.

V. 10.

V. 11.

V. 12.

V. 13.

V. 14.

V. 15.

V. 16.

V. 17.

V. 18.

V. 19.

V. 20.

V. 21.

V. 22.

V. 23.

V. 24.

V. 25.

V. 26.

V. 27.

V. 28.

V. 29.

V. 30.

V. 31.

V. 32.

V. 33.

V. 34.

V. 35.

V. 36.

V. 37.

V. 38.

V. 39.

V. 40.

V. 41.

V. 42.

V. 43.

V. 44.

V. 45.

V. 46.

V. 47.

V. 48.

V. 49.

V. 50.

V. 51.

V. 52.

V. 53.

V. 54.

V. 55.

V. 56.

V. 57.

V. 58.

V. 59.

V. 60.

V. 61.

V. 62.

V. 63.

V. 64.

V. 65.

V. 66.

V. 67.

V. 68.

V. 69.

V. 70.

V. 71.

V. 72.

V. 73.

V. 74.

V. 75.

V. 76.

V. 77.

V. 78.

V. 79.

V. 80.

V. 81.

V. 82.

V. 83.

V. 84.

V. 85.

V. 86.

V. 87.

V. 88.

V. 89.

V. 90.

V. 91.

V. 92.

V. 93.

V. 94.

V. 95.

V. 96.

V. 97.

V. 98.

V. 99.

V. 100.

Handwritten musical score for a piano accompaniment. The score is written on multiple staves, including parts for the right and left hands. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *triple* and *triple cap. sll.* The score is organized into measures, with some measures containing rests or specific articulation marks.

CLIP
Rio de Janeiro, 15 de Maio 1904
Queluz

A page of musical manuscript paper with 20 blank staves. The staves are arranged in a vertical column and are completely empty of any musical notation or text. The paper shows signs of age, including some faint smudges and discoloration.

23

44

27

