UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

FILIPPE DANIEL FONSECA DOS SANTOS

**Ópera *Le Fate* de Henrique Oswald: edição crítica
a partir dos manuscritos autógrafos**

São Paulo
2018

FILIPPE DANIEL FONSECA DOS SANTOS

**Ópera *Le Fate* de Henrique Oswald: edição crítica
a partir dos manuscritos autógrafos**

Versão Corrigida
(versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Musicologia

Orientadora: Profa. Dra. Susana Cecilia Igayara-Souza

São Paulo
2018

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

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Santos, Filipe Daniel Fonseca dos
Ópera Le Fate de Henrique Oswald: edição crítica a partir
dos manuscritos autógrafos / Filipe Daniel Fonseca dos
Santos ; orientadora, Susana Cecília Igayara-Souza. -- São
Paulo, 2018.
365 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em
Música - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de
São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. Edição Musical 2. Ópera 3. Henrique Oswald 4. Música
Brasileira 5. Le Fate I. Igayara-Souza, Susana Cecília II.
Título.

CDD 21.ed. - 780

Nome: SANTOS, Filipe Daniel Fonseca dos

Título: Ópera *Le Fate* de Henrique Oswald: edição crítica a partir dos manuscritos autógrafos

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes.

Aprovado em:

Banca examinadora

Prof^a. Dr^a.

Instituição:

Julgamento:

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento:

Prof. Dr.

Instituição:

Julgamento:

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Profa. Dra. Susana Cecilia Igayara, pela paciência, pela dedicação com cada um de seus orientandos, por sempre estar disponível para tirar dúvidas e por estar presente em cada passo desta pesquisa, pelo aprendizado e pelas correções, principalmente na fase final deste trabalho;

Aos membros da banca do exame de qualificação, Prof. Dr. Carlos Alberto Figueiredo e Prof. Dr. Ronaldo Miranda, por terem dado orientações muito valiosas para o prosseguimento desta pesquisa;

Aos funcionários da Biblioteca da ECA que são sempre muito solícitos em atender nossas necessidades de estudo e pesquisa, principalmente a Lilian Viana, que tornou possível a digitalização dos manuscritos, fundamentais para este estudo, e a quem sempre recorro quando necessito de orientações técnicas;

Aos funcionários da Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro, pela eficiência no envio da cópia em microfilme do manuscrito lá depositado, e aos funcionários do Arquivo Nacional, também pelo envio da partitura digitalizada cuja edição é o resultado deste trabalho;

À Martina Pacifici pela ajuda na tradução do libreto e especialmente ao Prof. Dr. Pierluigi Benevieri por ter disponibilizado seu tempo em vários encontros para a tradução do libreto, cuja contribuição foi importantíssima para a compreensão do texto e da obra como um todo;

Ao meu eterno companheiro de missão, Asa Laws, pela ajuda e pelas dicas com a tradução do resumo para o inglês;

Aos professores do Departamento de Música pelo convívio saudável e a amizade ao longo desses anos, em especial aos professores Marco Antonio da Silva Ramos e Gil Jardim, pelos ensinamentos, pela confiança e pelo apoio no período desta pesquisa;

Aos secretários do Departamento de Música por toda a ajuda, em especial ao Everton pelo auxílio no laboratório coral. À Wanny, Sérgio, Andrea e Sideval, pelo tempo que estivemos juntos na OCAM e por todo o apoio que me deram neste período;

A todos os meus colegas universitários, pelas conversas, trocas de ideias, e por tornarem a convivência na universidade agradável;

À minha esposa, Ana Paula, pelo cuidado e atenção dedicados a mim nestes últimos anos, e a seus pais, Fernando e Dalva, por toda a ajuda que eles nos têm dado, propiciando com que eu pudesse realizar estes estudos;

Ao meu pai, Genivaldo, pelas conversas e conselhos sobre a vida. Ao meu irmão, Douglas, pelas orientações tecnológicas. E especialmente à minha mãe, Sandra, cujo sacrifício é a razão de eu poder usufruir das oportunidades que a vida tem me dado.

RESUMO

SANTOS, Filipe Daniel Fonseca dos. **Ópera *Le Fate* de Henrique Oswald**: edição crítica a partir dos manuscritos autógrafos. 2018. 365 p. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

O objetivo deste trabalho é apresentar uma edição crítica da ópera *Le Fate* (1902-1903), de Henrique Oswald (1892-1931), a partir dos manuscritos autógrafos encontrados na Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, no Arquivo Nacional e na Biblioteca Nacional, ambos no Rio de Janeiro. Para isso utilizamos o método do texto-base como apresentado por Figueiredo em seu trabalho sobre as teorias e práticas editoriais aplicadas à música sacra brasileira dos séculos XVIII e XIX, apoiado por outros autores que abordam o assunto da edição crítica, como Grier, no âmbito musical, Cambraia e Spina, no campo literário. No decorrer de nosso trabalho fazemos uma análise dos manuscritos e apresentamos uma edição do libreto e da partitura, ambos com seus aparatos críticos, precedidos por uma discussão dos problemas encontrados e dos critérios utilizados para resolvê-los. Além disso, apresentamos algumas informações para a identificação do libretista, Eduardo Filippi, fornecendo subsídios para futuras pesquisas sobre este autor, pois até o momento não encontramos nenhum trabalho que apresentasse qualquer informação sobre ele. A edição da ópera *Le Fate*, assim como de qualquer outra obra deste porte, apresenta vários desafios ao editor, com relação às necessárias correções e modificações implícitas na atividade de edição crítica musical. Seguindo a bibliografia especializada, buscamos a definição da melhor metodologia de trabalho e a análise crítica, apoiada pelo conhecimento da obra, do estilo e do compositor, adquirido ao longo da pesquisa.

Palavras-chave: Edição Musical. Ópera. Henrique Oswald. Música Brasileira. *Le Fate*.

ABSTRACT

SANTOS, Filipe Daniel Fonseca dos. **Ópera *Le Fate* de Henrique Oswald**: edição crítica a partir dos manuscritos autógrafos. 2018. 365 p. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

The aim of this work is to present a critical edition of the opera *Le Fate* (1902-1903), by Henrique Oswald (1892-1931), from the autograph manuscripts found in the Library of the School of Communication and Arts at the University of São Paulo, in the National Archive, and the National Library, both in Rio de Janeiro. For this purpose we used the copy-text method as presented by Figueiredo in his work on the theories and editorial practices applied to Brazilian sacred music of the 18th and 19th centuries, supported by other authors who address the subject of the critical editing, such as Grier in the musical sphere and Cambraia and Spina in the literary field. In the course of this work we analyze the manuscripts and present an edition of the libretto and the score, both with their critical apparatus, preceded by a discussion of the problems encountered and the criteria used to solve them. In addition, we present some information for the identification of the librettist, Eduardo Filippi, providing a contribution for future research on this author, for so far as this moment, we have not found any work that presents any information about him. Editing the opera *Le Fate*, as well as any other work of this size, presents several challenges to the editor, regarding the required corrections and the modifications implied in the musical critical editing activity. Following a specialized bibliography, we sought the definition of the best working methodology and the critical analysis, supported by the knowledge of the work, the style and the composer, acquired throughout the research.

Keywords: Music Editing. Opera. Henrique Oswald. Brazilian Music. *Le Fate*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Dedicatória no livro de Eduardo Filippi	38
Figura 2 – Folha de rosto	39
Figura 3 – Personagens e instrumentação	40
Figura 4 – Correção na colocação do texto no manuscrito BECA ^I	53
Figura 5 – Texto corrigido no manuscrito AN	53
Figura 6 – Texto corrigido no manuscrito BN	54
Figura 7 – Correção encontrada em BN	55
Figura 8 – Correções encontradas em BN	55
Figura 9 – Correção encontrada em BECA ^{frag}	56
Figura 10 – Cronologia e relação entre as fontes do 1º Ato	57
Figura 11 – Colocação do texto no manuscrito AN	58
Figura 12 – Colocação do texto no manuscrito BECA ^{II}	59
Figura 13 – Colocação do texto no manuscrito BN	59
Figura 14 – Sequência do processo de cópia	60
Figura 15 – Colocação do texto no manuscrito AN	60
Figura 16 – Colocação do texto no manuscrito BECA ^{II}	60
Figura 17 – Colocação do texto no manuscrito BN	60
Figura 18 – Sequência do processo de cópia	61
Figura 19 – Correções encontradas em BN	61
Figura 20 – Nota corrigida pelo compositor	62
Figura 21 – Cronologia e relação entre as fontes do 2º Ato	62
Figura 22 – Rasura em BECA ^I	63
Figura 23 – Cronologia completa e relação entre as fontes	64
Figura 24 – Exemplo de trecho do libreto em XML	66
Figura 25 – Processo de alteração das variantes do 1º Ato (Esquema 1)	68
Figura 26 – Processo de alteração das variantes do 1º Ato (Esquema 2)	69
Figura 27 – Processo de alteração das variantes do 1º Ato (Esquema 3)	70
Figura 28 – Processo de alteração das variantes do 2º Ato	71
Figura 29 – Erro: omissão de sustenido nas partes de Trompa	120
Figura 30 – Erro: omissão de acentos na parte de Trompa 3, c. 213	121
Figura 31 – Erro: substituição de nota bemol por natural, c. 465	121
Figura 32 – Erro: alteração da fórmula de compasso	122
Figura 33 – Erro na colocação de acidentes no Oboé 2	123
Figura 34 – Erro de nota na parte do Clarinete 1, c. 142	123
Figura 35 – Tímpanos compasso 1	124
Figura 36 – Omissão de acidente na parte de Trompa 3, c. 242	124
Figura 37 – Erro de altura de nota, c. 37	125
Figura 38 – Erro de altura de nota, c. 152	125
Figura 39 – Erro de altura devido à mudança de armadura de clave, c. 186	126
Figura 40 – Partes de Trombones, c. 545-547	126
Figura 41 – Clarinete Baixo (clave de Fá), c. 707	126
Figura 42 – Acentos no c. 213	127
Figura 43 – Omissão de articulação na parte dos Fagotes, c. 195	128
Figura 44 – Omissão de staccatos presentes na redução, c. 492	128

Figura 45 – Omissão da indicação de dinâmica, c. 173-175	129
Figura 46 – Erro de duração de notas, c. 544-545	129
Figura 47 – Erro de duração de notas, c. 782	130
Figura 48 – Erro de duração de nota, c. 1008	130
Figura 49 – Partes de Flautas, Oboés e Clarinetes, c. 544-547	131
Figura 50 – Violinos Ia e Ib e Violinos IIa e IIb, c. 650-651	131
Figura 51 – Erro de figuração rítmica, c. 183	132
Figura 52 – Erro de figuração rítmica, c. 366	132
Figura 53 – Erro de figuração rítmica, c. 794	133
Figura 54 – Correções feitas pelo compositor no texto-base	133
Figura 55 – Rasuras pouco nítidas no arquivo digital	134
Figura 56 – Correção em outro manuscrito incorporada ao texto-base	134
Figura 57 – Partes de Flautas e Piccolo, c. 481-486	136
Figura 58 – Partes de Flautas e Piccolo, c. 481-486	136
Figura 59 – Partes de Flautas e Piccolo, c. 481-486	136
Figura 60 – Trompetes, c. 53-54	137
Figura 61 – Trompetes, c. 545-547	137
Figura 62 – Tuba (ou Trombone?), c. 207-209	137
Figura 63 – Percussão, c. 4	138
Figura 64 – Percussão, c. 1062	138
Figura 65 – Percussão, c. 515	138
Figura 66 – Percussão, c. 527	139
Figura 67 – Violas, c. 630-632	139
Figura 68 – Trompa, c. 9	140
Figura 69 – Flautas, c. 935	140
Figura 70 – Partes de Flautas, c. 788-789	141
Figura 71 – Partes de Flautas, c. 792-794	141
Figura 72 – Flautas, c. 237-238	142
Figura 73 – Flautas, c. 347-349	142
Figura 74 – Oboés, Corne Inglês e Clarinete 1, c. 239	143
Figura 75 – Ligaduras sem continuidade	143
Figura 76 – Ligaduras sem nota no compasso anterior	143
Figura 77 – Ligadura colocada equivocadamente para o compasso anterior em BECA ^I	144
Figura 78 – Ligadura adicionada erroneamente devido ao processo de cópia do compositor	144
Figura 79 – Brunello, c. 312-313	149
Figura 80 – Uliana, c. 227-228	149

LISTA DE TABELAS

Tabela 2.1 – Livros de autoria de Eduardo Filippi	36
Tabela 3.1 – Datação e local dos manuscritos	46
Tabela 3.2 – Descrição da fonte BECA^I	47
Tabela 3.3 – Descrição da fonte BECA^{II}	47
Tabela 3.4 – Descrição da fonte BECA^{frag}	48
Tabela 3.5 – Descrição da fonte AN	48
Tabela 3.6 – Descrição da fonte BN	49
Tabela 3.7 – Lugares críticos	50
Tabela 5.1 – Categorias e tipos de modificação no manuscrito de <i>Le Fate</i>	120
Tabela 5.2 – Comparação dos andamentos nas fontes	145
Tabela 5.3 – Aparato crítico	151

LISTA DE ABREVIATURAS

arp.	<i>arpa</i> [harpa]
bas.	<i>basso</i> [baixo]
BRUN.	Brunello
c.	compasso
cb.	<i>contrabbasso</i> [contrabaixo]
cfg.	<i>contrafagotto</i> [contrafagote]
cl.	<i>clarinetto</i> [clarinete]
cl.b.	<i>clarinetto basso</i> [clarinete baixo]
contr.	contralto
cor.	<i>corno</i> [trompa]
cor.ingl.	<i>corno inglese</i> [corne ingês]
fg.	<i>fagotto</i> [fagote]
fl.	<i>flauto</i> [flauta]
LURC.	Lurchetto
ob.	<i>oboe</i> [oboé]
picc.	<i>flauto piccolo</i> [flautim]
ptti.	<i>piatti</i> [pratos]
sop.	soprano
tam.	tam-tam
tamb.	<i>tamburello</i> [pandeiro sinfônico]
ten.	<i>tenore</i> [tenor]
timp.	<i>timpani</i> [tímpanos]
tr.	<i>tromba</i> [trompete]
trb.	trombone
trgl.	<i>triangolo</i> [triângulo]
tuba	<i>basso tuba</i> [tuba]
ULIN.	Ulina
vc.	<i>violoncello</i> [violoncelo]
vl.	violino
vla.	viola

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	19
1.1	Metodologia	19
1.1.1	Crítica das variantes	20
1.1.2	Edição do libreto	26
1.1.3	Edição da partitura	30
1.2	Estrutura do trabalho	31
2	AUTOR E OBRA	33
2.1	O compositor Henrique Oswald	33
2.2	O libretista Eduardo Filippi	35
2.3	A ópera <i>Le Fate</i>	38
3	FONTES	45
3.1	Localização e coleta das fontes	45
3.2	Descrição das fontes	46
3.3	Lugares-críticos	50
3.4	Cronologia das fontes	51
3.4.1	Primer Ato	52
3.4.2	Cena 2 do Primeiro Ato	56
3.4.3	Segundo Ato	57
3.4.4	Cronologia completa das fontes	62
4	LIBRETO	65
4.1	Normas de edição	65
4.1.1	Colaão	66
4.2	Sinopse	72
4.2.1	Ato I	72
4.2.2	Ato II	72
4.3	Texto e aparato crítico	74
4.4	Tradução	100

5	PARTITURA	119
5.1	Normas de edição	119
5.1.1	Tipos e categorias de modificações no texto musical	119
5.1.2	Problemas encontrados na edição da partitura	134
5.1.2.1	<i>Disposição dos instrumentos</i>	<i>135</i>
5.1.2.2	<i>Ligaduras</i>	<i>142</i>
5.1.2.3	<i>Andamentos</i>	<i>144</i>
5.1.2.4	<i>Numeração de página, números de ensaio e números de compasso</i>	<i>147</i>
5.1.3	Consideração sobre as variantes e versões	148
5.1.4	Padrão editorial da editoração musical	149
5.2	Aparato crítico	151
5.3	Partitura	171
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	361
	BIBLIOGRAFIA	363

1 INTRODUÇÃO

Henrique Oswald (1852-1931) foi um compositor brasileiro do período romântico que viveu o início de sua carreira musical na Europa, onde estudou e se desenvolveu como pianista e compositor. Em seu repertório encontra-se a ópera *Le Fate* (1902-1903), escrita no mesmo período da famosa peça para piano *Il Neige...*, que lhe rendeu o primeiro lugar em um concurso de composição promovido pelo jornal *Le Figaro*, em 1902. Contudo, *Le Fate* nunca foi encenada, nem sua partitura editada, estando disponível a nós hoje através de seus manuscritos. Neste trabalho realizamos uma edição desta obra, apresentando além da partitura editada algumas informações sobre seu libretista, uma análise das fontes e uma edição do libreto. Os problemas encontrados na partitura são discutidos e tratados através da metodologia que apresentaremos a seguir e as soluções propostas são discutidas e apresentadas em aparato crítico.

1.1 Metodologia

Este trabalho tem como objetivo a edição crítica da ópera *Le Fate* de Henrique Oswald a partir dos manuscritos autógrafos depositados na Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da USP, em São Paulo, e também no Arquivo Nacional e na Biblioteca Nacional, ambos no Rio de Janeiro. Apesar da clareza com que este material foi escrito, nosso desafio foi trabalhar com partituras em formatos diferentes, levando-nos a decidir por editar apenas a partitura completa da ópera, em detrimento da versão para vozes e piano. Dessa forma, visto as características do material disponível para a edição, seguimos a metodologia da crítica das variantes como apresentada por Figueiredo (2017), que trata dos princípios a serem utilizados na edição no caso de fontes autógrafas.

1.1.1 Crítica das variantes

A crítica das variantes estuda os erros e variantes gerados pelo próprio autor, tendo como objetivo o estabelecimento de um texto musical que reflita a intenção autoral final, ou, em outras palavras, “a intenção refletida nas últimas alterações feitas ou propostas pelo autor” (TANSELLE, 1976, p. 171 apud FIGUEIREDO, 2017, p. 82). A metodologia da crítica das variantes é usada quando se tem fontes autógrafas ou autorizadas, que são aquelas produzidas pelo próprio autor ou supervisionadas por ele, respectivamente. As fontes que não são autógrafas nem autorizadas são chamadas por Figueiredo de fontes de tradição. Este termo é usado por ele para definir “tudo aquilo que, direta ou indiretamente, não está sob o controle do compositor” (FIGUEIREDO, 2017, p. 19). Nos casos em que estas são as únicas fontes disponíveis, o estabelecimento do texto musical é feito utilizando-se dos princípios da crítica textual, que estuda as modificações produzidas pelos agentes de tradição, como copistas, tipógrafos e editores. Seu objetivo é a reconstituição do original perdido. Apesar destas metodologias serem utilizadas para produzir edições críticas, elas possuem objetivos distintos em função dos tipos de fontes disponíveis para a edição.

Sendo assim, a crítica das variantes trata dos problemas encontrados ao se editar uma obra a partir de fontes geradas ou supervisionadas pelo seu autor, investigando as alterações e modificações feitas em seu texto, pois o autor “é não só responsável pela origem de seu texto, mas é também importante agente modificador, gerando alterações de vários tipos, que podem ocorrer por diferentes razões” (FIGUEIREDO, 2017, p. 103).

Neste trabalho, para nos referirmos às modificações no texto musical, utilizaremos o termo “lição”, como definido por Figueiredo. Segundo ele:

O conceito de lição é bem abrangente. Pode-se defini-lo como qualquer porção ou segmento de um texto. Na música ocidental, os parâmetros altura e ritmo, pelo menos até a primeira metade do século XX, estabelecem a identidade básica de uma obra e constituem, por isso, os elementos essenciais que caracterizam as lições da obra musical: uma linha melódica, ou apenas uma nota, um grupamento rítmico, ou apenas uma figura de duração, um acorde, são exemplos de lições. Outros exemplos de lição são os sinais de dinâmica e de articulação. Em obras vocais, os fragmentos do texto literário ou litúrgico também são lições. (FIGUEIREDO, 2017, p. 15–16)

A estrutura, outro conceito importante, é como se organiza o texto musical. Ela “é a organização interna de uma obra, bem como a ordem de sucessão de seus elementos constitutivos” (FIGUEIREDO, 2017, p. 17). As estruturas podem ser pequenas ou grandes. O

primeiro tipo “diz respeito às relações dentro de uma mesma seção”, e o segundo “às relações entre as várias seções” (FIGUEIREDO, 2017, p. 17).

Figueiredo (2017, p. 105) define quatro tipos de modificações do texto musical que podem ser gerados pelo compositor:

- 1) variantes – modificações do texto no nível das lições;
- 2) versões – macrovariantes que modificam o texto em nível estrutural;
- 3) erros – modificações não desejadas;
- 4) correções de erros cometidos em fases anteriores.

Essas modificações, por sua vez, podem ser divididas em duas grandes categorias (FIGUEIREDO, 2017, p. 106):

- 1) autógrafas – são aquelas geradas pela mão do compositor, estabelecendo uma ou várias redações consideradas definitivas por ele, em diferentes momentos;
- 2) autorizadas – são aquelas feitas por outrem, mas sob a supervisão do compositor.

Todos os tipos de modificações autorais citados acima são encontrados nos manuscritos da ópera *Le Fate*. Não há modificações autorizadas, visto que todos os manuscritos foram gerados pelo compositor. A identificação e classificação das alterações mais importantes serão discutidas com detalhes nos capítulos 4 e 5 correspondentes ao libreto da ópera e à partitura.

Figueiredo (2017, p. 111) mostra que “o compositor está sempre sujeito a cometer erros ao grafar sua obra, tanto num primeiro momento quanto em cópias suas posteriores”, que eles têm consciência de que isso ocorre ou pode acontecer, e que nem sempre conseguem identificá-los e corrigi-los. Devido ao fato destes erros serem gerados pelo compositor, podem até ser confundidos com variantes, mas eles diferem no que diz respeito à sua causalidade, tendo muito em comum com os erros cometidos pelos copistas: distração, defeitos de memória, ditado interior, etc (FIGUEIREDO, 2017, p. 111).

Apesar de muitos dos erros autorais permanecerem despercebidos pelo compositor

[...] outros sofrem correções de sua mão, seja no próprio documento, por meio de rasuras, seja em documentos posteriores, revistos. Na presença de correções de autor, não pairam dúvidas, evidentemente, quanto ao texto a ser considerado na origem. (FIGUEIREDO, 2017, p. 114–115)

Em alguns casos, o erro não é tão evidente. Para identificá-lo é preciso entender a diferença entre o erro e a variante. Utilizaremos, para isso, as definições dadas por Figueiredo:

Erros são lições ou estruturas evidentemente incorretas, que podem ser de-

tectadas na medida em que são impossíveis dentro das convenções estilísticas da obra. Variantes são desvios da lição ou estrutura original, quando conhecidas, ou discrepâncias entre fontes quanto à mesma lição ou estrutura, mas que permanecem dentro das convenções estilísticas da obra. (FIGUEIREDO, 2017, p. 20)

Vemos, então, que nas modificações autorais um dos princípios determinantes para identificarmos um erro ou variante é a concepção estilística da obra pelo editor. Esta é a visão de Grier, que afirma que “o entendimento crítico do editor sobre o estilo musical, em seu contexto histórico, fornece o critério final para a determinação do texto musical¹” (GRIER, 1996, p. 36). Seu pensamento, segundo ele, foi influenciado pela teoria de Jerome J. McGann da obra de arte como um fenômeno social. Ao referir-se sobre a ideia de uma leitura crítica de uma obra, o autor escreve que

[...] toda decisão editorial é tomada no contexto da compreensão do editor sobre a obra como um todo; e esta compreensão somente pode ser alcançada pela avaliação crítica. O estabelecimento do texto, então, longe de ser mecânico, constitui parte de um diálogo crítico entre obra e pesquisador. ² (GRIER, 1996, p. 16, tradução nossa)

Portanto, para Grier, “editar [...] consiste em uma série de escolhas estudadas, escolhas criticamente informadas; em resumo, o ato da interpretação³” (GRIER, 1996, p. 2, tradução nossa). Logo, se questionamos quais são as bases para se considerar uma lição como um erro, este autor afirma que “a concepção estilística da obra pelo editor⁴” (GRIER, 1996, p. 102).

De acordo com Cambraia,

os erros têm sido classificados no processo de cópia de várias formas. Há, p. ex., classificação baseada nas categorias modificativas aristotélicas, segundo a qual existiriam quatro tipos possíveis: por *adição* (lat. *adiectio*), por *omissão* (lat. *delectatio*), por *alteração da ordem* (lat. *transmutatio*) ou por *substituição* (lat. *immutatio*). (CAMBRAIA, 2005, p. 78)

O erro por omissão exclui lições do modelo utilizado para cópia, enquanto o erro por adição inclui lições que não existiam no modelo. O erro por substituição, como o nome sugere, substitui lições do modelo por outras e o erro por alteração da ordem altera a posição de lições como encontradas no modelo (FIGUEIREDO, 2017, p. 23–24).

As variantes também podem ser classificadas quanto ao seu impacto no texto. A

¹ The editor’s critical understanding of musical style, in its historical context, provides the final criterion for the determination of the musical text

² [...] every editorial decision is taken in the context of the editor’s understanding of the work as a whole; and that understanding can only be achieved through critical evaluation. The establishment of the text, then, far from being mechanical, forms part of the ongoing critical dialogue between work and scholar.

³ Editing [...] consists of series of choices, educatedm critically informed choices; in short, the act of interpretation.

⁴ from the editor’s stylistic conception of the work

terminologia apresentada por Figueiredo é retirada de Caraci Vela e Grassi (1995, p. 393 apud FIGUEIREDO, 2017, p. 25). Ele apresenta cinco tipos de variantes:

- 1) instaurativa, que inclui algo que não havia no texto;
- 2) destitutiva, que elimina algo que havia no texto, sem substituição;
- 3) substitutiva, que substitui algo do texto por outro elemento;
- 4) compensativa, que é adicionada para equilibrar outra variante;
- 5) alternativa, que mantém na mesma fonte versões diferentes de uma mesma lição.

Durante o processo de edição, no momento em que precisamos lidar com os erros, Figueiredo (2017, p. 126) afirma que surgem cinco perguntas:

- 1) Pode-se ou deve-se corrigi-los?
- 2) Por que os corrigir ou não?
- 3) Que critérios utilizar para tais interferências?
- 4) Deve-se explicitar para os usuários tais interferências?
- 5) Se sim, como explicitá-las?

Em relação à primeira pergunta, os autores citados por Figueiredo, em geral, afirmam que os erros devem ser corrigidos. Porém, alguns dizem que o erro só deve ser corrigido caso ele seja indiscutível (SPINA, 1977, p. 108), ou até mesmo que o erro não deve ser corrigido, mas apenas assinalado (HAVET apud SPINA, 1977, p. 106). A preocupação desses autores refere-se ao fato de que as correções dos erros autorais podem fazer com que o editor queira “melhorar” a obra do autor:

O editor [...] pode e deve corrigir os descuidos da pena do autor, mas não pode e não deve em nenhuma hipótese substituir a cultura do autor pela sua. Se um autor fornece dados objetivamente inexatos, se comete erros de história ou de geografia, se não se recorda bem de um nome ou de uma data, se se engana num cálculo, se se confunde numa tradução, se é impreciso ou infiel numa citação, o editor advertirá em nota ao leitor, mas não corrigirá o texto. (CUNHA, 1985, p. 419 apud CAMBRAIA, 2005, p. 85)

Essa é uma preocupação apontada também por Grier, quando, exemplificando a importância do conhecimento estilístico da obra por parte do editor, diz que deve-se tomar cuidado com “a tentação de melhorar o compositor” (GRIER, 1996, p. 136). Figueiredo exemplifica essa prática dizendo que “um dos grandes fetiches no pensamento dos editores brasileiros é a sistemática observação sobre as quintas e oitavas na música brasileira do século XVIII, sempre encaradas como erros e como ignorância dos compositores” (FIGUEIREDO,

2017, p. 130).

Notamos, no entanto, que os autores que impõem alguma restrição na correção dos erros são aqueles que lidam com a edição de textos literários. Quando vamos para o campo da música, principalmente se a edição também se preocupa com o resultado sonoro da obra, como no caso de uma edição prática, alguns tipos de erros influenciarão a experiência do ouvinte. Nos textos literários o leitor pode ser prevenido, por meio de notas de rodapé ou algum outro indicativo, da existência destes erros no momento da leitura, mas o ouvinte de uma obra musical não pode ser avisado. Além disso, um erro que seja facilmente detectado por desviar-se do estilo da obra, se mantido pelo editor, pode também ser corrigido pelos intérpretes. Por estes motivos, entendemos ser melhor que o erro evidente seja corrigido e identificado em aparato crítico.

Em relação à segunda pergunta, Brown diz que “o editor deveria tentar colocar o mais claro possível as melhores intenções do compositor” (BROWN, 1980, p. 839 apud FIGUEIREDO, 2017, p. 128). Um ponto de vista interessante é o de Pinto (2004, p. 11 apud FIGUEIREDO, 2017, p. 129), que justifica suas interferências editoriais como meio de possibilitar a execução atual da obra. Segundo Figueiredo, “não parece haver estudos que abordem o impacto dos erros no significado musical”, e nos dá um problema para ser refletido: “o que muda na compreensão do ouvinte ou na análise do teórico com a manutenção de tais erros?” (FIGUEIREDO, 2017, p. 129). A questão do impacto dos erros no significado musical tem relação direta com o método do texto-base, como veremos adiante, pois de acordo com este método, as lições podem ser classificadas como substanciais, aquelas imprescindíveis para o sentido do texto, e acidentais, não determinantes do sentido do texto. (FIGUEIREDO, 2017, p. 16)

A terceira pergunta, sobre quais critérios o editor deve utilizar para interferir no texto, é respondida parcialmente pela própria metodologia. Figueiredo afirma que a correção dos erros pode ser feita de duas maneiras. A primeira, pela consulta a outra fonte em que a lição esteja correta. A segunda, por conjectura, que significa corrigir um erro a partir do conhecimento estilístico da obra por parte do editor (FIGUEIREDO, 2017, p. 129). Além disso, sobre corrigir ou não os erros, Spina diz que “se [o editor] prefere [...] corrigi-los, é mister que todas as emendas propostas sejam fundamentadas, quer justificando as razões da [lição] preferida, quer explicando os motivos que levaram o copista à prática do erro” (SPINA, 1977, p. 108–109).

Essa afirmação leva à quarta pergunta. Deve-se explicitar para os usuários tais interferências? Brown diz que

correções e emendas devem ser notadas na edição e que o editor deveria diferenciar da maneira mais simples possível as suas próprias sugestões para realizar as intenções do compositor e os sinais encontrados nas fontes musicais sobre as quais ele baseia seu trabalho. (BROWN, 1980, p. 840 apud FIGUEIREDO, 2017, p. 131)

Para uma edição crítica de uma obra, apresentar as alterações propostas no texto musical é de extrema importância, pois “uma edição, ainda que feita estritamente com abordagem crítica, mas que não traga relatório sobre as interferências editoriais, perde automaticamente o *status* de crítica” (FIGUEIREDO, 2017, p. 140).

A quinta pergunta refere-se, então, à maneira com que essas intervenções editoriais deverão ser apresentadas. De modo geral, existem dois itens que são os mais importantes para a identificação das intervenções do editor: o aparato crítico e a integração editorial. O aparato crítico é a seção da edição crítica onde se registram as variantes, erros e lacunas presentes nas fontes utilizadas (FIGUEIREDO, 2017, p. 132). Ele não tem a função de explicitar as decisões tomadas pelo editor, pois elas, naturalmente, já se encontram no texto editado (FIGUEIREDO, 2017, p. 135). Apesar disso, há vários aparatos críticos que são utilizados com essa finalidade, o que é, na opinião de Figueiredo, uma redundância.

Existem duas maneiras de apresentar o aparato crítico: em forma de parágrafos em um texto corrido ou em forma de tabela (FIGUEIREDO, 2017, p. 135). Ele deve conter a localização onde foram identificadas modificações, a parte em que se encontra — partes vocais e/ou instrumentais — e a situação na fonte ou fontes (FIGUEIREDO, 2017, p. 136). Grier sugere que seja usada sempre notação musical para este item (GRIER, 1996, p. 174), mas Figueiredo não vê problemas em utilizar também informações verbais (FIGUEIREDO, 2017, p. 136).

Já a integração editorial refere-se às indicações feitas na partitura por meio de sinais gráficos sinalizando os elementos de responsabilidade do editor. Entretanto, alguns problemas surgem quando esse recurso é utilizado. Sobre isso, Grier afirma:

Devem essas intervenções editoriais serem visualmente distinguidas no texto impresso final? Quando elas são distinguidas, o usuário tem a vantagem de compreender, à primeira vista, quais sinais de notação foram adicionados pelo editor. As desvantagens, entretanto, são duas: primeiro, não existe um sistema uniforme para fazer essas distinções; e segundo, seja qual for o sistema utilizado, ele pode incomodar o fluxo visual da música e distrair o usuário, especialmente na performance⁵. (GRIER, 1996, p. 168)

⁵ Should these editorial interventions be distinguished visually in the final printed text? When they are distinguished, the user has the advantage of comprehending, at a glance, what notational signs are added by the editor. The disadvantages, however, are twofold: first, no uniform system exists to make these distinctions; and second, whatever system is used, it can disrupt the visual flow of the music and distract the user, particularly in

Essa é uma preocupação em nosso trabalho. Mesmo que alguns autores entendam que essas indicações são necessárias (FIGUEIREDO, 2017, p. 131), preferimos utilizar apenas o aparato crítico como meio para anotar as decisões tomadas com o intuito de não prejudicar a legibilidade da partitura editada.

1.1.2 Edição do libreto

Como parte de nossa metodologia para a edição da ópera *Le Fate*, adotamos uma abordagem independente para produzirmos o libreto de forma a obtermos um texto completo que pudesse ser examinado sem a partitura. Isso foi feito, primeiramente, porque não foi encontrado o texto do libreto separado da partitura e também pela importância do texto editado para a compreensão da ópera, pois texto e música estão intimamente relacionados. Além disso, decidimos por editar o libreto separado para facilitar o processo de editoração da partitura, de forma a manter a coerência entre as diferentes partes da ópera. Em segundo lugar, optamos por fazer uma edição crítica do libreto seguindo a orientação de Grier de que

No caso da música vocal, o conceito de texto inclui os textos literários que fazem parte da peça. Consequentemente, editores de gêneros vocais devem estar preparados para apresentar uma edição acurada dos textos literários envolvidos, de acordo com os mais elevados padrões filológicos. [...] [O] texto literário é tão parte da obra quanto a música, e por isso deve ser editado com o mesmo cuidado.⁶ (GRIER, 1996, p. 139, tradução nossa)

Esse cuidado com a edição do libreto pode ser visto na edição crítica das óperas de Francesco Cavalli, sob a direção editorial de Ellen Rosand, na qual acreditando que “a edição textual frequentemente pode refletir mais sobre a recepção da ópera do que a partitura [...] cada ópera, individualmente, terá tanto um editor para o texto quanto um editor para a música⁷” (ROSAND; BIANCONI, 2015, tradução nossa). Segundo a autora, isso deveu-se ao fato de haver muitos libretos e poucas fontes musicais de várias das obras (BRAUNER, 2014, p. 1015).

performance.

⁶ In the case of vocal music, the concept of text includes the literary texts that form part of the piece. Consequently, editors of vocal genres should be prepared to present an accurate edition of the literary texts involved, conforming to the highest philological standards. [...] [T]he literary text is as much a part of the work as the music, and so it must be edited with the same care.

⁷ the textual edition can often reflect more about the reception of the opera than the score does [...] each individual opera will have a text editor as well as a music editor

A edição do libreto de *Le Fate* se propõe a confrontar todas as fontes disponíveis para se chegar ao que seria a “intenção final do autor”. Apesar de cada fonte se sustentar como uma obra concluída por si só, com o agravante de serem todas autógrafas, portanto carregadas, cada uma delas, de autoridade, o fato das versões possuírem diferenças entre si e terem sido produzidas em períodos distintos indica que alterações foram feitas pelo compositor e refletem suas intenções em relação à obra.

Se considerarmos o estado atual em que se encontra a ópera *Le Fate*, veremos que, apesar de todas as fontes que temos serem autógrafas, não há ainda, para os padrões atuais, um texto fixo, pronto para ser utilizado pelos intérpretes. Ainda é necessário, justamente, um trabalho crítico e cuidadoso com o objetivo de levar a obra a esse estado. Para isso seguimos a metodologia para a edição crítica apresentada por Cambraia (2005) e Spina (1977).

O estabelecimento (ou fixação) do texto é a primeira parte do processo de uma edição crítica (CAMBRAIA, 2005, p. 133; SPINA, 1977, p. 86). Cambraia divide essa parte em duas fases: *recensão* e *reconstituição* do texto. Já Spina cita três fases: *recensio* (recensão), *estemática* e *emendatio* (emenda). Ambos os autores se baseiam no método lachmaniano, e, de fato, a diferença é apenas na questão da nomenclatura, pois Cambraia insere a *estemática* na *recensão* e a *reconstituição* deste equivale à *emendatio* de Spina.

Cambraia afirma que “a *recensão* (lat. *recensio*) constitui-se basicamente do *estudo das fontes*, com o objetivo de se compreender a tradição de um dado texto” (CAMBRAIA, 2005, p. 133). Spina diz que “a *recensio* consiste na pesquisa e coleta de todo o material existente de uma obra, manuscrito ou impresso” (SPINA, 1977, p. 88). Spaggiari e Perugi dão uma definição mais abrangente, de acordo com o método lachmaniano, na qual *recensio* é o “levantamento e recolha da inteira tradição supérstite, quer dizer, de todo o material [...] que transmitiu o texto, mesmo de forma fragmentária ou indireta, e que ainda está ao nosso dispor” (SPAGGIARI; PERUGI, 2004, p. 32).

Para essa fase do estabelecimento do texto é feito um estudo sobre os testemunhos⁸ da obra por meio (i) da *localização e coleta das fontes*, (ii) da *colação*, que é a comparação dos diversos testemunhos para se localizarem as diferenças entre eles, (iii) e da *estemática*, que é a determinação da relação genealógica entre os testemunhos de um texto.

O crítico textual deve “identificar e coletar todos os testemunhos da sua tradição direta e indireta” (CAMBRAIA, 2005, p. 134). Segundo Spina e Cambraia, essa pesquisa era feita com relativa facilidade porque as bibliotecas costumavam publicar catálogos de obras

⁸ Registro escrito de um texto, podendo ser autógrafo quando feito pelo autor, idiógrafo quando feito por outra pessoa mas supervisionado pelo autor, ou apógrafo quando feito apenas por outra pessoa (CAMBRAIA, 2005).

de seus acervos. Hoje a consulta aos catálogos das bibliotecas é ainda mais fácil devido a sua disponibilidade *online* nos *websites* destas instituições.

Na colação (lat. *collatio*) faz-se uma comparação dos diversos testemunhos de um texto para se localizar os “lugares-críticos” (lat. *locus criticus*), que “[são pontos] no texto onde os testemunhos divergem” (CAMBRAIA, 2005, p. 135; ver também SPAGGIARI; PERUGI, 2004, p. 33). Para esse processo é escolhido um testemunho base, que se denomina “testemunho de colação” (SPINA, 1977, p. 92; CAMBRAIA, 2005, p. 135), em que será feita a comparação com os outros testemunhos. A escolha desse testemunho de colação baseia-se na sua qualidade.

A *estemática*, de acordo com Cambraia, “constitui a subfase em que se determina a relação genealógica entre os testemunhos de um texto” (CAMBRAIA, 2005, p. 136). Ela é uma ferramenta útil para a reconstrução do texto original do autor no caso em que não há mais autógrafos disponíveis, pois através do confronto das variantes e identificação dos erros cometidos pelos copistas é possível definir qual versão está mais próxima do original perdido.

O método que Cambraia (2005) define para a criação de uma *estemática*, de modo geral, é a identificação, dentre as variantes do texto, dos chamados *erros significativos*, que são erros cometidos pelo copista que, devido à sua natureza, não sejam óbvios para que possam ser corrigidos por conjectura⁹ por outros copistas. Dessa forma seria possível identificar qual testemunho originou o erro e saber a ordem em que eles foram criados. Porém, para nosso trabalho, esse método não é suficiente, pois o próprio compositor produziu cada manuscrito e poderia de memória corrigir seus próprios erros.

Em nosso caso, por estarmos trabalhando apenas com manuscritos autógrafos, o objetivo da construção de uma *estemática* é entender o processo de criação e fixação do texto, seja da música ou do libreto, para podermos chegar a um entendimento do que seria a intenção final do compositor. Por isso chamaremos essa parte do processo de *cronologia das fontes*. Nesse caso, para a construção dessa cronologia, o que procuramos foi identificar alterações feitas pelo compositor de um manuscrito para o outro que (i) estejam evidentes, como quando há uma rasura de uma palavra ou expressão, (ii) ou que configurem uma clara correção de erros introduzidos na versão mais antiga, como por exemplo alterar a divisão rítmica para melhorar a prosódia de uma palavra, (iii) ou ainda a substituição de alguma palavra para melhorar ou esclarecer o significado do texto.

O “conjunto de operações que visam à correção do texto” (SPINA, 1977, p. 109) é conhecida como *emendatio*, mas Cambraia sugere que seja chamada de *reconstituição* porque em uma abordagem mais moderna “o processo de estabelecimento do texto não mais se pauta

⁹ Correção introduzida no texto pelo editor baseada em seu conhecimento da obra.

simplesmente pela ‘emenda’ de um testemunho, mas sim pela análise de toda a tradição” (CAMBRAIA, 2005, p. 149).

Segundo Cambraia, “na reconstituição por testemunhos, seleciona-se uma das variantes necessariamente presentes em um ou mais dos testemunhos subsistentes” (CAMBRAIA, 2005, p. 149). Para que esse processo não seja feito de forma arbitrária, os estudos de crítica textual estabeleceram princípios para a seleção das variantes, porém, como afirma o autor, a aplicação desses princípios nem sempre é simples ou incontroversa. É frequente casos que parece não haver princípio que possa determinar a seleção da variante, por isso

impõe-se a necessidade de se eleger um dos testemunhos de uma dada tradição como *texto-base*¹⁰. Assim, sempre que não for possível eleger uma das variantes dos testemunhos através da aplicação dos princípios [...], adota-se a lição do texto-base. (CAMBRAIA, 2005, p. 159)

O autor diz também que “no caso de textos mais modernos, a escolha costuma recair sobre a última edição revista pelo autor” (CAMBRAIA, 2005, p. 159).

Já na reconstituição por conjectura, “o editor vê-se obrigado a contar com o seu conhecimento e com a sua intuição para restituir o que teria sido a forma genuína de um texto” (CAMBRAIA, 2005, p. 160). Segundo o autor, isso acontece quando há uma lacuna em todos os testemunhos subsistentes ou quando nenhuma das variantes presentes nos testemunhos parece ser autêntica.

A apresentação do texto, segundo Spina (1977, p. 129) e Cambraia (2005, p. 161), constitui-se de uma série de itens que têm como função:

oferecer ao leitor um texto com a máxima segurança, munido de todos os esclarecimentos e subsídios que permitem ao mesmo leitor avaliar os critérios do editor, formar o seu próprio juízo sobre a fixação, bem como chegar ao cabal entendimento do texto. (SPINA, 1977, p. 129).

Os itens ou partes que devem integrar a apresentação do texto não são consensuais (CAMBRAIA, 2005, p. 161), mas podem ser reduzidos a uma *introdução* e à *apresentação do texto* (SPINA, 1977, p. 129). Estes itens têm, basicamente, o objetivo de apresentar, por exemplo, dados biográficos sobre o autor, dados básicos da obra — como data, local de redação, contexto sócio-histórico da época, entre outros —, seus testemunhos, estema, as normas da edição, o texto editado e o aparato crítico.

¹⁰ Apesar de Cambraia utilizar o termo *texto-base*, ele o faz como sinônimo de *texto de referência*, não tendo relação com o método do texto-base que veremos adiante.

1.1.3 Edição da partitura

Para a edição da partitura, devido à natureza dos manuscritos disponíveis, utilizamos o método do texto-base como apresentado por Figueiredo (2017, p. 118). Este método foi criado por Ronald B. McKerrow (1872-1940) e desenvolvido por W. W. Greg (1875-1959), Fredson Bowers (1905-1991) e G. Thomas Tanselle (1934-) para lidar com erros e variantes de autor. Foi concebido para lidar com textos literários, principalmente os de Shakespeare. O método estabelece a distinção entre lições substanciais e acidentais. Como afirma Figueiredo (2017, p. 16), “transpor essa classificação para textos musicais não é tarefa fácil, necessitando-se, para tal, intensa reinterpretação e analogia”. Essa interpretação vai depender não apenas do período em que a obra foi composta, mas também de seu estilo.

As lições substanciais são aquelas que carregam o sentido do texto, como as palavras no texto literário, e as lições acidentais são aquelas que não determinam o sentido, como ortografia e pontuação (FIGUEIREDO, 2017, p. 16). Apesar de ser difícil transpor essas classificações para a música, Figueiredo propõe o seguinte:

É possível reconhecer dois tipos de lições acidentais em música:
 1) aquelas efetivamente ortográficas, a partir de convenções de escrita que foram sendo modificadas no decorrer dos séculos: formatos das notas, ligação de hastes, abreviaturas, direção de hastes, claves modernas e antigas, ortografia e pontuação do texto literário ou litúrgico;
 2) aquelas que estão sujeitas a variações na execução dos intérpretes.
 (FIGUEIREDO, 2017, p. 16)

Os passos a serem seguidos de acordo com o método do texto-base são os seguintes (FIGUEIREDO, 2017, p. 119):

- 1) *Escolha do texto-base, a partir do qual todos os demais passos serão dados;*
- 2) *Correção dos erros presentes no texto-base;*
- 3) *Consideração sobre as lições acidentais;*
- 4) *Consideração sobre as variantes substanciais.*

Para o passo 1, existem alguns procedimentos para a escolha do texto-base, como a seleção da primeira edição impressa disponível ou da edição na qual se sabe que o autor a revisou. Em nosso caso escolhemos como texto-base o manuscrito com a versão completa da ópera, por não existir uma versão impressa e por serem os outros manuscritos apenas reduções para vozes e piano.

Para os passos 2, 3 e 4, primeiramente foi necessária a editoração eletrônica da partitura ao mesmo tempo em que fizemos anotações relativas a todas as lições que poderiam conter erros ou variantes que surgiram no processo, gerando uma listagem a ser consultada após a editoração. Agrupamos essas lições em três categorias: a) lições divergentes no mesmo manuscrito; b) lições divergentes entre o texto-base (partitura completa) e as outras fontes (reduções para vozes e piano); e c) problemas de escrita que fogem ao estilo do compositor.

Após a editoração eletrônica, cada item da listagem foi avaliado confrontando lições no mesmo manuscrito em a) nível horizontal, ou seja, lições equivalentes no mesmo pentagrama ou instrumento, b) em nível vertical, no mesmo compasso e tempo em relação a outros instrumentos, c) confrontando o texto-base com as outras fontes, e d) por conjectura, ou seja, a partir do conhecimento estilístico da obra pelo editor. A análise de cada item resultou ou na correção do erro, ou na alteração de uma variante, ou na manutenção da lição do texto-base por concluirmos estar correta.

Em relação a lições acidentais, Figueiredo afirma que o texto-base permanece como referência para elas (FIGUEIREDO, 2017, p. 120), ou seja, que deveriam ser preferidas em relação a lições de outras fontes. Contudo, um problema que se apresenta em nosso trabalho, é que a ópera *Le Fate* nunca foi editada, nem encenada, nem executada. Por este motivo, buscamos manter ou alterar as lições para o que entendemos ser a última versão dada pelo compositor, como detalharemos no capítulo 5. O mesmo critério foi adotado na escolha das variantes substanciais, fundamentando nossas escolhas a partir da análise das fontes, sua cronologia e da tipologia dos erros, como veremos no capítulo 3.

1.2 Estrutura do trabalho

Esta dissertação está dividida em quatro capítulos. O primeiro capítulo apresenta algumas informações biográficas de Henrique Oswald e informações sobre o libretista, Eduardo Filippi, que apesar de escassas, até hoje não foram examinadas em nenhum trabalho sobre o compositor. Por fim, apresenta informações sobre a ópera *Le Fate*, seus manuscritos, conteúdo e outros estudos que trataram desta e outras óperas de Oswald.

No segundo capítulo é feita uma análise dos manuscritos utilizados neste trabalho. A partir desta análise, é apresentada uma descrição de cada manuscrito e uma cronologia proposta a partir de diferenças encontradas no texto musical e no texto do libreto. No terceiro

capítulo são discutidos os critérios utilizados para a edição do libreto e apresentado o texto editado em conjunto com seu aparato crítico e uma tradução inicial.

O quarto capítulo apresenta os critérios para a edição da partitura discutindo os tipos de erros presentes no manuscrito e as correções propostas, além dos problemas mais comuns encontrados no processo de edição da ópera *Le Fate* e como eles foram abordados neste trabalho. Apresenta também o aparato crítico com todas as modificações em relação ao texto-base seguido da partitura editada.

2 AUTOR E OBRA

Este capítulo tem o objetivo de situar a ópera *Le Fate* na produção oswaldiana e também no estado atual dos estudos sobre Henrique Oswald. Como veremos adiante, são poucas as informações concretas sobre a ópera, de modo que não há resposta para muitas das questões que permeiam a pesquisa. Como o objetivo do nosso trabalho não é responder essas perguntas, apresentaremos aqui de forma expositiva todas as informações que conseguimos reunir em nossa pesquisa que tenham relação com a obra operística de Henrique Oswald, principalmente no que se refere à ópera *Le Fate*.

Os materiais consultados podem ser divididos em quatro tipos de produção: 1) *fontes de imprensa periódica* — registros em jornais, como notícias e matérias que mencionem o compositor, suas obras, apresentações musicais, etc.; 2) *trabalhos ou estudos acadêmicos* — artigos, teses e dissertações fruto de pesquisas em torno da vida e obra de Henrique Oswald; 3) *fontes históricas* — textos que abordam temas amplos como a história da música brasileira, ou mais específicos como óperas no Brasil; 4) *fontes musicais* (partituras manuscritas) — os manuscritos autógrafos da ópera *Le Fate* que são as fontes mais importantes para nosso trabalho.

2.1 O compositor Henrique Oswald

O trabalho mais importante sobre a vida e obra de Henrique Oswald é a tese de doutorado de Martins (1988), depois publicada em forma de livro (1995), produzida a partir de uma variada documentação sobre o compositor (notícias de jornal, cartas, diários). Além desse trabalho, há uma biografia do compositor escrita por Almeida, que foi uma de suas alunas, em 1952. Sua narrativa é baseada muitas vezes em suas próprias lembranças e relatos que ouviu do compositor devido à sua convivência próxima com ele.

Henrique Oswald nasceu no Rio de Janeiro em 14 de abril de 1852, filho de pai suíço e mãe italiana. Teve contato com o piano desde cedo, apresentando-se em público pela primeira vez aos 7 anos de idade, orientado por sua mãe, Carlota, que dava aulas do instrumento. Dos 8 ou 9 anos de idade até os 16, Oswald estudou com Gabriel Giraudon, conhecido na

época como respeitado professor francês de piano residente em São Paulo. Nessa fase, ainda jovem, Henrique Oswald já demonstrava grande talento e era bastante elogiado em suas apresentações.

Em torno de 1869, a família Oswald muda-se para a Europa e fixam-se na cidade italiana de Florença. De acordo com Martins (1995, p. 43), Henrique Oswald entra para o Instituto Moriani e tem aulas de contraponto, harmonia e composição com Maglioni e Grazzini, piano com Henry Ketten e posteriormente com Giuseppe Buonamici, professor este que exerceu enorme influência sobre Oswald e que mais contribuiu para sua formação musical.

No ano de 1878, Henrique Oswald oferece um recital ao Imperador D. Pedro II, em visita à Europa. Esta apresentação foi constituída apenas por obras de Oswald, incluindo trechos da ópera *La Croce d'Oro* (1872). Fruto desse contato com o Imperador, é concedida a Oswald uma mesada para que pudesse manter seus estudos musicais enquanto necessitasse de auxílio¹. Chama-nos a atenção que em correspondência endereçada a D. Pedro II, na qual pede apoio financeiro, Henrique Oswald expressa seu desejo de que essa ajuda possa fazer com que sua ópera seja encenada. Mesmo assim, o governante opta por dar-lhe uma pensão mensal (MARTINS, 1995, p. 49–51).

Após vinte e oito anos longe do Brasil, Henrique Oswald volta ao país pela primeira vez, em 1896, para apresentar alguns recitais em São Paulo e no Rio de Janeiro, incluindo a execução de composições próprias. Outras viagens ao Brasil com o mesmo propósito aconteceram em 1897, 1899 e 1900. Esses recitais foram muito bem recebidos pelos críticos musicais, e, como afirma Martins (1995, p. 58), ajudaram a colocar o nome de Henrique Oswald em maior evidência. O autor afirma também que isso possibilitou ao compositor uma aproximação a figuras políticas importantes, como foi o caso de Campos Sales, terceiro presidente da República.

Almeida (1952, p. 87) e Martins (1995, p. 67) afirmam que, em 1900, o Presidente Campos Sales, ciente dos problemas financeiros pelos quais passava o compositor devido ao insucesso de bilheteria em sua turnê e com o intuito de ajudá-lo financeiramente, nomeia-o Chanceler do Brasil no Havre. Com a aceitação do cargo, deixa sua família em Florença e passa a morar na França. Menos de um ano depois, sentindo-se sobrecarregado com as obrigações do cargo e com pouco tempo para dedicar-se à sua arte, Oswald pede licença do posto de chanceler. É nesse período que ele escreve a ópera *Il Neo* (1900).

¹ O Imperador D. Pedro II foi um mecenas da produção artística e literária no Brasil, patrocinando vários artistas, como, por exemplo, o compositor Carlos Gomes em seus estudos na Itália.

Campos Sales decide transferi-lo para o Consulado de Gênova em 1901, onde poderia viver em Florença junto de sua família e continuar a compor. Nesse período escreve a peça *Il Neige!...*, com a qual, em 1902, Henrique Oswald ganha o primeiro lugar em um concurso de composição promovido pelo jornal *Le Figaro* (MARTINS, 1995, p. 69). Também neste período compõe a ópera *Le Fate* (1902-1903).

O reconhecimento que Oswald alcançou com suas turnês no Brasil, a aproximação a líderes políticos e a conquista do prêmio patrocinado pelo jornal *Le Figaro* fizeram com que ele fosse lembrado pelas autoridades quando o cargo de diretor do Instituto Nacional de Música ficou vago com a morte de Leopoldo Miguez, em 1902 (MARTINS, 1995, p. 75). Quem sucede Miguez é Alberto Nepomuceno, mas, após um período conturbado na direção do Instituto, pede exoneração. Com isso, em 1903 veio o convite para que Oswald assumisse a direção do Instituto. Almeida (1952, p. 90–91) afirma que de início Oswald pensou em recusar o cargo, mas acabou aceitando, e em julho de 1903 toma posse como novo diretor do Instituto Nacional de Música.

Tanto Martins quanto Almeida afirmam que Oswald não se encaixou nesta posição devido à sua incapacidade de lidar com os problemas administrativos e a política pertinentes à natureza do cargo. Em 1906 deixa a direção do Instituto. Mesmo assim ele mantém uma relação com a instituição como professor de piano, assumindo o cargo definitivamente em 1911. Henrique Oswald morre em 1931, na cidade do Rio de Janeiro.

2.2 O libretista Eduardo Filippi

O autor dos libretos das óperas *Il Neo* e *Le Fate* é Eduardo Filippi. Essa informação consta nas páginas de rosto das partituras de ambas as obras. Porém, não se sabe exatamente quem é esse autor e a relação que tinha com Henrique Oswald. Apesar disso, apresentaremos aqui algumas informações recolhidas no curso da pesquisa que podem auxiliar futuros trabalhos.

Em um texto de Barbosa (1922a) publicado no jornal *O Estado de S. Paulo* intitulado *Um Século de Música Brasileira*, na seção sobre Henrique Oswald, encontramos a seguinte informação: “No início da sua carreira artística, Oswald escreveu, em Florença, a música para três pantomimas do célebre psiquiatra dr. Filippi” (BARBOSA, 1922b, p. 4). Essa afirmação está em harmonia com outra constatação que fizemos. No catálogo online da Biblioteca

Nacional Central de Florença encontramos uma relação de 17 livros em que o nome Eduardo Filippi aparece como autor e um como editor (tabela 2.1)². Como podemos ver, a maior parte deles são sobre farmacologia e as datas de publicação mostram que estes textos são contemporâneos de Oswald. Soma-se a isso o fato de que essa relação de livros é encontrada apenas na biblioteca de Florença, cidade na qual Oswald viveu e compôs suas óperas. Por fim, o livro *Sonetti campestri* – número 2 na tabela – se destaca por confirmar que este autor, além dos trabalhos científicos, também se dedicava a outros gêneros literários, aproximando-se, portanto, do universo ficcional e tornando plausível que seja o mesmo autor dos libretos das óperas.

Tabela 2.1 – Livros de autoria de Eduardo Filippi

	Título	Autor	Ano
1	I succedanei : trattato di farmacoterapia pratica ad uso dei medici, dei farmacisti e degli studenti / Eduardo Filippi	Eduardo Filippi	1924
2	Sonetti campestri - Giuseppe Frangini Edit.	Eduardo Filippi	1905
3	Appunti di iodoterapia : III (lipoiodina e iodostarina) - Soc. Tip. Fiorentina	Eduardo Filippi	1912
4	Nuove ricerche sopra alcuni preparati organici dell'iodio - Tip. Ditta C. Nava	Eduardo Filippi	1912
5	Ricerche farmacologiche sopra il selenio e I suoi composti - Soc. Tip. Fiorentina	Eduardo Filippi	1913
6	Studi sulla digeribilità gastrica del latte - Soc. Tip. Fiorentina	Eduardo Filippi	1913
7	Appunti di iodoterapia : I-II - Soc. Tip. Fiorentina	Eduardo Filippi	1912
8	Di un errore comune nella tecnica sperimentale - Soc. Tip. Fiorentina	Eduardo Filippi	1912
9	Sopra due idrastinine del commercio - Tip. Ditta C. Nava	Eduardo Filippi	1915
10	Sull'uso dell'acqua parlanti (Monsummano) per docce intestinali ascendenti - Tip. Ditta C. Nava	Eduardo Filippi	1914
11	Yoimbina e quebrachina - Tip. Ditta C. Nava	Eduardo Filippi	1917
12	Ricerche farmacologiche sopra l'aspirina : (R. Istituto di studi superiori in Firenze. Laboratorio di materia medica e farmacologia sperimentale, diretto dal prof. G. Bufalini) - Tip. Luigi Niccolai	Eduardo Filippi	1900
13	Manuale di farmacoterapia veterinaria - Soc. Anon. Ist. Edit. Scientifico	Eduardo Filippi	1926
14	Nuove ricerche sul comportamento intraorganico dei composti alogenoaromatici : (Laboratorio di farmacologia della Università di Perugia) - Unione Tipografica Cooperativa	Eduardo Filippi	1922

continua ...

² http://opac.bncf.firenze.sbn.it/opac/controller.jsp?action=search_basesearch&query_fieldname_1=keywords&query_querystring_1=eduardo+filippi

Tabela 2.1 – Livros de autoria de Eduardo Filippi (continuação)

	Título	Autor	Ano
15	Azione fisiologica e comportamento di alcuni derivati del benzene in confronto con quelli di cicloesano - Tip. Ditta C. Nava	Eduardo Filippi	1914
16	Sui metodi di determinazione quotidiana dell'acido ippurico e descrizione di un nuovo metodo semplice e Preciso - Tip. Ditta C. Nava	Eduardo Filippi	1919
17	Sul riconoscimento chimico e fisiologico di più alcaloidi sciolti Nello stesso solvente - Tip. Ditta C. Nava	Eduardo Filippi	1916
18	Compendio di tossicologia pratica, ad uso degli ufficiali sanitari, dei Medici e degli studenti . 1. ed. italiana sulla 5. ed. tedesca curata ed annotata dal dott. Eduardo Filippi con prefazione del prof. Lorenzo Borri. - Società Editrice Libreria	Rudolph Kopert	1915

... conclusão.

Seu livro *I Succedanei : Trattato Di Farmacoterapia Pratica* possui a seguinte dedicatória: *Alla memoria di Angiolo Filippi mio padre e di Giovanni Bufalini mio maestro* (figura 1 na página seguinte). A partir dessa informação foi possível encontrar no obituário da “Rivista di biologia” sua data de nascimento, 15 de abril de 1874, e de falecimento, 1 de junho de 1936, além de sua filiação completa, sendo seu pai Angelo Filippi (1836-1905), também médico, e sua mãe Genoveffa Maglioni (RIVISTA..., 1936, p. 511). Vale ressaltar que o sobrenome da mãe de Filippi é o mesmo de um dos professores de composição de Oswald, Giovacchino Maglioni (1814-1888) (MARTINS, 1995, p. 43).

Uma outra referência a Eduardo Filippi é encontrada em artigo de Giannotti (2006) sobre a obra do artista plástico Emilio Zocchi. É uma referência curta, mas que identifica Eduardo Filippi como sendo “autore di versi poetici” (GIANNOTTI, 2006, p. 122), escritos para o *Monumento a Vittorio Emanuele II*, em Florença. Como esses versos poéticos foram escritos para um monumento da época, de acordo com o artigo, podemos imaginar que Filippi pudesse ter uma certa reputação como escritor. As informações que temos até o momento não são suficientes para fazermos afirmações definitivas sobre Eduardo Filippi. Contudo, se considerarmos que essas informações estão corretas, então podemos dizer que o libretista foi um psiquiatra que escrevia também textos literários e, muito provavelmente, fazia parte do círculo social de Henrique Oswald.

Figura 1 – Dedicatória no livro de Eduardo Filippi

2.3 A ópera *Le Fate*

Le Fate (1903) é uma das três óperas compostas por Henrique Oswald. Até hoje, nunca foi encenada. Seus manuscritos podem ser encontrados no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e na Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, sendo a primeira em formato para orquestra, coro e solistas, e as outras duas em versão para piano e vozes³. Apesar das várias menções à existência

³ No decorrer de nosso trabalho usaremos o termo “partitura” para indicar a versão orquestral e o termo “redução” para indicar a versão para vozes e piano.

desta ópera, não há muita informação a respeito dela, provavelmente por nunca ter sido executada. O fato de sua partitura encontrar-se apenas em manuscritos autógrafos é um dos fatores que contribuem para essa situação, pois dificulta o acesso à obra, impossibilitando sua execução e sua análise por parte dos estudiosos de Oswald e de ópera brasileira.

Na folha de rosto encontramos o título da obra e os nomes do libretista⁴ e do compositor à maneira como era a prática da época, ou seja, “atribuindo a ópera [...] ao libretista e sua música ao compositor”⁵ (TROWELL, 2017, tradução nossa) (figura 2). O autor também denomina sua obra como sendo uma “Fábula musical”, sugerindo de antemão o universo fantástico no qual se desenvolverá o enredo.

Figura 2 – Folha de rosto

Na página seguinte há a descrição dos personagens da ópera e logo em seguida a instrumentação utilizada (figura 3). Três são os personagens principais: Ulina, rainha das fadas, interpretada por uma soprano; Brunello, homem da terra, interpretado por um tenor; e Lurchetto, sátiro, para barítono. O coro também é parte importante no enredo da ópera, representando vários personagens do mundo fantástico, como fadas, bacantes, sereias, vampiros, etc. A ópera também inclui balé, tendo uma solista interpretando o papel da fada Urganda, uma personagem importante no desenvolvimento da história.

O compositor divide a ópera em Parte I e Parte II. Em nosso trabalho, para usar um termo mais próximo da terminologia utilizada no ambiente operístico, denominaremos cada uma delas como ato, seguindo a definição de que ato é “uma das divisões principais de um

⁴ Na Itália é preferido o termo *poeta* (TROWELL, 2017)

⁵ [...] ascribing the opera [...] to the librettist and its music to the composer [...]

Figura 3 – Personagens e instrumentação

Cantano	$\left\{ \begin{array}{l} \text{Ulina (regina delle fate)} \\ \text{Brunello (uomo della terra)} \\ \text{Lurchetto (satiro)} \end{array} \right.$	$\begin{array}{l} \text{Soprano} \\ \text{Tenore} \\ \text{Baritono} \end{array}$
Coro di Fate, Baccanti, Follie, Marinari, Satiri, Vampiri		
Danzano	$\left\{ \begin{array}{l} \text{Urganda (fata)} \\ \text{Fate, Baccanti, Follie} \\ \text{Satiri, Vampiri} \end{array} \right.$	
Compaiono:	guerrieri, satiri, vampiri, nochieri, fate, baccanti, follie, ecc.	
Azione:	Uno scoglio presso l'isola di Cipro regno di Fata Ulina	
Epoca:	-----	
Orchestra:		
Archi:	violini 1° – violini 2° – viole – violoncelli	
Legni:	3 flauti – piccolo flauto – 2 oboi – corno inglese 2 clarinetti – clarinetto basso 2 fagotti – 1 contrafagotto (o sarrusophone)	
Ottoni:	3 trombe – 4 corni – 3 tromboni – 1 basso tuba	
Batterie:	timpani – cembalo – triangolo – piatti – cassa – tamtam	

drama, ópera ou balé, normalmente finalizando uma parte definida da ação e frequentemente tendo um clímax próprio⁶” (TILMOUTH, 2017) sendo também “uma seção independente de uma ópera ou drama musical marcado por um intervalo (normalmente com aplausos e agradecimentos dos artistas)⁷” (BUDDEN, 2017).

A história se passa na ilha de Chipre, reino da fada Ulina. A ação se desenrola logo após o início da música com um coro de fadas, sátiros, bacantes e sereias. Lurchetto, dirigindo-se aos seres fantásticos, apresenta um problema que Ulina criou: se um humano retribuir verdadeiramente o amor de Ulina, o mundo das fadas será desfeito. Os seres, então, aprisionam um grupo de marinheiros, dentre os quais se encontra Brunello. Ulina se apaixona por ele, mas Brunello não retribui seu amor, desejando apenas poder voltar para sua terra. Lurchetto, prevendo o desfecho dessa história, incita as fadas e outros seres a separá-lo de Ulina. A bela

⁶ One of the main divisions of a drama, opera or ballet, usually completing a definite part of the action and often having a climax of its own.

⁷ A self-contained section of an opera or music drama marked off by an interval (normally with applause and curtain-calls for the artists).

fada Urganda aparece e, através de uma dança, o encanta e o leva com ela. Quando Ulina se reencontra com Brunello, ela declara seu amor por ele que, aos poucos, acaba cedendo e retribui o sentimento. Nisso, aparecem os marinheiros que querem lutar com os seres e fugirem da ilha. Eles tentam atacar Ulina, que é protegida por Brunello. Ele promete que nada acontecerá a ela porque a ama. Nisso, o mundo das fadas começa a se desvanecer e Ulina morre nos braços de Brunello.

Poucos são os autores que escreveram sobre o conteúdo desta ópera. De fato, encontramos apenas dois trabalhos que o fazem. O primeiro está em um livro intitulado *Relação das Óperas de Autores Brasileiros*, escrito por Azevedo (1938) a pedido do Ministro da Educação e Saúde, em 1937, que reúne informações de uma série de óperas de autores brasileiros. O autor escreve o seguinte sobre *Le Fate*:

LE FATE — 2 Atos. Libreto de Eduardo Silippi [sic]. Nunca foi representada. É uma ópera fantástica, cuja ação decorre no reino das Fadas. A música é fácil e aparentada à escola italiana; porém com aquela inconfundível finura e acabamento, característicos de toda a obra musical de Oswald. A partitura é conservada no Arquivo Nacional. (AZEVEDO, 1938, p. 52)

O outro é um artigo de Igayara (2013), que se insere nas pesquisas atuais sobre Henrique Oswald e que levanta uma discussão sobre a obra vocal do compositor, apontando a qualidade de suas composições no gênero, que muitas vezes são deixadas em segundo plano em detrimento de sua obra de câmara. Todas as outras fontes consultadas fazem apenas menções à existência da ópera, em reconhecimento à sua importância no conjunto da produção Oswaldiana, mas não entram em detalhes. Isso acontece tanto nos trabalhos acadêmicos atuais, que no início focaram-se mais na obra camerística e pianística do compositor, quanto nos textos publicados em periódicos da época pelos críticos musicais. Inclusive, não encontramos nem menção de alguma performance caseira, para amigos ou familiares, apesar de termos em mãos, hoje, duas partituras que facilitariam uma execução.

Essa escassez de informação não é algo exclusivo da ópera *Le Fate*, a situação é parecida com *Il Neo* e *La Croce d'Oro*. Porém, sabemos através de documentação que estas duas chegaram a ser tocadas em algum momento, com o compositor ainda em vida. *La Croce d'Oro*, apesar de nunca ter sido encenada, teve trechos dela executados pelo próprio compositor no recital oferecido ao Imperador D. Pedro II em 1878, na Itália (MARTINS, 1995, p. 49).

Quando em Florença em 1878, D. Pedro II recebeu, entre outras homenagens, um recital de Henrique Oswald, realizado no Hotel de La Paix, onde se hospedara o Imperador, recita esta constituída apenas de obras de Oswald e na qual constavam trechos da ópera *La Croce d'Oro*, em três atos, composta em 1872. Mostrando-se interessado em ajudar o jovem compositor, D. Pedro II

abre-lhe um caminho, encorajando Oswald que, em carta, ratifica o seu desiderato em receber apoio financeiro relacionado à montagem da ópera. (MARTINS, 1995, p. 49)

Outra menção à sua execução é encontrada no texto “Um século de música brasileira” de Barbosa no jornal *Estado de S. Paulo*, onde ele afirma: “tivemos o ensejo de ouvir uns trechos de *Croce d’oro* e ficamos surpreendidos e cativos pela sua música, realmente bonita” (BARBOSA, 1922b, p. 81).

A ópera *Il Neo* teve sua primeira execução pelo rádio, em 1925, sem encenação, recebendo muitos elogios dos críticos de dois jornais que estiveram no estúdio durante sua transmissão. O jornal *Correio da Manhã* publicou a seguinte crítica sobre essa execução:

A Ópera-Radio empreendeu, com exíguos recursos, uma tarefa patriótica: a propaganda da música brasileira. No desempenho dessa missão magnífica, e que só merece aplausos, deu-nos anteontem a ópera, em um ato, inédita, do maestro Henrique Oswald, “Il Néó”, sobre libreto de Eduardo Filippi e inspirada em “La Mouche”, de Alfred de Musset. É o romantismo poético unido à mais bela poesia musical. Só mesmo o maestro Oswald, com a finura e aristocracia do seu talento, poderia tirar partido desse assunto elegante e delicado como um conto de fadas. [...]

“Il Néó” não é apenas bela música, é um sonho de artista; aliás, não era de esperar outra coisa do gênio do maestro Henrique Oswald. Apesar de ser um dos seus primeiros trabalhos, datando de vinte cinco anos atrás, já nos oferece todas as características do seu pujante talento. São três quadros delicados como uma pintura de Watteau, e que correspondem exatamente à época em que viveu esse artista encantador. (“IL NEO”..., 1925, p. 2)

Do crítico do jornal *O Paiz* lemos o seguinte:

Ontem, às [23h30], no *studio* da Rádio-Sociedade do Rio de Janeiro, a “Ópera Radio” deu a sua 7ª audição, com a execução da ópera inédita do maestro brasileiro Henrique Oswald, *Il néó*, trabalho de juventude, vazado em um *libretto* de Eduardo Filippi, extraído de *La mouche*, de A. Musset. [...]

A opera foi dirigida pelo maestro comendador Giannetti e interpretada pelos cantores Sras. Antonietta Codevilla (Mme. de Pompadour), Sarah Padovani (pagem), Aristhéa Jorge (Pagetto, Follia e Fata), Marques Pinheiro (Paggio, Fata e Arpia) e Srs. Dr. Chermont de Brito (Cavalier de la Blanche Meroisier), João Athos (Svizzero, Cittadino, Mago e Demonio) e Armando Ciuffo (Cittadino, Demonio e Valletto). [...]

O libreto de “Il néó” já os leitores conhecem e o *spartito*, que se divide em três partes, correspondendo cada uma a um quadro, é a afirmação, já há 25 anos atrás, do talento do maestro Oswald, compositor em que estão reunidas as qualidades de artista inspirado, capaz de largos surtos, como os que lhe têm valido nomeada universal e de experimentado técnico, para quem os segredos dos timbres, das orquestrações caprichosas e delicadamente agradáveis são todos conhecidos, dada a sua vasta cultura e os seus profundos conhecimentos

das regras mais elevadas de composição.

Em “Il néo” o maestro Oswald é o mesmo músico aristocrático, superiormente fino no sentido e na expressão do *Bebê s’endort* e de muitíssimas outras produções suas. Tanto a parte de orquestra como a de canto são tratadas com elevação e bom gosto, marchando ambas sempre equilibradas, o que dá perfeita unidade à ópera que, sendo leve, graciosa, tecida em música que diz bem, no comentário do libreto, com as situações líricas, cômicas e brejeiras que o seu assunto encerra, constitui superior enlevo para quem a ouve. [...]

E estamos certos de que as palmas com que os executantes festejaram, na intimidade, o autor, presente, no final da execução, provocariam tonitroante aclamação se a elas fosse possível juntar as de todos os possuidores de aparelhos por onde se ouviu *Il néo*. (IL NÉO..., 1925, p. 2)

A primeira encenação, de fato, aconteceu apenas em 1952⁸, vinte anos após a morte de Oswald, e está registrada em um texto do compositor Edinor Krieger, que na época era crítico do jornal *Tribuna da Imprensa*:

Duas óperas brasileiras subiram à cena ontem à noite no Municipal, sob a regência de Nino Gaione, encerrando a Temporada Nacional de Arte do ano em curso [...].

“Il Neo”, de Henrique Oswald, não se mantém de pé como obra de arte, embora seja uma ópera bem feita e não raro trespassada por um sôpro de genuíno talento musical. Um termo de comparação com a produção universal se estabelece, entretanto, desde que seu estilo deriva do lirismo francês e confunde a obra com as produções da França oitocentista. E dessa comparação a obra sai enfraquecida. Roberto Miranda, Clara Marise, Kleuza de Pennafort, Carlos Walter e os outros intérpretes tiveram um desempenho satisfatório, a despeito das falhas incidentais. Não há dúvidas de que valeu a pena, apesar dos pezares, haver-se dado a conhecer, uma vez que seja, êsse trabalho de Oswald. Coisas piores de autores estrangeiros já têm sido levadas no Municipal. (KRIEGER, 1952, p. 8)

As informações disponíveis até o momento não são suficientes para fazermos um julgamento justo da obra lírica de Henrique Oswald. O primeiro problema é a falta de partituras editadas para podermos analisar, julgar e apreciar sua obra, como afirma Igayara:

Se a inexistência de edições é a dificuldade primeira, dela decorrem as outras: o desconhecimento da obra pelos maestros, cantores e produtores e, conseqüentemente, a total impossibilidade de um julgamento estético e do estabelecimento de uma discussão sobre a importância da música vocal (incluindo a música lírica) no conjunto da obra do compositor Henrique Oswald. (IGAYARA, 2013, p. 22)

⁸ Igayara cita uma apresentação em 1950 e outra em 1954 (IGAYARA, 2013, p. 23–24), mas não conseguimos localizar documentos que comprovem essas performances. Contudo, encontramos no jornal *Correio da Manhã*, do dia 20 de Janeiro de 1950, pg. 15, uma notícia de que esta ópera estaria na temporada lírica daquele ano.

Essa é uma lacuna que nossa pesquisa visa resolver. Cardoso vai um pouco além, e questiona a ausência de óperas brasileiras nas temporadas dos teatros, citando como exemplo as óperas de Oswald:

Uma das questões que podem ser colocadas neste simpósio sobre ópera é: se a ópera foi evento artístico de grande importância na vida musical brasileira, se os compositores brasileiros de várias gerações se dedicaram a escrever óperas nos mais diversos estilos, por que não as vemos incluídas nas temporadas dos grandes teatros brasileiros?

É óbvio que as respostas são muitas, mas antes que se formulem teorias mirabolantes colocando questões sociológicas à frente das musicais, faço outra pergunta: onde estão as partituras e partes orquestrais, reduções de piano e libretos dessas óperas para os intérpretes? Tomo como exemplo a produção do compositor Henrique Oswald, contemporâneo de Miguez. Das três óperas por ele produzidas, *La Croce d'oro*, *Le Fate* e *Il Néó*, as duas primeiras continuam inéditas, em manuscritos guardados no Arquivo Nacional. Levando em consideração a qualidade do compositor, reconhecida através de sua produção para piano solo e música de câmara, frequentemente executada, não se pode supor de antemão que sejam obras que mereçam adormecer por tanto tempo nas gavetas. (CARDOSO, 2012, p. 292)

Ainda há muito o que ser pesquisado sobre a obra lírica de Henrique Oswald e espera-se que o presente trabalho contribua não só para os estudos sobre Oswald e sobre a música brasileira, mas que ajude em sua divulgação, incentivando novas produções e montagens desta ópera e de óperas nacionais.

3 FONTES

Uma fonte, segundo Figueiredo (2017, p. 27), “é o suporte físico, manuscrito, impresso ou digital que contém uma ou mais obras, ou partes de obras”, tendo a função de transmitir o texto musical (GRIER, 1996, p. 39). Os tipos diferentes de suporte no qual as obras são registradas apresentam problemas distintos para o processo de edição, que são analisados durante a fase de inspeção das fontes.

Grier (1996, p. 224) afirma que “o processo de inspeção é a oportunidade do editor de descobrir o máximo possível sobre o estado físico e material das fontes¹”. Um dos princípios propostos pelo autor concernentes à natureza da edição de música é que “a edição inicia-se pela investigação crítica e histórica do sentido semiótico do texto musical” (GRIER, 1996, p. 36), fazendo com que o conhecimento histórico e uma análise das fontes sejam de grande importância para a produção da edição, pois é a partir disso que as decisões em relação ao texto serão tomadas.

3.1 Localização e coleta das fontes

A pesquisa foi iniciada a partir dos manuscritos depositados na Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Após a decisão de editar a obra, fizemos uma consulta em outras três instituições nas quais se encontram documentos e partituras de Henrique Oswald. Em um primeiro momento, essa pesquisa foi feita nos catálogos *online* destas instituições, e em seguida, entramos em contato por meio de correspondência eletrônica. Destas, apenas a Biblioteca Alberto Nepomuceno da Universidade Federal do Rio de Janeiro não possuía materiais referentes à ópera *Le Fate*.

Portanto, o levantamento que fizemos sobre a ópera *Le Fate* indicou três acervos nos quais estão depositados seus manuscritos. O primeiro, como já mencionado, é o Acervo Henrique Oswald da Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (BECA) que contém três manuscritos, todos autógrafos, e em versão para coro, solistas e piano (OSWALD, 1902, 1904, s.d.[a]). Um manuscrito contém o primeiro ato completo

¹ The process of inspection is the editor's opportunity to discover as much as possible about the material and physical state of each of the sources.

mais duas páginas do segundo ato (**BECA^I**), o outro possui o segundo ato completo (**BECA^{II}**), e o terceiro é um fragmento (**BECA^{frag}**) que corresponde à segunda cena do primeiro ato e que difere quase em sua totalidade do conteúdo do manuscrito completo. O segundo é a Coleção Henrique Oswald do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro (**AN**), onde está localizado o manuscrito autógrafo da partitura completa da ópera (OSWALD, 1903). Desse manuscrito, nós obtivemos uma reprodução em formato digital. E o terceiro é a Coleção Henrique Oswald da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (**BN**), onde se encontra outro manuscrito autógrafo da ópera completa em versão para coro, solistas e piano (OSWALD, s.d.[b]), e conseguimos acesso a ela através de microfilme. Também consultamos cada instituição em busca de outros documentos referentes à ópera *Le Fate* e a seu libretista, porém recebemos informações de que não há outros documentos.

Cada um destes manuscritos são chamados de testemunhos (CAMBRAIA, 2005, p. 63). Todos estão no formato de partitura, ou seja, na forma de escrita musical, portanto, se olharmos para eles do ponto de vista da edição musical, eles fazem parte da tradição direta da obra, mas se olharmos apenas pela edição do libreto, isso faz deles testemunhos da tradição indireta, pois é a partir deles que o libreto será editado, já que em nosso levantamento não encontramos o texto original separado da partitura. Esse é um dos motivos pelo qual foi necessária uma edição do libreto. A tabela 3.1 mostra a datação de cada manuscrito, o local onde foi criado, seu conteúdo e o tipo de partitura.

Tabela 3.1 – Datação e local dos manuscritos

<i>Manuscrito</i>	<i>Datação</i>	<i>Local</i>	<i>Conteúdo</i>	<i>Formato</i>
AN	1902-1903	Florença	Ópera completa	Partitura
BECA^I	1902	Villa Speranza	Primeiro ato completo (+ 2 págs. do 2º ato)	Redução
BECA^{II}	1904	Rio Comprido	Segundo ato completo	Redução
BECA^{frag}	[s.d.]	[s.l.]	Cena 2 do primeiro ato	Redução
BN	[s.d.]	[s.l.]	Ópera completa	Redução

3.2 Descrição das fontes

A seguir apresentamos uma descrição mais detalhada das fontes que utilizamos para nossa edição. Essa descrição se baseia nas orientações dadas por Grier para a descrição de fontes manuscritas (GRIER, 1996, p. 227–228).

Tabela 3.2 – Descrição da fonte BECA^I

Identificação	
Abreviação	BECA ^I
Local	Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Localização	HO0104
Conteúdo resumido	Contém o primeiro ato completo da ópera mais duas páginas do segundo ato
Data	1902
Copista	Manuscrito autógrafo
Origem	Laboratório de Musicologia do Departamento de Música da ECA/USP
Material	
Notação musical	Notação moderna tradicional
Número de fólhos	34 fólhos – 67 páginas em 34 folhas
Cadernos	8 binios (com 2 bifólhos cada), mais 2 folhas soltas
Dimensões	Folhas duplas verticais, 23,5 x 34 cm
Número de pautas	12 pautas impressas
Número de sistemas	Primeiro ato consiste de 200 sistemas, formados pela combinação de 2 a 7 pentagramas; As duas páginas do segundo ato possuem 7 sistemas formados por 2 a 4 pentagramas
Produtor do papel	Privativa C. Graziani-Walter e C.I - Firenze
Conteúdo	
Autoria	Henrique Oswald; Eduardo Filippi
Título	Le Fate
Edições	Não-publicada

Tabela 3.3 – Descrição da fonte BECA^{II}

Identificação	
Abreviação	BECA ^{II}
Local	Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Localização	HO0104
Conteúdo resumido	Contém o segundo ato completo da ópera. Indicações de cena em vermelho.
Data	1904
Copista	Manuscrito autógrafo
Origem	Laboratório de Musicologia do Departamento de Música da ECA/USP
Material	
Notação musical	Notação moderna tradicional

Número de fólhos	11 fólhos e 1 folha – 43 páginas em 23 folhas
Cadernos	3 cadernos agrupados com 3 bifólhos e 1 folha, 5 bifólhos e 3 bifólhos respectivamente
Dimensões	Folhas duplas verticais, 26,5 x 33 cm
Número de pautas	12 pautas impressas
Número de sistemas	118 sistemas, formados pela combinação de 2 a 7 pentagramas
Marca d'água	Manoel Antonio Guimaraes – Rio de Janeiro (fólio 1, na parte inferior)
Produtor do papel	Manoel Antonio Guimaraes - Rio de Janeiro
Conteúdo	
Autoria	Henrique Oswald; Eduardo Filippi
Título	Não consta
Edições	Não-publicada

Tabela 3.4 – Descrição da fonte **BECA^{frag}**

Identificação	
Abreviação	BECA^{frag}
Local	Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Localização	HO0104
Conteúdo resumido	Contém a cena 2 do primeiro ato
Data	s.d.
Copista	Manuscrito autógrafo
Origem	Laboratório de Musicologia do Departamento de Música da ECA/USP
Material	
Notação musical	Notação moderna tradicional
Número de fólhos	5 fólhos – 9 páginas em 5 folhas
Cadernos	1 caderno com 3 bifólhos
Dimensões	Folhas duplas verticais, 23,5 x 34 cm
Número de pautas	12 pautas impressas
Números de sistemas	26 sistemas, formados pela combinação de 3 pentagramas
Produtor do papel	Rio de Janeiro – E. Bevilacqua & C. – São Paulo
Conteúdo	
Autoria	Henrique Oswald; Eduardo Filippi
Título	Não consta
Edições	Não-publicada

Tabela 3.5 – Descrição da fonte **AN**

Identificação	
Abreviação	AN
Local	Arquivo Nacional do Rio de Janeiro
Localização	BR RJANRIO QJ
Conteúdo resumido	Contém a ópera completa em formato para orquestra, coro e solistas
Data	1902-1903
Copista	Manuscrito autógrafo
Material	
Notação musical	Notação moderna tradicional
Número de fólios	Não foi possível identificar
Cadernos	Não foi possível identificar
Dimensões	Folhas duplas verticais, aprox. 23 x 34 cm
Número de pautas	30 pautas
Número de sistemas	155 sistemas no 1º ato; 90 sistemas no 2º ato
Produtor do papel	Não identificado
Conteúdo	
Autoria	Henrique Oswald; Eduardo Filippi
Título	Le Fate
Edições	Não-publicada

Tabela 3.6 – Descrição da fonte BN

Identificação	
Abreviação	BN
Local	Coleção Henrique Oswald, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro
Localização	484.599
Conteúdo resumido	Contém a ópera completa em formato para vozes e piano
Data	s.d.
Copista	Manuscrito autógrafo
Origem	Sissy Oswald
Material	
Notação musical	Notação moderna tradicional
Número de fólios	não foi possível identificar
Cadernos	Não foi possível identificar
Dimensões	Não foi possível identificar
Número de pautas	12 pautas impressas
Números de sistemas	237 sistemas no 1º ato; 139 sistemas no 2º ato
Marca d'água	Lyra Brasileira Rio de Janeiro
Conteúdo	
Autoria	Henrique Oswald; Eduardo Filippi

Título Le Fate
Edições Não-publicada

3.3 Lugares-críticos

Em um primeiro momento, confrontamos os manuscritos para encontrar lugares-críticos para a criação do estema das fontes. Para isso, analisamos, em primeiro lugar, as diferenças encontradas no texto do libreto, que estão listadas na tabela 3.7. Neste processo, todas as diferenças de capitalização e pontuação foram ignoradas. Também não consideramos as indicações de cena. Porém, somente a partir das diferenças no texto não é possível chegar a uma conclusão sobre a cronologia das fontes, para isso identificamos e selecionamos rasuras na parte musical que pudessem trazer alguma informação sobre o processo de cópia dos manuscritos. Uma discussão sobre essas alterações e nossas conclusões são apresentadas em seguida.

Tabela 3.7 – Lugares críticos

#	AN <i>Pág. Texto</i>	BN <i>Pág. Texto</i>	BECA ^I <i>Pág. Texto</i>	BECA ^{II} <i>Pág. Texto</i>	BECA ^{frag} <i>Pág. Texto</i>
1	50 di questo				4 del pazzo
2	61 d'ira				9 ira
3	75 alla	51 dalla	31 alla		
4	76 ai compagni	52 ai marinai	31 <i>omit.</i>		
5	77 Invano!	52 In vano!	31 In vano!		
6	77 e	53 ed	32 <i>omit.</i>		
7	85 sue ginocchi	56 ginocchia			
8	88 renderò il sorriso, la pace io renderò	58 renderò il sorriso, la pace io renderò	36 io renderò la pace ed il sorriso		
9	98 se io	62 s'io	39 s'io		
10	108 amor	66 amore	43 amore		
11	109 struggere	67 strugger	43 struggere		
12	130 strilli	78 trilli	54 trilli		
13	133 l'amore	80 l'amor	56 l'amore		
14	152 loda	88 vola	63 vola		
15	154 aperta			1 alberata	

continua ...

Tabela 3.7 – Lugares críticos (continuação)

#	AN <i>Pág. Texto</i>	BN <i>Pág. Texto</i>	BECA ^I <i>Pág. Texto</i>	BECA ^{II} <i>Pág. Texto</i>	BECA ^{frag} <i>Pág. Texto</i>
16	155 Gira a tondo	91 Gira in tondo		1 Gira a tondo	
17	168 sfugge	100 fugge		9 fugge	
18	171 d'inferna	103 d'insana		11 d'insana	
19	172 m'ami	103 m'ami		12 m'ama	
20	173 l'amo	104 t'amo		12 t'amo	
21	176 canto	106 canto		14 pianto	
22	187 t'indora	112 t'inora		20 t'inora	
23	190 sinceo	113 sincero		21 sincero	
24	202 castello	119 castello		26 catello	
25	205 ad essi	121 a loro		28 a loro	
26	205 gli	121 li		28 gli	
27	205 menare	121 menare		28 menar	
28	208 d'ira	122 l'ira		29 l'ira	
29	209 notte	122 morte		29 morte	
29	209 ed arpie	122 e follie		29 e follie	
30	209 e follie	123 ed arpie		29 ed arpie	
31	215 cald'anima	125 salda anima		32 salda anima	
32	220 ancor	128 ancora		34 ancora	
33	224 giorni	130 cuori		36 cuori	

... conclusão.

3.4 Cronologia das fontes

A proposta de uma cronologia das fontes da ópera *Le Fate* é baseada, primeiramente, em sua datação e, depois, nos lugares-críticos identificados na seção anterior. Devido ao fato da datação dos manuscritos **BECA^I** e **BECA^{II}** serem diferentes, analisamos o material do primeiro ato e do segundo ato separadamente, pois, considerando somente a datação, existe a possibilidade do manuscrito **AN** ter sido criado entre um e outro nesse período. É bastante provável que exista ou tenha existido outros materiais que não estão disponíveis a nós nesse momento ou que tenham sido destruídos pelo compositor, como um possível rascunho inicial. Contudo, apesar de evidências que apresentaremos adiante, não há como ter certeza sobre isso com as informações que temos até o momento.

3.4.1 Primeiro Ato

A relação entre os manuscritos **BECA^I** e **AN** pode ser identificada primeiramente pela datação dada pelo autor. O manuscrito **AN** tem a data 1902-1903, enquanto o manuscrito **BECA^I** tem a data 1902. Para nossa análise consideramos que as datas no manuscrito **AN** refletem o período em que ele foi escrito, descartando a possibilidade do compositor ter produzido a orquestração em período posterior mas colocado as datas em que finalizou a obra. Portanto, se a datação do manuscrito **AN** está correta, então há duas possibilidades em relação ao manuscrito **BECA^I**:

- a) **BECA^I** foi escrito antes de **AN**;
- b) **BECA^I** foi escrito em algum momento entre a produção do primeiro e segundo atos de **AN**.

Em outras palavras, a questão colocada é: o que foi gerado primeiro, a partitura orquestral ou a redução para vozes?

A partir dessas possibilidades analisamos as variantes encontradas em ambos os manuscritos e chegamos à conclusão de que o manuscrito **BECA^I** foi escrito antes de **AN**. A variante número 8 da tabela 3.7 na página 50 é o exemplo mais contundente em relação a isso. Como vemos na figura 4 na página ao lado, há uma alteração a lápis em **BECA^I** que aparece em **AN** já alterada (figura 5 na próxima página). Além disso, por causa da alteração do texto, a divisão rítmica do primeiro compasso desse trecho também precisa ser alterada. Se o processo tivesse sido inverso, **BECA^I** sendo produzida a partir de **AN**, o compositor provavelmente teria escrito as duas colcheias de **AN** no lugar da semínima do quarto tempo de **BECA^I**. Corrobora essa afirmação o fato de que a última nota desse trecho em **AN** também está escrita a lápis, ou seja, o compositor copiou a linha melódica de **BECA^I** para **AN** e depois, devido às modificações no texto, teve que adicionar essa última nota tanto no primeiro quanto no segundo manuscrito.

Em relação ao manuscrito **BN**, pelos mesmos motivos podemos concluir que ele é posterior a **BECA^I**, pois o mesmo trecho foi escrito já com a correção (figura 6 na página 54). É importante destacar também, que a última nota aqui já foi escrita como parte integrante da melodia, ou seja, além do fato de que esse manuscrito foi produzido com as correções que o

Figura 4 – Correção na colocação do texto no manuscrito **BECA**^I BECA^I, p. 36Figura 5 – Texto corrigido no manuscrito **AN**

AN, p. 88-89

compositor fez em **BECA**^I, também é um indício de que ele foi escrito após **AN**, pois o fato de **AN** ter elementos da primeira variante indica que o compositor ainda não havia pensado nessa correção no momento da produção do material, o que não nos parece ser o caso em **BN**.

Essa hipótese ganha força se considerarmos outras duas correções feitas pelo compositor no texto musical do manuscrito **BN**. Na primeira correção (figura 7a na página 55), vemos que o texto musical é o mesmo presente em **BECA**^I (figura 7b na página 55), porém há uma rasura nas notas e logo abaixo do pentagrama é colocado a forma que encontramos em **AN** (figura 7c na página 55). Sendo assim, é possível entender que o manuscrito **BN** foi criado a partir de **BECA**^I, mas sofreu influências do material do manuscrito **AN** posteriormente, por meio de revisão.

Porém, só pelo exemplo acima, essa afirmação poderia ser contestada, pois o fato de haver correções em **BN** pode significar que estas correções possam ter sido transmitidas

Figura 6 – Texto corrigido no manuscrito BN

BN, p. 58

para AN. Mas, o exemplo a seguir, mostra que esse não é o caso. A figura 8a na página ao lado apresenta uma alteração em BN que não aparece nos outros dois manuscritos (figuras 8b na próxima página e 8c na página ao lado), ou seja, o material do manuscrito BN foi criado a partir de BECA¹, como temos visto até agora, mas AN não tem como ter sido criado a partir de BN porque não possui essa alteração. Portanto, é mais provável que as correções que encontramos em BN sejam resultado de uma revisão feita pela compositor após sua criação.

Como podemos perceber pelo que foi exposto acima, a análise do manuscrito BN em relação aos outros é um pouco mais complexa, visto que não há uma datação explícita indicada pelo compositor. Indiretamente, é possível fazer uma associação entre o período

Figura 7 – Correção encontrada em BN

Figura 8 – Correções encontradas em BN

em que o manuscrito foi produzido e a origem do papel utilizado pelo compositor. Os manuscritos AN e BECA^I foram escritos em papel italiano, coincidindo com as indicações do compositor: *Florença* e *Villa Speranza*, respectivamente. Já os manuscritos BECA^{II}, BECA^{frag} e BN foram todos escritos em papel brasileiro. Destes, apenas o primeiro indica o local onde foi escrito, que é *Rio Comprido*, no Rio de Janeiro. Contudo, propor uma ordem de escrita desses manuscritos apenas pelo papel utilizado pode levar a conclusões equivocadas, pois o compositor poderia ter adquirido o papel no Brasil e utilizado na Itália, ou vice-versa. Sendo assim, não desconsideramos essa informação, mas nos apoiaremos mais nas diferenças do texto para entender o processo de criação dos manuscritos do que apenas na origem do papel.

3.4.2 Cena 2 do Primeiro Ato

Junto com os manuscritos **BECA^I** e **BECA^{II}** encontramos o manuscrito **BECA^{frag}** que é um fragmento da ópera que corresponde exatamente à cena 2 do 1º ato. Este manuscrito destaca-se e tem grande importância porque ele difere quase inteiramente do trecho correspondente dos manuscritos **BECA^I** e **BN**, mas está de acordo com o manuscrito **AN**. O fato dele não estar datado dificulta o entendimento sobre qual material foi o gerador do outro, ou seja, se **AN** foi criado a partir de **BECA^{frag}** ou vice-versa.

Contudo, uma rasura em **BECA^{frag}** pode esclarecer essa dúvida. A figura 9a apresenta a alteração feita pelo compositor, onde ele indica a sua modificação das notas do acorde na linha inferior. Quando olhamos o mesmo trecho em **AN**, vemos que os metais executam a mesma divisão rítmica, porém as notas escritas correspondem à alteração feita no outro manuscrito. Por isso, concluímos que **BECA^{frag}** foi o modelo usado pelo compositor para a produção da orquestração desse trecho. Além disso, consideramos que a versão da cena 2 presente nesses manuscritos é a intenção final do compositor não só porque **AN** é posterior a **BECA^I**, mas também porque o texto do libreto é mais coerente nesta versão.

Figura 9 – Correção encontrada em **BECA^{frag}**

(a) **BECA^{frag}**, p. 3, s. 1, c. 1

(b) **AN**, p. 47, c. 1

A partir das informações expostas acima, a cronologia proposta do 1º Ato e a relação

entre as fontes são apresentadas na figura 10.

Figura 10 – Cronologia e relação entre as fontes do 1º Ato

3.4.3 Segundo Ato

Antes de analisarmos o segundo ato, é necessário apresentarmos algumas considerações em relação aos manuscritos **BECA^I** e **BECA^{II}**. Estes manuscritos estão localizados na mesma pasta no Acervo Henrique Oswald da Biblioteca da ECA e dispostos de forma que nos induz a pensar que ambos formam um único conjunto. Porém, ao olharmos com mais atenção para eles, perceberemos grandes diferenças que nos fazem questionar se eles foram pensados de fato como um conjunto unitário. Estas diferenças são tais que é mais provável que estes manuscritos tenham sido produzidos com intenções bastante distintas.

O primeiro aspecto a ser considerado é justamente sua datação e localização que são indicadas pelo próprio compositor. O manuscrito **BECA^I** tem a data de 1902 com o local sendo a Itália² enquanto o manuscrito **BECA^{II}** tem a data de 1904 com o local sendo o Rio de Janeiro. Só a diferença do espaço de tempo em si não seria problema se os manuscritos não apresentassem mais dois aspectos distintos. O primeiro é a total falta de indicações de cena no manuscrito **BECA^I**, coisa que não acontece no outro. O segundo aspecto é que no final de **BECA^I** existem ainda duas páginas do início do segundo ato. Essas páginas são numeradas como continuação do primeiro ato, mas o manuscrito **BECA^{II}** não tem nenhuma numeração marcada.

Por esses motivos, entendemos que, de fato, os manuscritos **BECA^I** e **BECA^{II}** não são uma continuação um do outro no sentido de que o compositor tenha terminado no último o

² Não conseguimos identificamos o local exato onde fica a *Villa Speranza* indicada pelo compositor.

que começou no primeiro. Uma suposição que fazemos baseada nestas duas páginas do 2º ato no manuscrito **BECA^I**, é que haveria um rascunho a partir do qual esta partitura tenha sido criada. Isso pode ser corroborado por uma rasura que encontramos neste manuscrito, que discutiremos mais à frente. Dessa forma, o 2º ato do manuscrito **AN** teria sido escrito a partir de uma possível continuação perdida de **BECA^I** ou diretamente desse rascunho. A datação do manuscrito **BECA^{II}** coloca-o após o manuscrito **AN**, sendo impossível, dessa forma, que **AN** tenha sido criado a partir de **BECA^{II}**.

Apenas pelas variantes do texto não é possível afirmar a ordem em que os manuscritos **BN** e **BECA^{II}** foram criados. É possível perceber, apenas, que existe uma relação entre eles pois a maioria das variantes do 2º ato listadas na tabela 3.7 na página 50 são iguais entre esses dois manuscritos e diferentes apenas em **AN**. A seguir, discutiremos quatro casos nos manuscritos que podem nos dar uma orientação quanto a isso.

O primeiro é a variante de número 32 da tabela 3.7 na página 50. No manuscrito **AN** (figura 11) vemos a palavra *ancor* que é a forma reduzida de *ancora*. Porém, em **BECA^{II}** (figura 12 na página ao lado), o compositor utiliza a forma com três sílabas, o que gera um erro na colocação do texto no compasso seguinte. O próprio compositor escreve uma alternativa acima do pentagrama. Em **BN** (figura 13 na próxima página) encontramos a palavra também com suas três sílabas, mas aqui a divisão rítmica do compasso seguinte é alterada para estar de acordo com a métrica das palavras.

Figura 11 – Colocação do texto no manuscrito **AN**

AN, p. 220

Observando essas alterações, e considerando que **BECA^{II}** é posterior a **AN** por causa da datação colocada pelo compositor, entendemos que a versão de **BN** é uma solução para o problema da métrica do texto em **BECA^{II}**, portanto **BN** é posterior aos outros manuscritos. A figura 14 na página 60 exemplifica qual seria a sequência no processo de cópia do compositor de acordo com nosso entendimento.

O segundo caso, cuja alteração é parecida com a anterior, podemos ver nas figuras 15, 16 na página 60 e 17 na página 60. Em **AN** essa frase tem a duração de três compassos, mas em **BECA^{II}** ela tem uma pequena alteração fazendo com que se estenda por mais um.

Figura 12 – Colocação do texto no manuscrito **BECA^{II}** BECA^{II}, p. 34Figura 13 – Colocação do texto no manuscrito **BN**

BN, p. 128

Aqui o compositor escreve duas versões da colocação do texto, uma abaixo do pentagrama, que utiliza a mesma divisão rítmica e notas de **AN**, e outra acima, que desconsidera a tercina e utiliza as duas notas adicionadas no final da frase. O texto acima do pentagrama provavelmente foi escrito depois, pois a posição natural do texto na partitura é abaixo dele. Em **BN** vemos que o compositor utiliza a versão que estava acima do pentagrama.

As rasuras que estão no manuscrito **BN** também nos dão uma ideia do processo de cópia desse trecho. No segundo compasso da frase, a rasura evidencia um erro causado por distração (CAMBRAIA, 2005, p. 84) do autor no momento da cópia devido à quebra de sistema. Nesse lugar é possível ver que o compositor havia escrito o compasso seguinte, por isso teve que fazer a rasura. Este é um forte indício de que **BN** foi criado a partir de **BECA^{II}**. Além disso, no compasso seguinte, é possível ver que uma tercina havia sido escrita mas

Figura 14 – Sequência do processo de cópia

Figura 15 – Colocação do texto no manuscrito AN

AN, p. 193

Figura 16 – Colocação do texto no manuscrito BECA^{II} ms. BECA^{II}, p. 22

Figura 17 – Colocação do texto no manuscrito BN

ms. BN, p. 114

depois apagada. Essa alteração mostra que o compositor opta por usar a segunda versão que está em BECA^{II}. Se essa alteração foi feita antes ou durante a criação de BN, isso não altera o fato de que BECA^{II} já possuía a versão anterior, de forma que não seria possível BN ter sido escrito antes de BECA^{II}, caso contrário deveríamos ver a versão de BN na parte inferior do

pentagrama em **BECA^{II}**, por ser a posição natural do texto na partitura. A figura 18 ilustra qual seria a sequência no processo de cópia do compositor de acordo com nosso entendimento.

Figura 18 – Sequência do processo de cópia

O terceiro caso é a variante 21 da tabela 3.7 na página 50. Provavelmente, por causa da virada de página, no momento da cópia do texto de **AN** para **BECA^{II}** o compositor trocou a palavra *canto* por *pianto*. O manuscrito **BN** apresenta a palavra *pianto* rasurada e corrigida para *canto*. Essa rasura indica claramente que o texto de **BN** foi copiado de **BECA^{II}** e que uma consulta posterior a **AN** levou o compositor a corrigir esse erro.

Figura 19 – Correções encontradas em **BN**

O último caso que levamos em consideração aparece nas figura 20 na próxima página. Analisando esse compasso, vemos que o compositor escreve um acorde de Si menor com sétima no segundo tempo tanto em **AN** (figura 20a na página seguinte) quanto em **BECA^{II}** (figura 20b na próxima página), porém, neste último, ele faz uma alteração a lápis mudando a nota Lá para Sol, transformando o acorde em Sol maior com sétima. **BN** (figura 20c na página seguinte) já está com essa alteração, o que sugere que este manuscrito teria sido copiado já com a correção, ou seja, que foi criado a partir de **BECA^{II}**.

Figura 20 – Nota corrigida pelo compositor

A cronologia proposta para o segundo ato e a relação entre as fontes são apresentadas na figura 21.

Figura 21 – Cronologia e relação entre as fontes do 2º Ato

3.4.4 Cronologia completa das fontes

Para a construção da cronologia completa dos manuscritos de *Le Fate*, é importante considerarmos alguns aspectos. O primeiro é que há uma possibilidade de haver ainda uma espécie de rascunho a partir do qual BECA^I e AN possam ter sido gerados. Essa suposição decorre primeiramente do fato de termos um manuscrito em formato de partitura da ópera completa, mas apenas o 1º ato em formato de redução anterior à ela. Pode-se questionar se Oswald teria escrito esta ópera diretamente em versão para orquestra, mas a complexidade da

obra, a datação dos manuscritos e os elementos que apresentamos anteriormente indicam que não. Em segundo lugar, uma rasura em **BECA**^I parece indicar que o compositor teria criado este manuscrito a partir de algum outro. A figura 22 mostra que o compositor escreve as notas do compasso a frente, um erro bastante comum em quebras de linha, página ou sistema quando se está copiando de outra fonte.

Figura 22 – Rasura em **BECA**^I

BECA^I, p. 54

Outro aspecto, que já foi mencionado, é o fato de haver duas páginas do 2º ato no manuscrito **BECA**^I. Apesar de não haver comprovação documental, isso sugere que essa partitura poderia conter também o 2º ato a partir do qual **AN** foi criado e que depois se perdeu. Essa é uma suposição que tem pouquíssimos elementos para sustentá-la, mas que condiz com a cronologia das fontes. Se isso for verdade, **BECA**^{II} foi criada para suprir a falta de uma redução do 2º ato.

Figura 23 – Cronologia completa e relação entre as fontes

4 LIBRETO

Este capítulo apresenta a edição do libreto da ópera *Le Fate*. Como o interesse nesta edição é para que o libreto possa ser utilizado na produção da partitura, aqui apresentaremos uma discussão sobre as normas que seguimos para sua produção, seguido do texto editado com seu aparato crítico e de uma tradução para o português do texto italiano.

4.1 Normas de edição

Para a edição do libreto, utilizamos a metodologia apresentada na introdução deste trabalho. Para a apresentação do aparato crítico, seguimos as indicações dadas por Spina (1977, p. 136–137), porém, em nosso aparato, todas as modificações, incluindo pontuação e capitalização foram identificadas. Vale ressaltar também que, apesar de não aparecer desta forma nos manuscritos, apresentamos o texto em forma de versos, tentando da melhor maneira possível utilizar as rimas das palavras para chegar no resultado final.

Em relação ao método, nosso trabalho consistiu primeiramente na extração do libreto a partir dos manuscritos autógrafos. Para isso, utilizamos, em uma primeira fase, a Linguagem de Marcação para Hipertextos (HTML), na qual fizemos a transcrição inicial do texto a partir dos manuscritos **BECA**. Essa ferramenta, que tem como foco a apresentação visual do texto, proporcionou a identificação, através do uso de diferentes cores, dos problemas que foram levantados durante a extração do texto.

Esse recurso também foi utilizado em uma segunda fase na comparação das fontes para a identificação de erros e variantes, cada uma com uma identificação visual própria. O HTML também facilitou a tradução do libreto, pois foi possível exibir o libreto e a tradução lado a lado sem quebras no texto, facilitando o fluxo do trabalho. Em uma segunda fase transportamos os dados que estavam no formato HTML para o formato TEI, Text Encoding Initiative, que usa a linguagem XML (Linguagem de Marcação Extendida) e que foi desenvolvido justamente para a edição crítica de textos. Com essa ferramenta foi possível identificar e armazenar todas as variantes de todos os manuscritos sem a necessidade de se repetir todo o texto (figura 24 na próxima página). Foi utilizando essa ferramenta que fizemos a comparação

Figura 24 – Exemplo de trecho do libreto em XML

```

<sp who="#brunello">
  <speaker>Brunello</speaker>
  <l>È dolce il tuo <app>
    <lem wit="#AN">canto,</lem>
    <rdg wit="#BN">
      <del>pianto</del> canto,</rdg>
    <rdg wit="#BECA_II">pianto</rdg>
  </app> o fata!</l>
</sp>

```

das fontes e definimos nossas escolhas editoriais relativas ao libreto antes de escrevermos nosso aparato definitivo.

4.1.1 Colaço

Por estarmos lidando com um número limitado de testemunhos e por serem todos autógrafos, não há como aplicar princípios específicos de seleção de variantes, mesmo porque cada testemunho é uma versão autoral da obra que se sustenta por si só, ou seja, as diferenças que encontramos entre eles foram dadas pelo próprio autor, tornando-as também válidas. Por isso, nosso objetivo com a edição dessa obra deve ser o de definir qual seria a intenção final do compositor. Pelo fato de estarmos editando a partitura, o manuscrito **AN** será nosso texto-base. Contudo, no que diz respeito à parte textual, **BN** é a última versão dada pelo compositor, por isso, para o libreto, a maioria de nossas decisões consideram as lições de **BN** como as melhores. Portanto, o princípio que seguimos na edição do libreto é manter a última versão (**BN**), caso esta não seja um erro.

A seguir, apresentamos algumas ilustrações de como as variantes podem ter sido introduzidas nos manuscritos. Esses esquemas têm o objetivo de demonstrar o processo que gerou essas alterações, assim como constatar a sequência em que os manuscritos foram produzidos. Para isso, indicamos com linhas tracejadas as ocorrências em que houve alteração de um manuscrito para outro, e com linhas contínuas quando, no mesmo lugar-crítico, as lições são iguais. Na construção desses esquemas consideramos dois aspectos. O primeiro é a ordem em que os manuscritos foram produzidos, e o segundo é a partir de qual eles foram

gerados.

A figura 25 na página seguinte ilustra o processo das alterações no caso da sequência cronológica dos manuscritos ser **BECA^I** → **AN** → **BN** e no caso de **AN** e **BN** terem sido produzidas a partir de **BECA^I**. Considerando essas variantes, o esquema mostra que essa possibilidade não apresenta nada que possa comprometê-la. Inclusive ela explica o porquê da palavra *loda*, que faz mais sentido no texto poético, aparecer em **AN** mas não em **BN**, que é um manuscrito posterior, e também o porquê em **AN** a palavra *trilli* ter sido erroneamente escrita *strilli*, mas esse erro não constar em **BN** (apesar de que, nesse caso, facilmente o compositor poderia tê-la corrigido por conjectura).

Já a figura 26 na página 69 considera a mesma cronologia das fontes, mas assume o manuscrito **BN** ser produzido a partir de **AN**. Nesse caso, vemos que algumas possibilidades de alteração das lições (marcadas com ×) são improváveis, porque sugere que em vários lugares o compositor teria alterado o texto na primeira cópia (**AN**) e depois, na segunda cópia, transformado a lição novamente para a versão inicial. Sendo assim, nesse esquema, uma sequência de duas linhas pontilhadas não seria possível. Reconhecemos que essa é uma possibilidade que pode acontecer, caso o compositor tenha consultado as duas versões anteriores para a produção da terceira, mas não há nenhuma indicação nos manuscritos que mostre isso, como rasuras, por exemplo. O mesmo ocorre quando invertemos a ordem de **AN** com **BN**, como ilustra a figura 27 na página 70.

No caso do 2º Ato, já mostramos que a ordem cronológica das fontes só pode ser **AN** → **BECA^{II}** → **BN**. Por isso, a figura 28 na página 71 ilustra o único esquema possível das alterações dos manuscritos. Neste caso, três lugares merecem atenção, que são aqueles que possuem duas linhas tracejadas no mesmo lugar-crítico.

O primeiro que aparece contém o texto *non m'ami ed io l'amo*, em **AN**. Gramaticalmente esse trecho tem problemas, pois *ami* é a conjugação do verbo *amare* na 2ª pessoa do singular e o pronome oblíquo *lo* é da 3ª pessoa do singular, que deveria estar concordando com o verbo. Em **BECA^{II}** vemos que isso foi corrigido, com as respectivas palavras concordando na 3ª pessoa do singular. O problema é que em **BN**, que é posterior a **BECA^{II}**, esse trecho foi alterado novamente, dessa vez para a 2ª pessoa do singular. Quando olhamos toda a estrofe do texto, vemos que esse trecho está na 2ª pessoa, visto que Ulina direciona suas palavras a Brunello. Um pouco mais à frente no texto, essa expressão é repetida por Ulina, mas dessa vez não há divergências quanto à sua conjugação, que está na 3ª pessoa, sugerindo que sua repetição já não seja direcionada ao personagem representado pelo tenor. Acontece que no processo de cópia do texto, algumas vezes a memória pode trocar fonemas de palavras

Figura 25 – Processo de alteração das variantes do 1º Ato (Esquema 1)

-----: lição modificada de um manuscrito para outro

—————: lições iguais de um manuscrito para o outro

parecidas, o que parece ser o caso em **AN**, já que o compositor pode ter recorrido apenas à memória para escrever esse trecho mas utilizou o mesmo pronome do trecho seguinte. Por causa da divergência na concordância, em **BECA^{II}** esse problema está corrigido, mas não em

Figura 26 – Processo de alteração das variantes do 1º Ato (Esquema 2)

----- : lição modificada de um manuscrito para outro

————— : lições iguais de um manuscrito para o outro

× : modificação improvável

relação ao conjunto da estrofe, o que só foi resolvido totalmente em **BN**.

O segundo lugar é a alteração da palavra *canto* por *pianto*. Em **BN**, como já mostramos anteriormente, a palavra *pianto* foi copiada, porém o compositor faz uma rasura e coloca a

Figura 27 – Processo de alteração das variantes do 1º Ato (Esquema 3)

-----: lição modificada de um manuscrito para outro

—————: lições iguais de um manuscrito para o outro

× : modificação improvável

correta. Portanto, apesar da diferença, *pianto* é passada para **BN**, mas corrigida pelo compositor posteriormente. Por fim, a palavra *castello* tem um erro óbvio em **BECA^{II}** que facilmente poderia ser corrigida por conjectura pelo compositor.

Figura 28 – Processo de alteração das variantes do 2º Ato

----- : lição modificada de um manuscrito para outro
 ————— : lições iguais de um manuscrito para o outro

4.2 Sinopse

4.2.1 Ato I

Um palácio de ouro com uma grande escadaria. No fundo, ao longe, o mar. Grupos de árvores, fontes, flores, etc. Entram, dançando, fadas, bacantes, sátiros, vampiros. Em seguida entra Lurchetto sobre o carro dos bacantes. Os seres fantásticos se aproximam dele que por sua vez apresenta o problema: se um homem retribuir o amor de Ulina, o mundo das fadas será desfeito. Então ordena que eles prendam os homens por quem Ulina possa se apaixonar.

Ulina aparece no topo da escadaria. Ela afirma que a alegria do mundo em que vive é falsa e que deseja sentir o verdadeiro amor. Lurchetto zomba dela, dizendo que está louca. Mas ela insiste que deseja chorar, sofrer, amar e ser amada como os humanos.

Aparecem em cena os marinheiros que são encantados pelas sereias a irem para a ilha. Os marinheiros tentam lutar contra, mas são vencidos pela magia. Ulina aparece. Ficam em cena Ulina, Lurchetto e Brunello. Ela diz a Brunello que irá ajudá-lo. Ele fica agradecido e fala o quanto é boa sua terra, pedindo para Ulina que possa ajudá-lo a voltar. Ulina se entristece com essa declaração.

Lurchetto, que estava escondido, vai para a frente, dizendo que nada bom acontece quando há lágrimas no amor. Então, pega Brunello pelo braço. Ulina alerta Brunello para ter cuidado. Entram as fadas, bacantes, sátiros e vampiros cantando e dançando. A dança cada vez mais se aproxima em torno de Brunello. Lurchetto se vangloria. A bela fada Urganda, dançando para ele, o aprisiona com laço de flores. Brunello se deixa prender. Ao ver esta cena, Ulina entra rapidamente no palácio.

4.2.2 Ato II

Um lado do castelo, em face a uma grande via aberta que dá no mar. É a aurora. Brunello está sozinho, pensativo. Em seguida entram as fadas e bacantes cantando e dançando em torno dele. Lurchetto incita Brunello a beber e inebriar-se com eles do amor que não morre.

A voz de Ulina é ouvida ao longe e diz que inveja Brunello, pois, tendo sido envolvido por uma insana magia, sorri e a esquece, sem notar seu coração triste, pois ela o ama, mas ele não. Ao ouvir Ulina, pouco a pouco Brunello se acalma e pede para que ela apareça. Ulina entra e com um gesto imperioso ordena que todos os outros saiam. Ulina, então, diz a Brunello o quanto sofre por amá-lo. Aos poucos Brunello cede e surge o desejo de retribuir esse amor.

Lurchetto entra correndo, com muito medo, pedindo ajuda, seguido de um grupo de timoneiros e guerreiros armados. Todos os outros seres do reino das fadas também aparecem, cheios de medo. Lurchetto se refugia no meio deles e os incita a lutar, mas eles não se movem. Os homens tentam separar Brunello atacando Ulina, mas ele a defende calorosamente. Brunello tenta acalmar Ulina e nisto diz que a ama, o que a deixa muito feliz.

Nesse momento o mundo das fadas começa a desvanecer, restando apenas um rochedo com o mar ao longe. Brunello segura Ulina pelos braços. Ela, morrendo, pergunta se ele irá se esquecer dela e pede que ele a beije uma última vez. Ulina morre. Brunello, soltando um grito de desespero, deixa-a cair inanimada. Os companheiros de Brunello forçam-no a subir no navio, que tristemente e lentamente se afasta. Do mundo das fadas resta apenas um rochedo nu sobre o qual jaz o cadáver de Ulina.

4.3 Testo e aparato critico

1 Le Fate

- 2 Fiaba musicale in due parti
- 3 di Eduardo Filippi
- 4 Musica di Henrique Oswald

5 Firenze

6 1902-1903

7 Ato I

8 [Scena 1]

9 *A destra, tra le verdure, un palazzo d'oro tutto splendente con ricca gradinata. Nel fondo,*
10 *lontano, il mare. A sinistra, gruppi di alberi, fontane, fiori, ecc.*

11 *Scena vuota - si sente in lontananza il coro delle fate, baccanti, satiri, ecc.*

12 **Fate, satiri, baccanti, ecc.**

13 Eterna giovinezza
14 allieta il nostro cuor
15 Evviva ognor l'amor,
16 il riso e la bellezza

17 *Entrano poco a poco danzando baccanti, fate, satiri, sirene, ecc...*

18 *Entra Lurchetto sul carro dei Baccanti. Tutti lo seguono.*

19 Eterna giovinezza
20 allieta il nostro cuor
21 Evviva ognor l'amor,
22 il riso e la bellezza

23 **Lurchetto** (*sul carro delle Baccanti*)

7 **Ato I**] I^a Parte AN omit. BECA^I BN

9-11 *A destra, tra le verdure ...baccanti, satiri, ecc... BN] A destra tra le verdure un palazzo d'oro tutto splendente con ricca gradinata. Nel fondo, lontano, il mare. A sinistra gruppi di alberi, fontane, fiori, etc*

Li senta in lontananza il coro delle fate, baccanti, etc - AN omit. BECA^I

17-18 *Entrano poco a poco ...Tutti lo seguono AN BN] ommit. BECA^I*

17 *Entrano ...sirene, ecc...] (Entrano poco a poco danzando, Fate, Baccanti, Satiri, Vampiri ecc.) AN ommit. BN*

18 *Entra Lurchetto sul carro dei Baccanti. Tutti lo seguono AN] Entra il carro delle baccanti BN*

23 *] Lurchetto entra correndo e sale sul carro delle baccanti: BN ommit. BECA^I AN*

23 *(sul carro delle Baccanti) AN] ommit. BECA^I BN*

24 A me, a me!

25 *Il baccanale si modera un poco. Alcuni si avvicinano.*

26 Satiri, fate, baccanti, vampiri,

27 a me, tutti quanti!

28 Satiri, fate, baccanti, vampiri,

29 a me, ch'io vi miri!

30 *(alle fate)* Oh, come belle!

31 *(alle sirene)* Lucide stelle!

32 *(ai satiri)* Svelti e gentili!

33 *(ai vampiri)* Pronti e sottili,

34 ma tutti quanti

35 pazzi e furfanti!

36 *Il baccanale cessa, tutti si avvicinano a Lurchetto.*

37 Minaccia un grosso guaio

38 il nostro mondo gaio!

39 Ulna ha posto un patto:

40 se di verace amore

41 l'ami un uomo della terra,

42 il nostro mondo muor!

43 **Fate, satiri, baccanti, ecc.** *(mormorando con paura)*

44 il nostro mondo muor

45 *Tutti si spaventano, la luce si oscura, cadono le ghirlande e i fiori, cessa il riso.*

25 *Il baccanale si modera un poco. Alcuni si avvicinano.*] *(Il baccanale si modera un poco alcuni si avvicinano)*
AN ommit. BECA^I BN

26 fate, baccanti, BN] Fate, Baccanti, AN BECA^I

26 vampiri, AN BN] Vampiri, BECA^I

28 fate, baccanti, BN] Fate, Baccanti, AN BECA^I

30 *(alle fate)*] *(alle fate)* AN BN ommit. BECA^I

30 Oh, come belle! BECA^I BN] Oh, come belle, AN

31 *(alle sirene)*] *(alle sirene)* AN BN ommit. BECA^I

31 Lucide stelle! BECA^I BN] lucide stelle! AN

32 *(ai satiri)*] *(ai satiri)* AN BN ommit. BECA^I

32 Svelti e gentili! BECA^I] svelti e gentili! AN svelti e gentili BN

33 *(ai vampiri)*] *(ai vampiri)* AN BN ommit. BECA^I

33 Pronti] pronti AN BECA^I BN

35 furfanti! BECA^I BN] furfanti AN

36 *Il baccanale cessa, tutti si avvicinano a Lurchetto.*] *Tutti si avvicinano a Lurchetto, il baccanale cessa.* BN *(Il baccanale cessa, tutti si avvicinano a Lurchetto)* AN

40 se AN BN] Se BECA^I

41 terra, BECA^I BN] terra AN

42 muor! BN BECA^I] muor AN

43 **Fate, satiri, baccanti, ecc.** *(mormorando con paura)*] Coro AN Alcuni *(mormorando con paura)* BECA^I
Alcuni *mormorando con paura* BN

45 *Tutti si spaventano, la luce si oscura, cadono le ghirlande e i fiori, cessa il riso.*] *(Tutti si spaventano, la luce*

46 **Lurchetto**

47 Morti per la paura...

48 pecore da pastura!

49 *Tutti pregano Lurchetto coi gesti che li voglia assicurare: egli riprende col fare allegro*

50 S'è bianco ognun per tema o meraviglia,

51 ride Lurchetto in sua faccia vermiglia!

52 Satiri, fate, vampiri, baccanti

53 a fata Ulina rubate gli amanti!

54 *Il baccanale riprende, torno l'allegria. La scena si vuota poco a poco. Tutti seguono il carro delle*55 *baccanti.*56 **Fate, satiri, baccanti, ecc.**

57 Eterna giovinezza

58 allieta il nostro cuor

59 Evviva ognor l'amor,

60 il riso e la bellezza!

61 *Il carro sorte. Il coro seguito nell'interno sempre allontanandosi.*62 *Ulina appare al sommo della gradinata. Discende maestosamente la scalinata del palazzo.*

63 [Scena 2]

si oscura, cadono le ghirlande, il riso cessa) AN La luce si oscura, cadono le ghirlande e i fiori, cessa il riso - BN omit. BECA^I

47 paura... BECA^I BN] paura AN48 pastura! BN] pastura AN pastura!... BECA^I49 *Tutti pregano Lurchetto coi gesti che li voglia assicurare: egli riprende col fare allegro] (Tutti pregano Lurchetto coi gesti che li voglia assicurare: egli riprende col fare allegro) AN omit. BECA^I BN*50 S'è BECA^I BN] S'è AN50 meraviglia, AN BN] meraviglia BECA^I51 ride BN] Ride AN BECA^I51 vermiglia! BECA^I] vermiglia AN BN52 fate, vampiri, baccanti BN] Fate, Vampiri, Baccanti, AN BECA^I53 fata BN] Fata AN BECA^I53 amanti! BECA^I BN] amanti AN54–55 *Il baccanale riprende, torno l'allegria. La scena si vuota poco a poco. Tutti seguono il carro delle baccanti.]**Il baccanale riprende, torno l'allegria, la scena si vuota poco a poco tutti seguono il carro. BN (Il baccanale riprende: poco a poco la scena si vuota – tutti seguono il carro delle baccanti) AN omit. BECA^I*56 **Fate, satiri, baccanti, ecc.] Coro interno (Soprani, Contralti, Tenori, Bassi) BECA^I Coro interno BN omit. AN**59 amor, BECA^I] amor AN BN60 bellezza! BECA^I] bellezza AN BN61 *Il carro sorte. Il coro seguito nell'interno sempre allontanandosi.] (Il carro sorte. il coro seguito nell'interno sempre allontanandosi) AN omit. BECA^I BN*62 *Ulina appare al sommo della gradinata. Discende maestosamente la scalinata del palazzo.] (Ulina appare al sommo della gradinata) (discende maestosamente la scalinata del palazzo) AN Ulina sorte dal palazzo, discende lentamente la scalinata BN omit. BECA^I*

64 **Ulina**
 65 Gioia bugiarda,
 66 gioia maliarda
 67 Ed io signora
 68 di questo lieto regno
 69 Ti fuggo e sdegno
 70 qui nessun piange

 71 Io piango
 72 e il mesto cuor mio
 73 contro il vano desio
 74 di vero amore infrango

75 *Lurchetto che è stato a sentire le parole di Ulina non può reprimere una sonora e clamorosa*
 76 *risata*

77 **Lurchetto** (*si fa avanti*)
 78 Ah! Ah! Ah! Ah!
 79 Mi perdonate
 80 divina fata Ulina,
 81 delirate, vaneggiate,

82 il vero amor!...
 83 l'eterno amor!...
 84 Che pazzia!
 85 Che malattia!

86 E voi l'idea
 87 del riso eterno
 88 voi lieta dea
 89 di questo inferno

90 voi, proprio voi,
 91 vorreste piangere

64-93 **Ulina** \\ Gioia bugiarda, ... teneri eroi? AN BECA^{frag}] **Ulina** \\ Cessati al fine, \\ qui respiro in uggia
 mi son le danze, \\ il canto e questa eterna giovinezza e il riso \\ gli occhi han sete di pianto, \\ e il morso del
 dolor anela il cuor. \\ BECA^I BN

65 bugiarda, BECA^{frag}] bugiarda AN

69 Ti BECA^{frag}] ti AN

71 Io AN] io BECA^{frag}

75-76 *Lurchetto che è stato a sentire le parole di Ulina non può reprimere una sonora e clamorosa risata]*
(Lurchetto che è stato a sentire le parole di Ulina non può reprimere una sonora e clamorosa risata) AN omit.
 BECA^{frag}

77 (*si fa avanti*)] (*non può reprimere una gran risata*) *si fa avanti* BECA^{frag} omit. AN

78 Ah! Ah! Ah! Ah! BECA^{frag}] ah! ah! ah! ah! AN

80 Ulina, BECA^{frag}] Ulina: AN

82 amor!... BECA^{frag}] amor! AN

83 amor!... BECA^{frag}] amor! AN

84 Che BECA^{frag}] che AN

89 di questo AN] del pazzo BECA^{frag}

92 come gli stupidi
93 teneri eroi?

94 **Ulina**
95 Piangere voglio
96 e sulla terra andare
97 e umanamente amare!

98 E voglio che si sfasci
99 e in nulla cada
100 questo sorriso eterno,
101 questo inganno d'inferno,
102 come per sole
103 stilla di rugiada.

104 Un'ora amare,
105 un'ora amar, soffrire,
106 e amante riamata!
107 Soavemente sotto il sol vanire!

108 (*A Lurchetto*)

109 Vanne!

110 *Ulina esce maestosa di scena*

111 **Lurchetto** (*entrando*)
112 Men vado ed accetto la sfida
113 Lurchetto è vecchio.

94 **Ulina** *BECA^{frag} AN*] *omit. BECA^I BN*

97 amare! *BECA^I AN*] amare *BECA^{frag} BN*

100 eterno, *BECA^{frag} BN*] eterno *BECA^I AN*

101 d'inferno, *ANBN*] d'inferno *BECA^I BECA^{frag}*

103 rugiada. *BECA^I BECA^{frag} BN*] rugiada *AN*

104 Un'ora *BECA^I BN*] Un ora *AN BECA^{frag}*

105 un'ora *BECA^I BN*] un ora *AN BECA^{frag}*

106 riamata! *BECA^I*] riamata, *BECA^{frag} BN* riamata *AN*

107 Soavemente *BECA^I*] soavemente *AN BECA^{frag} BN*

107 vanire! *BECA^I BN*] vanire. *AN BECA^{frag}*

108 (*A Lurchetto*) *AN*] *omit. BECA^{frag} BECA^I*

109 Vanne!] vanne! *BECA^{frag} vanne AN omit. BECA^I BN*

110 *Ulina esce maestosa di scena*] (*Ulina esce maestosa di scena*) *AN omit. BECA^{frag} BECA^I*

111 (*entrando*) *BN*] *omit. AN BECA^I BECA^{frag}*

112–117 Men vado ed accetto ... Lurchetto sorte con disprezzo] Sciagurata, sciagurata! \\ Per Urganda mi perdei ed ero bello come il sol. \\ Per lei eccomi qua: \\ guardate: il piè caprino, \\ l'occhio corvino, \\ rossa la faccia, una bestiaccia! \\ e voi mi disprezzate, che vale? \\ Io son felice. \\ Odio la terra! \\ E la sua vana guerra, \\ l'inutil ramingar, \\ il pianto vano \\ e il pazzo amor umano \\ Non c'è, non c'è l'amor sopra quel fosco mondo! \\ Sozzo e immondo! \\ C'è uno spettro \\ il dolore e \\ quello grande, grande, \\ è più crudele di trecento Urgande, \\ t'è presso ognora, \\ non ti da riposo e ti comanda: \\ bela! \\ e tu in lamenti sprechi la vita. \\ E dopo? \\ Vien la morte. \\ E dopo? \\ È rosea sorte \\ se un pugnellino di cenere doventi. \\ La terra è una poltiglia \\ che appiccica e invischia: \\ Ride Lurchetto in sua faccia vermiglia \\ disprezza, sputa, fischia!

114 Se il pianto ti attira,
 115 il pianto sia d'ira,
 116 e amaro, e parecchio!...

117 *Lurchetto sorte con disprezzo*

118 [Scena 3]

119 *La scena resta vuota. Si sente da lontano il coro delle sirene e dei nocchieri*

120 **Marinai**

121 Oh! eh! Oh! eh!

122 **Sirene**

123 Nocchiero ammaina!

124 **Marinai**

125 Oh! eh! Oh! eh!

126 **Sirene**

127 Nocchiero ammaina!

128 Volgi alla cerula terra la prora!

129 **Marinai**

130 Oh! eh! Oh! eh!

131 **Sirene**

132 Nocchiero all'isola!

133 Per l'incantesimo

134 Per l'incantesimo!

propizia è l'ora, propizia è l'ora!

115 d'ira AN] ira BECA^{frag}

116 parecchio!... AN] parecchio BECA^{frag}

117 *Lurchetto sorte con disprezzo* AN] omit. BECA^{frag}

119 *La scena resta vuota. Si sente da lontano il coro delle sirene e dei nocchieri*] (*La scena resta vuota. Si sente da lontano il coro delle sirene e dei nocchieri*) AN omit. BECA^I BN

121 Oh! AN] oh! BECA^I BN

128 prora! BN] prora BECA^I AN

130 Oh! AN BN] oh! BECA^I

130 Oh! AN] oh! BECA^I BN

132 all'isola! BECA^I BN] all'isola AN

132 Per] per BECA^I BN AN

132 Per] per BECA^I BN AN

132 l'incantesimo! BN] l'incantesimo AN BECA^I

132 è BECA^I BN] é AN

132 è BECA^I BN] é AN

132 l'ora! BN] l'ora AN BECA^I

135 *Entrano in scena i naviganti prigionieri avvinti in lacci di fiori. Sono pallidi, confusi: i vampiri*
 136 *danzano loro intorno e li incatenano con ghirlande*
 137 *Brunello entra prigioniero, circondato da fata, baccanti, satiri.*

138 **Brunello**

139 In lacci tratto?
 140 Avviluppato e vinto
 141 dalla fatal magia?
 142 No, no, per l'amor
 143 della donna mia!

144 *(ai marinai)*

145 In armi!

146 **Marinari**

147 In armi! In armi! In armi! In armi!

148 **Brunello**

149 In armi!

150 **Fate, satiri, baccanti, ecc.**

151 In vano! In vano!

152 *Brunello ed i compagni menano le spade senza colpo ferire*

153 *Tentano di fuggire sulla nave, ma fatti pochi passi, tutti si sentono incapaci di proseguire*

154 **Brunello**

133–135 *Entrano in scena i naviganti prigionieri avvinti in lacci di fiori. Sono pallidi, confusi: i vampiri danzano loro intorno e li incatenano con ghirlande Brunello entra prigioniero, circondato da fata, baccanti, satiri. AN BN] omit. BECA^I*

133 *omit. BN] (AN*

133 *. AN] omit. BN*

133 *Sono AN] sono BN*

133 *: BN] , AN*

134 *omit BN]) AN*

135 *Brunello entra prigioniero, circondato da fata, baccanti, satiri. BN] (Entra Brunello pure prigioniero) AN*

138 *Avviluppato AN BN] avviluppato BECA^I*

139 *dalla BN] alla AN BECA^I*

142 *(ai marinai) BN] (ai compagni) AN omit. BECA^I*

144 *Marinari (Tenori, Bassi) AN] Marinai BN (Tenori, Bassi) BECA^I*

145 *In armi! In armi! In armi! In armi! AN] in armi! in armi! in armi! in armi! BECA^I BN*

147 *In AN BECA^I] in BN*

148 *Fate, Satiri, Baccanti, ecc... (Soprani, Contralti, Tenori, Bassi)] Fate, Baccanti, ecc... (Soprani, Contralti, Tenori, Bassi) AN Satiri, Fate, ecc... (Sop., Contr., Ten., Bas.) BECA^I*

149 *In vano! In vano! BECA^I BN] Invano! Invano! AN*

150–151 *Brunello ed i compagni menano le spade senza colpo ferire \ Tentano di fuggire sulla nave, ma fatti pochi passi, tutti si sentono incapaci di proseguire] omit. BECA^I*

150 *omit. BN] (AN*

150 *ed BN] e AN*

150 *BN]) AN*

151 *Tentano di fuggire sulla nave, ma fatti pochi passi, tutti si sentono incapaci di proseguire] (Tentano di fuggire sulla nave, ma fatti pochi passi, tutti si sentono incapaci di proseguire) AN omit. BN*

155 Torpido il braccio,
156 stanca la mano...

157 **Lurchetto**
158 Vinto il bravaccio

159 **Fate, satiri, baccanti, ecc.**
160 La mosca è presa!

161 **Brunello**
162 Strana malia!

163 **Lurchetto**
164 Presto alla resa!

165 [Scena 4]

166 *Ulina entra*
167 *La scena poco a poco si spopola.*
168 *Restano in scena Ulina, Brunello e Lurchetto*

169 **Brunello** (*Fa qualche passo vacillante, poi cade come sfinito ai piedi di Ulina*)
170 Fiammetta mia!

171 **Lurchetto** (*avvicinandosi ad Ulina le mormora sommestamente*)
172 Ecco il dolore!...
173 È bello?
174 Certo son che v'accora...

153 braccio, AN BN] braccio BECA^I

154 mano... BN BECA^I] mano AN

157] *Brunello con un gesto ordina ai compagni di fuggire verso il mare, ma fatti pochi passi si sentono tutti mancare le forze e restano impotenti BN omit. AN BECA^I*

157 Satiri, Fate, Baccanti, etc. AN] (Fate e baccanti BN Tutti i satiri, fate, ecc... BECA^I

158 è BN BECA^I] é AN

160 Strana BN] strana AN BECA^I

162 Presto AN] presto BECA^I BN

164 *Ulina entra*] (*Ulina entra*) AN omit. BECA^I BN

165 (*La scena poco a poco si spopola. AN*] *La scena a poco par volta si spopola BN omit. BECA^I*

165 *La*] (*La* AN

165] *Brunello fa qualche passo vacillando poi cade come sfinito ai piedi di Ulina) AN omit. BN BECA^I*

166 *Restano in scena Ulina, Brunello e Lurchetto*] (*Restano in scena Ulina, Brunello e Lurchetto*) AN omit. BECA^I BN

167 (*Fa qualche passo vacillante, poi cade come sfinito ai piedi di Ulina*) BN] omit. AN BECA^I

169 (*avvicinandosi ad Ulina le mormora sommestamente*)] *avvicinandosi ad Ulina le mormora sommestamente BN omit. AN BECA^I*

170 dolore!... BECA^I BN] dolore, AN

171 È] É BECA^I BN é AN

171 bello? AN BN] bello?... BECA^I

172 Certo BECA^I AN] certo BN

172 v'accora... BECA^I BN] v'accora.. AN

175 *Lurchetto sorte, ammirando con meraviglia Brunello*

176 **Ulina** (*avvicinandosi a Brunello svenuto*)

177 Bianco al par dell'aurora,

178 al par di un giglio bianco...

179 come pallido e stanco!

180 *Brunello apre gli occhi e guarda fisso Ulina, essa con dolcezza gli prende la testa su le ginocchia*

181 Il vostro nome?

182 **Brunello**

183 Brunello...

184 **Ulina**

185 Brunello!

186 A te che sembri addolorato

187 e stanca hai la persona,

188 e sì la faccia bianca

189 io renderò il sorriso,

190 la pace io renderò

191 Non temere di me:

192 guardami in viso!...

193 **Brunello**

194 Oh benigna parvenza,

195 oh melodiosa voce

196 d'umana pietà si bella!

197 Il mio dolor

198 si posa nel grembo

199 della provida sorella

173 *Lurchetto sorte, ammirando con meraviglia Brunello*] (*Lurchetto sorte*) \ (Ammirando con meraviglia Brunello) AN omit. BN BECA^I

174 (*avvicinandosi a Brunello svenuto*) BN] omit. AN BECA^I

175 dell'aurora, AN] dell'aurora BECA^I BN

177 stanco! BECA^I] stanco BN AN

178 *Brunello apre gli occhi e guarda fisso Ulina, essa con dolcezza gli prende la testa su le ginocchia*] (*Brunello apre gli occhi e guarda fisso Ulina, essa con dolcezza gli prende la testa su le sue ginocchi*) AN BN omit. BECA^I

178 *Ulina, BN*] *Ulina: AN*

178 *gli BN*] *ne AN*

178 *ginocchia*] *sue ginocchi AN ginocchia BN*

181 Brunello... BN BECA^I] Brunello!... AN

183 Brunello! AN BN] Brunello!... BECA^I

184 A AN BECA^I] a BN

186 bianca BN BECA^I] bianca. AN

187-188 renderò il sorriso, la pace io renderò AN BN] io renderò la pace ed il sorriso: BECA^I

187 renderò] renderó AN BN

188 renderò BN] rendero AN

190 viso!... AN] viso BECA^I BN

194 bella! BN BECA^I] bella AN

195 Il AN] il BECA^I BN

200 **Ulina**

201 Un nuovo senso di pietà m'infondi,
202 tu m'innovi, mi esalti e mi confondi!

203 **Brunello**

204 Ho sulla terra
205 un bianco asil di pace
206 ove mia madre aspetta l'ora
207 di un calmo sonno
208 e la verace devozion
209 di pura creatura,
210 della dolce Fiammetta.

211 Ho sulla terra

212 un bianco paradiso,
213 una vecchia che muore
214 s'io manco di dolore
215 e Fiammetta che m'ama.

216 Tu sei potente,

217 tu sei buona e bella!
218 Deh! rendi tu il sorriso
219 alla mia casa grama,
220 a quegli che ti chiama:
221 mia sorella!

222 **Ulina**

223 D'ignoto amore
224 il balsamo scende nel cuore
225 e trova una lacrima nuova

226 **Brunello**

227 Meco verrai
228 nell'umil casa
229 e gioir potrai

199 pietà *BECA^I BN*] pietà *AN*
 199 m'infondi, *AN*] mi infondi *BECA^I m'infondi BN*
 200 m'innovi, *AN*] m'innovi *BN* mi innovi *BECA^I*
 200 confondi! *AN BN*] confondi: *BECA^I*
 212 s'io *BECA^I BN*] se io *AN*
 212 di dolore *BN*] didolore *BECA^I didolore, AN*
 213 Fiammetta *AN BECA^I*] Fiammeta *BN*
 213 m'ama. *BN*] m'ama *BECA^I AN*
 215 bella! *AN*] bella. *BN BECA^I*
 216 Deh! *AN*] Deh, *BN BECA^I*
 217 grama, *BN*] grama *BECA^I AN*
 219 sorella! *BECA^I BN*] sorella *AN*
 223 nuova *BN*] nuova. *BECA^I nuova... AN*
 225 Meco *AN*] meco *BECA^I BN*

230 del riso che mi dai

231 **Ulina**

232 Rinovellata!

233 [Scena 5]

234 *Lurchetto che da un pezzo vigila si fa avanti*

235 **Lurchetto** (*tra sé*)

236 Vivida le splende la pupilla:

237 sia di pianto una stilla?

238 Le lacrime in amor

239 son brutta cosa

240 e il cavalier non agita

241 di pazzo amor il demone.

242 La mestizia in amor è sospettosa.

243 Sottil Lurchetto vigila

244 (*vedendosi osservato*)

245 scusate: io son filosofo

246 rimugino un patto

247 che Ulina ha fatto:

248 se di verace amore

249 l'ami un uomo della terra,

250 il nostro mondo muor!

251 Di struggere questo mondo

252 armonico e giocondo

253 per un t'amo sbagliato,

254 per una donna sola?

255 Per una? e chi ci crede?

232 *Lurchetto che da un pezzo vigila si fa avanti* AN BN] omit. BECA^I

233 (*tra sé*) BN AN] omit. BECA^I

233 *sé*] se BN AN

239 pazzo AN BECA^I] parzo BN

240 La BN BECA^I] la AN

240 è sospettosa. BECA^I] è sospettosa BN é sospettosa AN

241 vigila AN BN] vigila... BECA^I

242 (*vedendosi osservato*) BN AN] omit. BECA^I

242 *vedendosi* BN] Vedendosi AN

243 scusate: BECA^I BN] scusate AN

246 amore BN BECA^I] amor AN

248 muor! AN] muor BN BECA^I

249 Di AN BN] di BECA^I

249 struggere AN BECA^I] strugger BN

249 mondo AN BN] mondo. BECA^I

253 Per AN] per BN BECA^I

253 crede? BN BECA^I] crede AN

256 una il sonno t'involà,
 257 t'agita, t'inasprisce,
 258 ma dieci, venti, cento,
 259 mille, ti dan contento.

260 *Lurchetto prende famigliarmente Brunello a braccetto*

261 **Ulina** (*a Brunello*)
 262 Temi l'inganno!

263 *Entrano danzando fate, baccanti, satiri, vampiri, ecc.*

264 **Fate, baccanti, satiri, vampiri**
 265 Nell'anima dell'essere,
 266 nei fiori, nelle cose.
 267 sorridono le musiche
 268 da nobil dio compose

269 La sillaba che armonica
 270 vola da valle a valle
 271 che mescesi scherzevole
 272 col vol delle farfalle,

273 coi pollini, coi pampani,
 274 Con l'acque sussurranti,
 275 che s'agita, che fluttua,
 276 in suoni, in trilli, in canti,

277 è l'universo giubilo
 278 dell'universo cuore!
 279 e sale e loda

255 t'agita, AN BN] t'agita BECA^I

257 contento. AN BN] contento BECA^I

258 (*Lurchetto prende famigliarmente Brunello a braccetto*)] omit. BECA^I

258 *Lurchetto*] (*Lurchetto* BN (BECA^I AN

259 (*a Brunello*) AN] omit. BECA^I

261 *Entrano danzando fate, baccanti, satiri, vampiri, ecc.*] (*Entrano danzando fate, baccanti, satiri, vampiri*) AN BN omit. BECA^I

261 omit. BN] le AN

261 *fate* BN] Fate AN

261 *baccanti* BN] Baccanti AN

261 BN] Follia, AN

261 *satiri, vampiri* BN] Satiri ecc. AN

262 **Coro di fate, baccanti, satiri, vampiri** - BN] Coro AN Sopr., Contr., Ten., Bassi BECA^I

264 cose. BN AN] cose BECA^I

265 sorridono AN BN] sorridano BECA^I

272 Con BN] con AN BECA^I

274 trilli, BN] strilli AN trilli BECA^I

276 dell'universo AN BN] Dell'universo BECA^I

276 cuore! BN BECA^I] cuore AN

280 il cantico l'amor.

281 *Entra la bella fata Urganda*

282 *Fata Urganda intesse vaghe carole intorno a Brunello che ammira estatico.*

283 **Ulina**

284 Fuggi l'inganno sventurato!

285 *Urganda getta con rapido gesto un fiore. Brunello lo raccoglie.*

286 *La danza sempre più si stringe intorno a Brunello, egli guarda incantato Urganda.*

287 *Ulina osserva con ansia.*

288 **Lurchetto**

289 Ho vinto!

290 *Durante la danza Ulina sale mestamente la scalinata del palazzo*

291 *Urganda voluttuosamente incatena Brunello con fronde di fiori*

292 *Brunello si lascia prendere*

293 *Ulina a tal vista entra precipitosamente nel suo palazzo*

294 Il mondo dell'amor sorrida e canti:

295 sia gloria a fata Urganda e al Cavaliere...

278 cantico BN] cantico, AN BECA^I

278 l'amor. BN] l'amore AN l'amore. BECA^I

279 *Entra la bella fata Urganda*] (*Entra la bella fata Urganda*) BN omit. AN BECA^I

280 *Fata Urganda intesse vaghe carole intorno a Brunello che ammira estatico.*] (*La bella fata Urganda intesse vaghe carole intorno a Brunello che ammira estatico*) AN omit. BECA^I

282 sventurato! BN BECA^I] sventurato AN

283–285 *Urganda getta con rapido gesto un fiore. Brunello lo raccoglie. La danza sempre più si stringe intorno a Brunello, egli guarda incantato Urganda. Ulina osserva con ansia.*] (*Urganda getta un rapido gesto un fiore. Brunello lo raccoglie*) *La danza sempre più si stringe intorno a Brunello, egli guarda incantato Urganda – Ulina osserva con ansia* AN omit. BECA^I BN

287 vinto! BN] vinto AN BECA^I

288] (*Fata Urganda intesse vaghe carole intorno a Brunello che rimane estatico*) BN omit. BECA^I AN

288 *Durante la danza Ulina sale mestamente la scalinata del palazzo*] (*Durante la danza Ulina sale mestamente la scalinata del palazzo*) AN BN omit. BECA^I

288 *mestamente* BN] *lentamente e mesta* AN

289–291 *Urganda voluttuosamente incatena Brunello con fronde di fiori Brunello si lascia prendere – Ulina a tal vista entra precipitosamente nel suo palazzo* AN BN] omit. BECA^I

289 *voluttuosamente* BN] *voluttuosa* AN

290 BN] *ride* e AN

290 *prendere*] *prendere* - AN BN

291 *suo* BN] omit. AN

293 *Urganda* e BECA^I BN] *Urganda*, AN

293 *Cavaliere...*] *cavaliere...* BN *Cavaliere* AN BECA^I

296 **Fate, satiri, baccanti, ecc.**

297 È l'universo giubilo,

298 dell'universo cuore!

299 e sale e loda

300 il cantico l'amor

301 *(Tela)*

302 **Ato II**

303 [Scena 1]

304 *(Tela)*

305 *A sinistra un lato del castello: in faccia una grande via alberata che mette al mare.*

306 *È l'alba.*

307 *Brunello è in scena taciturno, pensieroso.*

308 *Una schiera di fate e di baccanti entrano correndo, circondano Brunello, danzano e cantano.*

309 **Fate e Baccanti**

310 Gira, gira, gira, gira,

295 giubilo, BECA^I] giubilo BN AN

296 cuore! BN BECA^I] cuore AN

297 loda AN] vola BN BECA^I

298 cantico BN BECA^I] cantico, AN

299 *(Tela)* BN] omit. AN BECA^I

300 **Ato II**] II^a Parte AN omit. BN BECA^{II}

302 *(Tela)* BECA^{II}] Tela AN omit. BN

303–306 *A sinistra un lato del castello: in faccia una grande via alberata che mette al mare. È l'alba. Brunello è in scena taciturno, pensieroso: Una schiera di fate e di baccanti entrano correndo, circondano Brunello, danzano e cantano.* AN BECA^{II}] omit. BN

303 A AN] (A BECA^{II}

303 alberata BECA^{II}] aperta AN

304 *È l'alba.*] È l'alba - AN omit. BECA^{II}

305 è BECA^{II}] e AN

305 pensieroso.] pensieroso:) BECA^{II} pensieroso, AN

306 Una BECA^{II}] (Una AN

306 fate AN] Fate BECA^{II}

306 di BECA^{II}] omit. AN

306 baccanti AN] Baccanti BECA^{II}

306 entrano correndo, BECA^{II}] omit. AN

306 circondano BECA^{II}] circonda AN

306 Brunello, BECA^{II}] Brunello AN

306 danzano BECA^{II}] danzando AN

306 cantano. BECA^{II}] cantando) AN

307 **Coro di Fate e Baccanti (Soprani, Contralti)** AN] Soprani, Contralti BECA^{II} omit. BN

311 gira in tondo, gira in tondo.
 312 Gira, gira, gira, gira,
 313 gira in tondo, gira in tondo!
 314 Col giocondo laccio lieve spira
 315 Col giocondo laccio lieve spira

316 Al severo cavaliere
 317 muto che sospira.
 318 In quel viso senza riso
 319 posi alfin l'obblio
 320 sulla bocca ancor non tocca
 321 posi il labbro mio

322 Riso e canti di baccanti
 323 liete risuonate,
 324 Fischi e suoni di demoni
 325 forte strepitate!

326 Lieta spira, lieta spira,
 327 col giocondo volo in tondo
 328 gira, gira, gira, gira,
 329 gira in tondo, gira in tondo,
 330 gira, gira, gira, gira,
 331 gira in tondo, gira in tondo, gira!

332 **Lurchetto** (*fingendosi di cativo umore*)
 333 Là, zanzare innamorate mi seccate.
 334 A noi che siam filosofi
 335 piace più un bicchiere di vino
 336 schietto che di gonne una tribù.
 337 Vino, vino!

309 in BN] a BECA^{II} AN

309 in BN] a BECA^{II} AN

309 tondo. BECA^{II}] tondo AN tondo, BN

310 Gira BECA^{II}] gira BN AN

311 in BN] a BECA^{II} AN

311 in BN] a BECA^{II} AN

311 tondo! BN] tondo AN tondo. BECA^{II}

314 Al AN] al BN BECA^{II}

315 sospira. BN BECA^{II}] sospira AN

317 l'obblio BECA^{II} BN] l'obblio AN

325 volo in tondo] volo a tondo AN **BECA** BN

327 gira in tondo, gira in tondo,] gira a tondo, gira a tondo, AN **BECA** BN

329 gira a tondo, gira a tondo, gira! BECA^{II} BN] gira, gira, gira, gira, gira AN

329 gira in tondo, gira in tondo,] gira a tondo, gira a tondo, AN **BECA** BN

329 gira! BECA^{II}] gira BN

330 (*fingendosi di cativo umore*) BECA^{II}] omit. BN AN

331 innamorate BN AN] innamorate, BECA^{II}

335 Vino, BN BECA^{II}] vino! AN

338 **Fate, satiri, baccanti, ecc.**

339 Vino, vino!

340 **Lurchetto**

341 Odi il divino

342 poeta Lurchetto.

343 Bevi ed inebriati

344 con noi d'amore,

345 amor non muore,

346 bevi nel calice

347 lieto e spumante,

348 timido amante.

349 Amor non pensa,

350 amor non teme,

351 ma ride ognora,

352 a chi l'onora.

353 Sorrisi e speme

354 largo dispensa

355 a chi lo fugge

356 in rapid'ora

357 la vita sfugge.

358 Vivi ed inebriati

359 con noi d'amore,

360 amor non muor!

361 [Scena 2]

362 *Brunello è stanco durante la scena precedente. Tratto ad un tratto il suo volto si rasseren*
363 *ascoltando la voce di Ulina lontana.*

336 **Soprani, Contralti, Tenori, Bassi AN**] *omit. BN BECA^{II}*

337 Vino] vino *BN BECA^{II} AN*

340 Lurchetto. *BECA^{II}*] Lurchetto *BN AN*

345 spumante, *BN BECA^{II}*] spumante *AN*

349 ognora, *BECA^{II}*] ognora. *AN* ognora: *BN*

350 l'onora. *AN*] l'onora *BN BECA^{II}*

351 Sorrisi *AN*] sorrisi *BECA^{II} BN*

351 speme *AN BECA^{II}*] speme, *BN*

352 largo *BECA^{II} AN*] Largo *BN*

352 dispensa *AN BECA^{II}*] dispensa, *BN*

353 fugge *BN BECA^{II}*] sfugge *AN*

355 sfugge. *AN*] sfugge *BN* sfugge... *BECA^{II}*

356 Vivi] vivi *AN BN BECA^{II}*

358 muor! *BN BECA^{II}*] muor *AN*

360–361 *Brunello è stanco durante la scena precedente. Tratto ad un tratto il suo volto si rasseren*
ascoltando la voce di Ulina lontana.] Brunello è stanco di udire questi canti, tratto ad un tratto il suo volto si rasseren
ascoltando la voce di Ulina lontana. BECA^{II} (Brunello è stanco durante la scena precedente. Ad un tratto, nell'udire
la voce lontana di Ulina il suo volto si illumina) AN omit. BN

364 **Ulina**

365 O mare, o bel mare,
366 ch'io vedo or furente or giocondo,
367 che rechi dal mondo?

368 Conosco o bel mare
369 qual lacrima rosa in te piange
370 se l'onda s'infrange,

371 Brunello m'invidi
372 che in lacci d'insana magia
373 sorridi ed oblia.

374 Ma quando sorridi,
375 non vedi il mio cuor triste e gramo,
376 non m'ami, ed io t'amo!

377 **Brunello**

378 Voce di sogno,
379 angelica armonia
380 svelati a me,
381 t'invoco!

382 **Ulina**

383 Non m'ama ed io l'amo!

384 *Entra Ulina dal fondo, fa a Lurchetto ed agli altri un gesto imperioso. Tutti escono.*
385 *Ulina e Brunello si guardano fissi*

386 **Brunello**

387 È dolce il tuo canto, o fata!

388 **Ulina**

389 e tu l'ascolti?

364 furente BN AN] furente, BECA^{II}

368 l'onda s'infrange BN] l'onda s'in frange AN l'ondas in frange BECA^{II}

370 d'insana BN BECA^{II}] d'inferna AN

371 oblia. AN] oblia BN BECA^{II}

372 Ma AN] ma BN BECA^{II}

374 m'ami BN AN] m'ama BECA^{II}

374 t'amo! BN] l'amo BECA^{II} l'amo! AN

376 sogno, BN BECA^{II}] sogno AN

381 l'amo! AN] l'amo. BECA^{II} l'amo BN

382 *Entra Ulina dal fondo, fa a Lurchetto ed agli altri un gesto imperioso. Tutti escono.* BECA^{II} BN] (*Entra Ulina dal fondo*) AN

382 . BN] : BECA^{II}

383 *Ulina* AN] (*Ulina* BECA^{II} BN

383 *fissi* AN] *fissi*) BN BECA^{II}

385 canto, AN] canto, BN pianto BECA^{II}

390 **Brunello**

391 L'anima riceve
392 dal tuo dolore,
393 dalla tua tristezza,
394 una carezza
395 pietosa e lieve...

396 **Ulina**

397 D'amor d'incanto scordi
398 e l'ebbrezza lieta del canto?

399 **Brunello**

400 Ah, taci, taci!
401 Sete ho di pianto,
402 ma non di baci...

403 **Ulina**

404 Anch'io sentiva
405 nel mio cuor
406 la sete dell'amor
407 puro e santo!

408 Ma nelle vane lacrime segrete
409 l'amor mio languì
410 e il labbro disse quelle pazzie,
411 liete parole: "io t'amo, io t'amo"

412 Ahi! Triste il cuor
413 ripete al mio richiamo:
414 il sogno tuo fuggì

415 **Brunello**

389 L'anima *BN BECA^{II}*] l'anima *AN*
390 dolore, *AN BECA^{II}*] dolore *BN*
391 tristezza, *AN*] tristezza *BECA^{II} BN*
395 scordi *BN AN*] scarchi *BECA^{II}*
396 canto? *BN*] canto *AN* canto?... *BECA^{II}*
398 Ah, *BN*] Ah *AN* ah *BECA^{II}*
399 Sete *BN BECA^{II}*] sete *AN*
399 pianto, *BN*] pianto *AN* pianto. *BECA^{II}*
402 Anch'io *BECA^{II} AN*] anch'io *BN*
405 santo! *AN*] santo. *BN* santo *BECA^{II}*
406 Ma *BN AN*] ma *BECA^{II}*
409 "io *BN BECA^{II}*] Io *AN*
409 t'amo, *BN BECA^{II}*] t'amo. *AN*
410 Ahi! *BN*] Ahi!... *AN BECA^{II}*
410 Triste *AN BN*] triste *BECA^{II}*
411 ripete *BECA^{II} AN*] ri pete *BN*

416 Parla, deh, parla ancora!
 417 Se amore e non magia
 418 fosse la poesia
 419 che ti sorride ed infiora.

420 se il pianto che t'indora
 421 le cerule pupille
 422 fosse l'amara stilla
 423 che il nostr'occhio adolora,
 424 a te mortale amante
 425 il cuor mio vibrante

426 darti vorrei sincero
 427 e sciolto dal mistero
 428 che ne circonda e opprime,
 429 tu nelle dolci rime,
 430 tu parleresti il vero

431 **Ulina**
 432 Amor che avvinci,
 433 amor che uccidi...
 434 Alfin tu vinci,
 435 alfin tu ridi...
 436 e folle io getto il segno
 437 della mia potenza in mare

438 *Ulina getta la bacchetta e si spoglia rapidamente dei veli*

439 Or china sul tuo petto
 440 io voglio amante amata
 441 umanamente amare

442 [Scena 3]

414 Parla, AN] Parla BN BECA^{II}
 414 ancora! AN] ancora BECA^{II} BN
 415 Se AN] se BN BECA^{II}
 415 magia BN BECA^{II}] magia. AN
 416 fosse BN BECA^{II}] Fosse AN
 417 infiora. BECA^{II}] infiora BN AN
 418 t'indora AN] t'inora BN BECA^{II}
 421 nostr'occhio BN AN] nostro occhio BECA^{II}
 424 sincero BN BECA^{II}] sinceo AN
 426 opprime, BN BECA^{II}] opprime AN
 431 uccidi... AN] uccidi BECA^{II} BN
 432 Alfin AN] al fin BN BECA^{II}
 433 alfin BN AN] al fin BECA^{II}
 434 io BN BECA^{II}] omit. AN
 436 *Ulina getta*] (*Ulina getta* AN BECA^{II} *Getta* BN
 436 *veli* BN] *veli*) AN BECA^{II}
 437 china BN AN] chi na BECA^{II}

443 *Entra precipitosamente Lurchetto inseguito da alcuni Nocchieri che erano con Brunello*
 444 *Lurchetto è pieno di paura*

445 **Lurchetto** (*Si raccomanda prima ad Ulina poi a Brunello*)
 446 Aiuto, aiuto!
 447 Mio buon signore.

448 *Entrano tutti gli altri nocchieri e guerrieri armati e pieni di energia*

449 Fateli smettere...
 450 per carità

451 **Nocchieri e guerrieri**
 452 (*Alcuni*)
 453 All'armi!
 454 Urrah! Urrah!

455 (*Altri*)
 456 All'armi!
 457 Urrah! Urrah!

458 Strappiam Brunello
 459 a fata Ulina,
 460 guerra al castello,
 461 sangue e ruina.

462 All'armi!

441 *Entra BN BECA^{II}*] (*Entra AN*
 441 *Lurchetto inseguito BN*] *Lurchetto seguito AN Lurchetto inseguito BECA^{II}*
 441 *Nocchieri che erano con Brunello: BECA^{II}*] *Nocchieri AN marinari AN*
 441 *Brunello*] *Brunello: BECA^{II}*
 442 *Lurchetto AN BECA^{II}*] (*Lurchetto BN*
 442] e si raccomanda ad Ulina ed a Brunello. *BECA^{II}* e si raccomanda ad Ulina e Brunello. *BN omit. AN*
 443 (*Si raccomanda prima ad Ulina poi a Brunello*) *AN*] *omit. BN BECA^{II}*
 444 Aiuto,] Aiuto! *BN aiuto, AN aiuto! BECA^{II}*
 445 Mio *BN AN*] mio *BECA^{II}*
 445 signore. *AN*] signore *BN BECA^{II}*
 446 *Entrano AN BECA^{II}*] (*Entrano BN*
 446 *e guerrieri BN BECA^{II}*] *omit. AN*
 446 *energia*] *energia BN omit. AN energia,... BECA^{II}*
 447 Fateli *AN*] fateli *BN BECA^{II}*
 447 smettere...*AN*] smettere *BN BECA^{II}*
 448 carità *BN*] carità *AN BECA^{II}*
 449 **Nocchieri e guerrieri BECA^{II} BN**] *Marinari AN*
 450 (*Alcuni*) *BN BECA^{II}*] *omit. AN*
 453 (*Altri*) *BN BECA^{II}*] *omit. AN*
 454 All'armi! *AN*] all'armi! *BN BECA^{II}*
 457 Ulina, *BN BECA^{II}*] Ulina *AN*
 458 castello *BN AN*] catello *BECA^{II}*
 459 ruina. *BN*] ruina *AN ruina, BECA^{II}*
 460 All'armi! *AN*] all'armi *BN BECA^{II}*

463 Urrah! Urrah!

464 *Sopraggiungano spaventati tutti gli altri: fate, baccanti, satiri, vampiri*
 465 *Lurchetto si rifugia in mezzo a loro e gli incita a menare le mani, ma essi rimangono*
 466 *ammutoliti.*

467 **Lurchetto** (*con ira*)

468 Pazza canaglia,
 469 vile ciurmaglia,
 470 furfanti e sciocchi,
 471 l'ira trabocchi
 472 e il mal vi tocchi!

473 (*ai satiri, fate, follie ecc.*)

474 Ecco la morte,
 475 la morte inghiotte
 476 streghe e follie,
 477 geni ed arpie,
 478 ma tutti quanti
 479 pazzi e furfanti!

480 *Molti marinari e guerrieri si fanno intorno a Brunello e tentano di ferire Ulina che egli difende*
 481 *calorosamente.*

482 *La mischia intorno a fata Ulina si fa sempre più aspra.*

461 Urrah! Urrah! BN BECA^{II}] Urrah! AN

462 Sopraggiungano] (Sopraggiungano BECA^{II} BN (Sopraggiungano AN

462 altri: fate, baccanti, satiri, vampiri) BN] altri. AN altri) BECA^{II}

462 vampiri] vampiri) BN

463 a loro BN BECA^{II}] ad essi AN

463 gli BECA^{II} AN] li BN

463 menare BN AN] menar BECA^{II}

464 BN] intanto BECA^{II}

464] molti guerrieri si fanno intorno a Brunello e tentano di ferire fata Ulina che egli difende calorosamente
 BN BECA^{II}) AN

464 BN] intanto BECA^{II}

465 (*con ira*) BECA^{II}] omit. AN

468 sciocchi, BN BECA^{II}] sciocchi AN

469 l'ira BN BECA^{II}] d'ira AN

470 tocchi! AN] tocchi BECA^{II} tocchi. BN

471 (*ai satiri, fate, follie ecc.*) BN] (*ai Satiri, Follie, Fate ecc.*) BECA^{II} omit. AN

472 Ecco BN BECA^{II}] ecco AN

472 morte, BN] morte BECA^{II} notte, AN

474 e follie BN BECA^{II}] ed arpie AN

475 ed arpie BN BECA^{II}] e follie AN

477 furfanti! AN] furfanti. BN furfanti BECA^{II}

478–479 *Molti marinari e guerrieri si fanno intorno a Brunello e tentano di ferire Ulina che egli difende calorosamente*
 AN] omit. BECA^{II} BN

480 La BECA^{II}] (La BN AN

480 a fata AN] ad BN BECA^{II}

480 fa BN BECA^{II}] é fatta AN

480 aspra.] aspra: AN aspra, BN BECA^{II}

483 *Finalmente Brunello riesce a farle scudo col proprio corpo e dice con grande ira:*

484 **Brunello** (*con ira ai guerrieri*)

485 Indietro, indietro!

486 Questa donna è mia

487 e solo contro tutti la diffendo.

488 D'ira e d'amor m'accendo,

489 non prego né mi arrendo

490 finchè un soffio di vita

491 mi resta in cuor

492 la salda anima obblia

493 per essa ogni altro affetto

494 (*ad Ulina dolcemente*)

495 Ma tu, non mi guardar

496 così smarrita.

497 nessuno, vedi?

498 più ti minaccia,

499 e niuno dal mio petto

500 toglier ti ormai potrà

501 noi fuggiremo

502 su quest'onda infinita,

503 sicura dormirai

504 tra le mie braccia

505 mentre al mare ed al ciel

506 lo confiderò che t'amo

507 *Alla parola "io t'amo" Ulina è colta come da un deliquio*

481 *Finalmente*] finalmente BN BECA^{II} AN

481 *e dice con grande ira:)* AN] . BECA^{II}) BN

481 *ira:] ira:)* AN

482 (*con ira ai guerrieri*) AN] *omit.* BN BECA^{II}

483 Indietro, BECA^{II} BN] Indietro,... AN

483 indietro! BN] indietro AN BECA^{II}

484 Questa AN] questa BN BECA^{II}

485 diffendo. AN] diffendo, BN BECA^{II}

486 D'ira AN] d'ira BN BECA^{II}

490 salda anima BN BECA^{II}] cald'anima AN

491 altro affetto BN BECA^{II}] altr affetto AN

493 Ma tu, BECA^{II} BN] ma tu AN

494 così BN BECA^{II}] così AN

494 smarrita. AN] smarrita, BN BECA^{II}

496 minaccia, BECA^{II} AN] minaccia BN

498 potrà BN] potrà... AN BECA^{II}

500 infinita, AN] infinita BN BECA^{II}

503 ed al BN BECA^{II}] ed'al AN

504 confiderò BECA^{II}] confideró BN AN

504 t'amo BN BECA^{II}] t'amo, AN

505 *Alla*] (*Alla* BN BECA^{II} (*Ulina alla* AN

505 "*io t'amo*" *Ulina è* BN] t'amo é AN "*t'amo*" *Ulina è* BECA^{II}

505 *deliquio*] *deliquio*) AN BN BECA^{II}

508 o mia felicità

509 **Ulina**

510 Ripeti ancora

511 la magica parola...

512 **Brunello**

513 Io t'amo, io t'amo!

514 **Ulina**

515 Ancor d'amor inebbriami,

516 fammi morir così

517 [Scena 4]

518 *Il mondo delle fate comincia a tal punto a velarsi, a vanire. La scena si trasforma poco a poco in*
519 *un nudo scoglio col mare in lontananza.*

520 *Ulina non reggendosi più si appoggia tutta al braccio di Brunello sempre sorridendogli.*

521 *Si ode sempre più lontano il coro delle fate, baccanti, satiri ecc.*

522 **Fate, baccanti, follie, satiri, vampiri**

523 Morte sei tu che mieti

524 i nostri cuori lieti?

525 Morte sei tu che un velo

526 poni oscurando il ciel?

506 felicità BN BECA^{II}] felicità AN

508 ancora BN BECA^{II}] ancor AN

509 parola... AN] parola BECA^{II} parola: BN

511 Io AN BECA^{II}] io BN

511 t'amo! BN BECA^{II}] t'amo AN

512 **Ulina** AN] omit. BECA^{II}

513 Ancor AN] ancor BECA^{II}

513 inebbriami, AN] inebbriami BN BECA^{II}

514 fammi morir così AN BECA^{II}] omit. BN

516 Il BN AN] (Il BECA^{II}

516–517 *La scena si trasforma poco a poco in un nudo scoglio col mare in lontananza*) BN BECA^{II}] omit. AN

516 *scena* BECA^{II}] schena BN

517 *lontananza.*] lontananza) BN lontananza.) BECA^{II}

518 *Ulina* AN] (Ulina BN BECA^{II}

518 *sempre sorridendogli.*] omit. AN *sempre sorridendogli.*) BN BECA^{II}

519 *Si ode sempre più lontano il coro delle Fate, Baccanti, Satiri ecc* - AN] omit. BN BECA^{II}

519 *ecc.*] ecc - AN

520 **Coro interno di fate, baccanti, follie, satiri, vampiri** BN] Soprani, Contralti, Tenori, Bassi AN Coro interno BECA^{II}

522 i BN AN] è BECA^{II}

522 cuori BN BECA^{II}] giorni AN

522 lieti? AN] lieti, BN lieti BECA^{II}

523 Morte BN AN] morte BECA^{II}

527 *Durante il vanire del mondo delle fate, alcuni marinari aiutano Brunello nel prodigare le ultime*
 528 *cure ad Ulina*

529 *(sempre più lontano)*

530 sei tu che sulli steli
 531 illanguidisci i fiori?
 532 Sei tu morte che mieti
 533 i nostri cuori?

534 *La scena si trasforma. Non resta che un nudo scoglio sul quale giace Ulina moribona assistita*
 535 *premurosamente da Brunello col i suoi compagni*

536 **Brunello**
 537 Tu soffri o dolce creatura?

538 **Ulina**
 539 Taci...
 540 Dimmi che m'ami...
 541 e baciarmi,
 542 mi guariranno
 543 i tuoi baci

544 **Brunello**
 545 Riposa, non parlar,
 546 io ti son presso...

547 **Ulina**
 548 Per il troppo gioir
 549 ho il cuor oppresso
 550 Ricorderai
 551 la mest'ombra d'Ulina?

525–526 *(Durante il vanire del mondo delle fate, alcuni marinari aiutano Brunello nel prodigare le ultime cure ad Ulina)* BN BECA^{II}] omit. AN

525 *Durante*] *(Durante* BN BECA^{II})

525 *marinari* BN] *marinai* BECA^{II}

525 *Brunello* BN] *Brunello* BECA^{II}

525 *prodigare* BN] *predicare* BECA^{II}

526 *Ulina*] *Ulina*) BN BECA^{II}

527 *(sempre più lontano)* BECA^{II}] omit. AN

532–533 *(La scena si trasforma. Non resta che un nudo scoglio sul quale giace Ulina moribona assistita premurosamente da Brunello col i suoi compagni)* AN] omit. BN BECA^{II}

532 *La*] *(La)* AN

533 *compagni*] *compagni*) AN

535 *creatura?* BN BECA^{II}] *creatura...* AN

537 *Taci...* BN BECA^{II}] *Taci* AN

538 *m'ami...* BN] *m'ami* BECA^{II} AN

544 *presso...* AN] *presso* BN BECA^{II}

546 *Per* BN BECA^{II}] *per* AN

552 È questa forse la fine:
553 baciami ancora.

554 **Brunello** (*con disperazione*)
555 Ulina, Ulina amata!

556 **Ulina**
557 Amante riamata
558 muoio fra le tue braccia
559 e poso la mia faccia
560 sopra il tuo caldo cuore

561 **Ulina**
562 Amor,
563 mio grande amore!...

564 (*muore*)

565 *Brunello la lascia cadere inanimata, cacciando un grande urlo di disperazione. Il sole con tutto*
566 *il suo splendore rischiara la scena*

567 *I suoi compagni lo forzano a salire sulla nave, che mestamente e lentamente si allontana. Del*
568 *mondo delle fate non rimane che un nudo scoglio sul quale giace il cadavere di Ulina*

569 (*Cala la tela molto lentamente*)

550 È questa forse BN BECA^{II}] È forse questa AN

550 È] è BECA^{II} BN

551 ancora.] ancora AN ancora, BN BECA^{II}

552 (*con disperazione*)] (*con disperazione* BN omit. BECA^{II} AN

553 Ulina BECA^{II} AN] Ulina, BN

553 amata! BN BECA^{II}] amata AN

555 Amante BN AN] mante BECA^{II}

561 amore!... BN BECA^{II}] amore... AN

562 (*muore*) BN BECA^{II}] muore AN

563] Brunello caccia un urlo di disperazione e bacia per l'ultima volta Ulina. AN omit. BECA^{II} BN

563–564 (*Brunello la lascia cadere inanimata, cacciando un grande urlo di disperazione.*) \ (Il sole con tutto il suo splendore rischiara la scena) BN BECA^{II}] omit. AN

563 Brunello BN] (Brunello BECA^{II}

563 inanimata, BN] inanimata BECA^{II}

563 grande BECA^{II}] omit. BN

563 disperazione. BN] disperazione.) BECA^{II}

563–564 (*Il sole con tutto il suo splendore rischiara la scena*) BN] omit. BECA^{II}

563 Il] (Il BN

564 scena] scena) BN

565–566 (*I suoi compagni lo forzano a salire sulla nave, che mestamente e lentamente si allontana. Del mondo delle fate non rimane che un nudo scoglio sul quale giace il cadavere di Ulina*) BECA^{II}] I marinari lo sostengono e lentamente lo trascinano verso il fondo dove lo aiutano a salire sulla nave - AN I marinari forzano Brunello a salire sul mare. Del mondo delle fate non rimane che un nudo scoglio sul quale giace il cadavere di Ulina BN

565 I] (I BECA^{II}

566 Ulina] Ulina) BECA^{II}

567 (*Cala la tela molto lentamente*)] Cala la tela molto lentamente AN (*Cala lentamente la tela*) BECA^{II} (*Cala la tela lentamente*) BN

4.4 Tradução

Le Fate

Fiaba musicale in due parti
di Eduardo Filippi
Musica di Henrique Oswald

Firenze

1902-1903

Ato I

[Scena 1]

A destra, tra le verdure, un palazzo d'oro tutto splendente con ricca gradinata. Nel fondo, lontano, il mare. A sinistra, gruppi di alberi, fontane, fiori, ecc.

Scena vuota - si sente in lontananza il coro delle fate, baccanti, satiri, ecc.

Fate, satiri, baccanti, ecc.

Eterna giovinezza
allietta il nostro cuor
Evviva ognor l'amor,
il riso e la bellezza!

Entrano poco a poco danzando baccanti, fate, satiri, sirene, ecc...

Entra Lurchetto sul carro dei Baccanti. Tutti lo seguono.

Eterna giovinezza
allietta il nostro cuor
Evviva ognor l'amor,
il riso e la bellezza!

Lurchetto (sul carro delle Baccanti)

A me, a me!

Il bacchanale si modera un poco. Alcuni si avvicinano.

As Fadas

Fábula musical em duas partes
de Eduardo Filippi
Música de Henrique Oswald

Florença

1902-1903

Ato I

[Cena I]

À direita, entre o verde, um palácio de ouro esplêndido com uma rica escadaria. No fundo, ao longe, o mar. À esquerda, grupos de árvores, fontes, flores, etc.

Cena vazia - ouve-se ao longe o coro de fadas, bacantes, sátiros, etc...

Fadas, sátiros, bacantes, etc.

Eterna juventude
alegra nosso coração
Viva sempre o amor,
o riso e a beleza!

Entram pouco a pouco, dançando, fadas, bacantes, sátiros, sereias, etc.

Entra Lurchetto sobre o carro dos bacantes. Todos o acompanham.

Eterna juventude
alegra nosso coração
Viva sempre o amor,
o riso e a beleza!

Lurchetto (sobre o carro dos bacantes)

A mim, a mim!

O bacanal se modera um pouco. Alguns se aproximam.

Satiri, fate, baccanti, vampiri,
a me, tutti quanti!
Satiri, fate, baccanti, vampiri,
a me, ch'io vi miri!

(alle fate) Oh, come belle!
(alle sirene) Lucide stelle!
(ai satiri) Svelti e gentili!
(ai vampiri) Pronti e sottili,
ma tutti quanti
pazzi e furfanti!

Il baccanale cessa, tutti si avvicinano a Lurchetto.

Minaccia un grosso guaio
il nostro mondo gaio!
Ulina ha posto un patto:
se di verace amore
l'ami un uomo della terra,
il nostro mondo muor!

Fate, satiri, baccanti, ecc. *(mormorando con paura)*
Il nostro mondo muor!

Tutti si spaventano, la luce si oscura, cadono le ghirlande e i fiori, cessa il riso.

Lurchetto
Morti per la paura...
pecore da pastura!

Tutti pregano Lurchetto coi gesti che li voglia rassicurare: egli riprende col fare allegro

S'è bianco ognun per tema o meraviglia,
ride Lurchetto in sua faccia vermiglia!
Satiri, fate, vampiri, baccanti
a fata Ulina rubate gli amanti!

Il baccanale riprende, torno l'allegria. La scena si vuota poco a poco. Tutti seguono il carro delle baccanti.

Fate, satiri, baccanti, ecc.
Eterna giovinezza

Sátiros, fadas, bacantes, vampiros,
a mim, todos vocês!
Sátiros, fadas, bacantes, vampiros,
a mim, que eu os veja!

(às fadas) Oh, quão belas,
(às sereias) Lúcidas estrelas!
(aos sátiros) Ágeis e gentis!
(aos vampiros) Prontos e sutis,
mas todos
loucos e enganadores!

O bacanal para, todos se aproximam de Lurchetto.

Um grande problema
ameaça nosso mundo alegre!
Ulina fez um pacto:
se com amor verdadeiro
amá-la um homem da terra,
o nosso mundo morre!

Fadas, sátiros, bacantes, etc. *(murmurando com medo)*
O nosso mundo morre!

Todos se assustam, a luz se escurece, caem as guirlandas e as flores, o riso para.

Lurchetto
Mortas pelo medo...
ovelhas do pasto!

Todos pedem a Lurchetto com gestos que ele os tranquilize: ele volta a se comportar de um jeito alegre

Se estão brancos por temor ou maravilha,
Lurchetto ri em sua face vermelha!
Sátiros, fadas, vampiros, bacantes,
roubem os amantes da fada Ulina!

O bacanal reinicia, volta a alegria. A cena se esvazia pouco a pouco. Todos seguem o carro dos bacantes.

Fadas, sátiros, bacantes, etc.
Eterna juventude

allietta il nostro cuor
Evviva ognor l'amor,
il riso e la bellezza!

*Il carro sorte. Il coro seguito nell'interno
sempre allontanandosi.*

*Ulina appare al sommo della gradinata.
Discende maestosamente la scalinata del
palazzo.*

[Scena 2]

Ulina

Gioia bugiarda,
gioia maliarda
Ed io signora
di questo lieto regno
Ti fuggo e sdegno
qui nessun piange.

Io piango
e il mesto cuor mio
contro il vano desio
di vero amore infrango.

*Lurchetto che è stato a sentire le parole di
Ulina non può reprimere una sonora e
clamorosa risata*

Lurchetto (*si fa avanti*)

Ah! Ah! Ah! Ah!
Mi perdonate
divina fata Ulina,
delirate, vaneggiate,

il vero amor!...
l'eterno amor!...
Che pazzia!
Che malattia!

E voi l'idea
del riso eterno
voi lieta dea
di questo inferno

voi, proprio voi,
vorreste piangere

alegra nosso coração
Viva sempre o amor,
o riso e a beleza!

*O carro sai, o coro continua no interior,
sempre se afastando.*

*Ulina aparece no topo da escadaria. Desce
majestosamente a escadaria do palácio.*

[Cena 2]

Ulina

Alegria falsa,
alegria sedutora
E eu senhora
deste reino feliz
Fujo de ti e me ofendo
que ninguém chore.

Eu choro
e o meu coração triste
se quebra contra o vão desejo
do verdadeiro amor.

*Lurchetto que estava ouvindo as palavras de
Ulina não pode reprimir uma sonora e
clamorosa risada*

Lurchetto (*vai à frente*)

Ah! Ah! Ah! Ah!
Perdoe-me
divina fada Ulina,
deliras, devaneias,

o verdadeiro amor!...
o eterno amor!...
Que loucura!
Que doença!

E vós, a ideia
do riso eterno
vós, deusa alegre
deste inferno

vós, vós mesma,
queres chorar

come gli stupidi
teneri eroi?

Ulina

Piangere voglio
e sulla terra andare
e umanamente amare!

E voglio che si sfasci
e in nulla cada
questo sorriso eterno,
questo inganno d'inferno,
come per sole
stilla di rugiada.

Un'ora amare,
un'ora amar, soffrire,
e amante riamata!
Soavemente sotto il sol vanire!

(A Lurchetto)

Vanne!

Ulina esce maestosa di scena

Lurchetto *(entrando)*

Men vado ed accetto la sfida
Lurchetto è vecchio.
Se il pianto ti attira,
il pianto sia d'ira,
e amaro, e parecchio!...

Lurchetto sorte con disprezzo

[Scena 3]

La scena resta vuota. Si sente da lontano il coro delle sirene e dei nocchieri.

Marinai

Oh! eh! Oh! eh!

Sirene

Nocchiero ammaina!

Marinai

Oh! eh! Oh! eh!

como os estúpidos
fracos heróis?

Ulina

Eu quero chorar
e sobre a terra andar
e amar humanamente!

E quero que se desfaça
e caia em nada
este sorriso eterno,
este engano do inferno,
como pelo sol
destila-se o orvalho.

Uma hora amar,
uma hora amar, sofrer,
e amando ser amada!
Suavemente sob o sol desvanecer!

(A Lurchetto)

Vá!

Ulina sai majestosa da cena

Lurchetto *(entrando)*

Vou-me e aceito o desafio
Lurchetto está velho.
Se o choro te atrai,
que seja o choro da ira,
e amargura, e muito!...

Lurchetto sai com desprezo

[Cena 3]

A cena fica vazia. Ouve-se ao longe o coro das sereias e dos timoneiros.

Marinheiros

Oh! Eh! Oh! Eh!

Sereias

Timoneiro, recolha a vela!

Marinheiros

Oh! Eh! Oh! Eh!

Sirene

Nocchiero ammaina!
Volgi alla cerula terra la prora!

Marinai

Oh! eh! Oh! eh!

Sirene

Nocchiero all'isola!
Per l'incantesimo!
Per l'incantesimo!
propizia è l'ora, propizia è l'ora!

*Entrano in scena i naviganti prigionieri
avvinti in lacci di fiori. Sono pallidi, confusi: i
vampiri danzano loro intorno e li incatenano
con ghirlande.
Brunello entra prigioniero, circondato da fata,
baccanti, satiri.*

Brunello

In lacci tratto?
Avviluppato e vinto
dalla fatal magia?
No, no, per l'amor
della donna mia!

(ai marinai)

In armi!

Marinari

In armi! In armi! In armi! In armi!

Brunello

In armi!

Fate, satiri, baccanti, ecc.

In vano! In vano!

*Brunello ed i compagni menano le spade senza
colpo ferire.
Tentano di fuggire sulla nave, ma fatti pochi
passi, tutti si sentono incapaci di proseguire.*

Brunello

Torpedo il braccio,

Sereias

Timoneiro, recolha a vela!
Vire a proa para a terra azulada!

Marinheiros

Oh! Eh! Oh! Eh!

Sereias

Timoneiro à ilha!
Para o encantamento!
Para o encantamento!
A hora é propícia, a hora é propícia!

*Entram em cena os navegantes prisioneiros
presos em laços de flores. Estão pálidos,
confusos, os vampiros dançando em volta
deles os acorrentam com guirlandas.
Brunello entra prisioneiro, rodeado de fadas,
bacantes, sátiros.*

Brunello

Trazidos a laço?
Envolvidos e derrotados
pela fatal magia?
Não, não, pelo amor
de minha senhora!

(aos marinheiros)

Às armas!

Marinheiros

Às armas! Às armas! Às armas! Às armas!

Brunello

Às armas!

Fadas, sátiros, bacantes, etc.

Em vão! Em vão!

*Brunello e os companheiros agitam as espadas
sem golpear.
Eles tentam fugir sobre o navio, mas depois de
poucos passos, todos sentem-se incapazes de
prosseguir.*

Brunello

O braço entorpecido,

stanca la mano...

Lurchetto

Vinto il bravaccio

Fate, satiri, baccanti, ecc.

La mosca è presa!

Brunello

Strana malia!

Lurchetto

Presto alla resa!

[Scena 4]

Ulina entra

La scena poco a poco si spopola.

Restano in scena Ulina, Brunello e Lurchetto.

Brunello (*Fa qualche passo vacillante, poi cade come sfinito ai piedi di Ulina*)

Fiammetta mia!

Lurchetto (*avvicinandosi ad Ulina le mormora sommamente*)

Ecco il dolore!...

È bello?

Certo son che v'accora...

Lurchetto sorte, ammirando con meraviglia Brunello

Ulina (*avvicinandosi a Brunello svenuto*)

Bianco al par dell'aurora,
al par di un giglio bianco...
come pallido e stanco!

Brunello apre gli occhi e guarda fisso Ulina, essa con dolcezza gli prende la testa su le ginocchia

Il vostro nome?

Brunello

Brunello...

a mão cansada...

Lurchetto

Vencido o mercenário

Fadas, sátiros, bacantes, etc.

A mosca está presa!

Brunello

Estranho feitiço!

Lurchetto

Rápido à rendição!

[Cena 4]

Ulina entra

A cena pouco a pouco se esvazia.

Ficam em cena Ulina, Brunello e Lurchetto.

Brunello (*Dá alguns passos vacilante, depois cai exausto aos pés de Ulina*)

Minha Fiammetta!

Lurchetto (*aproximando-se de Ulina, murmura em voz baixa*)

Eis a dor!...

É bela?

Tenho certeza que lhe angustia...

Lurchetto sai, admirando maravilhado Brunello

Ulina (*aproximando-se de Brunello desmaiado*)

Branco como a aurora,
como um lírio branco...
como está pálido e cansado!

Brunello abre os olhos e olha fixamente para Ulina. Ela, com doçura, coloca a cabeça dele sobre seus joelhos

O vosso nome?

Brunello

Brunello...

Ulina

Brunello!

A te che sembri addolorato
e stanca hai la persona,
e sì la faccia bianca
io renderò il sorriso,
la pace io renderò
Non temere di me:
guardami in viso!...

Brunello

Oh benigna parvenza,
oh melodiosa voce
d'umana pietà si bella!
Il mio dolor
si posa nel grembo
della provida sorella.

Ulina

Un nuovo senso di pietà m'infondi,
tu m'innovi, mi esalti e mi confondi!

Brunello

Ho sulla terra
un bianco asil di pace
ove mia madre aspetta l'ora
di un calmo sonno
e la verace devozion
di pura creatura,
della dolce Fiammetta.

Ho sulla terra
un bianco paradiso,
una vecchia che muore
s'io manco di dolore
e Fiammetta che m'ama.

Tu sei potente,
tu sei buona e bella!
Deh! rendi tu il sorriso
alla mia casa grama,
a quegli che ti chiama:
mia sorella!

Ulina

D'ignoto amore
il balsamo scende nel cuore
e trova una lacrima nuova.

Ulina

Brunello!

A ti, que parece desolado
e tem o corpo cansado,
assim como a face branca
eu devolverei o sorriso,
a paz eu te devolverei.
Não tenhas medo de mim:
Veja meu rosto!...

Brunello

Oh! benigno semblante,
oh! melodiosa voz
de tão bela piedade humana!
A minha dor
repousa no colo
da irmã cuidadosa.

Ulina

Um novo sentido de piedade me inspira,
tu me renovas, me exalta e me confunde!

Brunello

Tenho sobre a terra
um branco refúgio de paz
onde minha mãe espera a hora
de um calmo sono
e a verdadeira devoção
da pura criatura,
da doce Fiammetta.

Tenho sobre a terra
um branco paraíso,
uma velha que morre,
se eu me ausento, de dor,
e Fiammetta que me ama.

Tu és poderosa,
tu és boa e bela!
Oh! Devolvas tu o sorriso
à minha casa triste,
àquele que te chama:
minha irmã!

Ulina

O bálsamo de um amor
desconhecido desce ao coração
e encontra uma lágrima nova.

Brunello

Meco verrai
nell'umil casa
e gioir potrai
del riso che mi dai.

Ulina

Rinovellata!

[Scena 5]

Lurchetto che da un pezzo vigila si fa avanti

Lurchetto (*tra sé*)

Vivida le splende la pupilla:
sia di pianto una stilla?
Le lacrime in amor
son brutta cosa
e il cavalier non agita
di pazzo amor il demone.
La mestizia in amor è sospettosa.
Sottil Lurchetto vigila

(*vedendosi osservato*)

scusate: io son filosofo
rimugino un patto
che Ulina ha fatto:
se di verace amore
l'ami un uomo della terra,
il nostro mondo muor!

Di struggere questo mondo
armonico e giocondo
per un t'amo sbagliato,
per una donna sola?
Per una? e chi ci crede?
una il sonno t'invola,
t'agita, t'inasprisce,
ma dieci, venti, cento,
mille, ti dan contento.

Lurchetto prende familiarmente Brunello a braccetto

Ulina (*a Brunello*)

Temi l'inganno!

Brunello

Virás comigo
na humilde casa
e poderás te alegrar
do sorriso que me dás.

Ulina

Renovada!

[Cena 5]

Lurchetto, que há um tempo vigia, vai à frente.

Lurchetto (*para si*)

Brilha vívida a pupila:
será uma gota de pranto?
As lágrimas, no amor,
não são coisa boa
e o cavalleiro não mexe
com o demônio do louco amor.
A tristeza, no amor, é suspeita.
Sutil, Lurchetto vigia.

(*Vendo-se observado*)

Desculpe-me, eu sou um filósofo
revolvendo um pacto
que Ulina fez:
se com amor verdadeiro
amá-la um homem da terra,
o nosso mundo morre!

Dissolver este mundo
harmônico e alegre
por um te amo falso,
por uma só mulher?
Por uma? Quem aqui acredita?
Uma te rouba o sono,
te preocupa, te irrita,
mas dez, vinte, cem,
mil te dão alegria.

Lurchetto toma Brunello pelo braço familiarmente

Ulina (*para Brunello*)

Tema o engano!

*Entrano danzando fate, baccanti, satiri,
vampiri, ecc.*

Fate, baccanti, satiri, vampiri

Nell'anima dell'essere,
nei fiori, nelle cose.
sorridono le musiche
da nobil dio compose

La sillaba che armonica
vola da valle a valle
che mescesi scherzevole
col vol delle farfalle,

coi pollini, coi pampani,
Con l'acque sussurranti,
che s'agita, che fluttua,
in suoni, in trilli, in canti,

è l'universo giubilo
dell'universo cuore!
e sale e loda
il cantico l'amor.

Entra la bella fata Urganda

*Fata Urganda intesse vaghe carole intorno a
Brunello che ammira estatico.*

Ulina

Fuggi l'inganno sventurato!

*Urganda getta con rapido gesto un fiore.
Brunello lo raccoglie.*

*La danza sempre più si stringe intorno a
Brunello, egli guarda incantato Urganda.*

Ulina osserva con ansia.

Lurchetto

Ho vinto!

*Durante la danza Ulina sale mestamente la
scalinata del palazzo.*

Urganda voluttuosamente incatena Brunello

*Entram dançando fadas, bacantes, sátiros,
vampiros, etc.*

Fadas, bacantes, sátiros, vampiros

Na alma do ser,
nas flores, nas coisas.
sorriem as músicas,
pelo nobre deus compostas.

A sílaba, que harmônica
voa de vale a vale
que se mistura brincalhona
com o voo das borboletas,

com o pólem, com os pampanos,
com as águas sussurrantes,
que se agita, que flutua
em sons, em trilos, em cantos,

é o universo alegre,
o coração do universo!
e eleva e louva
o cântico, o amor.

Entra a bela fada Urganda.

*Fada Urganda tece uma bela dança em torno
de Brunello que a observa extasiado.*

Ulina

Fuja do engano, desventurado!

*Urganda lança com um gesto rápido uma flor.
Brunello a recolhe.*

*A dança sempre se estreita mais em torno de
Brunello, ele olha Urganda encantado.*

Ulina observa com ansiedade.

Lurchetto

Eu venci!

*Durante a dança Ulina sobe lentamente a
escadaria do palácio.*

Uganda voluttuosamente prende Brunello

con fronde di fiori.

Brunello si lascia prendere.

Ulina a tal vista entra precipitosamente nel suo palazzo.

Il mondo dell'amor sorrida e canti:
sia gloria a fata Urganda e al Cavaliere...

Fate, satiri, baccanti, ecc.

È l'universo giubilo,
dell'universo cuore!
e sale e loda
il cantico l'amor.

(Tela)

Ato II

[Scena 1]

(Tela)

A sinistra un lato del castello: in faccia una grande via alberata che mette al mare.

È l'alba.

Brunello è in scena taciturno, pensieroso.

Una schiera di fate e di baccanti entrano correndo, circondano Brunello, danzano e cantano.

Fate e Baccanti

Gira, gira, gira, gira,
gira in tondo, gira in tondo.
Gira, gira, gira, gira,
gira in tondo, gira in tondo!
Col giocondo laccio lieve spira
Col giocondo laccio lieve spira

Al severo cavaliere
muto che sospira.
In quel viso senza riso
posi alfin l'oblio

com ramos de flores.

Brunello se deixa prender.

Ulina vendo essa cena entra precipitadamente no palácio.

O mundo do amor sorria e cante:
seja dada glória à fada Urganda e ao cavaleiro...

Fadas, sátiros, bacantes, etc.

É o universo alegre,
o coração do universo!
e eleva e louva
o cântico, o amor.

(Tela)

Ato II

[Cena 1]

(Tela)

À esquerda um lado do castelo em face a uma grande via arborizada que leva ao mar.

É a aurora.

Brunello está em cena taciturno, pensativo.

Fadas e bacantes em fila entram correndo, circundando Brunello, dançando e cantando.

Fadas e Bacantes

Gira, gira, gira, gira,
gira em círculo, gira em círculo.
Gira, gira, gira, gira,
gira em círculo, gira em círculo!
Com o alegre laço leve rodopia
Com o alegre laço leve rodopia

Ao duro cavaleiro
mudo que suspira.
Neste rosto sem sorriso
pus enfim o esquecimento

sulla bocca ancor non tocca
posi il labbro mio

Riso e canti di baccanti
liete risuonate,
Fischi e suoni di demoni
forte strepitate!

Lieta spira, lieta spira,
col giocondo volo in tondo
gira, gira, gira, gira,
gira in tondo, gira in tondo,
gira, gira, gira, gira,
gira in tondo, gira in tondo, gira!

Lurchetto (*fingendosi di cativo umore*)
Là, zanzare innamorate mi seccate.
A noi che siam filosofi
piace più un bicchiere di vino
schietto che di gonne una tribù.
Vino, vino!

Fate, satiri, baccanti, ecc.
Vino, vino!

Lurchetto
Odi il divino
poeta Lurchetto.
Bevi ed inebriati
con noi d'amore,
amor non muore,

bevi nel calice
lieto e spumante,
timido amante.

Amor non pensa,
amor non teme,
ma ride ognora,
a chi l'onora.

Sorrisi e speme
largo dispensa
a chi lo fugge
in rapid'ora
la vita sfugge.

Vivi ed inebriati

sobre a boca ainda intocada
pus o lábio meu

Riso e cantos de bacantes
felizes ecoam,
Assobios e sons de demônios
forte ressoam!

Alegre rodopia, alegre rodopia,
com voo circular deleitoso,
gira, gira, gira, gira,
gira em círculo, gira em círculo,
gira, gira, gira, gira,
gira em círculo, gira em círculo, gira!

Lurchetto (*fingindo-se de mal humorado*)
Lá, insetos apaixonados me aborrecem.
A nós que somos filósofos
agrada mais um copo de vinho
sincero que uma tribo de saias.
Vinho, vinho!

Fadas, sátiros, bacantes, etc.
Vinho, vinho!

Lurchetto
Ouça o divino
poeta Lurchetto.
Beba e inebrie-se
conosco de amor,
o amor não morre,

beba no cálice
alegre e espumante,
tímido amante.

O amor não pensa,
o amor não teme,
mas sorri sempre,
a quem o honra.

Sorrisos e esperança
dispensa largamente
a quem dele foge
rapidamente
a vida escapa.

Viva e inebrie-se

con noi d'amore,
amor non muor!

[Scena 2]

*Brunello è stanco durante la scena precedente.
Tratto ad un tratto il suo volto si rasserenava
ascoltando la voce di Ulina lontana.*

Ulina

O mare, o bel mare,
ch'io vedo or furente or giocondo,
che rechi dal mondo?

Conosco o bel mare
qual lacrima rosa in te piange
se l'onda s'infrange,

Brunello m'invidi
che in lacci d'insana magia
sorridi ed oblia.

Ma quando sorridi,
non vedi il mio cuor triste e gramo,
non m'ami, ed io t'amo!

Brunello

Voce di sogno,
angelica armonia
svelati a me,
t'invoco!

Ulina

Non m'ama ed io l'amo!

*Entra Ulina dal fondo, fa a Lurchetto ed agli
altri un gesto imperioso. Tutti escono.
Ulina e Brunello si guardano fissi.*

Brunello

È dolce il tuo canto, o fata!

Ulina

e tu l'ascolti?

Brunello

L'anima riceve
dal tuo dolore,

conosco de amor,
o amor não morre!

[Cena 2]

*Brunello está cansado durante a cena anterior.
Subitamente seu rosto se acalma ouvindo a
voz de Ulina ao longe.*

Ulina

Oh! mar, oh! belo mar,
que eu vejo ora furioso ora alegre,
o que traz do mundo?

Eu sei ó belo mar
como lágrima rosa em ti chora
se a onda se quebra,

Invejo Brunello
que em laços de insana magia
sorri e esquece.

Mas quando sorri,
não vê o meu coração triste e miserável,
não me ama, e eu o amo!

Brunello

Voz de sonho,
angélica harmonia
revela-te a mim,
eu te invoco!

Ulina

Não me ama e eu o amo!

*Entra Ulina do fundo, faz um gesto imperioso
para Lurchetto e para os outros. Todos saem.
Ulina e Brunello olham-se fixamente.*

Brunello

É doce o teu canto, oh fada!

Ulina

E você o escuta?

Brunello

A alma recebe
da tua dor,

dalla tua tristezza,
una carezza
pietosa e lieve...

Ulina

D'amor d'incanto scordi
e l'ebbrezza lieta del canto?

Brunello

Ah, taci, taci!
Sete ho di pianto,
ma non di baci...

Ulina

Anch'io sentiva
nel mio cuor
la sete dell'amor
puro e santo!

Ma nelle vane lacrime segrete
l'amor mio languì
e il labbro disse quelle pazzie,
liete parole: "io t'amo, io t'amo".

Ahi! Triste il cuor
ripete al mio richiamo:
il sogno tuo fuggì.

Brunello

Parla, deh, parla ancora!
Se amore e non magia
fosse la poesia
che ti sorride ed infiora.

se il pianto che t'indora
le cerule pupille
fosse l'amara stilla
che il nostr'occhio adolora,
a te mortale amante
il cuor mio vibrante

darti vorrei sincero
e sciolto dal mistero
che ne circonda e opprime,
tu nelle dolci rime,
tu parleresti il vero.

Ulina

da tua tristeza,
um toque
piedoso e leve...

Ulina

Esquece do amor de encanto
e a êxtase feliz do canto?

Brunello

Ah, cala, cala!
Tenho sede de pranto,
mas não de beijos...

Ulina

Eu também sentia
no meu coração
a sede do amor
puro e santo!

Mas nas vãs lágrimas secretas
o amor meu definha
e o lábio disse aquelas loucas,
felizes palavras: "eu te amo, eu te amo".

Ai! Triste o coração
repete ao meu chamado:
fuja do teu sonho.

Brunello

Fale, oh, fale de novo!
Se amor e não magia
fosse a poesia
que te sorri e enflora.

se o pranto que te doura
a pupila azulada
fosse a amarga gota
que o nosso olho entristece,
para ti, mortal amante,
o meu coração vibrante

eu queria dar-te sincero
e livre do mistério
que o circunda e oprime,
tu, nas doces rimas,
tu falarias a verdade.

Ulina

Amor che avvinci,
amor che uccidi...
Alfin tu vinci,
alfin tu ridi...
e folle io getto il segno
della mia potenza in mare.

*Ulina getta la bacchetta e si spoglia
rapidamente dei veli*

Or china sul tuo petto
io voglio amante amata
umanamente amare.

[Scena 3]

*Entra precipitosamente Lurchetto inseguito da
alcuni Nocchieri che erano con Brunello.
Lurchetto è pieno di paura.*

Lurchetto (*Si raccomanda prima ad Ulina
poi a Brunello*)
Aiuto, aiuto!
Mio buon signore.

*Entrano tutti gli altri nocchieri e guerrieri
armati e pieni di energia*

Fateli smettere...
per carità.

Nocchieri e guerrieri
(*Alcuni*)
All'armi!
Urrah! Urrah!

(*Altri*)
All'armi!
Urrah! Urrah!

Strappiam Brunello
a fata Ulina,
guerra al castello,
sangue e ruina.

All'armi!
Urrah! Urrah!

Amor que envolve,
amor que mata...
Enfim tu vences,
enfim tu ris...
e louca eu jogo o sinal
da minha força no mar.

*Ulina joga a varinha e tira rapidamente os
véus*

Agora deitada sobre teu peito
eu quero amante amada
humanamente amar.

[Cena 3]

*Entra precipitadamente Lurchetto seguido de
alguns Timoneiros que estavam com Brunello.
Lurchetto está com muito medo.*

Lurchetto (*Dirige-se primeiro a Ulina depois
a Brunello*)
Socorro, socorro!
Meu bom senhor.

*Entram todos os outros timoneiros e guerreiros
armados e cheios de energia*

Façam-nos parar...
por caridade.

Nocchieri e guerrieri
(*Alguns*)
Às armas!
Urrah! Urrah!

(*Outros*)
Às armas!
Urrah! Urrah!

Separemos Brunello
da fata Ulina,
guerra ao castelo,
sangue e ruína.

Às armas!
Urrah! Urrah!

Sopraggiungano spaventati tutti gli altri: fate, baccanti, satiri, vampiri.

Lurchetto si rifugia in mezzo a loro e gli incita a menare le mani, ma essi rimangono ammutoliti.

Lurchetto (*con ira*)

Pazza canaglia,
vile ciurmaglia,
furfanti e sciocchi,
l'ira trabocchi
e il mal vi tocchi!

(*ai satiri, fate, follie ecc.*)

Ecco la morte,
la morte inghiotte
streghe e follie,
geni ed arpie,
ma tutti quanti
pazzi e furfanti!

Molti marinari e guerrieri si fanno intorno a Brunello e tentano di ferire Ulina che egli difende calorosamente.

La mischia intorno a fata Ulina si fa sempre più aspra.

Finalmente Brunello riesce a farle scudo col proprio corpo e dice con grande ira:

Brunello (*con ira ai guerrieri*)

Indietro, indietro!
Questa donna è mia
e solo contro tutti la diffendo.
D'ira e d'amor m'accendo,
non prego né mi arrendo
finché un soffio di vita
mi resta in cuor
la salda anima obblia
per essa ogni altro affetto.

(*ad Ulina dolcemente*)

Ma tu, non mi guardar
così smarrita.
nessuno, vedi?
più ti minaccia,
e niuno dal mio petto

Chegam com medo todos os outros: fadas, bacantes, sátiros, vampiros.

Lurchetto se refugia no meio deles e os incita a lutar, mas eles se mantêm em silêncio.

Lurchetto (*com ira*)

Louco canalha,
vil gentalha,
patifes e estúpidos,
a ira transborde
e o mal vos atinja!

(*aos sátiros, loucos, fadas, etc.*)

Eis a morte,
a morte engole
feiticeiros e loucos,
gênios e harpias,
mas todos quantos
loucos e canalhas!

Muitos merinheiros e guerreiros se colocam em torno de Brunello e tentam ferir Ulina a quem ele defende calorosamente.

A multidão em torno da fada Ulina se faz sempre mais rude.

Por fim Brunello consegue fazer um escudo com o próprio corpo e diz com grande ira:

Brunello (*com ira aos guerreiros*)

Para trás, para trás!
Esta mulher é minha
e sozinho contra todos a defendo.
De ira e de amor me inflamo,
não peço nem me rendo
enquanto un sopro de vida
me restar no coração
a alma firme esquece
por ela qualquer outro afeto.

(*a Ulina docemente*)

Mas tu, não me olhe
assim tão perdida.
Ninguém mais, vê?
te ameaça,
e ninguém do meu peito

togliere ti ormai potrà
noi fuggiremo
su quest'onda infinita,
secura dormirai
tra le mie braccia
mentre al mare ed al ciel
lo confiderò che t'amo.

*Alla parola "io t'amo" Ulina è colta come da
un deliquio*

o mia felicità.

Ulina

Ripeti ancora
la magica parola...

Brunello

Io t'amo, io t'amo!

Ulina

Ancor d'amor inebbriami,
fammi morir così.

[Scena 4]

*Il mondo delle fate comincia a tal punto a
velarsi, a vanire. La scena si trasforma poco a
poco in un nudo scoglio col mare in
lontananza.*

*Ulina non reggendosi più si appoggia tutta al
braccio di Brunello sempre sorridendogli.
Si ode sempre più lontano il coro delle fate,
baccanti, satiri ecc.*

Fate, baccanti, follie, satiri, vampiri

Morte sei tu che mieti
i nostri cuori lieti?
Morte sei tu che un velo
poni oscurando il ciel?

*Durante il vanire del mondo delle fate, alcuni
marinari aiutano Brunello nel prodigare le
ultime cure ad Ulina.*

(sempre più lontano)

sei tu che sulli steli

poderá enfim tirar-te
nós fugiremos
sobre esta onda infinita,
segura dormirás
entre meus braços
porquanto ao mar e ao céu
eu confessarei que te amo.

*Às palavras "eu te amo" Ulina é pega como de
um desmaio*

Ó minha felicidade.

Ulina

Repete de novo
a palavra mágica...

Brunello

Eu te amo, eu te amo!

Ulina

Novamente inebria-me de amor,
faz-me morrer assim.

[Cena 4]

*O mundo das fadas começa neste ponto a
velar-se, a desvanecer. A cena se transforma
pouco a pouco em um rochedo nu com o mar
à distância.*

*Ulina não se sustenta mais, apoia-se inteira
nos braços de Brunello sempre sorrindo-lhe.
Ouve-se cada vez mais longe o coro das fadas,
bacantes, sátiros, etc.*

Fadas, bacantes, loucos, sátiros, vampiros

Morte, és tu que ceifas
os nossos corações felizes?
Morte, és tu que pões um véu
escurecendo o céu?

*Durante o desvanecer do mundo das fadas,
alguns marinheiros ajudam Brunello a dar os
últimos cuidados a Ulina.*

(sempre mais longe)

és tu que sobre as hastes

illanguidisci i fiori?
Sei tu morte che mieti
i nostri cuori?

*La scena si trasforma. Non resta che un nudo
scoglio sul quale giace Ulina moribonda
assistita premurosamente da Brunello col i
suoi compagni.*

Brunello

Tu soffri o dolce creatura?

Ulina

Taci...

Dimmi che m'ami...
e baciarmi,
mi guariranno
i tuoi baci.

Brunello

Riposa, non parlar,
io ti son presso...

Ulina

Per il troppo gioir
ho il cuor oppresso
Ricorderai
la mest'ombra d'Ulina?
È questa forse la fine:
baciarmi ancora.

Brunello (*con disperazione*)

Ulina, Ulina amata!

Ulina

Amante riamata
muoio fra le tue braccia
e poso la mia faccia
sopra il tuo caldo cuore.

Ulina

Amor,
mio grande amore!...

(*muore*)

*Brunello la lascia cadere inanimata, cacciando
un grande urlo di disperazione. Il sole con*

desfalece as flores?
És tu morte que ceifas
os nossos corações?

*A cena se transforma. Não resta mais do que
um rochedo nu sobre o qual jaz Ulina
moribunda observada atentamente por
Brunello com os seus companheiros.*

Brunello

Tu sofres ó doce criatura?

Ulina

Cala...

Diga-me que me ama...
e beija-me,
os teus beijos
me restabelecerão.

Brunello

Repouse, não fale,
eu estou perto de ti...

Ulina

Pelo muito regozijar
tenho o coração oprimido
Lembrarás
a triste sombra de Ulina?
Talvez este seja o fim:
beija-me de novo.

Brunello (*com desespero*)

Ulina, Ulina amada!

Ulina

Amante e amada
morro entre os teus braços
e pouso o meu rosto
sobre o teu quente coração.

Ulina

Amor,
meu grande amor!...

(*morre*)

*Brunello deixa-a cair inanimada, soltando um
grande grito de desespero. O sol, com todo seu*

tutto il suo splendore rischiara la scena

resplendor, ilumina a cena.

*I suoi compagni lo forzano a salire sulla nave,
che mestamente e lentamente si allontana. Del
mondo delle fate non rimane che un nudo
scoglio sul quale giace il cadavere di Ulina*

*Os seus companheiros forçam-no a subir no
navio, que tristemente e lentamente se afasta.
Do mundo das fadas resta apenas um rochedo
nu sobre o qual jaz o cadáver de Ulina.*

(Cala la tela molto lentamente)

(Cai a tela muito lentamente)

5 PARTITURA

Este capítulo apresenta os critérios que seguimos para a correção dos erros encontrados no texto-base e para a escolha de variantes. Também indicamos os problemas mais importantes com os quais nos deparamos na edição da partitura. Aqui apresentamos o aparato crítico com a localização das alterações que fizemos e por fim apresentamos a partitura editada.

5.1 Normas de edição

Iniciamos a edição da partitura com a cópia eletrônica em software de notação musical. Esta foi uma das partes mais importantes no processo de edição pois durante esta fase, devido à extensão da obra, decidimos por anotar todos os problemas que surgissem em relação à caligrafia do compositor, incoerências na utilização de símbolos musicais, erros de altura ou duração, diferenças em articulações entre instrumentos distintos ou entre repetições de trechos semelhantes. Este processo resultou em uma listagem com mais de 800 itens que posteriormente foram analisados levando em consideração o próprio manuscrito, ou seja, conferindo se havia outros instrumentos ou trechos com o mesmo material musical para comparação. As outras fontes também foram consultadas e serviram de apoio quando o texto-base não era suficiente para esclarecer uma dúvida.

Durante esta análise, separamos cada item em categorias e tipos, como mostra a tabela 5.1 na página seguinte. As categorias referem-se ao elemento musical sendo considerado e os tipos referem-se às modificações no texto musical e correspondem à tipologia dos erros e variantes utilizada pela metodologia.

5.1.1 Tipos e categorias de modificações no texto musical

O tipo de modificação no texto musical que mais aparece é, de longe, o erro por omissão. Da mesma maneira, a maioria das modificações foram colocadas na categoria “ele-

Tabela 5.1 – Categorias e tipos de modificação no manuscrito de *Le Fate*

<i>Categorias</i>	<i>Tipos</i>
Andamento	Erro por adição
Armadura de Clave	Erro por omissão
Articulação	Erro por substituição
Dinâmica	Padronização editorial
Duração	Variante alternativa
Elemento notacional	Versão
Elemento paratextual	
Figuração rítmica	
Técnica	

mento notacional”, a qual utilizamos para identificar modificações que não comprometem o entendimento da escrita da partitura, geralmente causadas por esquecimento do compositor, como na falta de uma clave na virada de página ou a falta de um acidente antes de uma nota, mas presente em outros instrumentos.

Na avaliação de cada item, primeiramente consultamos o texto-base a fim de encontrar uma solução para as modificações identificadas. Em alguns casos a solução pôde ser encontrada horizontalmente, ou seja, no confronto horizontal das lições. Isto significa que no mesmo instrumento ou voz, em um momento anterior ou posterior na partitura, foi possível identificar a solução que fundamentou nossa decisão. A figura 29 exemplifica esta situação. Identificamos a falta de sustenido nas notas Dó das Trompas 1 e 4 no compasso 47 (figura 29a). Como esse trecho era uma repetição do que apareceu anteriormente, dois compassos antes encontramos o mesmo material mas com os acidentes aparecendo corretamente (figura 29b). Portanto, por analogia, corrigimos o compasso 47 adicionando sustenido nas notas Dó.

Figura 29 – Erro: omissão de sustenido nas partes de Trompa

(a) Sustenidos omitidos nas notas Dó, c. 47

(b) Sustenidos aparecem nas notas Dó, c. 45

Em outros casos encontramos a solução verticalmente, ou seja, no confronto vertical das lições, significando que a solução pôde ser encontrada ao analisar o mesmo compasso em outros instrumentos da partitura. A figura 30 na página ao lado mostra o compasso 213, onde

vemos acentos na parte de Trompete 2 mas que não aparecem na Trompa 3, provavelmente pela falta de espaço para escrevê-los. Neste caso, pela articulação também aparecer em outros instrumentos, adicionamos acentos na Trompa 3.

Figura 30 – Erro: omissão de acentos na parte de Trompa 3, c. 213

Trompa 3 (pentagrama de cima) e Trompetes 1 e 2 (pentagrama de baixo)

Outras situações exigiram que o texto-base fosse confrontado com as outras fontes. Isso foi necessário quando o texto-base em si não era suficiente para resolver um problema de forma a justificar uma interferência. A figura 31a mostra os pentagramas das cordas no compasso 465 nos quais vemos a formação de um acorde de Fá maior, com a terça maior no Violino II. Contudo, neste mesmo compasso, a Trompa 3 possui a terça menor desse acorde ficando em conflito com o Violino (figura 31b). Como em ambas as situações o compositor anotou os acidentes, tiramos a dúvida consultando as outras fontes disponíveis e vimos que o acorde era de fato um Fá menor (figuras 31c e 31d), por isso alteramos a nota do Violino II para Lá $\flat$.

Figura 31 – Erro: substituição de nota bemol por natural, c. 465

(a) Lá $\sharp$ no Violino II

(b) Lá $\flat$ na Trompa 3
(escrito Mi $\flat$)

(c) Acorde como aparece
em BN

(d) Acorde como aparece
em BECA¹

Uma quarta situação foi a correção por conjectura, ou seja, “correção de erro evidente ou lacuna, a partir da competência do editor” (CARACI VELA; GRASSI, 1995, p. 382 apud FIGUEIREDO, 2017, p. 312). Na figura 32a na página seguinte vemos as partes de Trompa

nos compassos 59-60, no qual percebemos claramente uma divisão rítmica em acordo com a fórmula de compasso 6/8. Contudo, na página anterior, no compasso 55 (figura 32b), o compositor havia colocado a fórmula de compasso 2/4 e não indicou nenhuma mudança para o 6/8. O motivo disso é que neste trecho da obra Oswald utiliza duas fórmulas de compasso simultaneamente. Enquanto as madeiras e cordas se mantêm em 6/8, coro, metais e percussão mudam para 2/4. Como a frase das trompas no compasso 59 está claramente em 6/8, optamos por alterar a fórmula de compasso para corresponder com a divisão rítmica e depois voltar com o 2/4 quando necessário em vez de escrever esse trecho com tercinas. Pela escrita do manuscrito percebe-se que nem mesmo o compositor tinha certeza da melhor forma de grafia, já que várias figuras de semínima no decorrer do trecho possuíam pontos de aumento sem a necessidade e em outros lugares faltava o ponto. Isso mostra que para o compositor o que importava não era exatamente a fórmula de compasso adotada, mas o resultado sonoro final.

Figura 32 – Erro: alteração da fórmula de compasso

(a) Trompas, c. 59-60

(b) Trompas, c. 55

Estes foram os quatro procedimentos utilizados no processo de colação, partindo das lições presentes no texto-base. Apesar de poderem ser utilizados independentemente, foi comum a utilização de mais de um deles simultaneamente. A figura 33a na página ao lado mostra uma situação, no compasso 133, em que uma escala cromática no Oboé 2 parece ter os acidentes colocados de forma equivocada, visto que existe um Si $\sharp$ seguido de um Do $\flat$. Este parece ser um erro evidente que poderia ser corrigido por conjectura. Além disso, ao analisar a partitura vemos que esta escala também aparece no Violino II (figura 33b na próxima página), confirmando o erro no Oboé. Mesmo assim, uma consulta às outras fontes (figuras 33c e 33d na página ao lado) retira qualquer dúvida que possa haver sobre essa questão, já que nelas os acidentes estão colocados corretamente. Dessa forma, corrigimos os acidentes no Oboé 2 para concordar com o Violino II e as reduções.

Um outro exemplo encontramos no compasso 142 na parte de Clarinete 1 (figura 34a na próxima página). Neste compasso, o segundo grupo de semicolcheias na parte de Clarinete termina com a nota Dó $\sharp$ (soando Lá $\sharp$), contudo, ao olharmos a partitura verticalmente, encontramos a parte de Viola que possui o mesmo material musical mas com a última nota

Figura 33 – Erro na colocação de acidentes no Oboé 2

sendo Si (figura 34b). Este compasso é uma repetição do compasso 53, portanto, ao comparar horizontalmente estes dois lugares encontramos no Clarinete 1, dessa vez, a nota Ré (soando Si) (figura 34c), o que está de acordo com a parte de Viola que vimos anteriormente. Ao consultarmos as fontes **BECA^I** e **BN** também vamos constatar que a nota correta no compasso 142 é Si (figuras 34d e 34e), ficando claro que a nota do Clarinete 1 deve ser corrigida de Dó# para Ré.

Figura 34 – Erro de nota na parte do Clarinete 1, c. 142

Como vimos nestes exemplos, todos os itens que consideramos erros foram corrigidos. Estas modificações autorais foram geradas por diferentes motivos, sendo o mais comum o esquecimento do compositor, que nestes casos atua como um copista, passando o que se encontra nas reduções para a partitura. Por isso encontramos muitos erros de omissão no texto-base.

Dentro de nossa classificação das categorias de modificações no texto musical, temos os erros de altura de nota, cujos fatores geradores do erro são principalmente esquecimento, falha de memória e distração na cópia além de equívoco na transposição de instrumentos e outras alterações que afetam a notação das alturas. Citaremos alguns exemplos.

Quando se trata de erro gerado por esquecimento, o mais comum é a falta dos acidentes antes das notas, o que também pode ser entendido como distração. Por exemplo, a figura 35 mostra os primeiros compassos da parte de Tímpanos, onde claramente está faltando o sustenido antes da nota Dó. Isso se deu pelo fato do compositor não utilizar armadura de clave neste instrumento. Na figura 36a vemos as partes de Trompa 1 e 3 onde há a omissão de um bemol na nota Lá da Trompa 3. O motivo disso deve-se ao fato de que na parte do Piano (figura 36b) esta nota não tem acidente pois estas duas vozes estão escritas no mesmo pentagrama e ele já aparece anteriormente no compasso, porém no caso das Trompas a nota com o acidente aparece na Trompa 1 e deveria ter sido escrito também na Trompa 3.

Figura 35 – Tímpanos compasso 1

Omissão de acidente na parte de tímpanos

Figura 36 – Omissão de acidente na parte de Trompa 3, c. 242

(a) Trompas

(b) Piano, BECA^{frag}

Um exemplo de erro gerado por falha de memória, pode ser visto no compasso 37 nas partes de Clarinete 2 e Violino II (figuras 37a e 37b na página ao lado). Neste trecho da obra existe um ostinato com as notas Sol#, Fá#, Fá# e Mi que se repete a cada dois compassos. Este ostinato está presente nos instrumentos que tocam as notas mais graves, mas também aparece nas notas mais agudas dos arpejos nos instrumentos apresentados neste exemplo. Apenas neste compasso a nota Sol# foi trocada por um Fá#, mas quando consultamos as reduções vemos que não existe essa alteração (figuras 37c e 37d na próxima página). Por isso podemos concluir que este erro foi gerado por uma falha de memória no momento da escrita e alteramos a primeira nota para Sol#.

Exemplos de erros de altura por distração vemos nos compassos 142, que já foi discutido anteriormente (ver figura 34 na página anterior), e 152, onde as notas Fá#, que

Figura 37 – Erro de altura de nota, c. 37

vemos corretamente colocadas na parte de Flauta (figura 38a), foram alteradas para Mi na parte de Violino I (figura 38b).

Figura 38 – Erro de altura de nota, c. 152

Alguns erros de altura são decorrentes não por causa de algum equívoco na escrita das notas, mas devido a alguma alteração em outro elemento musical que afeta as alturas. Por exemplo, no compasso 186 a armadura de clave é da tonalidade de Lá $\flat$ maior, ou seja, Sib, Mi $\flat$, Lá $\flat$ e Ré $\flat$. A figura 39a na próxima página mostra a parte de Violino I onde o compositor adiciona algumas alterações. Se olharmos as duas últimas notas do compasso e levarmos em consideração a armadura de clave, essas notas deveriam ser Ré $\flat$ e Lá $\flat$. Contudo, ao compararmos esse compasso com o manuscrito BECA^{frag}, vemos que existe uma alteração na armadura de clave (figura 39b na página seguinte), eliminando todos os acidentes. Por isso, as notas corretas deveriam ser Ré $\sharp$ e Lá $\sharp$, mas o erro acontece porque não existe essa alteração no texto-base, o que gerou problemas não só na parte de Violino I mas também em outros instrumentos.

Uma situação parecida acontece no compasso 547, no qual o compositor se esquece da alteração de clave que havia feito. Na figura 40 na próxima página vemos o trecho dos trombones no qual o compositor escreve uma clave de Dó na quarta linha, contudo, ao

Figura 39 – Erro de altura devido à mudança de armadura de clave, c. 186

(a) Violino I, c. 186

(b) BECA^{frag}, c. 186

olharmos a harmonia no terceiro compasso deste exemplo percebemos um erro nas notas dos Trombones 1 e 2, pois neste tempo há um acorde de Dó maior com sétima menor, e as notas dos trombones são estranhas a esse acorde. Além disso, na página seguinte, apesar de mantida a clave de Dó, as notas escritas são Sol e Sib. Por isso, ao olharmos as reduções vemos que seria mais coerente se neste compasso a clave fosse de Fá, ou seja, o compositor esqueceu que havia trocado a clave e escreveu no que seria a clave comum do instrumento, gerando o erro.

Figura 40 – Partes de Trombones, c. 545-547

Erro de nota devido à clave trocada, c. 547

Em toda a obra, apesar de haver muitos instrumentos transpositores, apenas em um lugar o compositor escreveu as notas na transposição errada. Esse lugar é no compasso 707, na parte de Clarinete Baixo. Os acordes finais são Sib maior seguido do acorde de Fá maior e o Clainete Baixo executa as fundamentais. Na figura 41 vemos que o compositor escreve as notas reais em vez das notas transpostas, que deveriam ser Dó e Sol.

Figura 41 – Clarinete Baixo (clave de Fá), c. 707

Erro de nota devido à transposição do instrumento, c. 547

A maior parte dos erros envolvendo articulações são de omissão. Normalmente essas articulações aparecem em um ou mais instrumentos e optamos por adicioná-las na parte em que estão ausentes. A figura 42 na próxima página mostra o compasso 213 onde vemos

quase todos os instrumentos com acentos, exceto a Trompa 3 e o Trompete 1. Por esse motivo adicionamos acento também nestes instrumentos.

Figura 42 – Acentos no c. 213

Acentos em todos os instrumentos, exceto Trompa 3 e Trompete 1

Quando há uma divergência de articulação apenas entre as fontes, procuramos alterar o texto-base somente se houver algum indício de erro do compositor, visto que nas reduções o Piano tem uma escrita própria e as articulações ali presentes podem representar uma técnica específica do instrumento. Na figura 43a na página seguinte vemos as partes de Fagotes e de Clarinetes. Ambos os instrumentos possuem o mesmo texto musical, porém apenas os Clarinetes estão escritos com *staccatos*. Essa mesma lição aparece nos Fagotes em um trecho anterior da obra, mas dessa vez com *staccatos* (figura 43b na próxima página). O fato de haver as articulações no compasso seguinte nos Clarinetes e também nos próprios Fagotes em uma seção anterior indica que aqui também deveria haver *staccatos*, sendo confirmado pela

redução **BECA^{frag}**, como vemos na figura 43c.

Figura 43 – Omissão de articulação na parte dos Fagotes, c. 195

Algo similar encontramos no compasso 492 nas partes de Fagotes, Clarinetes, Violino II e Viola. Neste compasso não há os staccatos como aparecem na redução, contudo, tanto no compasso anterior quanto no compasso seguinte existem as articulações. Portanto, levando isso em consideração, adicionamos os staccatos como aparecem na redução (ver figura 44).

Figura 44 – Omissão de staccatos presentes na redução, c. 492

Os erros em relação às dinâmicas são bastante parecidos com os das articulações, ou seja, a maioria são erros de omissão e podemos identificá-los ao olharmos os outros instrumentos. Por exemplo, na figura 45 na página ao lado vemos as partes de Clarinetes e Fagote com a dinâmica ***p*** escrita, porém na parte de Clarinete Baixo ela foi omitida. Todos os instrumentos nesta seção da música possuem esta dinâmica escrita, o que nos levou a

adicionar a indicação também no Clarinete Baixo.

Figura 45 – Omissão da indicação de dinâmica, c. 173-175

Falta indicação *p* na parte de Clarinete Baixo, c. 175

São poucos os erros referentes à duração de notas e eles são encontrados na partitura de duas maneiras, e, como veremos nos exemplos, em ambos os casos analisamos tanto o texto-base quanto as fontes **BECA** e **BN** para encontrar as lições corretas. A primeira maneira e mais óbvia é quando o compasso possui mais ou menos tempos do que a fórmula de compasso permite. Por exemplo, a figura 46 mostra a parte de Harpa 1 nos compassos 544-545 escrita como se a fórmula de compasso fosse 4/4, mas a fórmula correta neste trecho é 2/4. Portanto, alteramos a duração das figuras para metade de seu valor. Outro exemplo vemos no compasso 782 onde, na parte de Violino II, há uma colcheia a mais do que o compasso permite (figura 47 na página seguinte).

Figura 46 – Erro de duração de notas, c. 544-545

(a) Parte de Harpa com erro de duração de notas em relação à fórmula de compasso

(b) Parte de Harpa com as durações corrigidas

Já no compasso 1008 a situação é o oposto. Na parte de Clarinete falta o valor de uma figura de colcheia (figura 48a na próxima página). Contudo, a solução aqui poderia ser alterar para semínima tanto o valor da nota Lá quanto o valor da nota Sol $\sharp$, pois cada manuscrito da redução possui uma solução diferente (ver figuras 48a e 48b na página seguinte). Entretanto, decidimos por seguir a fonte **BECA**, já que essa figuração rítmica é a que aparece nos compassos seguintes no texto-base¹.

¹ Na verdade a figuração de colcheia seguida por semínima na fonte **BN** pode ser um erro, já que mesmo nesta

Figura 47 – Erro de duração de notas, c. 782

Figura 48 – Erro de duração de nota, c. 1008

A segunda maneira em que foram encontrados erros de duração é quando há uma divergência no valor das figuras em relação a um ou mais instrumentos. Por exemplo, no compasso 545, figura 49 na próxima página, vemos que apenas nas partes de Flautas 1 e 2 as notas são colcheias, enquanto em todos os outros instrumentos que tocam este acorde a figura é uma semínima, o que indica um erro de duração. Um caso bastante similar vemos no compasso 650, onde aparece colcheia no Violino IIb mas semínima no Violino Ib (figura 50 na página ao lado).

Existe ainda um tipo de alteração no texto-base que colocamos na categoria figuração rítmica. Essa categoria difere da que vimos anteriormente por afetar não apenas a duração, mas também a posição espacial de uma ou mais notas no compasso. Apenas três situações se encaixam nesta categoria. A figura 51a na página 132 mostra a parte de Uilina com uma indicação de tercina sobre as notas e com uma pausa de colcheia um pouco apagada pelo compositor, mas mesmo com ou sem a pausa a duração deste compasso não é preenchida corretamente. Na redução este trecho aparece sem as tercinas e com a duração correta do

fonte, nos compassos seguintes, a figuração é semínima seguida de colcheia. A razão do erro provavelmente é uma falha na memória, pois em uma seção anterior Oswald utiliza esse mesmo motivo, mas, provavelmente por causa da diferença de caráter, ele altera a figuração rítmica.

Figura 49 – Partes de Flautas, Oboés e Clarinetes, c. 544-547

No c. 545 apenas as Flautas possuem colcheias escritas, evidenciando erro de duração

Figura 50 – Violinos Ia e Ib e Violinos IIa e IIb, c. 650-651

No c. 650 o Violino IIb possui colcheia apesar do Violino Ib e também do compasso seguinte possuírem semínimas

compasso, por isso decidimos manter a versão que está em **BECA^{frag}** (figura 51b na página seguinte).

No compasso 366 a divisão rítmica da Harpa está pouco clara (figura 52a na próxima página). Aqui vemos que neste tempo o compositor comete um erro e apaga a nota que havia escrito no lugar errado. Contudo, apesar de sua correção, não fica claro se a nota Lá é uma semicolcheia, tornando o arpejo uma quiáltera de cinco notas. Levando em consideração

Figura 51 – Erro de figuração rítmica, c. 183

(a) Parte da Uliana em AN,
há indicação de tercina (b) Parte da Uliana em **BECA**^{frag},
não há indicação de tercina

que em ambas as reduções esta nota está escrita colcheia e também no texto-base existe essa correção do compositor, decidimos por manter o que aparece nas reduções (figuras 52b e 52c).

Figura 52 – Erro de figuração rítmica, c. 366

(a) Parte de Harpa em AN, segunda parte do
arpejo não está clara a divisão (b) Arpejo do Piano em
BECA^I (c) Arpejo do Piano em **BN**

Na figura 53a na próxima página existe um erro sutil no alinhamento das notas que gerou o erro cometido pelo compositor. O Ré no 3º tempo de Violoncelo e Contrabaixo está alinhado com o Ré do Violino I que, na verdade, é escrito no 3º tempo e meio, ou seja, uma colcheia à frente. Por este motivo, o compositor se confunde na parte de Viola e escreve uma colcheia a mais. Por causa disso fica a ambiguidade se as notas da Viola devem ser tocadas no 3º tempo junto com Violoncelo e Contrabaixo ou meio tempo à frente, junto com Violino I. A solução é facilmente encontrada nas fontes **BECA**^{II} e **BN**, onde vemos que as notas da Viola estão escritas junto com o Violino (figuras 53b e 53c na página ao lado).

Nos manuscritos também é possível encontrar algumas correções feitas pelo próprio compositor. Neste caso é óbvio qual lição deve ser utilizada. Algumas vezes a correção encontra-se no texto-base, outras nos outros manuscritos. A figura 54a na próxima página apresenta dois motivos para a correção do compositor. Primeiramente ele escreveu a parte de Clarinete Baixo na linha errada, o que o levou a adicionar uma indicação de instrumento e a corrigir a clave. O segundo motivo para a correção foi devido à distração na cópia que o levou a omitir o $\flat$ da nota Ré, pois, no piano, o acidente aparece no início do compasso e está subentendido para as próximas notas (figura 54b na página ao lado).

Figura 53 – Erro de figuração rítmica, c. 794

(a) Parte de cordas em AN,
há uma colcheia a mais na
Viola (b) Parte do Piano em **BECA^I** (c) Parte do Piano em **BN**

Figura 54 – Correções feitas pelo compositor no texto-base

(a) Parte de cl.b. em AN, c. 84

(b) Parte de piano em **BECA^I**

A figura 55 na próxima página mostra uma correção que evidencia um problema para o editor que tem à sua disposição apenas o material em meios digitais. A rasura do compositor é feita a lápis, e por causa da diferença de tonalidade da tinta essa rasura não é tão evidente. O erro identificado pelo próprio compositor foi esclarecido apenas com o confronto aos outros manuscritos.

As correções feitas pelo compositor em outros manuscritos podem ou não influenciar nas lições do texto-base. O exemplo apresentado na figura 56 na página seguinte mostra uma alteração do compositor no manuscrito **BECA^{II}**, que incorporamos à lição do texto-base.

Figura 55 – Rasuras pouco nítidas no arquivo digital

Partes de ob., AN, c. 971

Figura 56 – Correção em outro manuscrito incorporada ao texto-base

c. 811

5.1.2 Problemas encontrados na edição da partitura

A partitura da ópera *Le Fate* traz alguns desafios para o editor. São desafios porque exigem que o editor assuma sua autoridade sobre o texto musical que está sendo editado, justificando suas decisões por meio do conhecimento e entendimento adquiridos através do estudo da obra e seu estilo. Grier trata deste tema no início de seu trabalho, discorrendo sobre o balanço que há entre a autoridade do compositor, por meio das fontes, e do editor.

Quando os editores avaliam [as] fontes, eles invocam sua própria autoridade ao formar julgamentos sobre o que as fontes transmitem. E em alguns casos, eles podem questionar a precisão, a veracidade de uma lição em particular registrada em uma ou mais fontes. Aqui está o ponto de interação entre a autoridade do compositor, como transmitida nas fontes, e a autoridade do editor no curso da avaliação e interpretação destas fontes. Editar, portanto, compreende um balanço entre estas duas autoridades. Além disso, o balanço exato presente em qualquer edição em particular é o produto direto do engajamento crítico do editor com a obra editada e suas fontes.² (GRIER, 1996,

² When editors come to evaluate [the] sources, they invoke their own authority in forming judgements about what the sources transmit. And in some cases, they must call into question the accuracy, the truth of a particular reading that is recorded in a source or sources. Here lies the point of interaction between the authority of

p. 3)

Portanto, mesmo que o editor siga uma metodologia específica para a edição, não será incomum que ele deva recorrer à sua autoridade para fazer emendas ou correções no texto musical que não sejam previstas na metodologia. Pela extensão da ópera que estamos editando, esses problemas ocorrem com bastante frequência. A seguir apresentaremos algumas das situações mais comuns encontradas na edição de *Le Fate*.

5.1.2.1 Disposição dos instrumentos

Um dos primeiros desafios para a edição da partitura de *Le Fate* está na maneira com que Oswald escreveu as vozes dos instrumentos de sopros. Apesar da disposição dos instrumentos na partitura estar clara na maioria das vezes, existem vários lugares em que a falta de uma indicação clara de quais instrumentos devem executar o que está escrito faz com que haja dúvidas. Na partitura, estes instrumentos ora são escritos em pentagramas individuais, ora compartilham o mesmo pentagrama. No primeiro caso fica óbvio qual a parte de cada instrumento, mas no segundo, principalmente em trechos em uníssono, nem sempre o compositor deixa claro se a parte deve ser tocada por um instrumentista ou mais de um.

A parte das Flautas é o exemplo mais significativo deste problema. Oswald utiliza três Flautas e um piccolo. Normalmente o piccolo compartilha o mesmo pentagrama da terceira flauta. Por causa disso, e porque na maioria das vezes estas duas partes não estão tocando juntas, entende-se que o mesmo músico deveria executar as duas partes, revezando os instrumentos. Contudo, em alguns desses lugares não é possível fazer a troca de instrumento devido ao curto espaço de tempo entre as partes (figura 57 na próxima página) ou porque as quatro partes tocam simultaneamente (figuras 58 e 59 na página seguinte). Por outro lado, ao considerarmos que as partes de Flautas devem ser executadas por quatro instrumentistas, a quantidade de vezes que a terceira flauta aparece é tão pequena em relação ao todo da obra que pode-se questionar a opção de se manter essa terceira parte.

As partes dos instrumentos de metais, em geral, também apresentam esse problema. Os trompetes, por exemplo, estão divididos em três vozes, distribuídos na maioria das vezes

the composer, as transmitted in the sources, and the authority of the editor in the course of evaluating and interpreting those sources. Editing, therefore, comprises a balance between these two authorities. Moreover, the exact balance present in any particular edition is the direct product of the editor's critical engagement with the piece edited and its sources.

Figura 57 – Partes de Flautas e Piccolo, c. 481-486

Tempo insuficiente para troca de instrumento

Figura 58 – Partes de Flautas e Piccolo, c. 481-486

As quatro Flautas tocam simultaneamente

Figura 59 – Partes de Flautas e Piccolo, c. 481-486

As quatro Flautas tocam simultaneamente

em apenas um pentagrama (figura 60 na próxima página). O exemplo apresentado na figura 61 na página ao lado mostra as indicações de vozes do compositor, mas apesar disso, não está claro como as partes devem ser distribuídas. Quando a 3ª parte inicia, a 2ª parte deve parar de tocar? As hastes voltadas para cima no compasso 546 na linha inferior significam uma indicação para que seja executado com a 2ª parte? Neste caso, a 3ª parte dobra a 2ª ou deve parar de tocar novamente? Contudo, nestes casos, mesmo que o editor faça sua escolha em relação a manter apenas um ou dois instrumentos, a orquestração não é afetada no que tange à questão tímbrica. O que não é o caso na parte de terceiro trombone e tuba. Ambos os instrumentos estão sempre compartilhando o pentagrama, mas existem alguns momentos na

partitura em que está escrita apenas uma parte e não há indicação se é a parte de tuba ou de trombone baixo (figura 62).

Figura 60 – Trompetes, c. 53-54

Disposição dos Trompetes em um pentagrama

Figura 61 – Trompetes, c. 545-547

Dúvida na disposição dos Trompetes mesmo com a indicação do compositor

Figura 62 – Tuba (ou Trombone?), c. 207-209

Não há indicação de instrumento para essa nota

Na parte de percussão também encontramos esse problema. No compasso 4, por exemplo, há uma nota grafada que não permite saber se é referente aos Pratos ou ao Tam-Tam, pois na primeira página ambos os instrumentos aparecem escritos na mesma pauta (figura 63 na página seguinte). O mesmo ocorre no compasso 1062, onde o compositor escreve duas notas de percussão em dois pentagramas diferentes (figura 64 na próxima página). O problema aqui é que não só elas aparecem sem indicação do instrumento e com um grande intervalo entre a última aparição, como também surge uma alteração de padrão, já que antes desta parte o compositor utilizava apenas um pentagrama para a percussão. Felizmente, este trecho é muito parecido com o início da obra, dando base para o nosso entendimento de que os dois instrumentos que aparecem aqui são os mesmos utilizados no primeiro compasso da música.

Ainda no caso da percussão, existe um outro problema relacionado à distribuição nos pentagramas que é a mistura da nomenclatura dos instrumentos. Os instrumentos de

Figura 63 – Percussão, c. 4

Não há indicação de instrumento

Figura 64 – Percussão, c. 1062

Não há indicação de instrumento para as notas da percussão

percussão listados por Oswald no início da partitura são *Timpani*, *Cembalo*, *Triangolo*, *Piatti*, *Cassa* e *Tam-Tam*. Destes, identificamos a ausência da *Cassa*, que não aparece em lugar algum na partitura. Além disso, no manuscrito vemos a indicação *Tamburello*, que não foi listado pelo compositor (figura 65). Contudo, neste caso, o próprio manuscrito nos dá uma indicação do motivo deste instrumento não estar na lista. Quando o *Tamburello* aparece na partitura, ele está escrito no início do pentagrama, onde aparecem as indicações de todos os instrumentos, porém, como vemos na página 126 de AN, na mesma parte que deveria ser o *Tamburello*, Oswald coloca a indicação *Cembalo*. Em nossa pesquisa, descobrimos que *Cembalo* também pode significar *Tamburello* (FACCHIN, 2000, p. 884; BARBERI, 1869, p. 297; CEMBALO..., 2018), o que nos dá a entender que Oswald estava pensando no mesmo instrumento apesar das nomenclaturas diferentes.

Figura 65 – Percussão, c. 515

Indicação de Tamburello, que não está na listagem inicial de Oswald

As partes de cordas também não estão completamente livres deste problema de distribuição das vozes nos pentagramas, mas neste caso as dúvidas surgem quando o compositor

Figura 66 – Percussão, c. 527

Indicação de Cembalo na linha em que o compositor havia indicado Tamburello

utiliza dois pentagramas para indicar *divisi* nos instrumentos. No primeiro ato, em toda a seção da *Valsa lenta*, Oswald divide as cordas de forma que uma parte utilize surdina e a outra não. Essa divisão dura toda esta seção, mas a falta de pausas ou indicações em algumas páginas do manuscrito geram ambiguidades em relação às partes. Por exemplo, no compasso 630 Oswald coloca em todas as cordas a indicação *via sordini*, o que nos dá a entender que a partir deste trecho as cordas deixarão de tocar em *divisi*. De fato, na página seguinte os violinos, apesar de ainda escritos em *divisi*, executam exatamente a mesma coisa, mas a parte de Viola está escrita apenas no pentagrama superior, deixando a dúvida se esta parte deve ser tocada por todo o naipe ou apenas por metade dele (figura 67). Pode-se dizer o mesmo da parte de violoncelo no compasso 644, pois a parte está escrita apenas no pentagrama superior e na página seguinte os violoncelos estão em apenas um pentagrama, ou seja, deve o naipe todo tocar a partir do compasso 644 ou apenas na página seguinte?

Figura 67 – Violas, c. 630-632

Viola escrita apenas no pentagrama superior

Para resolver estes problemas de distribuição dos instrumentos, seguimos alguns princípios para interpretar as indicações do compositor. No caso dos instrumentos de sopro, consideramos sempre que quando não há uma divisão de vozes em um pentagrama que compartilha várias partes de um mesmo instrumento, isso significa que todas as partes executam o mesmo material escrito, a não ser que haja alguma indicação anterior, ou até mesmo posterior, que justifique manter a escrita em apenas uma das partes. Por exemplo, quando o compositor escreve o nome do instrumento no singular em vez do plural, como *flauto* ou *corno* (figura 68 na página seguinte). Nestes casos, geralmente escrevemos a linha melódica na parte 1 do instrumento.

Figura 68 – Trompa, c. 9

(a) Trompa, c. 9

(b) Flauta, c. 104

Figura 69 – Flautas, c. 935

Flauta 3 separada das Flautas 1 e 2

No caso das Flautas, devido aos momentos em que o compositor escreveu explicitamente quatro vozes, consideramos que ele imaginou de fato quatro instrumentistas. Por isso, na maior parte das vezes em que as Flautas tocam em uníssono, escrevemos as Flautas *a 3*. As exceções são quando o compositor escreve explicitamente “*a 2*” ou “*1 e 2*”, ou ainda quando a parte da terceira flauta está separada em um outro pentagrama (figura 69). Contudo, seguir os princípios que definimos acima não remove os problemas que podem surgir na interpretação da partitura. O início do segundo ato é um bom exemplo disso. Oswald indica no primeiro pentagrama *Flauti* e no segundo apenas *Piccolo*. Contudo, nas páginas seguintes, a parte das Flautas é dividida apenas em duas vozes e se mantém assim por mais 15 páginas até a primeira indicação clara da aparição da terceira flauta. Por este motivo decidimos manter apenas duas Flautas no início do segundo ato, levando em consideração as indicações de utilização de apenas duas Flautas que o compositor colocou neste trecho. Somam-se a isso os momentos em que o compositor de fato esquece de indicar uma alteração de instrumento, como entre os compassos 788 e 794 (figuras 70 e 71 na página ao lado). Até estes compassos o compositor estava usando o segundo pentagrama para escrever a parte de piccolo, porém, quando olhamos a disposição dos acordes destes compassos com o que está escrito nas reduções, percebemos que se a parte escrita no segundo pentagrama fosse realmente piccolo, as notas dos acordes ficariam invertidas. Por este motivo entendemos que na verdade este trecho deve ser tocado pela terceira flauta.

O único lugar em que não é possível identificar, mesmo que indiretamente, o instrumento a ser utilizado, é no compasso 208, que poderia ser tanto o terceiro trombone quanto a

Figura 70 – Partes de Flautas, c. 788-789

(a) Indeterminação de qual parte executa o pentagrama inferior

(b) Disposição do acorde em BECA

(c) Disposição do acorde em BN

Figura 71 – Partes de Flautas, c. 792-794

(a) Indeterminação de qual parte executa o pentagrama inferior

(b) Disposição das notas em BECA

(c) Disposição das notas em BN

tuba (figura 62 na página 137). Pode-se argumentar que estas notas devem ser executadas pelo trombone porque a última vez que o compositor escreveu nestes pentagramas foi na parte de trombone. Além disso, na página seguinte ele escreve claramente que as notas a serem tocadas são da tuba, o que significa que se as notas anteriores fossem deste mesmo instrumento ele provavelmente teria colocado a indicação ali. Também é possível argumentar a favor da possibilidade dos dois instrumentos executarem a mesma nota, mas nesse caso seria mais provável que o compositor escrevesse duas hastes ou indicasse os dois instrumentos. Neste caso, preferimos escrever esta parte para a tuba levando em consideração a instrumentação deste trecho, que é muito parecida com o que vemos a partir do compasso 134, onde o compositor utiliza tuba em vez de trombone.

Figura 72 – Flautas, c. 237-238

Notas repetidas sem ligadura

Figura 73 – Flautas, c. 347-349

Notas repetidas sem ligadura

5.1.2.2 Ligaduras

Existem duas situações na utilização de ligaduras por Oswald que merecem uma atenção especial. Percebemos um padrão na escrita do compositor que evita utilizar ligaduras em notas repetidas, mesmo que o resultado sonoro devesse ser ligado. Por exemplo, as figuras 72 e 73 mostram as partes de Flautas onde vemos a utilização de ligaduras apenas nas partes superiores, pois as alturas não se repetem. Nestes casos, preferimos adicionar a ligadura, de forma a manter uma coerência entre as partes. Nossa decisão baseia-se no fato de que em alguns momentos o próprio Oswald escreve a ligadura onde há notas repetidas, como mostra a figura 74 na próxima página.

O segundo caso apresenta maior complexidade na resolução. O que vemos no manuscrito é um grande número de ligaduras, tanto no final quanto no início dos sistemas, que não possuem uma continuação na página seguinte ou um início na página anterior (figura 75 na página ao lado). O manuscrito está repleto de exemplos como esse. Não é possível encontrar

Figura 74 – Oboés, Corne Inglês e Clarinete 1, c. 239

Notas repetidas com ligadura

um padrão que ajude a definir um critério único para as escolhas do editor. Em nossa edição tivemos que avaliar cada item, comparando o texto musical com o que se seguia, com o que vinha antes, com outros instrumentos e com o que estava nas outras fontes. A partir dessa análise, definimos se deveríamos manter a ligadura ou eliminá-la. O que nos chamou a atenção neste caso é que em vários momentos o compositor adicionou ligaduras sem que houvesse notas no compasso seguinte ou anterior que justificasse tê-las escrito (figura 76).

Figura 75 – Ligaduras sem continuidade

(a) Clarinetes, c. 876, sem ligaduras para o próximo compasso

(b) Clarinetes, c. 877, com ligaduras para o compasso anterior

Figura 76 – Ligaduras sem nota no compasso anterior

(a) Fagotes, c. 511, não possui notas

(b) Fagotes, c. 512, com ligadura para o compasso anterior

Uma possível explicação para essas ligaduras está no processo de cópia da partitura. A figura 77 na página seguinte mostra uma ligadura em **BECA**^I colocada arbitrariamente

em direção ao compasso anterior, mas, como podemos ver, aqui também não há ligadura no compasso anterior, e isso acontece justamente em uma quebra de sistema. Essa ligadura pode ter sido erroneamente copiada para **AN**, como vemos na figura 78, se o método do compositor ter sido o de copiar compasso por compasso, o que parece ser o caso. Dessa forma, ele teria colocado a ligadura baseado no manuscrito utilizado para a cópia, sem consultar as notas já escritas. Em **BN** não aparece esse problema, o que mostra uma relação entre **AN** e **BECA**^I.

Figura 77 – Ligadura colocada equivocadamente para o compasso anterior em **BECA**^I

Manuscrito **BECA**^I, c. 446-447

Figura 78 – Ligadura adicionada erroneamente devido ao processo de cópia do compositor

Partes de cl. em **AN**, c. 446-447

5.1.2.3 Andamentos

A comparação dos manuscritos da ópera *Le Fate* mostra que existem várias diferenças nas indicações de tempo e andamento feitas pelo compositor. Estas diferenças, algumas

vezes, são relativas à posição das indicações, ou seja, aparecem em compassos distintos nos manuscritos. Outras vezes, apesar de estarem na mesma posição, as indicações são diferentes. A tabela 5.2 reúne todos os andamentos encontrados nos manuscritos. Nela é possível identificar com clareza as diferenças entre as fontes. Em negrito destacamos os lugares onde as indicações coincidem em todas elas.

O critério que utilizamos para a definição dos andamentos que são utilizados em nossa edição foi de manter o que está no texto-base. Dessa forma, não alteramos as indicações que divergem nas reduções, nem retiramos aquelas presentes apenas na partitura. Contudo, consideramos que a omissão de alguns dos andamentos na partitura pode não ter sido intencional, já que alguns destes lugares ocorrem em mudanças de seção, geralmente acompanhadas por uma mudança de caráter. Portanto, a presença ou falta de uma indicação torna a leitura da partitura um tanto ambígua, principalmente quando a omissão ocorre na repetição de uma seção anterior. Sendo assim, nestes casos, preferimos adicionar a indicação presente nas reduções.

Com relação às alterações pontuais de andamento, ou seja, que afetam poucos compassos, como alguns *più lento* e *animato*, são apresentadas na tabela a título de comparação, mas não fizemos alterações em relação ao texto-base.

Tabela 5.2 – Comparação dos andamentos nas fontes

Comp.	AN.	pág.	BECA	pág.	BN	pág.
ATO I						
1	Andante	1	Andante	1	Andante	1
17	—	6	Tempo di Walz	3	Mouvement de Valse	5
83	Allegro	20	Allegro	8	Allegro	18
87	Moderato	21	—	8	—	18
95	Andante	23	più moderato (tempo di Walz)	9	più moderato	19
107	animato	25	più mosso	10	animato	20
111	Lento	26	Lento	10	Lento	20
122	—	29	Adagio	11	Adagio	22
126	più mosso	30	più mosso	11	1º tempo (animato)	22
134	—	32	1º tempo	12	1º tempo	23
173	—	42	Andante	16	—	30
188	Lento	45	Lento	2y	—	—
195	Allegro	46	Allegro	2y	—	—
198	più lento	47	più lento	3y	—	—

continua ...

Tabela 5.2 – Comparação dos andamentos nas fontes (continuação)

Comp.	AN.	pág.	BECA	pág.	BN	pág.
219	Adagio	53	Molto Adagio	17/5y	Molto Adagio	32
232	a tempo	56	a tempo	18/6y	a tempo	33
240	Moderato	58	—	7y	—	—
254	—	61	—	24	Andante con moto	43
314	a tempo (animato)	76	a tempo	31	Presto	52
330	più mosso	80	Presto	33	Presto	54
333	—	81	più adagio	33	più adagio	54
336	Andante	81	Andante	33	Andante	55
347	a tempo	84	Adagio	34	Adagio	56
365	Lentamente	90	Più Lento	37	Molto Adagio	59
378	Adagio	94	Lento e molto espressivo	38	Lento (molto espressivo)	61
432	Molto Lento	104	Molto Lento	41	—	65
440	Vivace	106	Vivace	42	Vivace	66
442	Stretto	106	—	42	—	66
447	Adagio	108	—	43	Adagio	66
451	a tempo	109	—	43	—	67
457	animato	111	—	44	—	68
465	Andantino	113	—	45	Moderato	69
559	Adagio	133	—	56	—	80
566	Tempo di valse lente	134	Tempo di walzer lento	56	Valse lente	81
598	—	138	Animato	58	animato	82
614	—	140	1º tempo	59	1º tempo	83
630	animato	142	—	59	Vivace	84
672	1º tempo	148	1º tempo	61	a tempo	86
698	Adagio	151	—	62	—	87
ATO II						
710	Allegro con brio	153	Allegro agitato	1	Allegro agitato	90
775	Allegro	162	—	6	—	96
776	Moderato	162	Moderato	6	Moderato	96
786	Allegro	164	—	7	—	97
789	—	165	Moderato	7	Moderato	97
795	Andante con moto	166	—	8	—	98
825	Adagio	169	Adagio	10	Adagio	101
853	Molto Adagio	174	Adagio	13	Adagio	105
857	—	175	—	13	a tempo	105
864	poco animato	176	poco più animato	14	poco più animato	106

continua ...

Tabela 5.2 – Comparação dos andamentos nas fontes (continuação)

Comp.	AN.	pág.	BECA	pág.	BN	pág.
881	—	181	sempre adagio	16	sempre adagio	108
885	Più Lento	182	—	17	più adagio	109
889	Largamente	183	Largamente	18	Largamente	110
896	animando	185	animando	18	animando	110
930	Allegro	193	Allegro	22	Allegro	114
938	Adagio	195	Adagio	23	Adagio	115
946	Allegro agitato	196	Allegro agitato	24	Allegro agitato	116
957	—	198	più agitato	25	più agitato	117
1039	—	216	—	33	Adagio	125
1049	—	219	a tempo	34	a tempo	127
1051	molto ritenuto	219	—	34	—	127
1052	lentamente	219	—	34	—	127
1054	a tempo	220	—	34	—	128
1060	Adagio	221	Molto Lento	35	Molto Lento	128
1081	—	229	—	39	a tempo	133
1085	—	230	—	39	Più Lento	133
1087	—	231	—	39	a tempo	134
1095	—	232	—	40	Lentamente	134
1110	Largamente	237	molto rit.	43	molto rit.	138
1112	—	238	a tempo	43	a tempo	138

... conclusão.

5.1.2.4 Numeração de página, números de ensaio e números de compasso

O manuscrito da partitura de *Le Fate* possui numeração de páginas escrita à mão pelo compositor. Essa numeração é contínua do início ao fim do manuscrito, mas apresenta inconsistência em quatro lugares. A paginação repete o número 61 e omite o número 62, portanto, sem influenciar na sequência das páginas posteriores. Duas páginas possuem o número 153, mas a numeração continua a partir do 154, o que resulta em uma página a mais no total. O número 192 também está omitido, fazendo com que a sequência seja 191, 193. Além disso, a página seguinte à 194 está sem numeração e a continuação parte do número 195, o que acrescenta mais uma página ao total.

Em relação às marcações de ensaio, apenas no primeiro ato o número 46 está repetido.

Em nossa edição optamos por manter os números de ensaio nos mesmos lugares onde o compositor os indicou, mas atualizamos a sequência numérica para não haver repetições. Estes pequenos erros na numeração de páginas e marcações de ensaio não se apresentaram como um problema de fato para a edição, contudo em alguns momentos em que era necessário um ponto de referência próximo a estes lugares para localizar uma página ou um elemento musical essas falhas prejudicaram a fluência do trabalho.

Nenhum dos manuscritos apresenta numeração de compasso, mas se apresentassem sabemos que os compassos entre os manuscritos não seriam equivalentes devido às várias diferenças que existem nas fontes em relação à sua estrutura. Por exemplo, a cena 2 do ato 1 é diferente entre a partitura e as reduções, o que certamente afeta a numeração de compasso. Portanto, a numeração que apresentamos é equivalente ao manuscrito AN, e quando nos referimos a um certo compasso nas outras fontes na verdade estamos nos referindo apenas ao trecho equivalente, nada tendo a ver com o número de compasso real destes manuscritos. Em nossa edição resolvemos manter a numeração de compasso contínua entre os dois atos para facilitar na localização dos elementos que discutimos neste trabalho e para facilitar a localização pelo aparato crítico.

5.1.3 Consideração sobre as variantes e versões

Os erros são alterações no texto musical impossíveis de existir na obra por questões estilísticas. Portanto, quando encontramos alterações na partitura de *Le Fate* cujas características não nos permitiam justificá-las como erro, foram classificadas como variantes. A quantidade de variantes identificadas é muito inferior à quantidade de erros encontrados no texto-base. O processo de escolha das variantes se deu pela análise vertical e horizontal do elemento na partitura e posteriormente um confronto entre ela e as reduções.

O critério mais importante que utilizamos para alterar uma variante que se encontra no texto-base foi a verificação de uma ocorrência em outra parte da obra ou em outro instrumento. Nos casos em que a variante é detectada apenas nas reduções, preferimos não alterar o texto-base. Por isso a maioria das variantes apresentadas no aparato crítico são relativas a pequenas modificações, como a adição ou remoção de articulações e ligaduras, o tamanho de *crescendos* e *decrescendos* e alterações em valores de notas específicas.

Em relação às versões encontradas nas fontes, há dois lugares onde está claro que o

compositor não optou explicitamente por uma versão. Um desses lugares aparece em **AN**, no compasso 312, onde na parte de Brunello, sua linha melódica é escrita em dois pentagramas (figura 79). O outro lugar aparece no compasso 227 no manuscrito **BECA**^I, onde o compositor escreve as notas alternativas entre parênteses na linha melódica de Ulina (figura 80). Em ambos os casos decidimos apresentar na edição as duas versões como alternativa de execução para os cantores.

Figura 79 – Brunello, c. 312-313

Versão indicada pelo compositor

Figura 80 – Ulina, c. 227-228

Versão indicada pelo compositor

5.1.4 Padrão editorial da editoração musical

Figueiredo (2017, p. 40) estabelece como ponto de partida para seu trabalho “que editar é estabelecer um texto, resultante da pesquisa e da reflexão em torno das fontes que o transmitem”. Assim também Grier (1996, p. 36), que afirma que o produto final de qualquer edição é um texto. Obviamente o editor precisa apresentar o resultado de seu trabalho em forma de partitura, mas a editoração gráfica da partitura com a finalidade de publicação é um processo que já não faz parte das atribuições do editor, apesar deste com frequência participar do processo.

Mesmo assim, em nosso trabalho tivemos o cuidado de preparar a partitura com os padrões mais elevados no tocante à sua editoração musical. Tivemos como base na definição do padrão editorial de nossa edição o livro de Gould (2011), do qual seguimos todas as indicações para a produção da partitura. Pelo fato de *Le Fate* ser uma obra do início do século XX procuramos manter as notações tradicionais, como barras de compasso duplas antes de alteração de fórmula de compasso, agrupamento das bandeiras de acordo com o texto cantado, e não com a fórmula de compasso, e a utilização de espaço para agrupar as sílabas que ocupam a mesma nota, em vez de adicionar o símbolo de ligação. Para tirar dúvidas, consultamos edições de ópera da Ricordi.

Os nomes dos personagens são apresentados de acordo com Gould (2011, p. 470), ou seja, em cada nova aparição. Fazemos o mesmo com as entradas do coro, onde indicamos não apenas as vozes que cantam, mas também o nome que Oswald dá ao coro, como *Coro interno* ou *Coro de sirene*. Procuramos manter a lista de personagens, no início da partitura, da forma como o compositor a escreveu no manuscrito. Já a lista de instrumentos foi atualizada para constar a harpa, que não havia, os instrumentos de percussão que de fato estão na partitura, as transposições dos instrumentos e as abreviações utilizadas, sugeridas pelo editor.

5.2 Aparato crítico

Este aparato crítico apresenta as correções e alterações no texto musical feitas na partitura editada. Além do compasso e do instrumento onde identificamos o problema, apresentamos a categoria da lição considerada e o tipo do erro ou variante em questão. A descrição mostra o que foi feito em relação ao problema encontrado.

O aparato crítico é apresentado aqui em forma de tabela. A maioria das descrições são feitas em forma de texto por serem correções pontuais. Quando possível, elementos visuais também são acrescentados para ilustrar com mais clareza a situação que uma ou mais lições se encontram nos manuscritos.

Tabela 5.3 – Aparato crítico

Comp.	Instr.	Categoria	Tipo	Descrição
1	timp.	altura	erro por omissão	adicionado # por analogia com os outros instrumentos
1	tba.	dinâmica	erro por omissão	adicionada indicação <i>dim.</i> por analogia com os outros instrumentos
1	arp.2	elemento notacional	erro por omissão	adicionada pausa de semínima no 4º tempo por analogia com a pauta inferior
3	cl.b.	elemento notacional	erro por substituição	alterada clave de Fá para clave de Sol
5	fg.2	elemento notacional	erro por adição	retirada ligadura por analogia com fg. 1
5	cl.b.	elemento notacional	erro por omissão	adicionada ligadura por analogia com o c. 6
11	cor.3 va.2	elemento notacional	erro por adição	retirada ligadura depois da nota Sol# por analogia com cl. 1 e cor. 1
12	cor.1	elemento notacional	erro por adição	retirada ligadura antes da nota Si por analogia com cl. 1
12	cor.4	elemento notacional	erro por omissão	adicionada ligadura antes da nota Si como em BECA e BN
12	fg.1,2/vc.	elemento notacional	erro por omissão	adicionada ligadura como em BECA e BN
12-13	ob.1,2	dinâmica	erro por omissão	adicionadas indicações <i>p</i> por analogia com fl. no c. 7
15	ob.2/cl.2	elemento notacional	erro por adição	retirada ligadura antes da nota por analogia com os outros instrumentos
22,24	vl.1,2	dinâmica	variante alternativa	alterado o tamanho do sinal $\succ$ como em BECA
24	vl.1	articulação	erro por omissão	adicionados <i>staccatos</i> nas notas Lá por analogia com vl. 2

continua ...

Tabela 5.3 – Aparato crítico (continuação)

Comp.	Instr.	Categoria	Tipo	Descrição
29-30	fl.3 ob.1,2 cl.1 cor.3,4 tr.1,2	articulação	erro por omissão	adicionados <i>staccatos</i> por analogia com fl.
30	cl.1	dinâmica	erro por omissão	adicionado sinal $\succ$ por analogia com fl.
30	cor.3,4	dinâmica	erro por omissão	adicionada indicação de <i>f</i> por analogia com tr.
30	fl. ob.	dinâmica	variante alternativa	alterado o tamanho do sinal $\succ$ por analogia com vl.
33	ob.1	elemento notacional	erro por omissão	nota 4: adicionada ligadura por analogia com fl. 2
33-34	ob.1	dinâmica	erro por omissão	adicionados sinais $\lessgtr$ por analogia com fl.
35	arp.2	elemento notacional	erro por adição	retirada clave de Sol por analogia com os compassos seguintes
36	arp.2	altura	erro por substituição	adicionado $\natural$ na nota Fá por analogia com arp. 1
36	ob.1	articulação	erro por omissão	adicionada ligadura por analogia com fl. 2
37	cl.2 vl.2	altura	erro por substituição	nota 4: alterada de Fá $\sharp$ para Sol $\sharp$ como em BECA e BN
37	cor.ingl.	dinâmica	erro por omissão	adicionada indicação de <i>cresc.</i> por analogia com fg. 1
37-38	fl.1 cl.1	articulação	variante alternativa	alterada colocação das ligaduras como em BECA e BN
39	cor.3	articulação	erro por omissão	adicionado acento ($>$) por analogia com cor. 1 e 2
40	fl.2	dinâmica	erro por omissão	adicionado sinal $\lessgtr$ por analogia com fl. 1
40	cor.1,3,4 tr.2,3	elemento notacional	erro por omissão	adicionada ligadura por analogia com o compasso seguinte
41	arp.1	elemento notacional	erro por adição	retirada pausa por analogia com compassos seguintes
41	vl.1	elemento notacional	erro por omissão	adicionada nota Mi por analogia com fl.
45	cl.1	elemento notacional	erro por omissão	adicionada ligadura de valor na última nota por analogia com o compasso seguinte
45	cor.ingl.	elemento notacional	erro por omissão	adicionada ligadura por analogia com os compassos anteriores
46	tba.	altura	variante alternativa	mantida a parte de tuba como se encontra no manuscrito sem alterar as oitavas, apesar do perfil ser semelhante ao fg., vc. e cb.
46	fl.2.3	articulação	erro por omissão	adicionados <i>staccatos</i> por analogia com fl. 1

continua ...

Tabela 5.3 – Aparato crítico (continuação)

Comp.	Instr.	Categoria	Tipo	Descrição
46	fl.2.3	articulação	variante alternativa	alterada posição da 2ª ligadura por analogia com fl. 1
46	vl.2	elemento notacional	erro por omissão	adicionada ligadura por analogia com vl. 1
47	cor.1,4	elemento notacional	erro por omissão	nota 2: adicionado # por analogia com os compassos anteriores
47-48	fl.2	elemento notacional	variante alternativa	alterada ligadura por analogia com os outros instrumentos e com os compassos seguintes
48	fl.2	articulação	erro por omissão	adicionados <i>staccatos</i> por analogia com picc. e fl. 1
48	ob.1	elemento notacional	erro por omissão	adicionada ligadura por analogia com fl. 1
49-50	cl. 2	articulação	variante alternativa	adicionadas ligaduras por analogia com os c. 138-139
51-52	cor.1,4	elemento notacional	erro por omissão	adicionada ligadura por analogia com o c. 44
52-53	ob.1	elemento notacional	erro por omissão	adicionada ligadura por analogia com fl.
53	vc. cb.	elemento notacional	erro por omissão	adicionados acentos (>) por analogia com fg., trb. e tb. e com c. 142
53-54	ob.1,2	elemento notacional	erro por omissão	adicionada ligadura por analogia com fl.
55	arp.1	elemento notacional	variante alternativa	alterada ligadura por analogia com o c. 144
56	cl.1	altura	erro por substituição	nota 12: alterada nota Mi para Sol por analogia com va. e como em BECA e BN
57	timp.	elemento notacional	erro por omissão	adicionada fórmula de compasso 6/8 devido à figuração escrita pelo compositor
59	cor.2,3,4	elemento notacional	erro por adição	retiradas ligaduras por ausência de continuidade devido à virada de página
59	cor. tr.	elemento notacional	erro por omissão	adicionada fórmula de compasso 6/8 em concordância com a escrita do compositor
60	vc.	elemento notacional	erro por omissão	adicionada ligadura por analogia com c. 149
63	arp.1	elemento notacional	erro por omissão	adicionada clave de Sol no pentagrama inferior por analogia com fl. e vl.
66	cordas	articulação	variante alternativa	ligaduras alteradas por analogia com c. 155
66	fg.1	elemento notacional	erro por adição	retirado acento em nota ligada
67	arp.1	elemento notacional	erro por omissão	alterada figuração para por analogia com os compassos seguintes
67-70	arp.2	duração	erro por substituição	alterados valores de notas de para para corresponder com a fórmula de compasso

continua ...

Tabela 5.3 – Aparato crítico (continuação)

Comp.	Instr.	Categoria	Tipo	Descrição
74	bas.	altura	erro por omissão	adicionada nota Ré no último tempo por analogia com c. 14 e como em BECA e BN
75	cb.	altura	erro por adição	retirada nota Lá por analogia com vc.
75	cor.	elemento notacional	erro por omissão	adicionada fórmula de compasso para corresponder com a escrita do compositor
77-80, 134-135	cl.b.	elemento notacional	erro por omissão	adicionadas ligaduras por analogia com cl. 2 e cor.ingl.
79	vc.	elemento notacional	erro por omissão	adicionada ligadura por analogia com os c. 81-82
80	cl.1	dinâmica	erro por omissão	adicionada indicação p por analogia com os outros instrumentos
88	cor.1	elemento notacional	erro por omissão	adicionada ligadura de valor por analogia com o c. 92
89	ob.1	elemento notacional	erro por omissão	adicionada ligadura por analogia com ob. 2
89	ob.1,2	elemento notacional	erro por omissão	adicionado sinal $\leq$ por analogia com fl. 1 e picc.
92	va.2	elemento notacional	erro por omissão	adicionada ligadura por analogia com compasso anterior
93	vl.1,2	elemento notacional	erro por omissão	adicionado sinal $\leq$ por analogia com fl. 1, 2 e picc.
103	cfg.	elemento notacional	erro por omissão	adicionada ligadura que faltou devido à virada de página
103	cor.1	elemento notacional	erro por omissão	adicionada ligadura que faltou devido à virada de página
109	fg.2	elemento notacional	erro por omissão	adicionados <i>staccatos</i> por analogia com os compassos anteriores
110	tr.2,3	elemento notacional	erro por omissão	adicionados acentos (>) por analogia com as outras partes
113	cl.1	elemento notacional	erro por omissão	adicionado $\flat$ na nota Ré por analogia com vl. 2
122-124	vl. va. vc.	elemento notacional	erro por omissão	adicionados sinais $\succ$ por analogia com as partes de sopros e como em BN
130	cl.1	elemento notacional	erro por omissão	nota 10: adicionado $\flat$ na nota Ré por analogia com vl. 2
133	cl.2	elemento notacional	erro por omissão	nota 9: adicionado $\flat$ por analogia com ob. 1
133	ob.1	elemento notacional	erro por omissão	adicionado $\flat$ na nota Si
133	ob.2	elemento notacional	erro por substituição	notas 7 e 8: alteradas de $\text{Si}\flat$ para $\text{Si}\flat$ e $\text{Si}\sharp$ para $\text{Si}\flat$ por analogia com vl. 2 e como em BECA e BN
134	—	andamento	erro por omissão	adicionada indicação de andamento I. Tempo como em BECA e BN

continua ...

Tabela 5.3 – Aparato crítico (continuação)

Comp.	Instr.	Categoria	Tipo	Descrição
134-137	cor.3,4	elemento notacional	erro por omissão	adicionada ligadura por analogia com cor.ingl.
140	fl.1 ob.1	elemento notacional	erro por omissão	adicionado # na nota Lá por analogia com vl. 1 e 2
140-141	tb.	altura	erro por omissão	adicionada nota Lá por analogia com c. 51-52
140-141	cor.1,4	elemento notacional	erro por omissão	adicionada ligadura por analogia com ob. 2, cor.ingl. e cl.b.
142	cl.1	altura	erro por substituição	nota 12: alterada nota Dó# para Ré por analogia com va.
142	arp.1,2	elemento notacional	erro por omissão	adicionada indicação ff por analogia com as outras partes
142-143	picc. fl.2,3 ob.	elemento notacional	variante alternativa	alterada ligaduras por analogia com fl. 1
144	cl.b. fg.1,2 cor.1,2,3,4 trb.1,2,3 tb.	elemento notacional	erro por omissão	adicionados acentos (>) por analogia com c. 55
145	vl.1	elemento notacional	erro por omissão	adicionada indicação de oitava por analogia com c. 56
145	fl.1	elemento notacional	variante alternativa	nota 2: adicionada nota Fá por analogia com c. 56
148	cor.3,4	elemento notacional	erro por adição	retiradas ligaduras por ausência de continuidade devido à virada de página
148-150	cl.1,2 cl.b. fg.1,2 cfg.	elemento notacional	erro por omissão	adicionadas ligaduras por analogia com c. 59-61
152	vl.1	altura	erro por substituição	notas 3 e 5: alteradas de Mi para Fá como em BECA e BN
173	—	andamento	erro por omissão	adicionada indicação Andante como em BECA
173	cfg.	elemento notacional	erro por adição	retirada ligadura por analogia com cb.
175	cl.b.	dinâmica	erro por omissão	adicionada indicação p por analogia com outras partes
176	fl.1	elemento notacional	erro por substituição	corrigidas figuras de valores para colcheias por analogia com vl. 1
177	fg.2 cfg.	elemento notacional	erro por omissão	adicionada ligadura como em BN
182	fg.1,2	elemento notacional	erro por omissão	adicionadas ligaduras para manter continuidade com compasso seguinte
183	ULIN.	figuração rítmica	erro por substituição	alterada figuração rítmica como em BECA^{frag}
185	fl.1	articulação	variante alternativa	ligaduras e <i>staccatos</i> alterados como em BECA^{frag}

continua ...

Tabela 5.3 – Aparato crítico (continuação)

Comp.	Instr.	Categoria	Tipo	Descrição
185	ULIN.	elemento notacional	erro por substituição	colocado # no Si como em BECA^{frag}
186	ULIN.	altura	erro por omissão	nota 6: adicionado $\sharp$ na nota Ré como em BECA^{frag}
186	vl.1	altura	erro por omissão	nota 10: adicionado $\sharp$ na nota Ré como em BECA^{frag}
186	vl.1	altura	erro por omissão	nota 11: adicionado $\sharp$ na nota Lá como em BECA^{frag}
186	vl.2	altura	erro por omissão	nota 5: adicionado $\sharp$ na nota Lá como em BECA^{frag}
186	ob.1	elemento notacional	erro por omissão	nota 2: adicionado $\sharp$ no Mi por analogia com o vl. 2
186	vl.1	elemento notacional	variante alternativa	nota 7: adicionado acidente de precaução na nota Fá por analogia com ULINA e como em BECA^{frag}
194	fl.1	articulação	variante alternativa	retirados acentos por analogia com vl. 1 e cl. 1
195	fg.1,2	articulação	erro por omissão	adicionados <i>staccatos</i> por analogia com BECA^{frag}
195	fg.2	dinâmica	erro por substituição	alterada dinâmica para <i>mf</i> por analogia com fg. 1 e por analogia com cl. 1 e 2 no compasso seguinte
200	cfg.	elemento notacional	erro por omissão	adicionada ligadura para a próxima nota
200	cl.1,2 cl.b.	elemento notacional	erro por omissão	ligadura estendida até o próximo compasso
203	tr.1	articulação	variante alternativa	retirado <i>staccato</i> por analogia com cor. 1 e 2
203	vc. cb.	elemento notacional	erro por omissão	adicionadas ligaduras para manter continuidade com compasso seguinte por analogia com fg. 2
205	fl.1	elemento notacional	erro por substituição	notas 5 e 6: corrigidos acidentes por analogia com outras partes
212	cor.1	articulação	erro por omissão	adicionadas articulações (>) por analogia com compasso anterior
213	cor.3	articulação	erro por omissão	adicionados acentos (>) por analogia com tr. 2
213	tr.1	articulação	erro por omissão	adicionados acentos (>) por analogia com outras partes
226	vl.2 va. vc.	elemento notacional	erro por omissão	adicionada indicação <i>cresc.</i> por analogia com vl. 1
226	fl.1	elemento notacional	erro por omissão	adicionado $\sharp$ na nota Sol por analogia com outras partes
227-228	ULIN.	altura	Versão	adicionadas notas alternativas como em BECA^I
240	fg.1,2	articulação	erro por omissão	adicionados <i>staccatos</i> como em BECA^{frag}

continua ...

Tabela 5.3 – Aparato crítico (continuação)

Comp.	Instr.	Categoria	Tipo	Descrição
240	LURC.	duração	erro por substituição	nota alterada de para devido à fórmula de compasso
242	cor.2	altura	erro por omissão	nota 3: adicionado na nota Lá como em BECA^{frag}
247	vl.2	articulação	erro por omissão	adicionado <i>staccato</i> por analogia com vl. 1
247	cl.1	elemento notacional	erro por omissão	adicionado na nota Lá como em BECA^{frag}
248	cl.1	altura	erro por substituição	nota 6: alterada nota Do para Ré por analogia com vl. 1 e como em BECA^{frag}
254	todos	andamento	erro por omissão	adicionada indicação Andante con moto como em BN
271	vc.	elemento notacional	erro por omissão	adicionada ligadura por analogia com vl. 1 e va.
285	SIRE.	elemento notacional	erro por adição	retirada ligadura como em BECA e BN
291, 295, 297	vl.1a vl.2a	elemento notacional	variante alternativa	alteradas ligaduras por analogia com c. 289 e 293
293	vl.2	elemento notacional	variante alternativa	alteradas ligaduras por analogia com vl. 1
294	vl.1b va.	elemento notacional	erro por omissão	adicionadas indicações $\langle \rangle$ por analogia com vl. 2b
295	cl.1,2	elemento notacional	variante alternativa	alteradas ligaduras por analogia com ob.
300	fag.2	elemento notacional	erro por omissão	adicionado acento ($\>$) por analogia com fag. 1
305	fg.2 cfg.	elemento notacional	erro por omissão	nota 5: adicionado na nota Mi por analogia com outras partes
317	fg.1	elemento notacional	erro por omissão	nota 6: adicionado por analogia com fg. 2
318	cl.1	elemento notacional	erro por omissão	adicionado na nota Fá por analogia com cor. 1
324, 326-327	cl.1	elemento notacional	erro por omissão	adicionado nas notas Dó como em BN
336	vc.	elemento notacional	erro por omissão	adicionada ligadura como em BN
341	vc.	elemento notacional	erro por omissão	clave corrigida como em BN AN: BN:
347-348	fl.2,3	elemento notacional	erro por omissão	adicionadas ligaduras por analogia com fl. 1
350	fl.2 arp.1 vl.2 cb.	elemento notacional	erro por omissão	adicionados na nota Sol como em BN e BECA
355	vc.	elemento notacional	erro por omissão	adicionada ligadura para o compasso seguinte como em BECA e BN

continua ...

Tabela 5.3 – Aparato crítico (continuação)

Comp.	Instr.	Categoria	Tipo	Descrição
366	arp.2	figuração rítmica	erro por substituição	alterada figuração de para como em BECA e BN
368	arp.2	elemento notacional	erro por omissão	adicionadas notas Ré $\flat$ por analogia com vl. 1
370	arp.1	elemento notacional	erro por omissão	alterada para clave de Fá como em BECA e BN
377	arp.1	elemento notacional	erro por omissão	adicionada ligadura por analogia com compassos anteriores
384	BRUN.	figuração rítmica	variante alternativa	AN: BECA, BN: alterada figuração rítmica como em BECA e BN
403	vl.2 va. vc.	elemento notacional	erro por omissão	adicionada ligadura por analogia com o compasso seguinte
404, 406	cor.1,2	elemento notacional	erro por omissão	adicionado $\flat$ na nota Mi por analogia com cor.ingl. e cl. 2
415	sopros	elemento notacional	erro por omissão	adicionadas ligaduras por analogia com compasso anterior
423	vl.1	elemento notacional	erro por omissão	adicionado $\flat$ como em BECA e BN
430	Todos	elemento notacional	erro por omissão	adicionadas fermatas em todos os instrumentos
435	fl.2,3	elemento notacional	variante alternativa	retiradas ligaduras como em BECA e BN
448	fg.2	elemento notacional	erro por omissão	nota 3: adicionado $\flat$ por analogia com vc.
456	LURC.	elemento notacional	erro por omissão	nota 4: adicionado $\flat$ na nota Sol como em BECA e BN
461	cor.3,4 cb.	dinâmica	erro por omissão	adicionadas indicações <i>f</i> por analogia com outras partes
462	vl.1,2	dinâmica	erro por omissão	adicionados sinais $\lessgtr$ por analogia com fl. e ob.
462	fag. cor.	elemento notacional	erro por omissão	adicionado $\gtr$ por analogia com cl.
463	va.	dinâmica	erro por omissão	adicionados sinais $\lessgtr$ por analogia com fg.
465	cor.3,4	dinâmica	erro por omissão	adicionada dinâmica <i>p</i> por analogia com fag.
465	vl.2	elemento notacional	erro por adição	retirado $\flat$ na nota Lá como em BECA e BN
478	fl. cl.	articulação	erro por omissão	adicionados acentos ($\gtr$) por analogia com outras partes
478	vl.1	elemento notacional	erro por adição	retirada ligadura da nota Fa para Mi como em BECA e BN
479	vl.1	elemento notacional	variante alternativa	retirada ligadura para o próximo compasso como em BN

continua ...

Tabela 5.3 – Aparato crítico (continuação)

Comp.	Instr.	Categoria	Tipo	Descrição
480	vl.2	elemento notacional	erro por omissão	adicionadas ligaduras por analogia com o compasso seguinte
481	cl.2	elemento notacional	erro por omissão	adicionada ligadura para o próximo compasso por analogia com outras partes
484	vl.2	dinâmica	erro por substituição	alterada primeira indicação > para < por analogia com fl.
485	cl.1	articulação	erro por omissão	adicionados <i>staccatos</i> por analogia com outras partes
485-486	fg.2	elemento notacional	erro por omissão	adicionado $\flat$ nas nota Dó por analogia com fg. 1
486	fag.1,2	articulação	erro por omissão	adicionado acento forte (>) por analogia com cl. como em BECA e BN
486	arp.1,2	elemento notacional	erro por omissão	adicionado $\flat$ nas notas Sol no último acorde como em BN
487	ob.1,2	elemento notacional	erro por adição	retiradas ligaduras sem continuidade como em BECA e BN
489	va.	elemento notacional	erro por adição	retirada ligadura por analogia com cl.
492	cl. fag. va.	articulação	erro por omissão	adicionados <i>staccatos</i> como em BECA e BN
498	ob.1	articulação	erro por adição	retirado acento forte por analogia com fl.
500	fl.3	articulação	erro por omissão	adicionado acento (>) por analogia com fl. 1 e ob. 1
503	fag.2 cfg.	dinâmica	erro por omissão	adicionadas dinâmicas <i>mf</i> por analogia com fag. 1
503	arp.1	elemento notacional	erro por omissão	adicionado sinal de arpejo no 4o tempo por analogia com pentagrama superior
506	ob.2 cl.b. fag.1	elemento notacional	variante alternativa	ligaduras padronizadas por analogia com ob. 1 e como em BN
508	bas.	altura	erro por substituição	nota 6: corrigida de Mib para Fá como em BECA e BN
509	vl.1	elemento notacional	variante alternativa	alterada ligadura por analogia com vl. 2
510-511	fl.2	articulação	erro por omissão	adicionados acentos (>) por analogia com fl. 1
511	va. vc.	articulação	erro por omissão	adicionado acento (>) por analogia com vl.
511	cor.1	elemento notacional	erro por adição	retirada ligadura por analogia com cl.
512	ob.1 cl.1,2 cor.1	elemento notacional	erro por adição	retiradas ligaduras sem continuidade
513	ob.1	elemento notacional	variante alternativa	alterada posição da ligadura por analogia com cl. 1, 2, fg. 1 e cor. 1 e 2

continua ...

Tabela 5.3 – Aparato crítico (continuação)

Comp.	Instr.	Categoria	Tipo	Descrição
514	ob.1	dinâmica	erro por omissão	adicionada dinâmica <i>f</i> por analogia com picc.
517	va.	elemento notacional	erro por omissão	adicionada ligadura e retirado <i>staccato</i> por analogia com vl.
520	arp.2	elemento notacional	erro por omissão	adicionado <i>b</i> na nota Sol inferior como em BECA e BN
521	vc.	técnica	erro por omissão	adicionada indicação <i>arco</i>
522	fag.1	articulação	erro por substituição	nota 1: substituído acento forte por <i>staccato</i> por analogia com ob. 1 e cor. 1
523	arp.1	altura	erro por substituição	alterada nota Sol para Lá ^b como em BECA e BN
523	cfg.	articulação	erro por omissão	adicionado acento (>) por analogia com outras partes
523	ten. bas.	duração	variante alternativa	nota 1: alterada duração de para como em BECA e BN
525	fag.1,2 cfg. cb.	articulação	erro por omissão	adicionado acento (>) por analogia com cl.b., tr., trb. e vc.
528	cor.1,2	elemento notacional	erro por omissão	adicionadas ligaduras
529	vl.2	elemento notacional	erro por omissão	adicionada ligadura para o compasso seguinte entre as notas Fá por analogia com cl.
530	vl.2	elemento notacional	erro por omissão	adicionada ligadura entre as notas Ré por analogia com cl.
531	va. vc.	elemento notacional	erro por adição	retiradas ligaduras entre a última nota e a primeira do compasso seguinte
533	va.	elemento notacional	erro por omissão	adicionadas ligaduras por analogia com vl. 2
534	fg.2	elemento notacional	erro por omissão	adicionado <i>b</i> na nota Dó por analogia com cl. 1, cor. 1, arp. 1 e 2
543	vc. cb.	elemento notacional	erro por omissão	adicionadas indicações de <i>arco</i> por analogia com va. no c. 537
544	arp.1	duração	erro por substituição	alterada duração das notas do compasso de para
544-5	fg.1,2	articulação	erro por omissão	adicionadas articulações por analogia com cl.b.
545	tr.1,2,3	dinâmica	erro por omissão	adicionadas dinâmicas por analogia com outras partes
545	fl.1,2	duração	erro por substituição	alterada duração das notas do 2º tempo de para por analogia com fl. 3, ob. e cl.
545	fl.1	duração	variante alternativa	alterada duração de para por analogia com outras partes

continua ...

Tabela 5.3 – Aparato crítico (continuação)

Comp.	Instr.	Categoria	Tipo	Descrição
547	trb.1,2	altura	erro por substituição	nota 2: alteradas notas Reb/Fa para Sol/Sib como em BN
547	vl.1,2	elemento notacional	erro por omissão	adicionados $\sharp$ nas notas Mi por analogia com fl. e coro
549-51	sopros	articulação	erro por omissão	adicionadas articulações omitidas por analogia com outras partes
555	ob.1,2	articulação	erro por omissão	adicionadas articulações por analogia com fl.
572	c.ing.	dinâmica	erro por omissão	adicionada indicação $\llcorner$ por analogia com fl. 1
573	cor.ingl.	altura	erro por substituição	nota 3: alterada nota Mib para Réb por analogia com fl. 1 e como em BN
574	arp.1	dinâmica	erro por omissão	adicionada indicação f por analogia com outras partes
576	arp.1	elemento notacional	erro por omissão	adicionada ligadura para o próximo compasso por analogia com fl., cl., arp. 2 e vl. 1
576	vl.2a	elemento notacional	erro por omissão	adicionadas notas omitidas por analogia com vl. 1 e compasso seguinte
576	vc.1	técnica	erro por omissão	adicionada indicação de <i>arco</i>
577	cl.1,2	elemento notacional	erro por omissão	adicionadas notas omitidas por analogia com fl. 1 e 2
586	vc.2	elemento notacional	erro por omissão	adicionada indicação $\rhd$ por analogia com vl. 1b, vl. 2b e va. 2
589	vl.2a	elemento notacional	erro por omissão	adicionada indicação $\rhd$ por analogia com vc. 1
589, 615	cb.	duração	variante alternativa	alterada figura ♪ para ♩ como em BN e BECA
590	vc.2	articulação	erro por omissão	adicionada articulação por analogia com vl. 1a, vl. 2a e va. 1
591	vc.1	técnica	erro por omissão	adicionada indicação de <i>arco</i>
592	arp.1	elemento notacional	erro por omissão	adicionada clave de Fá
592	arp.1	elemento notacional	erro por omissão	adicionada ligadura e decrescendo por analogia com fl., ob., vl. 1a e vl. 2a
592	cl.1	elemento notacional	erro por omissão	adicionado $\rhd$ por analogia com fl. e ob.
592	cl.b.	elemento notacional	erro por omissão	adicionada indicação $\rhd$ por analogia com fl.1 e ob.1
592	vc.1	elemento notacional	erro por omissão	adicionada ligadura e decrescendo por analogia com vl. 1a e vl. 2a
594	arp.2	elemento notacional	erro por omissão	adicionada clave de Fá

continua ...

Tabela 5.3 – Aparato crítico (continuação)

Comp.	Instr.	Categoria	Tipo	Descrição
598	—	andamento	erro por omissão	adicionada indicação Animato como em BECA e BN
600	fg.2	elemento notacional	erro por adição	AN: BN, BECA: omit. retiradas notas por analogia com vc. e como em BECA e BN
601	cl.1,2	articulação	variante alternativa	nota 1: alterado <i>tenuto-staccato</i> (τ) para <i>staccato</i> (.) por analogia com fl.
610	trb.1,2,3	elemento notacional	erro por omissão	adicionadas ligaduras por analogia com outros instrumentos de sopro
612-613	vl.1	articulação	erro por adição	retirados acentos rasurados
614	—	andamento	erro por omissão	adicionada indicação I. Tempo como em BECA e BN
616	vl.2b	figuração rítmica	erro por substituição	alterada figuração rítmica de para por analogia com va. e vc.
618-620	cb.	elemento notacional	erro por omissão	adicionadas as notas Fá, Réb, Solb por analogia com c. 570-572, 586-588, 676-678 e como em BECA e BN
621	vl.1	altura	erro por substituição	nota 3: alterada nota Lá ^b para Sol ^b por analogia com fl. 1, cor.ingl. e va.
624-5	arp.1	elemento notacional	erro por omissão	adicionada ligadura e sinal > por analogia com fl., ob. e cl.
625	arp.1	elemento notacional	erro por omissão	adicionada clave de Fá
625	cl.b.	elemento notacional	erro por omissão	adicionado > por analogia com fl. e ob.
625	vl.1,2	elemento notacional	erro por omissão	adicionado > por analogia com va. e vc.
633	va.	elemento notacional	erro por omissão	adicionada continuação da ligadura do compasso anterior por analogia com c. 639-40
642	va.	duração	erro por substituição	alterada para como em BN e BECA
646	vl.1	elemento notacional	erro por omissão	adicionada ligadura para o compasso anterior por analogia com fl. 1
650	vl.2b	duração	erro por substituição	alterada duração de para por analogia com vl. 1b
655	cl.2	elemento notacional	erro por omissão	adicionada nota Si por analogia com compassos anteriores
658-659	fl.2	duração	variante alternativa	figura alterada de para por analogia com ob.
660	ob.1	articulação	variante alternativa	alteradas articulações por analogia com fl.
668	va.	técnica	erro por omissão	adicionada indicação <i>con sord.</i>

continua ...

Tabela 5.3 – Aparato crítico (continuação)

Comp.	Instr.	Categoria	Tipo	Descrição
674	vl.1a	elemento notacional	variante alternativa	ligaduras alteradas por analogia com c. 588 e 620
678	va.2	elemento notacional	erro por omissão	adicionada parte de va. 1
680	trb.3	articulação	erro por omissão	adicionado acento (>) por analogia com trb.
680	cor.1,2,3	elemento notacional	erro por adição	retirada ligadura para o compasso seguinte
684	arp.2	elemento notacional	erro por omissão	adicionada clave de Fá
685	vl.2a	elemento notacional	erro por adição	retirada ♩ a mais no compasso
686	fg.2	elemento notacional	erro por omissão	adicionada clave de Fá por analogia com c. 628
688	Vla	elemento notacional	erro por omissão	adicionada ligadura por analogia com vl.
689-93	cl.1	elemento notacional	erro por omissão	adicionado sinais < > por analogia com ob. 1
694	vc.	elemento notacional	erro por substituição	alterada clave de Fá para Dó como em BECA e BN
700	cor.3,4 trb.3	articulação	erro por omissão	adicionados acentos (>) por analogia com cl.b. e fag.
703	trb.1,2,3	armadura de clave	erro por substituição	alterada armadura de clave de Sol para Fá maior
703	ob.2 cl.2	elemento notacional	erro por omissão	adicionado $\sharp$ na nota Sol por analogia com outras partes
703	picc.	elemento notacional	erro por omissão	nota 3: adicionado $\flat$ na nota Mi por analogia com fl. 1
703	tb.	elemento notacional	erro por omissão	adicionado $\flat$ na nota Mi por analogia com outras partes
705	tr.1,2	elemento notacional	erro por substituição	alterada figura de ♩ para ♩
707-709	cl.b.	altura	erro por substituição	AN:

Tabela 5.3 – Aparato crítico (continuação)

Comp.	Instr.	Categoria	Tipo	Descrição
727	arp.1	elemento notacional	erro por omissão	adicionada clave de Fá no pentagrama inferior
731-732, 735-736	sop.1,2	elemento notacional	variante alternativa	adicionadas ligaduras como em BECA e BN
732	sop.1,2	duração	variante alternativa	alterada duração das notas de para como em BECA e BN
733	va.	dinâmica	erro por omissão	adicionada dinâmica f por analogia com c. 729
734	contr.1 va.	elemento notacional	erro por omissão	adicionado na nota Sol como em BECA e BN
734	contr.1 va.	elemento notacional	erro por omissão	adicionado na nota Sol
735	va.	elemento notacional	erro por omissão	adicionado na nota Do por analogia com contr. 1
747	fl.2	elemento notacional	erro por omissão	adicionada ligadura por analogia com fl. 1
750	cl.1,2	dinâmica	erro por omissão	adicionados símbolos $\lessgtr$ por analogia com ob.
752	contr.1	elemento notacional	erro por omissão	adicionado na nota Ré por analogia com cl. 1
757	fag.1	duração	erro por substituição	alterada duração da primeira nota de para por analogia com trb. 1
764	cor.1	articulação	erro por omissão	adicionados acentos (>) por analogia com tr.
766-768	fl.1,2 picc. ob.1,2	articulação	variante alternativa	ligaduras adicionadas por analogia com c. 723
767	arp.2	dinâmica	erro por omissão	adicionado indicação ff por analogia com arp. 1
768	Vla	dinâmica	erro por omissão	adicionado sinal $\rhd$ por analogia com vl.
772	vc.	dinâmica	erro por omissão	adicionado sinal $\rhd$ por analogia com vl.
782	vl.2	duração	erro por substituição	alterada duração da terceira nota de para
786	vl.2	dinâmica	variante alternativa	alterada duração da indicação $\lessgtr$ por analogia com vl. 1 e va.
786	vl.2	elemento notacional	variante alternativa	alterada colocação das ligaduras como em BECA e BN
787	fl. ob.	elemento notacional	erro por omissão	adicionadas ligaduras por analogia com cl. e como em BECA e BN
789	—	andamento	erro por omissão	adicionada indicação Moderato como em BECA e BN
794	cl.b.	elemento notacional	erro por adição	AN: retirada nota Sol que não faz parte do acorde

continua ...

Tabela 5.3 – Aparato crítico (continuação)

Comp.	Instr.	Categoria	Tipo	Descrição
794	fag.1	elemento notacional	erro por omissão	adicionado $\flat$ na nota Dó como em BECA e BN
794	va.	figuração rítmica	erro por adição	AN: retirada pausa (7) a mais no 3º tempo como em BECA e BN
797	vc.	articulação	erro por adição	retirados <i>staccatos</i> por analogia com outros compassos
811	vl.1	altura	erro por substituição	alterada nota Lá para Sol como em BECA e BN
817	LURC. vl.1	elemento notacional	erro por omissão	adicionado $\flat$ na nota Ré como em BECA e BN
831	cor.ingl.	elemento notacional	erro por omissão	adicionado $\succ$ por analogia com fl. 1
837	fl.2,3	elemento notacional	erro por omissão	adicionadas ligaduras por analogia com fl. 1
843	ob.1	elemento notacional	erro por omissão	adicionada ligadura para o compasso seguinte como em BECA e BN
843	ob.1	elemento notacional	erro por omissão	adicionada ligadura para o compasso seguinte como em BECA e BN
855	vc.	elemento notacional	erro por omissão	nota 2: adicionado $\flat$ como em BN
860	cl.b.	articulação	erro por omissão	adicionados acentos ($\succ$) por analogia com ob. e cl.
868	fl.1	elemento notacional	erro por omissão	adicionada ligadura por analogia com fl. 2
871	cl.1,2 cl.b	elemento notacional	erro por adição	retiradas ligaduras como em BECA e BN
875	ULIN.	elemento notacional	erro por omissão	nota 4: adicionado $\flat$ como em BECA e BN
876	cl.1,2 cl.b	elemento notacional	erro por omissão	adicionadas ligaduras por analogia com o compasso seguinte
878	vl.2	elemento notacional	erro por adição	retirada nota Sol como em BN
880	Cls	elemento notacional	erro por substituição	notas foram corrigidas para os pentagramas corretos
881	—	andamento	erro por omissão	adicionada indicação Adagio sempre como em BECA e BN
881	fl. ob. cl.	elemento notacional	erro por substituição	alterada fórmula de compasso de 6/8 para 6/4
883	ULIN.	duração	erro por substituição	alterada valor da última nota de para como em BECA
885-887	fl.2 cl.2	elemento notacional	erro por omissão	adicionadas ligaduras por analogia com fl. 1 e cl. 1

continua ...

Tabela 5.3 – Aparato crítico (continuação)

Comp.	Instr.	Categoria	Tipo	Descrição
889	fag. cb.	elemento notacional	erro por omissão	adicionada ligadura para o compasso seguinte
889, 899	cordas	técnica	erro por omissão	adicionada indicação <i>senza sord.</i>
899	cl.1	duração	variante alternativa	alterada duração de para por analogia com ob. 1
903	cor.3	elemento notacional	erro por omissão	adicionados acentos (>) por analogia com cl.b. e fag. 1
904	tr.1	elemento notacional	erro por omissão	adicionados acentos (>) por analogia com cl. e vl.
921	va.	altura	erro por omissão	nota 4: adicionada nota Fá como em BECA e BN
921	va.	elemento notacional	erro por omissão	adicionada ligadura para compasso seguinte por analogia com vl. 2
922	BRUN.	duração	variante alternativa	nota 3: alterada duração de para como em BECA e BN
923	cl.b.	elemento notacional	erro por omissão	adicionada clave de Fá
929	ULIN.	figuração rítmica	variante alternativa	alterada figuração rítmica como em BECA e BN
930	sopros	dinâmica	erro por omissão	adicionada indicação <i>f</i> como em BECA e BN
930	cor.ingl.	elemento notacional	erro por omissão	nota 2: adicionado como em BECA e BN
930	vl.1,2 va.	elemento notacional	erro por omissão	adicionadas ligaduras por analogia com sopros e como em BECA e BN
931	fl.1,2	elemento notacional	erro por adição	retirada indicação de oitava
931-934	fl.1,2	altura	erro por adição	AN: etc. retiradas notas mais graves por analogia com c. 930
932-934	fl.3	altura	erro por substituição	AN: alteradas notas para corresponder com fl. 1 por analogia com c. 930-931
933	va.	altura	erro por substituição	nota 2: alterado Fá $\sharp$ para Sol $\sharp$ como em BECA e BN
935	sopros	dinâmica	erro por omissão	adicionada indicação <i>f</i> como em BECA e BN
936	fg.1	articulação	erro por omissão	adicionados acentos (>) por analogia com vc.

continua ...

Tabela 5.3 – Aparato crítico (continuação)

Comp.	Instr.	Categoria	Tipo	Descrição
938	fl.1	elemento notacional	erro por omissão	nota 2: adicionado $\flat$ como em BECA e BN
939-940	fl.2	elemento notacional	erro por substituição	alterado $\#$ para $\flat$ como em BECA e BN
953	fl.1,2	articulação	erro por omissão	adicionados <i>staccatos</i> por analogia com outras partes
955	cl.1	elemento notacional	erro por omissão	adicionado $\#$ na nota Ré como em BECA e BN
957	—	andamento	erro por omissão	adicionada indicação più agitato como em BECA e BN
958-9	cl.1	elemento notacional	erro por omissão	adicionada ligadura por analogia com fl. e ob.
960	cl.2	elemento notacional	erro por omissão	adicionada indicação $\leq$ por analogia com compassos anteriores
961	cl.2	elemento notacional	erro por omissão	nota 5: adicionado $\flat$ na nota Fá por analogia com fl. 1
961-963	cl.1	elemento notacional	erro por omissão	adicionado $\#$ nas notas Ré como em BECA e BN
963	cl.2	elemento notacional	variante alternativa	alterada ligadura para duração do compasso inteiro por analogia com fl.
965	cl.1	elemento notacional	erro por omissão	nota 3: adicionado $\flat$ na nota Dó por analogia com fag. 1
969	fag.2	elemento notacional	erro por omissão	nota 5: adicionado $\flat$ na nota Si por analogia com fag. 1
970	vc.	elemento notacional	erro por omissão	nota 4: adicionado $\flat$ na nota Si por analogia com outras partes
970	cl.b. va.	elemento notacional	erro por omissão	adicionada indicação $\leq$ por analogia com outras partes
971	ob.2	altura	erro por adição	corrigido nota de Lá $\flat$ para Lá $\flat$ de acordo com correção a lápis do compositor
972	tr. trb.	elemento notacional	erro por omissão	adicionada ligadura para o próximo compasso
980	cl.1	elemento notacional	erro por omissão	nota 3: adicionado $\flat$ por analogia com fag. 1
980	cl.b.	elemento notacional	erro por omissão	adicionada clave de Fá como em BECA e BN
980	trb.1,2	elemento notacional	erro por omissão	adicionada clave de Fá como em BECA e BN
982	cl.1,2	elemento notacional	erro por omissão	nota 6: adicionado $\flat$ por analogia com ob. 1
988	fl.1	elemento notacional	erro por omissão	adicionadas ligaduras por analogia com compassos anteriores
992	cor.1	elemento notacional	erro por omissão	adicionada ligadura para o compasso seguinte como em BECA e BN

continua ...

Tabela 5.3 – Aparato crítico (continuação)

Comp.	Instr.	Categoria	Tipo	Descrição
996	vl.1	elemento notacional	erro por omissão	adicionado # na primeira nota como em BN
998	cor. tr.	articulação	erro por omissão	adicionados acentos (>) por analogia com fl., ob., cl. e fg.
1003	vc.	articulação	erro por omissão	adicionados acentos (>) por analogia com vl.
1005	vc.	elemento notacional	erro por omissão	AN:
1008	cl.1	duração	erro por substituição	nota 4: alterada duração de para como em BECA e BN
1019	cor.3,4	articulação	erro por omissão	adicionados acentos (>) por analogia com cor. 1 e 2
1022	vl.1,2 va.	elemento notacional	erro por omissão	adicionada indicação como em BECA e BN
1023	trb.	articulação	erro por omissão	adicionados acentos (>) por analogia com outras partes
1035	BRUN.	figuração rítmica	variante alternativa	AN: BECA (versão 1): BECA (versão 2), BN:
1039	—	andamento	erro por omissão	adicionada indicação Adagio como em BN
1043	cl.1,2	elemento notacional	erro por omissão	adicionada indicação por analogia com cordas e como em BECA e BN
1046	vl.1	elemento notacional	erro por omissão	nota 8: adicionado b por analogia com BRUN.
1049	va.	elemento notacional	variante alternativa	adicionada ligadura por analogia com vl. 2, vc. e cb.
1055	ULIN.	figuração rítmica	variante alternativa	AN: BECA: BN:
1059	fl.3	elemento notacional	variante alternativa	adicionadas ligaduras por analogia com fl. 1 e 2
1060	cor.ingl.	elemento notacional	erro por adição	retirada ligadura

continua ...

Tabela 5.3 – Aparato crítico (continuação)

Comp.	Instr.	Categoria	Tipo	Descrição
1061	fl.1,2 picc.	elemento notacional	erro por omissão	nota 2: adicionado $\sharp$ como em BECA e BN
1096	ob.1,2	elemento notacional	variante alternativa	adicionadas ligaduras como em BECA e BN
1099	vl.1	elemento notacional	erro por adição	retirada primeira indicação de oitava como em BECA e BN
1104	fl.2,3	elemento notacional	erro por omissão	adicionadas ligaduras por analogia com vl. 2 e como em BECA e BN
1108-1109	coro	elemento notacional	erro por omissão	adicionadas ligaduras por analogia com c. 1076
1116	cl.	elemento notacional	variante alternativa	retiradas ligaduras como em BECA e BN
1117	cl.b.	articulação	erro por omissão	adicionados acentos (>) nas primeiras notas por analogia com va. e com o compasso seguinte

... conclusão.

5.3 Partitura

LE FATE

Fiaba musicale in due parti
di
Eduardo Filippi

Musica di
Henrique Oswald

Firenze
1902-1903

Edizione critica di Filipe Fonseca

São Paulo - 2018

PERSONAGGI

Cantano: { Ulina (regina delle fate) *Soprano*
 Brunello (uomo della terra) *Tenore*
 Lurchetto (satiro) *Baritono*

Coro di fate, sirene, baccanti, follie, marinari, satiri, vampiri

Danzano: { Urganda (fata)
 Fate, baccanti, follie
 Satiri, vampiri

Compaiono: Guerrieri, satiri, vampiri, nocchieri, fate, baccanti, follie, ecc.

Azione: Uno scoglio presso l'isola di Cipro regno di fata Ulina

Epoca: - - - - -

INDICE

Ato I

Scena I. Coro, Lurchetto	1
Scena II. Ulina, Lurchetto.....	41
Scena III. Coro, Brunello, Lurchetto	54
Scena IV. Brunello, Lurchetto, Ulina.....	65
Scena V. Lurchetto, Ulina, Coro	79

Ato II

Scena I. Coro, Lurchetto.....	124
Scena II. Ulina, Brunello.....	138
Scena III. Lurchetto, Coro, Brunello, Ulina.....	157
Scena IV. Coro, Brunello, Ulina	175

ORCHESTRA

Flauto Piccolo [Picc.]

3 Flauti [Fl.]

2 Oboi [Ob.]

Corno Inglese [Cor. Ing.]

2 Clarinetti in La e in Sib [Cl.]

Clarinetto Basso [Cl. B.]

2 Fagotti [Fg.]

Contrafagotto [Cfg.]

4 Corni [Cor.]

3 Trombe [Tr.]

3 Tromboni [Trb.]

Basso Tuba [Tuba]

Timpani [Timp.]

Tamburello [Tamb.]

Triangolo [Trgl.]

Piatti [Ptti.]

Tam-Tam [Tam.]

2 Arpe [Arp.]

Violini I, II [Vl.]

Viole [Ve.]

Violoncelli [Vc.]

Contrabbassi [Cb.]

3

1

Fl. 2

3

Cl. in La 1

Cl. in La 2

Cl. B. in La

Fg. 1

Fg. 2

Cfg.

p

1

2

Cor. in Fa

3

4

Tuba

Tam.

p

Arp. 1

Arp. 2

Scena vuota - si sente in lontananza il coro delle fate, baccanti, satiri, ecc.

S.

C.

T.

B.

E - ter - na gio - vi - nez - za

E - ter - na gio - vi - nez - za

E - ter - na gio - vi - nez - za

E - ter - na gio - vi - nez - za

VI. I

VI. II

Ve. div.

Vc.

Cb.

[illegible]

9

1

Fl. 2

3

Ob. 1
2

Cl. 1
in La 2

Fg. 1
2

Cor.
in Fa

Arp. 1

Arp. 2

S.
mor, _____ ev - vi - va og -

C.
mor, _____ ev - vi - va og -

T.
Ev - vi - va og - nor l'a - mor, _____ ev -

B.
Ev - vi - va og - nor l'a - mor, _____ ev -

VI. I

VI. II

Ve.
div.

Vc.

Cb.

p

p

div.

12

1 Fl. 2 3

Ob. 1 2

Cl. 1 in La 2

Fg. 1 2

Cor. in Fa 1 2 3 4

Arp. 1

Arp. 2

S. nor l'a - - - mor, il ri - so e la bel -

C. nor l'a - - - mor, il ri - so e la bel -

T. vi - va og - nor l'a - mor, il ri - so e la bel -

B. vi - va og - nor l'a - mor, il ri - so e la bel -

VI. I

VI. II

Ve. div.

Vc.

Cb.

CORO INTERNO

15

1

Fl.

2

3

Ob.

1

2

Cor.

Ing.

Cl.

1

2

Cl. B.

in La

Fg.

1

2

Cfg.

1

2

Cor.

in Fa

3

4

Arp. 1

Arp. 2

S.

C.

T.

B.

lez - - - za

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

Cb.

div.

1

19

1 Fl. 2 3 Ob. 1 2 Cor. Ing. Cl. 1 in La 2 Cl. B. in La Fg. 1 2 Cfg. Cor. in Fa 3 4 Arp. 1 Arp. 2

Entrano poco a poco danzando baccanti, fate, satiri, sirene, ecc...

S. C. T. B. VI. I VI. II Ve. Vc. Cb.

p *pp* *8va*

25

Fl.

Ob.

Cor. Ing.

Cl. in La

Cl. in La

Cl. B. in La

Fg.

Cfg.

Cor. in Fa

Tr. in Fa

Timp.

Arp. 1

Arp. 2

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

Cb.

cresc.

f

1.2.

31

2

1.

2.

mf

p

Ob.

1.

mf

Cor.
Ing.

p

Cl.
in La

1.

Cl.
in La

2.

Cl. B.
in La

Fig.

1.

2.

p

Cfg.

Cor.
in Fa

3.

4.

Tr.
in Fa

1.

2.

Timp.

Arp. 1

p

Arp. 2

p

VI. I

VI. II

p

Ve.

p

Vc.

p

Cb.

p

36

Picc.

1 2

Fl.

3

Ob.

1 2

Cor. Ing.

Cl. in La

1 2

Cl. in La

Cl. B. in La

Fg.

1 2

Cfg.

Cor. in Fa

3 4

Tr. in Fa

1 2 3

Tuba

Timp.

Arp. 1

Arp. 2

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

Cb.

41

Picc.

1
2

Fl.

3

Ob. 1
2

Cor.
Ing.

Cl. in La 1

Cl. in La 2

Cl. B.
in La

Fig. 1
2

Cfg.

Cor. in Fa 1
2

3

4

Tr. in Fa 1

Tr. in Fa 2
3

Tuba

Timp.

Arp. 1

Arp. 2

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.
div.

unis.

Cb.
div.

46

Picc.

1
2

Fl.

3

Ob.

1
2

Cor.
Ing.

Cl.
in La

1

Cl.
in La

2

Cl. B.
in La

Fig.

1
2

Cfg.

1
2

Cor.
in Fa

3
4

Tr.
in Fa

1
2
3

Trb.

3

Tuba

Timp.

Arp. 1

Arp. 2

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

Cb.

a2

1.

2.

3.

8^{va}

55

Picc.

Fl. 1
2
3

Ob. 1
2

Cl. 1
in La 2

Cl. B.
in La

Fg. 1
2

Cfg.

Cor. 1
in Fa 2
3
4

Tr. 1
in Fa 2
3

Trb. 1
2
3

Tuba

Timp.

Ptti.

Arp. 1

Arp. 2

S.
C.
T.
B.

CO RO

gio - - - vi - nez - za al - lie - ta il nos - tro

gio - - - vi - nez - za al - lie - ta il nos - tro

gio - - - vi - nez - za al - lie - ta il nos - tro

gio - - - vi - nez - za al - lie - ta il nos - tro

VI. I

VI. II

Ve.

Vc. div. unis.

Cb.

59

Picc.

Fl. 1 2 3

Ob. 1 2

Cl. 1 in La 2

Cl. B. in La

Fg. 1 2

Cfg.

Cor. in Fa 1 2 3 4

Tr. in Fa 1 2 3

Trb. 1 2 3

Tuba

Timp.

Ptti.

Arp. 1

Arp. 2

S.

C.

T.

B.

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

Cb.

cuor

Ev - vi - - - va og - nor l'a -

cuor

Ev - vi - - - va og - nor l'a -

cuor

cuor

cuor

unis.

unis.

1. con sord.

2.

1.

f

f

67

Picc.

Fl. 1

2

Ob. 1

2

Cl. in La 1

Cl. in La 2

Cl. B. in La

Fg. 1

2

Cor. in Fa 1

2

3

4

Tr. in Fa 1

Tr. in Fa 2

3

Trb. 3

Timp.

Arp. 1

Arp. 2

S.

C.

T.

B.

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

Cb.

ev - - - vi - va og - nor l'a - - -

ev - - - vi - va og - nor l'a - - -

ev - - - vi - va og - nor l'a -

ev - - - vi - va og - nor l'a -

71

Picc.

Fl. 1 2

Ob. 1 2

Cor. Ing.

Cl. in A 1

Cl. in A 2

Cl. B. in Bb

Fg. 1 2

Cfg.

Cor. in F 1 2

Tr. in F 1 2 3 4

Trb. 1 2 3

Tuba

Timp.

Ptti.

Arp. 1

Arp. 2

S.

C.

T.

B.

V.I.

V.II

Ve.

Vc.

Cb.

mor, il ri - so e la bel -

[illegible]

Allegro

80

Picc.

1

Fl.

2

Ob.

1

2

Cor. Ing.

Cl. in La

1

2

Cl. in La

Cl. B. in La

Fg. 1

Fg. 2

Cfg.

1

2

Cor. in Fa

3

4

Arp. 1

Arp. 2

LURCHETTO (sul carro delle Baccanti)

A me, _____ a me! _____

Il baccanale si modera un poco.
Alcuni si avvicinano.

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

Cb.

85

7 Moderato

Picc.

1

Fl.

2

1

Ob.

2

Cor. Ing.

Cl. in La 1

Cl. in La 2

Cl. B. in La

Fg. 1

Fg. 2

Cfg.

1

2

Cor. in Fa

3

4

Arp. 1

Arp. 2

LURC.

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

Cb.

Sa - ti - ri, fa - te, bac - can - ti, vam - pi - ri, a

89

Picc.

1

Fl.

2

1

Ob.

2

Cor.
Ing.

Cl.
in La

1

Cl.
in La

2

Cl. B.
in La

Fig. 1

Fig. 2

Cfg.

1

2

Cor.
in Fa

3

4

Arp. 1

Arp. 2

LURC.

me, tut - ti quan - - - - til Sa - ti - ri, fa - te, bac - can - ti, vam - pi - ri, a

VI. I

div.

unis.

VI. II

div.

unis.

Ve.

unis.

Vc.

Cb.

8 Andante

93

Picc.

Fl. 1 2

Ob. 1 2

Cl. 1 in La 2

Fg. 1 2

Cfg.

Cor. 1 in Fa 2

Arp. 1

LURC.

me, ch'io vi mi - ri! Oh, co - me bel - le! Lu - ci - de

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

Cb.

espressivo

p

(alle fate) (alle sirene)

98

Fl. 1 2

Ob. 1

Cl. 1 in La 2

Fg. 1 2

Cfg.

Cor. 1 in Fa 2 3 4

LURC.

stel - le! Svel - ti e gen - ti - lil Pron - ti e sot - ti - li, ma

(ai satiri) (ai vampiri)

p

cresc.

p

cresc.

p

cresc.

[illegible]

114

Fl. 1

Cor. Ing.

Cl. 1 in La

Fl. 2

Trb. 1 2

Trb. 3

Tuba

Ptti.

Chorus

VI. I

VI. II

Ve.

Ve.

pat - to: se di ve - ra - ce a - mo - re l'a - mi un uo - mo del - la ter - ra, il nos - tro mon - do muor!

con sord.

p

con sord.

p

con sord.

p

p

122

1.2.

Fl. 1

Ob. 1

Cl. 1 in B $\flat$

Cor. 1 in F

LURC.

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

Cb.

Tutti pregano Lurchetto coi gesti che li voglia assicurare: egli riprende col fare allegro.

S'è bian - co og - nun per te - ma o me - ra - vi - glia, ri - de Lur - chet - to

11 *più mosso*

125

Fl. 1 2

Ob. 1

Cl. 1
in La 2

Cor. 1
in Fa 2

Tr. 1
in Fa

LURC.

in sua fac - cia ver - mi - glia!

VI. I

VI. II
div.

Ve.

Vc.

Cb.

128

Fl. 1 2

Cl. 1
in La 2

Cor. 1
in Fa 2

Tr. 1
in Fa

Trb. 3

Tuba

LURC.

Sa - ti - ri, fa - te, vam - pi - ri, bac - can - ti a fa - ta U - li - na ru -

VI. I

VI. II
div.

Ve.

Vc.

Cb.

136

This page contains the musical score for measures 136 through 140. The instruments are arranged in two systems. The first system includes Piccolo, Flute 1 and 2, Oboe 1 and 2, Cor Anglais, Clarinet in La 1 and 2, Clarinet Bass in La, Bassoon 1 and 2, and Contrabass. The second system includes Cor in Fa 1 and 2, Trumpet in Fa 1 and 2, Trombone 1, 2, and 3, Tuba, Timpani, Percussion, Arpeggiator 1 and 2, and Low String Ensemble (LURC). The third system includes Violin I and II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The score is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The music features a variety of melodic lines, including a prominent flute melody in measure 136, and a complex rhythmic pattern in the strings and woodwinds. The percussion section is active throughout, providing a steady beat. The overall texture is dense and dynamic, with many overlapping lines and a strong sense of movement.

Picc.

Fl. 1
2
3

Ob. 1
2

Cor.
Ing.

Cl. in La 1

Cl. in La 2

Cl. B.
in La

Fg. 1
2

Cfg.

Cor. in Fa 1
2
3
4

Tr. in Fa 1
2

Trb. 1
2
3

Tuba

Timp.

Ptti.

Arp. 1

Arp. 2

LURC.

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

Cb.

140

13

Picc.

Fl. 1
2
3

Ob. 1
2

Cor. Ing.

Cl. in La 1

Cl. in La 2

Cl. B. in La

Fg. 2

Cfg.

Cor. in Fa 1
2
3
4

Tr. in Fa 1
2
3

Trb. 3

Tuba

Timp.

Arp. 1

Arp. 2

S. FATE, SATIRI, BACCANTI, ecc.

C. E - ter - - na

T. E - ter - - na

B. E - ter - - na

VI. I

VI. II

Ve. div.

Vc. unis.

Cb.

144

Picc.

Fl. 1
2
3

Ob. 1
2

Cl. 1
in La 2

Cl. B.
in La

Fg. 1
2

Cfg.

Cor. 1
in Fa 2

3
4

Tr. 1
in Fa 2

3

Trb. 1
2

3

Tuba

Timp.

Arp. 1

Arp. 2

S.

C.

T.

B.

CO RO

gio - - - vi - nez - za al - lie - ta il nos - tro

gio - - - vi - nez - za al - lie - ta il nos - tro

gio - - - vi - nez - za al - lie - ta il nos - tro

gio - - - vi - nez - za al - lie - ta il nos - tro

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

Cb.

8^{va}

8^{va}

unis.

152

Picc.

Fl. 1 2

Ob. 1 2

Cl. 1 in La 2

Cl. B. in La

Fg. 1 2

Cfg.

Cor. in Fa 1 2 3 4

Tr. in Fa 1 2 3

Trb. 1 2 3

Tuba

Timp.

Arp. I

S.

C.

T.

B.

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

Cb.

mor,

mor,

Ev - vi - va og - nor l'a - - mor,

Ev - vi - va og - nor l'a - - mor,

div.

156

Picc.

1

Fl.

2

Ob. 1.

2

Cl. in La 1

Cl. in La 2

Fg. 1

2

Cor. in Fa 1

2

3

4

Arp. 1

Arp. 2

S.

C.

T.

B.

VI. I

VI. II

Ve. div.

unis.

Vc.

Cb.

ev - - - vi - va og - nor l'a - - -

ev - - - vi - va og - nor l'a - - -

ev - vi - va og - nor l'a -

ev - vi - va og - nor l'a -

160

Picc.

1 *p*

Fl.

2 *p*

3 *p*

Ob. 1 *p*

2 *p*

Cl. in La 1 *p*

2 *p*

Fg. 1 *p*

2 *p*

Cor. in Fa 3 *p*

4 *p*

Arp. 1 *p*

Arp. 2

S.

C.

T.

B. *p*

VI. I *p*

VI. II *p*

div. *p*

Vc. *p*

Vc.

Cb.

Cb.

Cb.

Cb.

Cb.

///

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

Ulina appare al
sommo della gradinata.

Andante

173

Fl. 1 *p*

Fl. 2 *p*

Ob. 1 *p*

Ob. 2 *p*

Cl. in Sib. 1 *p*

Cl. in Sib. 2 *p*

Cl. B. in Sib. *p*

Fg. 1 *p*

Fg. 2 *p*

Cfg. *p*

Cor. in Fa 1 *pp*

Cor. in Fa 2 *p*

Cor. in Fa 3 *p*

Cor. in Fa 4 *p*

Discende maestosamente la scalinata del palazzo.

VI. I div. *p*

VI. II div. *p*

Ve. div. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

div.

178

Fl.

Ob.

Cor. Ing.

Cl. in Sib

Cl. in Sib

Fig. 1

Fig. 2

Cfig.

Cor. in Fa

ULINA

Gio - ia bu-giar - da,

VI. I div.

VI. II div.

Ve. div.

Vc.

Cb.

183

Fl. 1

Ob. 1

Cor. Ing.

Cl. in Sib 1

Cl. in Sib 2

Fg. 1

Fg. 2

Cor. 1 in Fa 2

con sord.

ULIN.

gio - ia ma - liar - da Ed io si - gno - ra di ques - to lie - to re - gno Ti fug - go e sde - gno

VI. I

VI. II

Ve. div.

un.

Vc.

Cb.

187

Lento

16

Fl. 1

Ob. 1 2

Cor. Ing.

Cl. in Sib 1

Cl. in Sib 2

Fg. 1 2

Fg. 1

Cor. 1 in Fa 2

Cor. 3 in Fa

con sord.

ULIN.

qui nes - sun pia - nge lo pian - go e il mes - to cuor mi - o con - tro il va - no de -

VI. I

VI. II

Ve. con sord. div.

Vc. con sord. div.

192

Fl. 1

Ob. 1

Cor. Ing.

Cl. 1 in Sib

Cl. B. in Sib

Fg. 1

Fg. 2

Cfg.

Cor. 1 in Fa

Cor. 3 in Fa

Tr. 1 in Fa

Tr. 3 in Fa

Trb. 1

Trb. 3

ULIN.

si - o di ve-ro a - mo - re in - fran - go

LURCHETTO

Lurchetto che è stato a sentire le parole di Ulina non può reprimere una sonora e clamorosa risata (si fa avanti) Ah! Ah! Ah!

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

Cb.

Allegro

197

Fl. 1

Ob. 1

Cor. Ing.

Cl. 1
in Sib

Cl. B.
in Sib

Fg. 1

Fg. 2

Cfg.

Cor. 1
in Fa

Cor. 3
in Fa

Tr. 1
in Fa

Tr. 3
in Fa

Trb. 1
2

Trb. 3

ULIN.

LURC.

Ah! Mi per-do - na - te di - vi - na fa-ta U-li - na, de - li - ra - te, va - neg - gia - te,

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

Cb.

197

Fl. 1

Ob. 1

Cor. Ing.

Cl. 1
in Sib

Cl. B.
in Sib

Fg. 1

Fg. 2

Cfg.

Cor. 1
in Fa

Cor. 3
in Fa

Tr. 1
in Fa

Tr. 3
in Fa

Trb. 1
2

Trb. 3

ULIN.

LURC.

Ah! Mi per-do - na - te di - vi - na fa-ta U-li - na, de - li - ra - te, va - neg - gia - te,

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

Cb.

[illegible]

207

19

Fl.

Ob.

Cor. Ing.

Cl. in Sib

Cl. in Sib

Cl. B. in Sib

Fg. 1

Fg. 2

Cfb.

Cor. in Fa

Tr. in Fa

Trb. 1

Trb. 2

Tuba

Timp.

LURC.

voi lie - ta de - a di ques - to in - fer - no

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

Cb.

210

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cor. Ing.

Cl. in Sib. 1

Cl. in Sib. 2

Cl. B. in Sib.

Fg. 1

Fg. 2

Cfg.

Cor. in Fa. 1

Cor. in Fa. 2

Tr. in Fa. 1

Tr. in Fa. 2

Trb. 1

Trb. 2

Tuba

Timp.

LURC.

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

Cb.

1. con sord.

4. senza sord.

3. con sord.

2. con sord.

2. con sord.

voi, _____ pro-prio voi, _____ vor - res - te pian-ge - re

214

Ob. 1 2

Cor. Ing.

Cl. in Sib 1

Cl. in Sib 2

Cl. B. in Sib

Fg. 1

Fg. 2

Cfg.

Cor. in Fa 1 2 3 4

Tr. 1 in Fa 2

Timp.

LURC.

co - - - me gli stu - pi - di te - ne - ri e - ro - i?

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

Cb.

con sord.

f

div.

unis., pizz.

pizz.

218

rit. 20 Adagio

Ob. 1 2

Cor. Ing.

Fg. 1 2

Cor. in Fa 1 2 3 4

Arp. 1

ULINA

Pian - ge - re vo - glio e sul - la ter - ra an - da - re e u - ma - na - men - te a -

Vc.

pp

pp

pp

pp

pp

pp

p molto espressivo

con sord.

p

[illegible]

227

rit. *più lento* *rit. molto*

Fl. 1 2

Ob. 1 2

Cor. Ing. 1 2

Cl. 1 in La 2

Fg. 1 2

Cfg. 1 2

Cor. in Fa 1 2 3 4

Arp. I 1 2

ULIN. *a piacere*

que - sto in - gan - - no d'in - fer - no, co - me per so - le stil - la di ru - gia - da.

VI. I *div.*

VI. II *pp*

Ve. *div.* *pp*

Vc. *div.* *pp*

Cb. *pp* *unis.* *pp* *unis.* *pp*

21 *a tempo* *rit.*

Fl. 1 2 *pp*

Cor. Ing. 1 2 *pp*

Fg. 1 2 *pp*

Arp. I 1 2 *pp*

ULIN. Un' o - ra a - ma - re, un' o - ra a - mar, sof - fri - re, e a - man - te ri - a -

Ve. *div.* *pp*

Vc. *div.* *pp*

p

235

1

Fl. 2

3

Ob. 1

2

Cor. Ing.

Cl. in La 1

Cl. in La 2

Cl. B. in La

Fg. 1

Fg. 2

Cfg.

Cor. in Fa 1

2

3

4

Arp. 1

ULIN.

ma - tal Soa - ve - men - te sot - to il sol va - ni - - - re! Van - ne!

pp molto lento e spressivo (a Lurchetto)

VI. I

div. *pp*

unis. *p*

div. *pp*

VI. II

div. *pp*

unis. *p*

Vc. div.

pp

p

Vc.

pp

p

Cb.

p

22 **Moderato**

Fl. 1 2

Ob. 1 2

Cl. 1
in La 2

Fg. 1 2

Cor.
in Fa

3 4

Ulina esce maestosa di scena.
LURCHETTO (entrando)

Men va - do ed ac - cet - to la sfi - da

VI. I

cresc.

senza sord.
pizz.

VI. II

f

243

Ob. 1 2

Cl. 1
in La 2

Fg. 1 2

LURC.

Lur - chet - to è vec - - - chio. Se il

VI. I

senza sord.
div.

VI. II

un.

Ve.

pizz.

Vc.

pizz.

246

Cl. 1
in La 2

Cl. B.
in La

Clarinetto Basso in La

LURC.

pian - to ti at - ti - ra, il pian - - - to sia

VI. I

VI. II

un.

Ve.

Vc.

249 rit. molto

CL. 1
in La 2

CL. B.
in La

Fig. 1
2

Cor. 1
in Fa 2

Cor. 3
in Fa 4

Tr. 1
in Fa 2

Tr. 3

Tuba

LURC.

d'i - ra, e a - ma - ro, e pa - rec - chiol...

VI. II

Ve.

Vc.

con sord. *f*

con sord. *f*

Lurchetto sorte con disprezzo

23 Andante con moto

Fig. 1
2

Cor. 3
in Fa 4

Sop. I
SIRENE

Sop. II

Contr. I

Contr. II

Ten. MARINAI

Bas.

Oh! eh! Oh! eh!

Oh! eh! Oh! eh!

VI. I

Ve.

Vc.

La scena resta vuota. Si sente da lontano il coro delle sirene e dei nocchieri.

Noc - chie - ro am - mai - - - -

Noc - chie - ro am - mai - - - -

Noc - chie - ro am - mai - - - -

Noc - chie - ro am - mai - - - -

Oh! eh! Oh! eh!

Oh! eh! Oh! eh!

258

Cl. in Sib 1

Fg. 1 2

Cor. 3 in Fa 4

4.

p

S. I. na! Noc - chie - ro am -

S. II. na! Noc - chie - ro am -

C. I. na! Noc - chie - ro am -

C. II. na! Noc - chie - ro am -

MARINAI T. Oh! eh! Oh! eh!

B. Oh! eh! Oh! eh!

VI. I

Ve.

Vc.

262

Cl. in Sib 1

Fg. 1 2

Cor. 3 in Fa 4

S. I. mai - - - - na! Vol - gi al - la ce - ru - la ter - - -

S. II. mai - - - - na! Vol - gi al - la ce - ru - la ter - - -

C. I. mai - - - - na! Vol - gi al - la ce - ru - la ter - - -

C. II. mai - - - - na! Vol - gi al - la ce - ru - la ter - - -

MARINAI T.

B.

VI. I

Ve.

Vc.

266

CL. 1
in Sib

CL. B.
in Sib

Fg. 1
2

Cor. 3
in Fa 4

4.

p

SIRENE

I. - - - ra la pro - - - ra!

II. - - - ra la pro - - - ra!

I. - - - ra la pro - - - ra!

C. - - - ra la pro - - - ra!

II. - - - ra la pro - - - ra!

MARINAI

T. Oh! eh!

B. Oh! eh!

VI. I.

Ve.

Vc.

270

CL. 1
in Sib

Fg. 1
2

Cor. 3
in Fa 4

SIRENE

I. Noc - chie - ro all' i - - - so - la!

II. Noc - chie - ro all' i - - - so - la!

I. Noc - chie - ro all' i - - - so - la!

C. Noc - chie - ro all' i - - - so - la!

II. Noc - chie - ro all' i - - - so - la!

MARINAI

T. Oh! eh!

B. Oh! eh!

VI. I.

Ve.

Vc.

274

Fig. 1

Fig. 2

S. I

S. II

C. I

C. II

Ve.

Vc.

Per l'in - can - te - si - mo!

Per l'in - can - te - si - mo!

Per l'in - can - te - si - mo!

Per l'in - can - te - si - mo!

25

Cl. in Sib

Cl. B. in Sib

S. I

S. II

C. I

C. II

Ve.

Vc.

Pro - pi - - - zia è l'o - - - - ra,

Pro - pi - - - zia è l'o - - - - ra,

Pro - pi - - - zia è l'o - - - - ra,

Pro - pi - - - zia è l'o - - - - ra,

282

Cl. in Sib

Cl. in Sib

Cl. B. in Sib

Fig. 1

Fig. 2

S. I

S. II

C. I

C. II

Ve.

Vc.

pro - pi - - - zia è l'o - - - -

pro - pi - - - zia è l'o - - - -

pro - pi - - - zia è l'o - - - -

pro - pi - - - zia è l'o - - - -

cresc.

286

Picc.

1

Fl.

2

1

Ob.

2

S.

II

I

C.

II

VI. I div.

VI. II div.

Ve.

Fl. 1

2

Ob. 1

2

Cl. 1

in Sib 2

VI. I div.

VI. II div.

Ve.

Vc.

Cb.

Entrano in scena i naviganti prigionieri avvinti in lacci di fiori.
Sono pallidi, confusi: i vampiri danzano loro intorno e li incatenano con ghirlande.

294

Ob. 1

Cl. in Sib 1

Cl. in Sib 2

Cl. B. in Sib

Fg. 1

Cor. 3 in Fa 4

VI. I div.

VI. II div.

Ve.

Vc.

Cb.

f

sempre cresc.

298

Fl. 1 2

Ob. 1 2

Cl. in Sib 1

Cl. in Sib 2

Cl. B. in Sib

Fg. 1

Fg. 2

Cor. 3 in Fa 4

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

Cb.

ff

a 2

302

Picc. *ff*

1
2
FL. *ff*

3
Ob. *ff*

1
2
Cl. in Sib *ff*

Cl. B. in Sib

Fig. 1

Fig. 2

Cfg. *ff*

1
2
Cor. in Fa *ff*

3
4
Tr. in Fa *ff*

1
2
Trb. *ff*

3
Tuba *ff*

Timp. *ff*

Ptti. *ff*

BRUNELLO

Brunello entra prigioniero,
circondato da fata, baccanti, satiri.

f
In lac - ci

VI. I *ff* div.

VI. II *ff* div.

Ve. *ff* div.

Vc. *ff*

Cb. *ff*

307

Picc.

1 2

FL.

3

Ob.

1 2

Cl. 1 in Sib

2

Cl. B. in Sib

Fig. 1

Cor. 1 in Fa

2

Tr. 1 in Fa

2 3

BRUN.

trat - - - to? Av - vi - lup - pa - to e vin - to dal - la fa - tal ma - gi - a?

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

311

Ob.

1 2

Cl. 1 in Sib

2

Cl. B. in Sib

Fig. 1

Fig. 2

Cor. in Fa

1 2 3 4

BRUN.

No, no, per l'a - mor del - la don - na mi - a! In ar - mi!

Ten. MARINAI

Bas.

In ar - mi!

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

Cb.

a tempo (animato)

a 2

cresc.

a 2

(ai marinai)

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

315

Picc.

1

FL.

2

Ob. 1

2

Cl. 1

in Sib 2

Cl. B.

in Sib

Fg. 1

Fg. 2

Cfg.

1

2

Cor.

in Fa

3

4

Tr. 1

in Fa 2

Timp.

Ptti.

BRUN.

In ar - mil

MARINAI

T.

In ar-mil

B.

In ar-mil! In ar-mil!

FATE, SATIRI, BACCANTI, ecc.

S.

In va - no!

C.

In va - no!

T.

In va - no!

B.

In va - no!

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

Cb.

Brunello ed i compagni menano
le spade senza colpo ferire.

319

Cl. 1
in Sib 2

Cl. B.
in Sib

Fig. 1

Fig. 2

Cfg.

Cor.
in Fa

1
2
3
4

Timp.

BRUN.

Tentano di fuggire sulla nave, ma fatti pochi
passi, tutti si sentono incapaci di proseguire.

Tor - pi - do il

Ve.

Vc.

Cb.

div.
p

323

Cl. 1
in Sib 2

Cl. B.
in Sib

Fig. 1

Fig. 2

Cor.
in Fa

1
2
3
4

Timp.

BRUN.

brac - cio, stan - ca la ma - no...

LURCHETTO

Vin - to il bra -

Ve.

Vc.

Cb.

[illegible]

331

Trb. 3

Tuba

Timp.

BRUN.

LURC.

S.

C.

T.

B.

Ve.

Vc.

Cb.

pp

pp

Ulina entra.

Stra - na ma - li - al!

Pres-to al - la re - sa!

pre - sal

pre - sal

La mos - ca è pre - sal

La mos - ca è pre - sal

div.

p espressivo

pp

p

pp

La scena poco a poco si spopola.
Restano in scena Ulina, Brunello e Lurchetto.

(fa qualche passo vacillante, poi cade come sfinito ai piedi di Ulina)

337

BRUN.

Ve.

Vc.

Fiam - met - ta mi - - - a!

molto espressivo

341

Cor. Ing.

Cor. in Fa

LURCHETTO
(avvicinandosi ad Ulina le mormora sommestamente)

Ec-co il do - lo - re!... E bel - - - lo? Cer - to son che v'ac -

con sord.

pp

con sord.

pp

con sord.

p

con sord.

p

l solo

espressivo

rit.

30 a tempo

346

1

Fl. 2

3

Cor. Ing.

Arp. I

ULINA (avvicinandosi a Brunello svenuto)

Bian - co al par del - l'au - ro - ra, al par _____ di un gi - glio

Lurchetto sorte, ammirando con meraviglia Brunello.

co - ra...

VI. I

VI. II div.

Ve.

Vc.

p espressivo

350

1

Fl. 2

3

Cor. Ing.

Arp. I

ULIN.

bian - co... co - me pal - li - do e stan - col Il vos - tro no - me? Bru -

BRUNELLO

Brunello apre gli occhi e guarda fisso Uliua, essa con dolcezza gli prende la testa su le ginocchia.

Bru - nel - lo...

VI. I div.

VI. II div.

Ve.

Vc.

Cb.

353

1

Fl. 2

3

Ob. 1

Cor. Ing.

Cor. 1
in Fa 2

Arp. 1

ULIN.

animato

nel - - - lo! A te che sem - bri ad - do - lo -

VI. I
div.

VI. II
div.

Ve.

Vc.

Cb.

pizz.

356

Ob. 1

Cor. 1
in Fa 2

Arp. 1

Arp. 2

ULIN.

ra - to e stan - ca hai la per - so - na, e sì la fac - cia bian - - - ca

VI. II

Ve.

Vc.

Cb.

div.

div.

arco

1 *p*

Fl. 2 *p*

3 *p*

Arp. 1

Arp. 2

ULIN.
io ren - de - rò il sor - ri - so, la pa - ce io ren - de -

div. a 3

VI. II *p*

Ve.

Vc.

Cb.

362

1

Fl. 2

3

Ob. 1 *p*

Cor. Ing.

Cor. in Fa
1 con sord.
2 *pp*
3. con sord.
3 *pp*
4 *pp*

Arp. 1 *p*

Arp. 2

ULIN.
rò Non te - me - re di me: guar - da - mi in vi - sol!...

VI. II *p*

Ve. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

368

Fl.

Ob.

Cor. Ing.

Cl. B. in Sib

Fg.

Cf.

Cor. in Fa

Timp.

Arp. 1

Arp. 2

ULIN.

BRUN.

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

Cb.

Il mio do - lor si po - sa nel grem - bo del - la pro - vi - da so - rel - la

rit.

372

1 Fl. *pp*

2 Fl. *pp*

Ob. 1 *p*

Cor. Ing.

Cl. 1 in Sib

Cl. 2 in Sib

Cl. B. in Sib

Fg. 1 *p*

Fg. 2 *pp*

Cfg. *pp*

Cor. in Fa 1 *pp*

Cor. in Fa 2 *pp*

Cor. in Fa 3 *pp*

Cor. in Fa 4 *pp*

Timp. *pp*

Arp. 1

Arp. 2

ULIN. Un nuo-vo sen - so di pie - tà m'in - fon - di, tu m'in - no - vi,

BRUN.

VI. I *p*

VI. II *pp*

Ve. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

375 rit. molto

1 *pp*

Fl. 2 *pp*

3 *pp*

Ob. 1

Cor. Ing.

Cl. in S^b 1 *pp*

Cl. in S^b 2 *pp*

Cl. B. in S^b *pp*

Fig. 1

Fig. 2 *pp*

Cfg.

Cor. in Fa 1 *pp*

Cor. in Fa 2 *pp*

Cor. in Fa 3 *pp*

Cor. in Fa 4 *pp*

Timp.

Arp. 1

Arp. 2

ULIN.
mi e - sal - - - ti e mi con - fon - dil

VI. I *pp*

VI. II *pp*

Ve.

Vc.

Cb.

con sord. *pp*

33

Adagio

Cor. Ing. *pp*

Cl. in Sib 2 *pp*

Cor. 1 in Fa 2 *pp*

Arp. 1 *pp*

BRUNELLO

Ho sul - la ter - ra un bian - co a - sil di pa - ce o - ve mia

VI. I con sord. div.

VI. II con sord.

Ve. div. con sord.

Vc. con sord.

383

Fl. 1 2 3 *pp*

Cor. Ing.

Cl. in Sib 2

Cor. 1 in Fa 2

Arp. 1

BRUN.

ma - dre as - pet - ta l'o - ra di un cal - mo son - no e la ve - ra - ce

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

Cb.

388

Fl.

Ob. 1

Cor. Ing.

Cor. 1 in F, Cor. 2 in Bb

BRUN.

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

Cb.

de - vo - zion di pu - ra cre - a - tu - ra, del - la dol - ce Fiam -

pp

pp

div.

pizz.

398

FL. 1 *espress.* *p*

FL. 2 *p*

Ob. 1 *p*

Cor. Ing. *p* *p*

Cl. 1 in Sib *p*

Cl. 2 in Sib *p*

Cl. B. in Sib

Fg. 1 *p*

Fg. 2 *p*

Cfg.

Cor. in Fa 1 *con sord.* *p*

Cor. in Fa 2

Cor. in Fa 3

Cor. in Fa 4

Timp.

Arp. 1 *pp*

Arp. 2

BRUN. *u - na vec - chia che muo - re s'io man - co di do - lo - re e Fiammet - ta che m'a - ma.*

VI. I *senza sord. div.* *p*

VI. II *senza sord. div.* *p*

Ve. *senza sord. div.* *p*

Vc. *senza sord.* *p*

Cb.

404

rit.

Fl.

Ob.

Cor. Ing.

Cl. in Sib

Cl. B. in Sib

Fg.

Cfg.

Cor. in Fa

Timp.

Arp. 1

Arp. 2

BRUN.

Tu sei po-ten-te, tu sei buo-na e bel - - - - - la!

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

Cb.

410

1 2

Fl.

3

Ob. 1

Cor.
Ing.

Cl. 1
in Sib

Cl. 2
in Sib

Cl. B.
in Sib

Fg. 1

Fg. 2

Cfg.

1 2

Cor.
in Fa

3 4

Timp.

Arp. 1

Arp. 2

BRUN.

Dehl ren - di tu il sor - ri - so al - la mi - a ca - sa gra - ma, a que - gli che ti

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

Cb.

Detailed description of the musical score: The score is for measures 410 to 414. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 4/4. The woodwind section (Flute, Oboe, Cor Anglais, Clarinets, Fagotti, Contrabassoon) has mostly rests, with some entries in measures 412-414 marked with a piano (p) dynamic. The brass section (Horn in F) has rests until measure 414, where it plays a half note. The percussion section (Timpani) has rests. The keyboard section (Arpeggiators) has rests. The vocal part (BRUN.) enters in measure 410 with the lyrics 'Dehl ren - di tu il sor - ri - so al - la mi - a ca - sa gra - ma, a que - gli che ti'. The vocal line features a melodic phrase with a slur over the final two measures. The string section (Violins I, Violins II, Viola, Violoncello, Contrabass) provides harmonic support with sustained notes and some movement in measures 412-414.

[illegible]

420

1. *p* *pp*

FL. 1 2 3

Cl. 1 in Sib 2

Cor. in Fa 1 2 3 4

ULIN. e tro - va u - na la - cri - ma nuo - va

BRUN. Me - co ver - ra - i nell' u - mil ca - sa e gio - ir po -

VI. I *div.* *pp*

VI. II *div.* *pp*

Ve. *div.* *pp*

Vc. *div.* *pp*

Cb. *pp*

426 *rit.*

FL. 1 2

Cl. 1 in Sib 2

ULIN. Ri - no - vel - la - - ta!

BRUN. tra - i del ri - so che mi da - i

VI. I *div.* *pp*

VI. II *p* *div.* *pp*

Ve. *p* *div.* *pp*

con sord. div.

36 **Molto lento**

FL. 1 2 3

Lurchetto che da un pezzo vigila si fa avanti.

LURCHETTO (tra sé)

Vi - vi - da le splen - de la pu - pil - la: sia di pian - to u - na stil - la? Le la - cri - me in a - mor son brut - ta

VI. I

439

Vivace

Stretto

Ob. 1 2

Cl. 1 in Sib 2

Fg. 1 2

LURC.

mor è sos - pet - to - sa. Sot - til Lur - chet - to vi - gi - la scu -

VI. I

VI. II

Ve.

Ve.

Cb.

senza sord. div. pizz.

senza sord. div. pizz.

senza sord. div. pizz.

senza sord. div. pizz.

(vedendosi osservato)

443

sa - te: io son fi - lo - - - so - fo ri - mu - gi - no un pat - to che U - li - na ha

447

Adagio

fat - to: se di ve - ra - ce a - mo - re l'a - mi un uo - mo del - la ter - ra, il

div.

p

p

p

p

///

animato

457

Cl. 1
in Sib 2

Fig. 1

LURC.
u - na il son - no t'in - vo - la, t'a - gi - ta, t'i - na - spris - ce, ma die - ci, ven - ti,

VI. I

VI. II

Ve.

460

Fl. 1
2
3

Ob. 1
2

Cl. 1
in Sib 2

Cl. B.
in Sib

Fig. 1
2

Cfg.

Cor. 1
in Fa 2
3
4

Tr. 1
in Fa 2
3

Trb. 1
2
3

Tuba

Timp.

LURC.
cen-to, mil - le, ti dan con - ten - to.

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

Cb.

Lurchetto prende familiarmente Brunello a braccetto.

ULINA (a Brunello)

Entrano danzando fate, baccanti, satiri, vampiri, ecc.

Te - mi l'in - gan - no!

pizz.

pizz.

arco

475

Picc.

1

Fl. 2

3

Ob. 1

Cl. in Sib 1

Cl. in Sib 2

Cl. B. in Sib

Fg. 1

Fg. 2

Cfg.

1. 2

Cor. in Fa

3

4

Timp.

Ptti.

Trgl. Tamb.

Arp. 1

Arp. 2

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

Cb.

p

f

div. arco

arco

Detailed description of the musical score: The score is for a large orchestra. Measures 475-480 are shown. Flutes 1, 2, and 3, Oboe 1, and Clarinet in Bb have melodic lines with accents and dynamic markings. Clarinets in Sib 1 and 2 play a rhythmic pattern. Fagot 1 has a melodic line. Percussion includes Timpani, Triangle/Tam-tam, and Arpeggiators. Strings include Violins I and II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The Viola part has 'div. arco' markings. The Violoncello and Double Bass parts have 'arco' markings. The score is in 4/4 time and the key signature is three flats.

481

Picc.

1

Fl. 2

3

Ob. 1

Cor. Ing.

Cl. in Sib. 1

Cl. in Sib. 2

Fg. 1

Fg. 2

Cfg.

2. senza sord.

1. con sord.

Cor. in Fa

3

4

Timp.

Ptti.

Trgl. Tamb.

Arp. 1

Arp. 2

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

Cb.

pizz.

39

39

Picc.

1

Fl. 2

3

1

Ob.

2

Cl. in Bb 1

Cl. in Bb 2

Fg. 1

Fg. 2

Cfg.

1

2

Cor. in F

3

4

Timp.

Ptti.

Trgl. Tamb.

Arp. 1

Arp. 2

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

Cb.

p

pp

2.

p

497

Picc.

1

Fl. 2

3

1

Ob.

2

Cl. in Sib

1

Cl. in Sib

2

Fg. 1

pp

Fg. 2

Cfg.

1

2

Cor. in Fa

3

4

Timp.

Ptti.

p

Trgl.

Tamb.

Arp. 1

Arp. 2

VI. I

pizz.

arco

VI. II

Ve.

Vc.

pizz.

Cb.

502

FL. 1 *mf*

FL. 2 *mf*

Ob. 1

Ob. 2

Cl. in Sib. 1

Cl. in Sib. 2

Cl. B. in Sib.

Fg. 1 *mf*

Fg. 2 *mf*

Cfg.

Cor. in Fa. 1 *mf*

Cor. in Fa. 2

Cor. in Fa. 3

Cor. in Fa. 4

Timp.

Arp. 1

Arp. 2

S. FATE, SATIRI, BACCANTI, ecc.
Nell' a - ni - ma dell' es - se - re, nei fio - ri, nel - le

C. Nell' a - ni - ma dell' es - se - re, nei fio - ri, nel - le

T.

B.

VI. I *pizz.* *mf*

VI. II *mf*

Ve. *div.* *mf*

Vc. *mf* *div.*

Cb.

506

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cl. in Sib 1

Cl. in Sib 2

Cl. B. in Sib

Fg. 1

Fg. 2

Cfg.

Cor. in Fa 1

Cor. in Fa 2

Cor. in Fa 3

Cor. in Fa 4

Timp.

Arp. 1

Arp. 2

S.

C.

T.

B.

CO RO

co - se,

co - se,

Nell' a - ni - ma dell' es - se - re, nei fio - ri, nel - le

Nell' a - ni - ma dell' es - se - re, nei fio - ri, nel - le

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

Cb.

509

Fl.

Ob.

Cl. in Sib

Cl. B. in Sib

Fg.

Cfb.

Cor. in Fa

Timp.

Arp. 1

Arp. 2

S.

C.

T.

B.

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

Cb.

nei fio-ri e nel-le co-se. Sor-ri-do-no le mu-si-che, sor-ri-do-no le mu-si-che

nei fio-ri e nel-le co-se. Sor-ri-do-no le mu-si-che, sor-ri-do-no le mu-si-che

co - - - se. Sor-ri-do-no le mu-si-che, sor-ri-do-no le mu-si-che

co - - - se. Sor-ri-do-no le mu-si-che

512

Picc.

Fl. 1
2
3

Ob. 1
2

Cl. 1
in Sib
2

Cl. B.
in Sib

Fg. 1

Fg. 2

Cfg.

Cor. in Fa
1
2
3
4

Tr. in Fa
1
2
3

Trb. 1
2

Timp.

Arp. 1

Arp. 2

S.

C.

T.

B.

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

Cb.

p

f

8va

da no - bil dio com - po - - - se

da no - bil dio com - po - - - se

da no - bil dio com - po - - - se

da no - bil dio com - po - - - se

p

p

p

p

Picc.
 Fl. 1
2
3
 Ob. 1
2
 Cl. 1
in Sib 2
 Cl. B.
in Sib
 Fg. 1
2
 Cfg.
 Cor.
in Fa
1
2
3
4
 Tr.
in Fa
1
2
3
 Trb.
1
2
3
 Tuba
 Timp.
 Ptti.
 Trgl.
Tamb.
 Arp. 1
 Arp. 2
 S.
C.
T.
B.
 VI. I
 VI. II
 Ve.
 Vc.
 Cb.

La sil - la - ba che ar - mo - ni - ca
 La sil - la - ba che ar - mo - ni - ca

pizz. arco pizz. arco
 pizz. pizz.

519

Picc.

Fl. 1 2 3

Ob. 1 2

Cl. 1 in Sib 2

Cl. B. in Sib

Fg. 1 2

Cfg.

Cor. in Fa 1 2 3 4

Tr. in Fa 1 2 3

Timp.

Ptti.

Trgl. Tamb.

Arp. 1

Arp. 2

S. vo - la da val - le a val - le che

C. vo - la da val - le a val - le che

T. La sil - la - ba che ar - mo - ni - ca vo - la da val - le a val - - - - le

B. La sil - la - ba che ar -

VI. I

VI. II

Ve.

Vc. pizz. arco

Cb. pizz. arco

524

Picc.

Fl. 1 2 3

Ob. 1 2

Cl. 1 in Sib 2

Cl. B. in Sib

Fg. 1 2

Cfg.

Cor. 1 2 in Fa 3 4

Tr. 1 2 in Fa 3

Trb. 1 2 3

Tuba

Timp.

Ptti.

Trgl. Tamb.

S.

C.

T.

B.

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

Cb.

mes - ce - si scher - ze - vo - le col vol del - le far - fal - le,

mes - ce - si scher - ze - vo - le col vol del - le far - fal - le,

che mes - ce - si scher - ze - vo - le

mo - ni - ca vo - la da val - le a val - le che mes - ce - si scher - ze - vo - le

pizz.

pizz.

529

Picc.

Fl. 1
2

Ob. 1
2

Cl. 1
in Sib 2

Cl. B.
in Sib

Fg. 1

Cfg.

Cor.
in Fa

Tr.
in Fa

Trb. 1
2
3

Tuba

Timp.

Ptti.

Trgl.
Tamb.

S.
col vol del - le far - fal - le, coi pol - li - ni, coi pam - pa - ni,

C.
col vol del - le far - fal - le, coi pol - li - ni, coi pam - pa - ni, con l'ac - que

T.
col vol del - le far - fal - le, coi pol - li - ni, coi pam - pa - ni, con l'ac - que

B.
col vol del - le far - fal - le, coi pol - li - ni, coi pam - pa - ni, con l'ac - que

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

Cb.

534

Picc.

Fl. 1

2

Ob. 1

2

Cl. in Sib. 1

Cl. in Sib. 2

Fg. 1

Fg. 2

Cor. in Fa. 1

2

3

4

Tr. in Fa. 1

Ptti.

Trgl. Tamb.

Arp. 1

Arp. 2

S.

C.

T.

B.

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

Cb.

con l'ac - que sus - sur - ran - ti,

sus - sur - ran - ti, con l'ac - que sus - sur - ran - ti, che s'a - gi - ta, che flut - tua,

sus - sur - ran - ti, con l'ac - que sus - sur - ran - ti,

sus - sur - ran - ti, con l'ac - que sus - sur - ran - ti,

pizz.

pizz.

arco

pizz.

[illegible]

544

Picc.

Fl. 1
2

Ob. 1
2

Cl. in Si $\flat$ 1
2

Cl. B. in Si $\flat$

Fg. 1
2

Cor. in Fa 1
2
3
4

Tr. in Fa 1
2
3

Trb. 1
2
3

Timp.

Ptti.

Trgl.

Tamb.

Arp. 1

Arp. 2

S.

C.

T.

B.

CORO

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

Cb.

in suo - ni, in tril - li,

in suo - ni, in tril - li,

in suo - ni, in tril - li,

che flut - tua, in suo - ni, in tril - li,

cresc.

ff

ff

42

Picc.

Fl. 1 2

Ob. 1 2

Cl. 1 in Bb 2

Cl. B. in Bb

Fg. 1 2

Cfg.

Cor. in Fa 1 2 3 4

Tr. in Fa 1 2 3

Trb. 1 2 3

Tuba

Timp.

Ptti.

Trgl. Tamb.

Arp. 1

Arp. 2

S.

C.

T.

B.

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

Cb.

in can - ti, è l'u - ni - ver - so giu - bi - lo dell' u - ni -

552

Picc.

Fl. 1
2

Ob. 1
2

Cl. 1
in Sib 2

Cl. B.
in Sib

Fig. 1
2

Cfg.

Cor.
in Fa

Tr.
in Fa

Trb.

Tuba

Timp.

Ptti.

Arp. 1

Arp. 2

S.
C.
T.
B.

ver - so cuo - re! e sa - le e lo - da il can - ti - co l'a - mor, l'a -

ver - so cuo - re! e sa - le e lo - da il can - ti - co l'a - mor, l'a -

ver - so cuo - re! e sa - le e lo - da il can - ti - co l'a - mor, l'a -

ver - so cuo - re! e sa - le e lo - da il can - ti - co l'a - mor, l'a -

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

Cb.

556

rit. Adagio

Picc.

Fl. 1 2

Ob. 1 2

Cl. 1 in Si $\flat$ 2

Cl. B. in Si $\flat$

Fg. 1 2

Cfg.

Cor. in Fa 1 2 3 4

Tr. in Fa 1 2 3

Trb. 1 2 3

Tuba

Timp.

Ptti.

Arp. 1

Arp. 2

ULINA

Entra la bella fata Urganda.

Fata Urganda intesse vaghe carole intorno a Brunello che ammira estatico.

Fug - gi l'in -

mo - re.

mo - re.

mo - re.

mo - re.

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

Cb.

ff *dim.* *p* *pp* *espressivo*

ff *dim.* *p*

ff *dim.*

ff *dim.*

ff *dim.*

ff *dim.*

561

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cor. Ing.

Cl. 1

in Sib 2

Fg. 1

Fg. 2

Cfg.

Cor. in Fa 1

Cor. in Fa 2

Tr. in Fa 1

Tr. in Fa 2

Tr. in Fa 3

Timp.

Ptti.

Trgl.

Tamb.

ULIN.

LURCHETTO

VI. I div.

VI. II div.

Ve. div.

Vc. div.

Cb.

p

p espressivo

pp

pp

con sord.

p

p

Urganda getta con rapido gesto un fiore. Brunello lo raccoglie.

La danza sempre più si stringe intorno a Brunello, egli guarda incantato Urganda. Ulina osserva con ansia.

gan - no sven-tu - ra - - - - to!

Ho vin - to!

I solo

espressivo

senza sord.

p

con sord.

senza sord.

p

con sord.

senza sord.

p

con sord.

senza sord.

p

pizz.

569

Fl. 1 *cresc.* *f* *p* *p*

Fl. 2 *f* *p*

Ob. 1 *f* *p*

Ob. 2 *f* *p*

Cor. Ing. *p* *cresc.* *p*

Cl. 1 *p*

Cl. in Sib 2 *p*

Fg. 1 *f*

Fg. 2 *p* *f*

Cfg. *f*

Cor. in Fa 1 *cresc.* *f* *con sord.* *p*

Cor. in Fa 2 *f* *con sord.* *p*

Tr. 1 *f*

Tr. in Fa 2 *f*

Tr. 3 *f*

Timp. *f*

Ptti. *f*

Trgl. Tamb. *f*

Arp. 1 *f* *p*

Arp. 2 *p* *p*

VI. I div. *cresc.* *div. 8va* *f* *p*

VI. II div. *f* *p*

Ve. div. *cresc.* *f* *p*

Vc. div. *pizz.* *f* *pizz.* *arco* *p*

Cb. *pizz.* *cresc.*

[illegible]

[illegible]

593

Picc.

Fl. 1 2

Ob. 1 2

Cor. Ing.

Cl. 1 in Sib 2

Cl. B. in Sib

Fg. 1 2

Cor. in Fa 1 2 3 4

Tr. in Fa 1 2 3

Timp.

Trgl. Tamb.

Arp. 1

Arp. 2

VI. I div.

VI. II div.

Ve. div.

Vc. div.

Cb.

45 Animato

p

cresc.

pizz.

via sord.

602

Picc. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cl. in Sib 1

Cl. in Sib 2

Fg. 1

Fg. 2

Cor. 1 in Fa 2

Tr. 1 in Fa 2

Tr. 3 in Fa 3

Trb. 3

Timp.

Trgl. Tamb.

Arp. 1

VL I div.

VL II div.

Ve. div.

Vc. div.

Cb.

610

Picc. *ff*

Fl. 1 *ff*

Fl. 2 *ff*

Ob. 1 *ff*

Ob. 2 *ff*

Cor. Ing. *ff*

Cl. 1 *ff*

in Sib 2 *ff*

Fg. 1 *ff*

Fg. 2 *ff*

Cor. in Fa 1 *f*

Cor. in Fa 2 *f*

Cor. in Fa 3 *f*

Cor. in Fa 4 *f*

Tr. 1 *f*

Tr. 2 *f*

Tr. 3 *f*

Trb. 1 *f*

Trb. 2 *f*

Trb. 3 *f*

Ptti.

Trgl. Tamb.

Arp. 1 *p*

Durante la danza Ulina sale mestamente la scalinata del palazzo.

Urganda voluttuosamente incatena Brunello con fronde di fiori.

Brunello si lascia prendere. Ulina a tal vista entra precipitosamente nel suo palazzo.

VL. I div. *ff*

VL. II div. *ff*

Ve. div. *ff*

Vc. div. *ff*

Cb.

618

Picc.

Fl. 1
2

Ob. 1
2

Cor.
Ing.

Cl. 1
in Sib

Cl. B.
in Sib

Fg. 1
2

Cfg.

Cor.
in Fa

Tr.
in Fa

Trb. 1
2
3

Timp.

Ptti.

Trgl.
Tamb.

Arp. 1

Arp. 2

VI. I
div.

VI. II
div.

Ve.
div.

Vc.
div.

Cb.

f, *p*, *sf*, *ppp*, *pizz.*, *sfz*, *8va*, *1.*, *2.*

625

Picc.

Fl. 1
2

Ob. 1
2

Cor.
Ing.

Cl. 1
in Sib

Cl. B.
in Sib

Fg. 1

Fg. 2

Cor.
in Fa

Tr. 1
in Fa

Tr. 2

Trgl.
Tamb.

Arp. 1

Arp. 2

VI. I
div.

VI. II
div.

Ve.
div.

Vc.
div.

Cb.

Animato

1.

2.

p

pp

pizz.

via sord.

senza sord.

633

Picc.

Fl. 1
2

Ob. 1
2

Cor.
Ing.

Cl. 1
in Sib

Cl. B.
in Sib

Fg. 1

Fg. 2

Cor. in Fa
1
2
3
4

Tr. 1
in Fa 2

Timp.

Trgl.
Tamb.

Arp. 1

Arp. 2

VL I
div.

VL II
div.

Ve.
div.

Vc.
div.

Cb.

1.2.

1.

sf

sf

1. con sord.

p

senza sord.
pizz.

pizz.

senza sord.
pizz.

pizz.

640

Picc.

1

Fl.

2

1

Ob.

2

Cor.
Ing.

Cl. in Sib

1

Cl. in Sib

2

Cl. B.
in Sib

1

2

Fg.

1

2

Cor.
in Fa

1

2

3

4

Tr.
in Fa

1

2

Timp.

Trgl.
Tamb.

Arp. 1

Arp. 2

VI. I
div.

VI. II
div.

Vc.
div.

Vc.

Cb.

con sord.

3. con sord.

con sord.

dim.

4. con sord.

p

f

dim.

f

dim.

p

pp

f

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

arco

p

senza sord.
pizz.

pizz.

647

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cor. Ing.

Cl. in Bb 1

Cl. in Bb 2

Cl. B. in Bb

Fg. 1

Fg. 2

Cor. in Fa 1

Cor. in Fa 2

Tr. in Fa 1

Tr. in Fa 2

Timp.

Trgl. Tamb.

Arp. 1

Arp. 2

VI. I div.

VI. II div.

Ve. div.

Vc.

Cb.

655

Picc.

1

Fl.

2

1

Ob.

2

Cor.
Ing.

Cl.
in Sib

1

Cl.
in Sib

2

Cl. B.
in Sib

Fig.

1

2

1

2

Cor.
in Fa

3

4

Tr.

1

in Fa

2

Timp.

Trgl.
Tamb.

Arp. 1

Arp. 2

VI. I
div.

VI. II
div.

Ve.
div.

Vc.

Cb.

671

Picc.

1

Fl.

2

Ob.

1

2

Cor.
Ing.

Cl. 1
in Sib

Cl. B.
in Sib

Fg. 1

Fg. 2

Cor.
in Fa

1

2

3

4

Tr.
in Fa

1

2

Timp.

Trgl.
Tamb.

Arp. 1

Arp. 2

VI. I
div.

VI. II
div.

Ve.
div.

Vc.
div.

Cb.

p

cresc.

con sord.

pp

con sordini

senza sordini

pizz.

679

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cor. Ing.

Cl. 1 in Sib

Cl. 2 in Sib

Cl. B. in Sib

Fg. 1

Fg. 2

Cfg.

Cor. in Fa

Tr. in Fa

Trb. 1

Trb. 2

Trb. 3

Timp.

Ptti.

Trgl.

Tamb.

Arp. 1

Arp. 2

VI. I div.

VI. II div.

Ve. div.

Vc. div.

Cb. pizz.

f

p

ppp

ppp_z

687 rit. molto a tempo 50

Picc.

1

Fl.

2

1

Ob.

2

Cl. in Sib

1

Cl. in Sib

2

Cl. B. in Sib

Fig. 1

Fig. 2

Cfig.

1

2

Cor. in Fa

3

4

Tr. in Fa

1

2

Trb.

3

Tuba

Timp.

Ptti.

LURCHETTO

Il mon - do dell' a - mor sor - ri - da e can - ti: sia

via sord.

div.

VI I div.

VI II div.

Ve. div.

Ve. div.

Cb.

[illegible]

699

Picc. 1 2

FL. 1 2

Ob. 1 2

Cl. 1 in Sib 2

Cl. B. in Sib

Fig. 1 2

Cfg.

Cor. in Fa 1 2 3 4

Tr. in Fa 1 2 3

Trb. 1 2 3

Tuba

Timp.

Ptti.

S.

C.

T.

B.

COZZO

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

Cb.

ver - so giu - bi - lo, dell' u - ni - ver - so cuo - re! e sa - le e lo - da il

ver - so giu - bi - lo, dell' u - ni - ver - so cuo - re! e sa - le e lo - da il

ver - so giu - bi - lo, dell' u - ni - ver - so cuo - re! e sa - le e lo - da il

ver - so giu - bi - lo, dell' u - ni - ver - so cuo - re! e sa - le e lo - da il

[illegible]

Ato II

A sinistra un lato del castello: in faccia una grande via alberata che mette al mare. È l'alba. Brunello è in scena taciturno, pensieroso.

Allegro con brio

710

Flauto Piccolo

1

Flauti

2

Oboi

1

2

Clarinetto in La

1

Clarinetto in La

2

Clarinetto Basso in La

Fagotti

1

2

Corni in Fa

1

2

3

4

Trombe in Fa

1

2

Tromba in Fa

3

Trombone 1

Piatti

Arpa

1

Arpa

2

(Tela)

Soprani

I

II

Contralti

I

II

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabbassi

715

Picc. *f* *ff*

Fl. 1 *ff*

Fl. 2 *ff*

Ob. 1 *ff*

Ob. 2 *ff*

Cl. in La 1 *ff*

Cl. in La 2 *ff*

Cl. B. in La *ff*

Fg. 1 *ff*

Fg. 2 *ff*

Cor. in Fa 1 *ff*

Cor. in Fa 2 *ff*

Cor. in Fa 3 *ff*

Cor. in Fa 4 *ff*

Tr. in Fa 1 *ff*

Tr. in Fa 2 *ff*

Tr. in Fa 3 *ff*

Trb. 1 *ff* con sord.

Ptti.

Arp. 1 *ff*

Arp. 2 *ff*

FATE E BACCANTI

Una schiera di fate e di baccanti entrano correndo, circondano Brunello, danzano e cantano.

CORO

S. *f* Gi - ra, gi - ra,

II *f* Gi - ra, gi - ra,

I *f* Gi - ra, gi - ra,

C. *f* Gi - ra, gi - ra,

II *f* Gi - ra, gi - ra,

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

Cb.

722

Picc.

1

Fl.

2

1

Ob.

2

Cl. in La

1

Cl. in La

2

Cl. B. in La

Fig. 1

2

Cor. in Fa

1

2

3

4

Tr. in Fa

1

2

3

Tr. in Fa

1

2

3

Trgl. Tamb.

Arp. 1

Arp. 2

I

S.

gi - ra, gi - ra, gi - ra in ton - do, gi - - - ra. Gi - ra, gi - ra, gi - ra, gi - ra, gi - ra in ton - do,

II

gi - ra, gi - ra, gi - ra in ton - do, gi - ra in ton - do. Gi - ra, gi - ra, gi - ra, gi - ra, gi - ra in ton - do,

I

C.

gi - ra, gi - ra, gi - ra in ton - do, gi - - - ra. Gi - ra, gi - ra, gi - ra, gi - ra, gi - ra in ton - do,

II

gi - ra, gi - ra, gi - ra in ton - do, gi - ra in ton - do. Gi - ra, gi - ra, gi - ra, gi - ra, gi - ra in ton - do,

VI. I

VI. II

Vc.

Vc.

Cb.

[illegible]

735

Picc.

1

Fl.

2

Ob.

1

2

Cl. in La

1

Cl. in La

2

Cl. B. in La

Fig.

1

2

Cor. in Fa

1

2

3

4

Trgl.

Tamb.

1

S.

Al se - ve - ro ca - va - lie - re mu - to che sos -

II

Al se - ve - ro ca - va - lie - re mu - to che sos -

C.

I

spi - ra Al se - ve - ro ca - va - lie - re mu - to che sos -

II

spi - ra Al se - ve - ro ca - va - lie - re mu - to che sos -

VI. I

div.

VI. II

Ve.

Vc.

pizz.

Cb.

743

Picc.

1

Fl.

2

Ob.

1

2

Cl. in La

1

2

Cl. B. in La

Fg.

1

2

Cor. in Fa

1

2

3

4

Trgl.

Tamb.

p

1

2

3

4

CO RO

I

II

I

II

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

Cb.

pi - ra. In quel vi - so sen - za ri - so po - si al - fin l'ob - bli - o sul - la boc - ca an -

pi - ra. In quel vi - so sen - za ri - so po - si al - fin l'ob - bli - o sul - la boc - ca an -

pi - ra. In quel vi - so sen - za ri - so po - si al - fin l'ob - bli - o sul - la boc - ca an -

pi - ra. In quel vi - so sen - za ri - so po - si al - fin l'ob - bli - o sul - la boc - ca an -

arco

arco

750

Picc.

1

FL.

2

Ob.

1

2

Cl. in La

1

Cl. in La

2

Cl. B. in La

Fig. 1

2

Cor. in Fa

1

2

3

4

Tr. in Fa

1

Trb. 1

Trgl.

Tamb.

S.

cor non toc - ca po - si il lab - bro mi - o Ri-so e can - ti di bac-can - ti lie - te ri - suo - na - te,

II

cor non toc - ca po - si il lab - bro mi - o Ri-so e can - ti di bac-can - ti lie - te ri - suo - na - te,

C.

I

cor non toc - ca po - si il lab - bro mi - o lie - te ri - suo - na - te,

II

cor non toc - ca po - si il lab - bro mi - o lie - te ri - suo - na - te,

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

Cb.

1.2. con sord.

f

ff

ff

ff

ff

757

Picc.

1

Fl.

2

1

Ob.

2

Cl. in La

1

Cl. in La

2

Cl. B. in La

Fig. 1

1

2

Cor. in Fa

3

4

Tr. in Fa

1

Trb. 1

con sord.

1. con sord.

con sord.

Trgl.

Tamb.

1

S.

II

C.

II

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

Cb.

for-te stre - pi - ta - te! Lie - ta spi - ra, lie - ta spi - ra, col gio-con - do

for-te stre - pi - ta - te! Lie - ta spi - ra, lie - ta spi - ra, col gio-con - do

Fischi e suo - ni di de-mo - ni for-te stre - pi - ta - te! Lie - ta spi - ra, col gio - con - do vo-lo in

Fischi e suo - ni di de-mo - ni for-te stre - pi - ta - te! Lie - ta spi - ra, col gio - con - do vo-lo in

764

Picc.

1

Fl.

2

1

Ob.

2

Cl. in La

1

Cl. in La

2

Cl. B. in La

1

2

Cor. in Fa

3

4

Tr. 1 in Fa

2

Tr. 3 in Fa

3

Trgl. Tamb.

Arp. 1

Arp. 2

I

S.

II

vo - lo in ton - do Gi - ra, gi - ra, gi - ra, gi - ra, gi - ra in ton - do, gi - - - ra. Gi - ra, gi - ra, gi - ra, gi - ra,

I

C.

II

ton - do Gi - ra, gi - ra, gi - ra, gi - ra, gi - ra in ton - do, gi - - - ra. Gi - ra, gi - ra, gi - ra, gi - ra,

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

Cb.

8^{ma}

3

Allegro

Moderato

771

Ob.

Cl. in La 1

Cl. in La 2

Cl. B. in La

Fg. 1

Fg. 2

Cor. in Fa 1

Cor. in Fa 2

Cor. in Fa 3

Cor. in Fa 4

Tr. in Fa 1

Tr. in Fa 2

Tr. in Fa 3

Trb. 1

Trb. 2

Trb. 3

Timp.

Ptti.

Trgl.

Tamb.

Arp. 1

Arp. 2

S. I

S. II

C. I

C. II

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

Clarinetto in Si $\flat$

Clarinetto in Si $\sharp$

Clarinetto Basso in Si $\flat$

mf

ff

mf

ff

ff

ff

ff

ff

mf

mf

gi - ra in ton - do, gi - ra in ton - do, gi - ra!

gi - ra in ton - do, gi - ra in ton - do, gi - ra!

gi - ra in ton - do, gi - ra in ton - do, gi - ra!

gi - ra in ton - do, gi - ra in ton - do, gi - ra!

mf

mf

LURCHETTO (fingendosi di cattivo umore)

777

Là, _____ zan - za - re in - na - mo - ra - te mi sec - ca - te. A noi che siam fi -

S.

C.

T.

B.

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

Cb.

Allegro

783

1. Cor. in Fa

2.

3.

4.

Tr. in Fa

3.

LURC.

lo - so - fi pia - ce *a piacere* più un bic - chie - re di vi - no schiet - to *a tempo* che di gon - ne u - na tri - bù. Vi - no, vi - no!

S.

C.

T.

B.

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

Cb.

787

Moderato

1

Fl. 2

3

Ob. 1

2

Cl. in Sib 1

2

Fig. 1

Cor. in Fa 1

2

3

4

Tr. in Fa 1

2

Tr. in Fa 3

Trb. 1

2

3

Timp.

Trgl. Tamb.

LURC.

FATE, SATIRI, BACCANTI, ecc.

S. Vi-no, vi - no!

C. Vi-no, vi - no!

T. Vi-no, vi - no!

B. Vi-no, vi - no!

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

O - di il di -

792

Fl. 1

Fl. 2

3

Ob. 1

Ob. 2

Cl. in Sib 1

Cl. in Sib 2

Cl. B. in Sib

Fg. 1

Fg. 2

Cor. in Fa 1. *p* 2. *p*

Tr. in Fa 1

Tr. in Fa 2

Tr. 3

Trb. 1

Trb. 2

Trb. 3

Timp.

LURC.
vi - no po - e - - ta Lur - chet - to.

VI. I *pizz.*

VI. II *pizz.*

Ve. *pizz.*

Vc. *pizz.*

Cb. *pizz.*

797

LURC. Be - vi ed in - ne - bria-ti con noi d'a - mo - re, a - mor non muo - re, be - vi nel ca - li - ce

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

Cb.

802

LURC. lie - to e spu-man - te, ti - mi - do a-man - te. A - mor non pen - sa, a - mor non

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

Cb.

809

LURC. te - me, ma ri - de og - no - ra, a chi l'o - no - ra. Sor - ri - si e spe - me lar - go dis-pen - sa

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

Cb.

816

LURC. a chi lo fug - ge in ra - pi - d'o - ra la vi - ta sfug - ge.

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

Cb.

821

LURC. *ten.*
Vi - vi ed in - ne - bria-ti con noi d'a - mo - re, a - mor non muor! _____

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

Cb.

5 Adagio

Ob. 1 *pp*

Brunello è stanco durante la scena precedente.
Tratto ad un tratto il suo volto si rasserenava
ascoltando la voce di Ulina lontana.

ULINA *a piacere e molto espressivo*
O ma - re, o bel ma - re, ch'io ve - do or fu - ren - te or gio - con - do, che

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

Cb.

830

1 *pp*

Fl. 2 *pp*

3 *pp*

Ob. 1

Cor. Ing. *pp*

ULIN. *3*
re - chi dal mon - do? Co - nos-co o bel ma - re qual la - cri - ma ro - sa in te pian - ge se l'on - da s'in-fran - ge, Bru -

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

Cb.

[illegible]

844

Ob. 1

Cor. Ing.

Fg. 1

Cor. 1 in Fa 2

ULIN.

BRUNELLO

Vo - ce di so - - - gno, an - ge - li - ca ar - mo -

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

Cb.

[illegible]

855 rit. 7

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cl. in Sib 1

Cl. in Sib 2

Cl. B. in Sib

Fg. 1

Fg. 2

Cor. in Fa 1

Cor. in Fa 2

Tr. in Fa 1

Tr. in Fa 2

Tr. in Fa 3

Arp. I

ULIN.

BRUN.

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

Cb.

Entra Ulina dal fondo, fa a Lurchetto ed agli altri un gesto imperioso. Tutti escono. Ulina e Brunello si guardano fissi.

div. via sord. senza sord.

f

861 *poco animato*

Fl. 1 *espressivo*

Ob. 1

Ob. 2

Cl. in Sib. 1

Cl. in Sib. 2

Cl. B. in Sib.

Fg. 1 *p*

Fg. 2 *p*

Cor. in Fa. 1, 2, 3, 4

Tr. in Fa. 1, 2, 3

Arp. 1

ULIN. e tu l'as - col - ti?

BRUN. È dol - ce il tuo can - to, o fa - ta!

VI. I

VI. II *div.*

Ve. *div.*

Vc.

Cb.

866

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cl. in Sib 1

Cl. in Sib 2

Cl. B. in Sib

Fg. 1

Fg. 2

Cor. in Fa 1

Cor. in Fa 2

Tr. in Fa 1

Tr. in Fa 2

Tr. in Fa 3

Arp. I

ULIN.

BRUN.

L'a - ni - ma ri - ce - ve dal tuo do - lo - re, dal - la tu - a tris-tez - za, u - na ca - rez - za

VI. I

VI. II

Ve. div.

Vc. div.

Cb.

871

8

1 *p* *espressivo*

Fl. 2 *p*

3 *p*

Ob. 1 *pp*

2

Cl. in Sib 1 *p* *espressivo*

2 *pp*

Cl. B. in Sib *pp*

Fg. 1 *pp* *p*

Fg. 2 *pp*

Cfg. *pp*

Cor. in Fa 1 *pp*

2 *pp*

3

4

Arp. 1

ULIN. D'a - mor _____ d'in - can - to

BRUN. pie - to - sa e lie - ve...

VL. I *pp*

VL. II *pp*

Ve. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

874

Fl. 1

Fl. 2

3

Ob. 1

Ob. 2

Cl. in Sib 1

Cl. in Sib 2

Cl. B. in Sib

Fg. 1

Fg. 2

Cfg.

Cor. in Fa 1

Cor. in Fa 2

Cor. in Fa 3

Arp. I

ULIN.

BRUN.

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

Cb.

scor - di e l'eb - brez - za lie - ta del can - to?

Ah, ta - ci, ta - ci!

p

p

p

p

877

1

Fl. 2

3

Ob. 1

2

Cl. in Sib 1

Cl. in Sib 2

Cl. B. in Sib

Fg. 1

Fg. 2

Cfg.

Cor. in Fa 1

2

3

4

Arp. 1

ULIN.

BRUN.

Se - te ho di pian - - - to, ma non di

VL. I

VL. II

Vc.

Vc.

Cb.

[illegible]

Più lento

884

Ob. 1 2

CL. 1 in Sib 2

ULIN.

pu - ro e san - to! Ma nel - le va - ne la - cri - me se - gre - te l'a - mor mio lan - gui

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

Cb.

10 Largamente

887

Fl. 1 2

Ob. 1 2

CL. 1 in Sib

CL. 2 in Sib

Fg. 1

Fg. 2

Cor. in Fa 1 2 3 4

Tr. in Fa 1

Timp.

Arp. I

ULIN.

e il lab - bro dis - se quel - le paz - ze, lie - te pa - ro - le: "io t'a - mo,

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

Cb.

cresc.

mf

f

mf *dim.*

con sord.

con sordini

$\equiv$

animando

Musical score for measures 895-900. The score includes parts for Ob. 1, Cl. in Sib 1, Fg. 1, Fg. 2, Cfg., Cor. 1 in Fa 2, ULIN., BRUNELLO, Vc., and Cb. The key signature changes from one sharp (F#) to two flats (Bb, Eb). Dynamics include *p*, *cresc.*, and *ammando*. The vocal part (BRUNELLO) has lyrics: "Par - la, deh, par - la an - co - - - ra! Se a - mo - re e non ma -".

899

1
Fl. 2

3

Ob. 1

Cl. in Sib. 1

Cl. in Sib. 2

Cl. B. in Sib.

Fg. 1

Fg. 2

Cfg.

Cor. in Fa. 1

Cor. in Fa. 2

Tr. in Fa. 1

Trb. 1

Trb. 2

Tuba

Timp.

BRUN.

gi - a fos - se la po - e - si - a che ti sor -

senza sord.

senza sord.

senza sord.

Vl. I

Vl. II

Ve.

Vc.

Cb.

p

dim.

p

p

f

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

908

Fl. 1

Ob. 2

Cl. 1
in Sib

Fg. 1

Fg. 2

Cfg.

BRUN.

le ce - ru - le pu - pil - le fos - se l'a - ma - ra stil - la che il nos - tr'oc - chio

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

Cb.

912

Fl. 1

Ob. 1

Fg. 1

BRUN.

a - do - lo - ra, a te mor - ta - le a - man - te il cuor mio vi - bran - te

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

Cb.

[illegible]

poco rit.

Allegro

13

Fl. 1

Fl. 2

3

Ob. 1

Ob. 2

Cor. Ing.

CL. in Sib. 1

CL. in Sib. 2

CL. B. in Sib.

Fig. 1

Fig. 2

Cor. in Fa 1

Cor. in Fa 2

Tr. in Fa 1

Tr. in Fa 2

Arp. 1

ULINA

A - mor che av - vin - - - ci, a - mor che uc - ci - di...

BRUN.

ver...

VL. I

VL. II

Ve.

Vc.

Cb.

p

mf

dim.

f

div.

931

1

Fl. 2

3

Ob. 1

Ob. 2

Cor. Ing.

Cl. in Sib 1

Cl. in Sib 2

Cl. B. in Sib

Fg. 1

Fg. 2

Cor. in Fa 1

Cor. in Fa 2

Tr. in Fa 1

Tr. in Fa 2

Arp. I

ULIN.

BRUN.

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

Cb.

Al - fin tu vin - ci, al - fin tu ri - di...

935

cresc.

pp

Fl. 2

cresc.

pp

3

cresc.

pp

Ob. 1

f

pp

Ob. 2

f

Cor. Ing.

f

Cl. in Sib. 1

f

Cl. in Sib. 2

f

Cl. B. in Sib.

f

Fg. 1

Fg. 2

Cor. in Fa. 1

f

Cor. in Fa. 2

f

Tr. in Fa. 1

Tr. in Fa. 2

Arp. 1

ULIN.

e fol - le io get - to il se-gnodel-la mia po-ten - za in ma - re Or

BRUN.

VI. I

f

pp

VI. II

f

Ve.

f

Vc.

Cb.

Ulina getta la bacchetta e si spoglia rapidamente dei veli.

939

1

Fl. 2

3

Ob. 1

Arp. 1

ULIN.

chi - na sul tuo pet - to io vo - gli o a - man - te a - ma - ta u - ma - na - men - te a - ma - re

VI. I

rit. **15 Allegro agitato**

943

Cl. B. in Sib

Fg. 1

Fg. 2

Cor. 1 in Fa 2

VI. II

Ve.

Vc.

Cb.

Entra precipitosamente Lurchetto inseguito da alcuni Nocchieri che erano con Brunello. Lurchetto è pieno di paura.

p

948

Ob. 1

Ob. 2

Tr. in Fa 1

Tr. in Fa 2

con sord.

con sord.

LURCHETTO
(si raccomanda prima ad Ualina poi a Brunello)

A - iu - - - to, a - iu - - - to!

VI. I

VI. II

Ve.

f

p cresc.

p cresc.

953

16 *più agitato*

FL. 1

FL. 2

Ob. 1

Ob. 2

CL. in Sib. 1

CL. in Sib. 2

Fg. 1

Fg. 2

LURC.

Mio buon si - gno - re.

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

958

Picc.

FL. 1

FL. 2

Ob. 1

Ob. 2

CL. in Sib. 1

CL. in Sib. 2

LURC.

Entrano tutti gli altri nocchieri e guerrieri armati e pieni di energia.

Fa - te - li smet - tere...

VI. I

VI. II

963

Picc.

1

Fl.

2

Ob.

1

2

Cl. in Sib

1

Cl. in Sib

2

Fg. 1

1

2

Cor. in Fa

3

4

Tr. 1 in Fa

2

3

Trb. 1

Tim.

LURC.

per ca - ri - tà

MARINAI

I

T.

II

B.

All' ar -

All' ar - mi!

VI. I

VI. II

Vc.

Vc.

Cb.

con sord.

f

f

ff

ff

17

Picc.

1

Fl.

2

Ob.

1

2

Cl. in Sib

1

Cl. in Sib

2

Cl. B. in Sib

Fg. 1

Fg. 2

Cfg.

Cor. in Fa

1

2

3

4

Tr. in Fa

1

2

3

Trb.

1

2

3

Tuba

Timp.

Ptti.

MARINAI

I

II

B.

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

Cb.

guer-ra al cas - tel - lo, san-gue ru - i - na.

Strap - piam Bru - nel - lo a fa - ta U - li - na,

guer-ra al cas - tel - lo, san-gue ru - i - na. All'

978

Picc. 1 2

Fl. 1 2

Ob. 1 2

Cl. in Sib 1 2

Cl. B. in Sib

Fg. 1 2

Cfg.

Cor. in Fa 1 2 3 4

Tr. in Fa 1 2 3

Trb. 1 2 3

Tuba

Timp.

Ptti.

MARINAI

I. T. II. B.

Ur - rah!

All' ar - - - mil Ur - rah!

ar - mil Ur - rah!

VI. I VI. II

Ve. Vc. Cb.

983

Picc.

1

Fl.

2

1

Ob.

2

Cl. in Sib

1

Cl. in Sib

2

Cl. B. in Sib

Fg. 1

Fg. 2

Cfig.

Tr. 1 in Fa

2

Tr. 3 in Fa

Trb. 1

2

Timp.

Ptti.

Arp. 1

I

T. MARINAI

II

B.

Ur - rah!

Ur - rah!

Ur - rah!

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

Cb.

988

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Cl. 1 in Sib

Cor. 1 in Fa 2

Tr. 1 in Fa

con sord.

con sord.

Sopraggiungano spaventati tutti gli altri: fate, baccanti, satiri, vampiri. Lurchetto si rifugia in mezzo a loro e gli incita a menare le mani, ma essi rimangono ammutoliti.

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

993

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Cl. 1 in Sib 2

Cl. B. in Sib

Fg. 1

Cor. 1 in Fa 2

Tr. 1 in Fa 2

Tr. 3 in Fa

VI. I

VI. II

Ve.

998 19

Picc. *ff*

1 *ff*

Fl. 2 *ff*

3 *ff*

1 *ff*

Ob. 2 *ff*

Cl. in Sib 1 *ff*

Cl. in Sib 2 *ff*

Cl. B. in Sib *ff*

Fg. 1 *ff*

Fg. 2 *ff*

1 *ff*

2 *ff*

Cor. in Fa 3 *ff*

4 *ff*

Tr. 1 in Fa *ff*

2 *ff*

Tr. 3 in Fa *ff*

Trb. 1 *ff*

2 *ff*

Timp. *f*

Ptti. *f*

LURCHETTO (con ira)

Paz - za ca - na - glia, vi - le ciur - ma - glia, fur - fan - ti e scioc - chi,

VI. I *ff*

VI. II *ff*

Ve. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

1003

Picc. 1 2

Fl. 1 2

Ob. 1 2

Cl. in Sib. 1 2

Cl. B. in Sib. 1 2

Fg. 1 2

Cfg.

Cor. in Fa. 1 2 3 4

Tr. in Fa. 1 2 3

Trb. 1 2

Timp.

Ptti.

LURC. *(ai satiri, fate, follie ecc.)*
l'i - ra tra - boc - chi e il mal vi toc - chil Ec - co la

VL I

VL II

Ve.

Vc.

Cb.

espress.

p

p

p

1008 *espressivo*

Ob. 1

Cl. in Sib 1

Cl. B. in Sib

Fg. 1

Fg. 2

Cfg.

LURC. mor - te, la mor - te in - ghiet - te stre - ghe e fol - li - e, ge - ni ed ar - pi - e,

Ve.

Vc.

Cb.

1013 **20**

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cl. in Sib 1

Cl. B. in Sib

Fg. 1

Fg. 2

Cfg.

Cor. 1 in Fa 2

Tr. 1 in Fa 2 3

Molti marinari e guerrieri si fanno intorno a Brunello e tentano di ferire fata Ulina che egli difende calorosamente.

LURC. ma tut-ti quan - ti pazzi e furfan - til

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

Cb.

1018

Picc. 1 2

Fl. 1 2

Ob. 1 2

Cl. in S^b 1 2

Cl. B. in S^b

Fg. 1 2

Cfg.

Cor. in Fa 1 2 3 4

Tr. in Fa 1 2 3

Trb. 1 2 3

Timp.

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

Cb.

1018 1019 1020 1021

1027

CL. 1
in Sib

Fig. 1

Fig. 2

Cfg.

Cor.
in Fa

Trb.

Tuba

BRUN.

Ques-ta don - na è mi - a e so - lo con-tro tut - ti la dif -

VL. I

VL. II

Ve.

Vc.

1031

Fig. 1

Cfg.

Cor.
in Fa

Tr. 1
in Fa

Tr. 3
in Fa

Trb.

Tuba

BRUN.

fen - do. D'i - ra e d'a - mor m'ac - cen - do, non pre - go né mi ar-ren - do fin-chè un

VL. I

VL. II

Ve.

Vc.

1035

Fig. 1

Cor. in Fa

Tr. in Fa

BRUN.

sof - fio di vi - ta mi res-ta in cuor la sal - da a - ni - ma ob - bli - a per es - sa o - gni altro af - fet - to

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

Cb.

p

22 Adagio

Ob.

Fig. 1

Cor. in Fa

BRUN.

(ad Ulna dolcemente)

Ma tu, non mi guar-dar co - sì smar - ri - ta. nes - su - no, ve - di?

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

Cb.

pp

pp

div.

1042

1 Fl. 2 3 Ob. 1 Cor. Ing. Cl. 1 in Sib Cl. 2 in Sib Fg. 1 Fg. 2 Cor. 1 in Fa 2 BRUN. VI. I VI. II Ve. Vc. Cb.

1046

1 Fl. 2 3 Cor. Ing. BRUN. VI. I VI. II Ve. Vc. Cb.

[illegible][illegible]

rit. molto **Adagio**

1057

FL. 1 2 *pp*

3 *pp*

Ob. 1

Cor. Ing. *pp*

Cl. in Sib. 1

Cl. in Sib. 2

Cl. B. in Sib. *p*

Fg. 1 2

Cfg.

Cor. in Fa. 1 2 3 4

Tr. in Fa. 1 2 3

Trb. 1 2 3

Tuba

Timp.

ULIN. *pp* An - cor d'a - mor in - neb - bria - mi, fam-mi mo-rir co - sì

BRUN. Io t'a - - - mo, io t'a - mol

VL. I *pp*

VL. II *pp*

Vc. *pp*

Vc. *pp*

Cb. *pp*

1061 24

Picc. *f* *ff*

1 2 *f* *ff*

Fl. *f* *ff*

3 *f* *ff*

1 2 *f* *ff*

Ob. *f* *ff*

2 *f* *ff*

Cl. 1 *f* *ff* *p* *pp*

in Sib 2 *f* *ff* *p* *pp*

Cl. B. *f* *ff* *p* *pp*

in Sib *f* *ff* *p* *pp*

Fg. 1 *f* *ff* *pp*

2 *f* *ff* *pp*

Cfg. *ff* *pp*

1 2 *ff* *pp*

Cor. in Fa *ff* *pp*

3 4 *ff* *pp*

Tr. 1 *ff* *p*

in Fa 2 *ff* *p*

Tr. 3 *ff* *p*

in Fa *ff* *p*

1 2 *ff* *p*

Trb. *ff* *p*

3 *ff* *p*

Tuba *ff* *p*

Timp. *ff* *p*

Ptti. *f*

Tam. *f*

Il mondo delle fate comincia a tal punto a velarsi, a vanire.
La scena si trasforma poco a poco in un nudo scoglio col mare in lontananza.
Ulina non reggendosi più si appoggia tutta al braccio di Brunello sempre sorridendogli.

VI. I *pp* *f* *ff* *p*

VI. II *f* *ff* *p*

Ve. *f* *ff* *pp*

Vc. *f* *ff* *pp*

Cb. *ff* *pp*

Si ode sempre più lontano il coro delle Fate, Baccanti, Satiri ecc.

CORO INTERNO

1068

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Cor. Ing.

Cl. B. in Sib

Fg. 1

Fg. 2

Cfg.

Cor. in Fa 1

Cor. in Fa 2

Ptti.

Arp. I

S.

C.

T.

B.

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

Cb.

Mor - te sei tu che un ve - lo po - ni os - cu - ran - do il

Mor - te sei tu che un ve - lo po - ni os - cu - ran - do il

Mor - te sei tu che un ve - lo po - ni os - cu - ran - do il

Mor - te sei tu che un ve - lo po - ni os - cu - ran - do il

con sord.

cresc.

cresc.

1070

FL. *pp*

Ob. 1

Cor. Ing.

Cl. B. in Sib

Fg. 1

Fg. 2

Cfg.

Cor. in Fa

Ptti. *ppp*

Arp. 1

S. ciel?

C. ciel?

T. ciel?

B. ciel?

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

Cb.

Durante il vanire del mondo delle fate, alcuni marinari aiutano Brunello nel prodigare le ultime cure ad Uliana.

25

FL. 1

FL. 2

Ob. 1

Cor. Ing.

Cl. in Sib

Fg. 1

Cor. 1 in Fa

S.

C.

T.

B.

CORO INTERNO

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

Cb.

espressivo

f

espressivo

f

espressivo

mf

pp

pp

(sempre più lontano)

ppp

sei tu che sul - li ste - li il - lan - gui - di - sci i fio - ri? Sei tu mor - te che

sei tu che sul - li ste - li il - lan - gui - di - sci i fio - ri? Sei tu mor - te che

sei tu che sul - li ste - li il - lan - gui - di - sci i fio - ri? Sei tu mor - te che

sei tu che sul - li ste - li il - lan - gui - di - sci i fio - ri? Sei tu mor - te che

1075

Ob. 1

Cor. Ing.

Tam.

S.

C.

T.

B.

CORO INTERNO

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

Cb.

espressivo

p

ppp

La scena si trasforma. Non resta che un nudo scoglio sul quale giace
Ulina moribonda assistita premurosamente da Brunello col i suoi compagni.

bocca chiusa

bocca chiusa

bocca chiusa

bocca chiusa

mie - ti i nos - tri cuo - - ri? mie - ti i nos - tri cuo - - ri?

mie - ti i nos - tri cuo - - ri? mie - ti i nos - tri cuo - - ri?

mie - ti i nos - tri cuo - - ri? mie - ti i nos - tri cuo - - ri?

mie - ti i nos - tri cuo - - ri? mie - ti i nos - tri cuo - - ri?

pp

pp

pp

1078

20

Fl. 1

Fl. 2

3

Ob. 1

Cl. 1 in Sib

Cl. 2 in Sib

Fg. 1

Fg. 2

Cor. 1 in Fa

Cor. 2 in Fa

Trb. 1

Trb. 2

Trb. 3

Tuba

Arp. 1

ULINA

BRUNELLO

Ta - ci...

Tu sof - fri o dol - ce cre - a - tu - ra?

VI. I

VI. II

Vc.

Vc.

Cb.

1082

Fl. 1

Fl. 2

3

Ob. 1

Cl. in Sib 1

Cl. in Sib 2

Fg. 1

Fg. 2

Cfg.

Cor. 1 in Fa 2

ULIN.

Dim-mi che m'a - mi... e ba-cia-mi, mi gua - ri - ran - noi tuoi ba - ci

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

Cb.

pp

p

1087

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Cor. Ing.

ULIN.

BRUNELLO

Ri - po - sa, non par - lar, io ti son pres - so... Per il trop-po gio -

VI. I

VI. II

Ve.

Vc.

Cb.

pp

mf espress.

pizz.

Musical score for measures 109-113. The score includes staves for Flute 1 (Fl. 1), Oboe 1 (Ob. 1), Cor Anglais (Cor. Ing.), Clarinet in Si♭ 1 (Cl. in Si♭ 1), Clarinet in Si♭ 2 (Cl. in Si♭ 2), Violin I (VL. I), Violin II (VL. II), Viola (Ve.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.).

Measure 109: Fl. 1 has a whole rest. Ob. 1 plays a half note G4 (F#) with a piano (*p*) dynamic. Cor. Ing. has a whole rest. Cl. in Si♭ 1 has a whole rest. Cl. in Si♭ 2 has a half note F#3 with a piano (*p*) dynamic. ULIN. sings "ir" followed by a half rest.

Measure 110: Fl. 1 has a whole rest. Ob. 1 has a whole rest. Cor. Ing. plays a half note E4 (D#) with a piano (*p*) dynamic. Cl. in Si♭ 1 has a whole rest. Cl. in Si♭ 2 has a half note D#3 with a piano (*p*) dynamic. ULIN. sings "ho il cuor op - pres - so".

Measure 111: Fl. 1 has a whole rest. Ob. 1 has a whole rest. Cor. Ing. has a whole rest. Cl. in Si♭ 1 has a whole rest. Cl. in Si♭ 2 has a half note B2 with a piano (*p*) dynamic. ULIN. has a whole rest.

Measure 112: Fl. 1 has a whole rest. Ob. 1 has a whole rest. Cor. Ing. has a whole rest. Cl. in Si♭ 1 has a whole rest. Cl. in Si♭ 2 has a half note G#2 with a piano (*p*) dynamic. ULIN. has a whole rest.

Measure 113: Fl. 1 has a whole rest. Ob. 1 has a whole rest. Cor. Ing. has a whole rest. Cl. in Si♭ 1 has a whole rest. Cl. in Si♭ 2 has a half note E2 with a piano (*p*) dynamic. ULIN. sings "Ri - cor - de -".

[illegible]

1099

Fl. 1

Ob. 1

Ob. 2

Cl. in Si $\flat$ 1

Fg. 1

Arp. 1

ULIN.

fi - ne: ba - cia - mi an - co - ra, an - co - ra, an - co - ra.

solo

VI. I

gli altri

VI. II

Ve.

Vc.

[illegible]

1105

Fl.

Fig.

Arp. I

ULIN.

solo

Vl. I

gli altri

Vl. II

muo - io fra le tue brac - cia e po - so la mia fac - cia so - pra il tuo cal - do cuo - re

[illegible]

1112

1 *ff*

Fl. 2 *ff*

3 *ff*

Ob. 1 *mf*

2 *mf*

Cl. in Sib 1 *ff*

Cl. in Sib 2 *ff*

Cl. B. in Sib *ff*

Fig. 1 *ff*

Fig. 2 *ff*

Cfg. *ff*

Cor. in Fa 1 *ff*

2 *ff*

3 *ff*

4 *ff*

Tr. 1 in Fa *ff*

2 *ff*

Tr. 3 in Fa *ff*

Trb. 1 *ff*

2 *ff*

3 *ff*

Tuba *ff*

Timp. *ff* *dim.* *mf* *dim.* *p* *cresc.*

Ptti. *ff*

Brunello la lascia cadere inanimata, cacciando un grande urlo di disperazione. Il sole con tutto il suo splendore rischiara la scena.

I suoi compagni lo forzano a salire sulla nave, che mestamente e lentamente si allontana. Del mondo delle fate non rimane che un nudo scoglio sul quale giace il cadavere di Ulina.

VI. I *ff* *dim.* *p* *cresc.*

VI. II *ff* *dim.* *p* *cresc.*

Ve. *ff* *dim.* *p* *cresc.*

Vc. *ff* *dim.* *p* *cresc.*

Cb. *ff* *dim.* *p* *cresc.*

1117

1 *p* *cresc.* *ff*

Fl. 2 *p* *cresc.* *ff*

3 *p* *cresc.* *ff*

Ob. 1 *p* *cresc.* *ff*

2 *p* *cresc.* *ff*

Cl. in Sib 1 *ff*

Cl. in Sib 2 *ff*

Cl. B. in Sib *ff*

Fg. 1 *p* *cresc.* *ff*

Fg. 2 *p* *cresc.* *ff*

Cf. *p* *cresc.* *ff*

Cor. in Fa 1 *p* *cresc.* *ff*

3 *p* *cresc.* *ff*

Tr. 1 in Fa 2 *f* *ff*

Tr. 3 in Fa *f* *ff*

Trb. 1 *f* *ff*

2 *ff*

3 *ff*

Tuba *ff*

Timp. *ff*

Ptti. *ff*

(Cala la tela molto lentamente)

VI. I *f* *ff*

VI. II *f* *ff*

Ve. *f* *ff*

Vc. *f* *ff*

Cb. *f* *ff*

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Le Fate é uma ópera brasileira que merece atenção, seja pela importância de seu compositor, Henrique Oswald, no cenário musical brasileiro do início do século XX, seja pela qualidade de seu conteúdo musical. Ela é apenas um exemplo das várias obras que merecem um estudo mais aprofundado, começando com a edição de sua partitura, pois, antes que qualquer trabalho seja feito, é necessário revelar o seu conteúdo. Essa é a conclusão de Grier sobre o papel do editor, afirmando que “antes que qualquer coisa possa ser feita a uma obra, execução, análise, estudos históricos, seu texto deve ser dado a conhecer àqueles que quiserem seguir uma dessas tarefas, [...] e a apresentação do texto é trabalho do editor¹” (GRIER, 1996, p. 37).

O problema da falta de edições de obras tanto de Oswald quanto de outros compositores brasileiros é uma preocupação expressa por outros pesquisadores, como Igayara (2013, p. 22) e Cardoso (2012, p. 292), já citados anteriormente neste trabalho. Isto não significa que nada tem sido feito. Muitas edições são apresentadas por meio de trabalhos acadêmicos e congressos de música. Mesmo assim, a maioria destas edições normalmente são de obras pequenas, como canções, peças para violão e música de câmara. Isso é natural, visto que obras maiores, como óperas, balés e sinfonias demandam mais tempo, mais pessoas, mais organização e mais conhecimento, não só do repertório como também conhecimento técnico para lidar com a complexidade dessas partituras nos softwares de notação. O problema é que ainda há muito a se fazer nesta área, mesmo quando se trata de compositores já bastante reconhecidos, como é o caso de Oswald. Além disso, alguns trabalhos já realizados algumas vezes não são disponibilizados, como é o caso da tese de doutorado de Amaral (2013), cuja edição da Sinfonia n. 43 de Oswald poderia ter contribuído com nossa pesquisa.

Algumas dificuldades, inerentes a este tipo de trabalho, serão inevitáveis. No caso da ópera e outros gêneros vocais, além da música é preciso lidar com o texto, e logo de início nos deparamos com uma questão básica, mas ainda não respondida: quem é Eduardo Filippi, autor do libreto? As informações levantadas nesta pesquisa fornecem um ponto de partida, de forma que agora sabemos não apenas sua profissão, mas também as datas de nascimento, morte e os nomes de seus pais. Isso leva a uma possível ligação dele, através de sua mãe, com um dos professores de composição de Oswald.

¹ Before anything can be done to a piece, performance, analysis, historical studies, its text must be made known to those who would pursue these undertakings. And the presentation of the text is the editor's job.

O que facilitou muito o trabalho de edição foi o fato dos manuscritos de Oswald serem muito bem escritos, com uma caligrafia muito clara. Os problemas enfrentados na edição, que procuramos expor com detalhes, estão mais relacionados com a interpretação do que foi escrito do que com o entendimento da escrita. Mesmo assim, a disponibilidade de três manuscritos com a ópera completa foi fundamental para a transcrição do libreto, pois não tínhamos disponível o texto original do libreto separado da partitura, nem um roteiro de ação da ópera. Apesar da escrita musical ser clara no manuscrito utilizado como texto-base, a caligrafia dos textos não era tão cuidada, e dificultava a leitura, ainda mais por termos acesso a ele apenas em meio digital. Dessa forma, a disponibilidade de outros dois manuscritos com a ópera completa facilitou o trabalho de transcrição, apesar da dimensão da obra exigir tempo para esta tarefa. Por isso tivemos poucos problemas em relação à interpretação das palavras, proporcionando um trabalho de edição mais detalhado.

Como discutimos em relação aos problemas encontrados durante o processo de edição, podemos perceber a necessidade do editor estar preparado para assumir sua autoridade sobre a edição da partitura. Quando um problema não puder ser solucionado pela consulta às fontes, o editor deverá recorrer ao conhecimento adquirido pelo estudo da obra, de seu compositor, estilo, gênero e contexto histórico. Grier afirma que

[...] muitos editores de música exibem uma relutância em abordar a questão de sua própria autoridade, e alguns ativamente a omitem em suas edições, parecendo sentir que sua presença é tão óbvia que dificilmente necessita ser declarada, muito menos discutida.² (GRIER, 1996, p. 3)

Contudo, não podemos esquecer que a produção de uma edição é uma atividade crítica, por mais simples que ela seja. Por isso, duas edições da mesma obra feitas por editores diferentes dificilmente serão idênticas, da mesma maneira que duas performances da mesma obra não são iguais em todos os detalhes (GRIER, 1996, p. 6).

Nosso objetivo com este trabalho, de qualquer forma, foi trazer à luz uma obra há muito tempo guardada, por razões diversas. Através desta edição e de uma análise inicial de sua partitura entendemos que ela merece ser estudada e ter uma chance de ser levada aos teatros a fim de mostrar seu valor, não apenas como parte da produção operística nacional de um período, mas também como símbolo de uma época em que o país se orgulhava e reconhecia em Henrique Oswald um grande compositor.

² [...] many music editors exhibit a reluctance to address the issue of their own authority, and some actively suppress it in their editions, seeming to feel that its presence is so obvious that it hardly requires stating, never mind discussing.

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Leosinha F. Magalhães de. *Henrique Oswald (1852-1931)*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1952.

AMARAL, Ulisses Coutinho. *Not from here, not from there ... Sinfonia opus 43 : Henrique Oswald (1852-1931): critical edition, context and commentary*. 2013. Thesis (Ph. D.) – Sydney Conservatorium of Music, University of Sydney, Sydney, 2014.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *Relação das Óperas de Autores Brasileiros*. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Ministério da Educação e Saude, 1938.

BARBERI, Americo. *Dizionario Enciclopedico Universale Della Musica*. Milano: Tipografia Editrice di Luigi di Giacomo Pirola, 1869. Disponível em: <<https://books.google.com.br/book?id=8ZpRAAAAYAAJ&pg=PA1>>. Acesso em: 23 ago. 2018.

BARBOSA, Rodrigues. Um século de música brasileira. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 4–5, 14 set. 1922.

_____. _____. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 4–5, 15 set. 1922.

BRAUNER, Patricia. Editing opera. In: GREENWALD, Helen M. (Ed.). *The Oxford Handbook of Opera*. Oxford: Oxford University Press, 2014. p. 1012–1027. ISBN 9780195335538.

BROWN, Howard Mayer. Editing. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music*. Londres: Macmillan, 1980. v. V. p. 839–848.

BUDDEN, Julian. Act. In: GROVE Music Online. Oxford Music Online. [S.l.]: Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O900032>>. Acesso em: 24 jan. 2017.

CAMBRAIA, César Nardelli. *Introdução à crítica textual*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CARACI VELA, Maria; GRASSI, Adrea Massimo. Glossario. In: CARACI VELA, Maria (Org.). *La critica del testo musicale: Metodi e problemi della filologia musicale*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1995. p. 379–394.

CARDOSO, André. A abertura do drama lírico Pelo amor! (1897) de Leopoldo Miguez (1850-1902). In: VOLPE, Maria Alice (Ed.). *Atualidade da ópera*. Rio de Janeiro: UFRJ, Escola de Música, Programa de Pós-graduação em Música, 2012. p. 285–294.

CEMBALO. In: WIKIPEDIA: L'enciclopedia libera. [S.l.]: Wikimedia, 2018. Disponível em: <<https://it.wikipedia.org/wiki/Cembalo>>. Acesso em: 10 ago. 2018.

CUNHA, Celso. Breves considerações sobre a tipologia dos erros ou variantes em crítica textual. *Braca Augusta*, Braga, n. 39, p. 415–427, 1985.

FACCHIN, Guido. *Le percussioni*. Torino: EDT, 15 set. 2000.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX: teorias e práticas editoriais*. 2ª edição revisada. Rio de Janeiro: ed. do autor, 2017. 357 p. ISBN 978-85-917578-4-8. Disponível em: <http://www.musicasacrabrasileira.com.br/ebooks/Musica_sacra.pdf>. Acesso em: 11 jun. 2018.

GIANNOTTI, Alessandra. Una raccolta di gessi per Sansepolcro. In: *Arte in terra d'Arezzo*. Edição de Liletta Fornasari e Alessandra Gianotti. Firenze: Edifir-Edizione Firenze, 2006. p. 107–122. ISBN 88-7970-280-7. Disponível em: <https://www.academia.edu/7269910/Una_raccolta_di_gessi_per_Sansepolcro_2006>. Acesso em: 5 mai. 2017.

GOULD, Elaine. *Behind Bars: the definitive guide to music notation*. Londres: Faber Music, 2011.

GRIER, James. *The critical editing of music: history, method, and practice*. New York: Cambridge University Press, 1996.

IGAYARA, Susana Cecilia. Henrique Oswald e a Música Vocal. *Revista Glosas*, v. 9, p. 19–25, set. 2013.

“IL NEO” do maestro Henrique Oswald. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p. 2, 29 mai. 1925.

IL NÉO, do maestro Henrique Oswald, no “studio” da “Opera Radio”. *O Paiz*, Rio de Janeiro, p. 2, 29 mai. 1925.

KRIEGER, Edino. Oswald e Guarnieri em estréia mundial. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, p. 8, 28 mai. 1952.

MARTINS, José Eduardo. *Henrique Oswald: compositor romântico*. 1988. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1988.

_____. *Henrique Oswald: músico de uma saga romântica*. São Paulo: EDUSP, 1995.

OSWALD, Henrique. *Le Fate: fiaba musicale in due parti*. 1ª Parte. Partitura autógrafa. Acervo Henrique Oswald da Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da USP: HO0104, 1902. 64 p. Coro, solistas e piano.

_____. *Le Fate: fiaba musicale in due parti*. Partitura autógrafa. Coleção Henrique Oswald do Arquivo Nacional do Rio de Janeiro: BR RJANRIO QJ Cx. 2, 1903. 239 p. Orquestra, coro e solistas.

_____. *Le Fate: fiaba musicale in due parti*. 2ª Parte. Partitura autógrafa. Acervo Henrique Oswald da Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da USP: HO0104, 1904. 43 p. Coro, solistas e piano.

_____. *Le Fate: fiaba musicale in due parti*. 1ª Parte. Partitura autógrafa. Acervo Henrique Oswald da Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da USP: HO0104, s.d. 9 p. Canto e piano.

_____. *Le Fate: fiaba musicale in due parti*. Partitura autógrafa. Coleção Henrique Oswald, Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro: 484.599, s.d. 138 p. Coro, solistas e piano.

PINTO, Marshall Gaioso. Introdução. In: DA MISSA ao Divino Espírito Santo ao Credo de São José de Tocantins: um episódio da música colonial de Goiás. Goiânia: Agepel, 2004. p. 11.

RIVISTA DI BIOLOGIA - BIOLOGY FORUM. Perugia: Università di Perugia, 1936. v. 21.

ROSAND, Ellen; BIANCONI, Lorenzo (Ed.). *Francesco Cavalli: Opere*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 2015. Disponível em: <https://www.baerenreiter.com/fileadmin/Service_Allgemein/Werbemittel/deutsch/SPA278_Cavalli_web.pdf>. Acesso em: 30 ago. 2016.

SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Opera*. *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. [S.l.]: Oxford University Press.

SPAGGIARI, Barbara; PERUGI, Maurizio. *Fundamentos da Crítica Textual*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.

SPINA, Segismundo. *Introdução à edótica: crítica textual*. São Paulo: Cultrix, EDUSP, 1977.

TANSELLE, G. Thomas. The Editorial Problem of Final Authorial Intention. *Studies in Bibliography*, Bibliographical Society of the University of Virginia, v. 29, p. 167–211, 1976. ISSN 00817600. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/40371633>>. Acesso em: 11 jun. 2018.

TILMOUTH, Michael. Act. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Opera*. *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. [S.l.]: Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/00140>>. Acesso em: 24 jan. 2017.

TROWELL, Brian. Libretto (ii). In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Opera*. *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*. [S.l.]: Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O002842pg1>>. Acesso em: 25 jan. 2017.