ALEXANDRE MACHADO TAKAHAMA

ÓPERA “SANDRO” DE MURILLO FURTADO: ESTUDO PARA UMA DIREÇÃO MUSICAL E SEU RESGATE HISTÓRICO

VOLUME I

Campinas, 2010

ALEXANDRE MACHADO TAKAHAMA

ÓPERA “SANDRO” DE MURILLO FURTADO: ESTUDO PARA UMA DIREÇÃO MUSICAL E SEU RESGATE HISTÓRICO

Tese apresentada ao curso de Doutorado em Música do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Música, área de concentração Práticas Interpretativas, sob a orientação do Prof. Dr. Eduardo Augusto Östergren.

Campinas, 2010

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP

Takahama, Alexandre Machado.
T139o Ópera "Sandro" de Murillo Furtado: estudo para uma direção musical e seu resgate histórico. / Alexandre Machado Takahama. – Campinas, SP: [s.n.], 2010.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Augusto Östergren.
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Furtado, Murillo (1873-1958) . 2. Ópera. 3. Música brasileira. 4. Regência. 5. Práticas interpretativas. Ópera - Rio Grande do Sul I. Östergren, Eduardo Augusto. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: “"Sandro", opera by Murillo Furtado: a study of its musical direction and historical recovery.”
Palavras-chave em inglês (Keywords): Murillo Furtado (1873-1958) ; Opera ; Brazilian music ; Conducting ; Performance practices ; Opera in the State of Rio Grande do Sul.
Titulação: Doutor em Música.
Banca examinadora:
Prof. Dr. Eduardo Augusto Östergren.
Prof. Dr. Carlos Fernando Fiorini.
Profª. Drª. Adriana Giarola Kayama.
Prof. Dr. Edmundo Villani-Cortes.
Prof. Dr. Antonio Carlos Borges-Cunha.
Prof. Dr. Jocelei Bohrer.
Prof. Dr. Emerson Luiz de Biaggi.
Profª. Drª. Helena Jank.
Data da Defesa: 25-02-2010
Programa de Pós-Graduação: Música.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Instituto de Artes

Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Música, apresentada pelo Doutorando Alexandre Machado Takahama - RA 970162 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:

Prof. Dr. Eduardo Augusto Ostergren
Presidente

Prof. Dr. Carlos Fernando Fiorini
Titular

Profa. Dra. Adriana Giarola Kayama
Titular

Prof. Dr. Edmundo Villani Côrtes
Titular

Prof. Dr. Antonio Carlos Borges Cunha
Titular

Dedico este trabalho à minha família, que me deu apoio em todas as etapas e decisões da minha vida.

AGRADECIMENTOS

À FAPESP, pelo apoio financeiro que subsidiou a maior parte deste trabalho.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Eduardo Östergren, por ter me proporcionado um grande enriquecimento pessoal e profissional durante esses doze anos de convivência.

Ao Prof. Dr. Carlos Fiorini, pela amizade e pelas oportunidades maravilhosas que me proporcionou durante toda a minha vivência acadêmica na UNICAMP.

Aos demais professores do Departamento de Música do Instituto de Artes da UNICAMP, pelos valiosos ensinamentos.

À *The Israeli Opera*, nas pessoas do Sr. Michael Ajzenstadt e dos maestros Ethan Schmeisser e David Stern, que me permitiram vivenciar uma das melhores oportunidades da minha carreira profissional através do Estágio realizado em Tel Aviv.

À *Casa Della Musica* de Parma, ao *Conservatorio Giovan Battista Martini* de Bologna e ao *Conservatorio Giuseppe Verdi* de Milão pela calorosa acolhida durante a realização das pesquisas de campo.

Ao maestro Jamil Maluf, Diretor do *Teatro Municipal de São Paulo*, por toda sua dedicação em ter me inserido neste maravilhoso "mundo da ópera".

Ao amigo Fabrício Carvalho, regente da Orquestra Sinfônica da UFMT, pela grande amizade e pelo constante incentivo e parceria na realização deste ideal artístico.

Ao amigo José Luiz Águedo Silva, pelo trabalho de transcrição do libreto.

Aos colegas do Curso de Música da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS) e ao Chefe do Departamento de Comunicação e Artes da UFMS, Professor Adalberto Miranda.

À Diretora do Centro de Ciências Humanas e Sociais da UFMS, Prof^{a}. Dr^{a}. Élcia Esnarriaga de Arruda, que não mediu esforços para colaborar com a conclusão do meu Doutorado.

Aos meus familiares, por sempre terem me apoiado em todos os momentos da minha vida.

À Priscila, que, com amor, soube superar todas as dificuldades ao meu lado durante o desenvolvimento deste trabalho.

RESUMO

A ópera *Sandro* de Murillo Furtado (1873-1958) ocupa uma privilegiada posição de destaque no cenário musical sul-rio-grandense por ter sido a primeira ópera composta e estreada por um compositor gaúcho no Estado do Rio Grande do Sul. Trata-se da segunda e última ópera do compositor, a qual foi composta entre 1901 e 1902, sob forte influência do verismo. Seu enredo é uma seqüência dos acontecimentos da ópera *Cavalleria Rusticana* de Mascagni. Foi estreada em 1902, e relatos indicam que sua última execução ocorreu no ano de 1908, sendo que um dos fatores que contribuem para o seu completo abandono nos dias de hoje é a precariedade do material existente. Utilizando esta ópera como objeto de estudo, este trabalho tem como principal objetivo realizar uma abordagem sobre a sua direção musical no sentido de dar subsídios para a sua execução, a qual será viabilizada através da restauração do libreto e da edição revisada do manuscrito autógrafo. O trabalho se divide em quatro capítulos: o primeiro contextualiza o compositor e a obra do ponto de vista histórico. O segundo apresenta uma investigação da ópera em seus aspectos estruturais e estilísticos. O terceiro apresenta a primeira edição revisada desta ópera, a qual atua como um subsídio para a sua execução. O quarto e último capítulo traz uma discussão a respeito dos aspectos pragmáticos da preparação desta ópera, fundamentados nos conteúdos desenvolvidos nos capítulos precedentes. Por fim apresentamos, no apêndice, o libreto restaurado e traduzido bem como a partitura editada da ópera *Sandro*.

Palavras-chave: Murillo Furtado (1873-1958); Ópera; Música brasileira; Regência, Práticas interpretativas; Ópera no Rio Grande do Sul.

ABSTRACT

The opera *Sandro* by Murillo Furtado (1873-1958) holds a privileged and prominent position in the Rio Grande do Sul musical scene for having being the first opera written and premiered by a native composer in his home State of Rio Grande do Sul. It is the second of two operas written between the years 1901 and 1902 under strong influence of Verismo School. Its plot is a sequel to the events already present in *Cavalleria Rusticana* by Mascagni. *Sandro´*s debut took place in 1902 and reports of the time indicate that it had its last performance in the year 1908. The precarious condition of the existing orchestral material poses serious obstacle for another performance of the work. This dissertation therefore offers an approach to *Sandro´*s musical direction in order to make its performance possible which could only be viable through the restoration of the libretto and of the revised edition of the manuscript score. It is divided into four chapters: the first attempts to contextualize the composer and his work from a historical standpoint; the second proposes to discuss structural and stylistic aspects of the opera; the third offers a newly revised edition of the work as subsidy for its performance; the fourth discusses pragmatic aspects regarding preparation of the work based on contents developed in the preceding chapters as well as historical overview about the preparation of an opera. Finally an addenda presents the restored libretto with a translation into the Portuguese language as well as an edited version of the full orchestral score.

Key Words: Murillo Furtado (1873-1958); Opera; Brazilian music; Conducting; Performance practices; Opera in the State of Rio Grande do Sul.

SUMÁRIO

RESUMO v

ABSTRACT vii

INTRODUÇÃO 01

1. A ÓPERA *SANDRO* NUMA PERSPECTIVA HISTÓRICA 07

1.1 A consolidação do espetáculo operístico em Porto Alegre 09

1.2 Murillo Furtado: o compositor da ópera *Sandro* 20

1.3 A ópera *Sandro* como precursora da composição operística no Rio Grande do Sul ... 28

1.4 A estréia da ópera *Sandro* 31

2. A ÓPERA *SANDRO*: O INTÉRPRETE E A OBRA 35

2.1 Circunstâncias da composição 40

2.2 O libreto da ópera *Sandro* 49

2.2.1 O libreto de Sandro e o versimo 50
2.2.2 Enredo e caracterização dos personagens 53
2.2.3 Sinopse 57

2.3 A música 61

2.3.1 Abertura 67
2.3.2 Ato I 76
2.3.3 Ato II 99
2.3.4 Conclusão da análise 121

3. A EDIÇÃO DA ÓPERA *SANDRO* 125

3.1 O trabalho com as fontes 128

3.1.1 Descrição física do material 128
3.1.2 Análise e seleção das fontes 130

3.2 A transcrição e a tradução do libreto 131
3.3 Tratamento dos problemas de edição 132
3.4 Revisão crítica 133
3.4.1 Elementos de grafia musical incoerentes 133
3.4.2 Notas escritas com indicação duvidosa 136
3.4.3 Indicações de articulação e acentuação 146
3.4.4 Indicações inexistentes na partitura e alterações na estrutura ritmica 171

4. A DIREÇÃO MUSICAL DA ÓPERA *SANDRO* 173
4.1 A escolha do elenco 187
4.2 Definição das características da orquestra 200
4.3 Definição das características do coro 212
4.4 Aspectos de execução 216
4.4.1 Abertura 218
4.4.2 Ato I – Cena 1 222
4.4.3 Ato I – Cena 2 226
4.4.4 Ato I – Cena 3 229
4.4.5 Ato I – Cena 4 231
4.4.6 Ato I – Cena 5 233
4.4.7 Ato I – Cena 6 236
4.4.8 Ato I – Finale 238
4.4.9 Ato II – Prelúdio 241
4.4.10 Ato II – Cena 1 243
4.4.11 Ato II – Cena 2 245
4.4.12 Ato II – Cena 3 247
4.4.13 Ato II – Cena 4 248
4.4.14 Ato II – Cena 5 250
4.4.15 Ato II – Cena 6 253
4.4.16 Ato II – Cena 7 256
4.4.17 Ato II – Cena 8 (Última) 258
4.5 Planejamento dos ensaios 260
4.5.1 Os solistas 262
4.5.2 O Coro 263
4.5.3 A Orquestra 265
4.5.4 Ensaios Musicais 268
4.5.5 Ensaios Cênicos 272
4.5.6 Ensaio Técnico 275
4.5.7 Sitzprobe 276
4.5.8 Bühnen-Orchester-Probe 279
4.5.9 Ensaio Pré-geral 280
4.5.10 Ensaio Geral 281
4.5.11 Cronograma de ensaios 282

CONCLUSÃO 285

BIBLIOGRAFIA 293

VITA 303

APÊNDICE I: Libreto traduzido da ópera *Sandro* 307

APÊNDICE II: Partitura editada da ópera *Sandro* 342

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

A ópera talvez seja o gênero musical que mais tenha atraído a atenção das platéias do mundo ocidental ao longo da história. Teatros, orquestras, regentes, cantores, diretores e uma numerosa e qualificada equipe técnica são necessários para dar suporte a este espetáculo multifacetado, garantindo a eficiência de sua performance e o consequente sucesso de sua produção.

No que diz respeito à preparação de uma ópera do ponto de vista do regente, há certas particularidades que distinguem a sua atuação: pela natureza híbrida do espetáculo operístico, além da música, questões relacionadas à representação dramática se tornam elementos de vital importância para a concepção desse gênero, levando o regente a uma abordagem bastante diferenciada da que é realizada na música puramente sinfônica. É a convergência desses elementos musicais e extra-musicais que exige do regente uma série de responsabilidades referentes ao processo de preparação, as quais o conduzem à função amplamente conhecida aqui no Brasil como direção musical. Tendo-se isso em vista, esta Tese pretende realizar uma abordagem a respeito das funções de um diretor musical nos dias de hoje, apontando caminhos coerentes na sistematização de procedimentos para a preparação e execução de uma ópera. Para tanto será realizada uma investigação no sentido de encontrar alguns procedimentos que foram sendo utilizados ao longo da história da prática musical e que representaram passos importantes para o estabelecimento das funções de um diretor musical nos dias atuais.

A escolha da ópera *Sandro* de Murillo Furtado, como objeto de estudo, está ligada a dois fatores: primeiramente, pela importância histórica dessa obra no contexto musical do Rio Grande do Sul, visto que ela foi a primeira ópera de um compositor sul-rio-grandense a ser estreada naquele Estado; em segundo lugar, pelo fato dessa ópera ser totalmente desconhecida nos dias atuais, devido à

precariedade do seu material manuscrito, não havendo nenhum registro sonoro que nos possibilite ter um referencial. Esse fato nos exige a realização de um trabalho investigativo sobre os aspectos da composição para se chegar a uma concepção de interpretação, o que nos remete a um verdadeiro resgate histórico da obra.

Para a realização deste trabalho, no primeiro capítulo, teremos um estudo da ópera *Sandro* a partir de um ponto de vista histórico. Nessa etapa, pretende-se observar o contexto no qual essa ópera foi composta, estudando-se os possíveis motivos que incentivaram a sua criação.

Em seguida, o segundo capítulo abordará uma análise da ópera que será dividida em duas seções: o libreto e a música. Essa análise servirá para se obter uma compreensão técnica, musical e estilística da ópera, trabalho de fundamental importância para o diretor musical.

Pelo fato desta ópera não ter sido editada e não ser possível a utilização dos manuscritos para a sua execução, houve a necessidade de se realizar a restauração de seu libreto bem como uma editoração da partitura manuscrita como suporte ao presente trabalho, da qual apresentamos uma detalhada revisão no terceiro capítulo. Tal revisão tem o objetivo de corrigir eventuais incoerências contidas no manuscrito e, também, de definir critérios para a apresentação do texto musical. Ainda constarão, no apêndice, o libreto traduzido dessa ópera bem como a partitura orquestral editorada.

No quarto capítulo, serão apresentados os procedimentos para a preparação da ópera *Sandro* do ponto de vista do diretor musical. Esses procedimentos irão englobar abordagens com a orquestra, coro e solistas, incluindo os aspectos técnicos de execução de cada uma das cenas da ópera e um completo planejamento dos ensaios, desde o primeiro até a execução final.

Parte-se, então, para a conclusão deste trabalho, esperando-se que ele possibilite a realização desta ópera, servindo como sugestão de estudo para a sua preparação e, também, como incentivo para que outros se aprofundem na pesquisa em regência de ópera, dando oportunidade ao aparecimento de novas

abordagens sobre o assunto, além de contribuir para a divulgação do repertório operístico brasileiro.

Capítulo 1:

A ópera *Sandro* numa perspectiva histórica

1. A ÓPERA *SANDRO* NUMA PERSPECTIVA HISTÓRICA

1.1 A consolidação do espetáculo operístico em Porto Alegre

A estréia da ópera *Sandro*, no ano de 1902, é um evento que nos leva a uma instigante reflexão acerca da atividade musical que ocorria em Porto Alegre naquele momento. O *Teatro São Pedro*, que fora inaugurado 54 anos antes dessa estréia, é o maior indício que temos sobre a efervescência das atividades culturais ao longo do século XIX naquela cidade, tornando-se o nosso alvo imediato de investigação. À primeira vista, percebemos que a idealização de um teatro dessa magnitude não pode ter ocorrido ao acaso: certamente, foi o resultado de uma atividade artística que já se desenvolvia num momento anterior, a qual gerou a necessidade da construção dessa imponente edificação para assim abrigar os espetáculos. No sentido de compreendermos de que forma o espetáculo operístico se estabeleceu na capital gaúcha, estaremos apontando alguns fatos relevantes que influenciaram esse estabelecimento.

Num primeiro momento, uma observação do desenvolvimento cultural na cidade de Porto Alegre, durante o século XIX, nos revela que os fatos mais significativos representaram uma expansão da influência da Corte portuguesa do Rio de Janeiro que, além de capital, era o mais importante centro cultural do País. A relação entre o Rio de Janeiro e Portugal e entre as capitais de províncias e a capital do País era tão natural quanto é hoje a relação das cidades do interior com as capitais, mantidas as devidas proporções. Além disso, o fato de Porto Alegre ser a capital de uma província que faz fronteira com dois países – Argentina e Uruguai – acentuava a necessidade de uma forte ligação política com a capital do País, o que naturalmente trouxe reflexos para a área cultural. Se nos voltarmos para a situação cultural do Brasil naquele momento, observamos que,

mesmo antes da chegada da Corte Portuguesa em 1808, já havia uma intensa relação de imitação entre o Brasil colônia e Portugal. É dessa forma que, na segunda metade do século XVIII, começam a surgir as casas de ópera no Brasil, iniciativa estimulada pelo estabelecimento do espetáculo operístico em Portugal durante o reinado de D. José I (1750–1777)[1]. Surgem então importantes casas de ópera na Bahia (1760), em Vila Rica (1769) e em Belém (1775), sendo que, a partir de então, se torna comum toda cidade de certo porte possuir um edifício teatral. Vale aqui ressaltar que, naquele momento, casa de ópera era uma denominação do local onde era apresentado todo tipo de espetáculo dramático, desde a ópera até mesmo representações em que não havia a presença da música. Eram edificações concebidas para exercer função civil e formativa[2], muitas vezes abrigando diversas sociedades dramáticas, literárias e musicais. O repertório executado nessas casas de ópera, geralmente, era constituído por comédias, dramas e até mesmo por algumas óperas napolitanas, a exemplo do que acontecia em Portugal.

Transpondo essa situação para a Porto Alegre de fins do século XVIII, observamos que, naquela pequena capital de província – que havia sido fundada há pouco – a arte dramática já se fazia presente. Relatos indicam que

[1] D. José I impulsionou o desenvolvimento do espetáculo operístico em Portugal transformando os teatros palacianos e criando as condições necessárias para o estabelecimento desse gênero. Nesse momento a ópera italiana era um fenômeno internacional que abrangia praticamente toda a Europa – com exceção da França – momento no qual são atraídos para Portugal importantes artistas italianos, tais como o compositor Niccolò Jommelli (que teve um importante papel na reforma do gênero operístico na segunda metade do século XVIII) e os poetas e libretistas Mariano Bergonzoni Martelli e Gaetano Martinelli. Durante o reinado de D. José foram realizadas cerca de 104 produções de óperas de autores italianos ou de portugueses com formação italiana. As apresentações eram realizadas em datas comemorativas da família real.

[2] Essa iniciativa era um espelhamento da reforma pombalina do teatro lírico que ocorreu em Portugal. Essa reforma estabelecia a criação de instituições culturais e outras formas de socialização da atividade teatral em substituição às praticas litúrgicas da Igreja, no sentido de confirmar a aliança entre a monarquia, classe intelectual e burguesia. Um alvará de de 17 de julho de 1771 mostra como esse fato se consolidou no Brasil, pois ele recomendava *"o estabelecimento dos teatros públicos bem regulados, pois deles resulta a todas as nações grande esplendor e utilidade, visto serem a escola, onde povos aprendem as máximas sãs da política, da moral, do amor de pátria, do valor, do zelo e da fidelidade com que devem servir aos soberanos, e por isso não só são permitidos, mas necessários"* (SOUZA, 1960, p.109). Dessa forma, os teatros anexos às Igrejas deixam de ter importância, sendo substituídos pelos teatros que geralmente eram construídos próximos ao Palácio do Governo.

desde 1780 os colonizadores açorianos organizavam espetáculos dramáticos modestos como comédias, entremezos, cantigas e vilancicos, que eram representados em qualquer ambiente improvisado ao ar livre. Há ainda evidências sobre dois tablados que abrigavam alguns espetáculos, um no Largo da Forca e outro no Largo da Quitanda, locais onde, hoje, ficam a Praça da Harmonia e a Praça da Alfândega, respectivamente. Nesses tablados eram apresentados espetáculos musicais ou dramáticos rudimentares, geralmente aos domingos e feriados.

Somente em 1794, aqueles mesmos colonizadores açorianos vieram a construir o primeiro teatro porto-alegrense, ao qual deram o nome de *Casa da Comédia*. Situada no Beco dos Ferreiros – atual rua Uruguai – essa edificação distanciava-se muito de um teatro nos moldes que conhecemos hoje, sendo a *Casa da Comédia* um barracão construído de pau-a-pique no qual o público ficava em pé. Entretanto, apesar de muito rudimentar, a *Casa da Comédia* é um indício de que havia, naquele momento, um ambiente cultural de certa relevância, com atividades artísticas compostas geralmente por retretas, saraus artísticos, bailes, farsas, entremezos e pantomimas. Por outro lado, nas condições improvisadas e precárias em que estava estabelecido, e numa situação que muito se aproximava de uma taberna na qual a platéia comia, bebia e, muitas vezes, interagia espontaneamente com os artistas, dificilmente esse ambiente teria condições de atrair o interesse das famílias mais abastadas, as quais preferiam organizar saraus particulares, ou mesmo divertir-se assistindo aos espetáculos realizados ao ar livre nos dois tablados existentes. Em 1797, o teatro passou a chamar-se *Casa da Ópera* e teve um pouco mais de sucesso em atrair um público mais seleto devido à nova programação de espetáculos que estava sendo proposta. Porém, pouco mais de um ano depois, o teatro fechou devido a um desentendimento entre seus sócios, permanecendo fechado até o ano de 1804. Naquele ano, o governador Paulo Gama reabriu o teatro que, reformado, funcionou até 1835, quando então foi fechado definitivamente em meio à deflagração da Revolução Farroupilha, uma guerra civil que se estendeu até o ano de 1845.

Ao mesmo tempo em que Porto Alegre havia perdido definitivamente sua única edificação existente para a representação dos espetáculos dramáticos – a qual, por sua vez, já se encontrava em ruínas – vimos surgir, paralelamente, nas cidades de Rio Grande e Pelotas, os Teatros *Sete de Setembro* e o *Sete de Abril*. Este último, construído no ano de 1833, foi subsidiado por uma sociedade dramática particular, num momento em que a sociedade daquela cidade estava em pleno desenvolvimento econômico devido ao auge no ciclo das charqueadas. Ele se tornou o centro da vida social do momento, atraindo para sua platéia artesãos, burocratas e profissionais liberais que apreciavam as representações dramáticas, demonstrando um avanço representativo com relação àquela sociedade da capital gaúcha.

Por sua vez, antes mesmo da precária *Casa da Ópera* fechar suas portas, a sociedade porto-alegrense já sentia a necessidade de um verdadeiro teatro que pudesse servir à classe burguesa e que tivesse as mesmas funções civilizadoras do *Sete de Abril* de Pelotas ou do *Sete de Setembro* de Rio Grande, e dos outros teatros já existentes no país. Dessa forma, no ano de 1833, doze cidadãos se organizaram em uma sociedade acionária e se dirigiram ao presidente da província – Manoel Antonio Galvão – para manifestarem uma proposta de construção de um verdadeiro teatro na cidade de Porto Alegre. Imbuídos por este ideal, solicitaram ao presidente a doação de um terreno para a construção do pretendido teatro, cujos lucros seriam destinados à Santa Casa de Misericórdia. Abaixo transcrevemos trechos da solicitação que esses cidadãos submeteram à consideração do governo:

> Ilmo. e Exmo. Sr. Governador da Província. Os cidadãos abaixo assignados, assionistas numerarios, e extranumerarios, movidos de hum irrezestivel impulço, de patriotismo, gratidão, amor do bem publico, e da humanid.^{e}, considerando apossebilid.^{e} q há p.^{a} nesta cid. e de Porto Alegre se erigir hum Monumento em Honra dequem merece o Renome de Heroe do Brazil Sua Magestade o Imperador que identificando-se com o Povo Brazileiro tem grangiado os Gloriozos Títulos de Pay da Patria, Fundador do Imperio, e Factor de sua Indepemdencia pois q' lansado do Alto de seu Imperial Trono assuas benéficas vistas, e Paternaes desvellos atodos ampara, e proteje com as suas sabias, ejustas

> providencias [...] Eis os poderozos motivos q' obrigão os Supp.es Aprocurarem o Beneplacito e Auspicio de V. Ex.ea p.a acolher, eproteger o plano de q' coligados solidamente os Supp.es com outros Cidadãos q'voluntariamente sequizerem prestar possão edificar hum Theatro com denominação de Theatro de São Pedro de Alcantara analogo ao nome domesmo Augusto Senhor [...] este nosso pertendido edifício quanto mais digno senão faz daproteção de V. Ex.ea pois q' allem das Razoens já ponderadas emserra em sy dous objectos dignos da maior Attenção quaes sejão honrrar-mos a Memoria do nosso Immortal Imperador e Defensor Perpetuo, eporfim vir aservir depatrimonio ao Hospital da Santa Caza de Mizericordia; ecomo os Supp.es queirão ver este plano realizado neste mesmo Anno emque V. Ex.ea he mui digno Provedor, emprova aoseu Reconhecimento Pellos bons Resultados doseu Sábio Governo; portanto esperão que ante a Respeitavel Prez.et de V. Ex.ea seja benignamente acolhido: Sua Magestade Imperial não deixará de louvar o Patriotismo, ebem fazer de V. Ex.a em cooperar para hum fim tão justo qual é obem da humanidade oprimida, elogo q esta nossa Requezição seveja Realizada, se deverá fazer publica pela Imprença q não só o Brazil como o Mundo inteiro conheça ovoluntario Patriotismo decada hum dos Habitantes desta Provincia que Reunidos solidamente sabem levantar Monumentos de Eterna Memoria, equando hum dia outros Cidadãos nosqueirão imitar, ficar-nos-ha Agloria desermos osprimeiros. (DAMASCENO, 1956, pp.43-45)

Através desse documento podemos observar o quanto a sociedade porto-alegrense era influenciada politica e culturalmente pela Corte Portuguesa. Essa influência, por sua vez, era o caminho mais natural que aqueles colonizadores açorianos poderiam seguir.

Comovido por esta solicitação, o presidente Manuel Antônio Galvão emitiu imediatamente a seguinte Carta de Título, realizando a doação de um terreno para a construção do futuro *Teatro São Pedro*:

> Faço saber aos que a seguinte Carta de Titulo virem que, representando-me varios Cidadãos terem estabelecido huma Sociedade com o projecto de edificar hum Theatro Nacional nesta Cidade, de baixo das condições anexas e representação, me pedião lhes concedesse para esse fim hum terreno na Praça principal com cem palmos defrente á Leste na direção da Rua do Ouvidor, e duzentos defundo, ou os que contiver até o paredão, e pelo Norte com a rua do Cotovêlo, denominada da Ponte, e pelo Sul com a sobredita Praça; o qual terreno já foi conferido à Santa Casa de Mizericordia com iguaal destino; e outro sim que se lhe reserve mais vinte palmos defrente do referido terreno em seguimento do edificio, efundos até o paredão, para serventia do mesmo edificio, no caso deque

> com o andar do tempo se venha a conceder o que restar daquelle terreno para outros estabelecimentos; e não se offerecendo duvida algúa a pertenção dos Supplicantes, Hei por bem deconceder como por esta concedo a sobredita Sociedade o terreno pedido com cem palmos defrente, e duzentos defundo, com as confrontrações acima mencionadas, para nelle selevantar o Theatro projectado com a reserva demais vinte palmos defrente, que lhe serão conferidos a todo o tempo que se haja de destribuir o mencionado terreno em seguimento do edificio: tudo debaixo das condições accordadas pela Sociedade, e que seachão annexas a sua representação; devendo outro sim proceder-se na medição, e demarcação do sobredito terreno antes de tomar delle posse. Emfirmeza do que lhe mandei passar apresente Carta de Titulo, que vai por mim assignada, e Sellada com o Sello das Armas do Imperio, aqual se regisstrará na Secretaria deste Governo, enas mais Repartiçoins a que tocar. Dada nesta Capital de Porto Alegre em sete de agosto de miloito centos e trinta etrez. Eu Germano Francisco de Silveira, Secretario o subscrevy. Manoel Antonio Galvão. (DAMASCENO, 1956, pp.45-46)

As obras de construção do teatro foram iniciadas no ano seguinte, sendo, porém, interrompidas a partir de 1835, ainda nos alicerces, devido ao início da Revolução. A interrupção das obras do *São Pedro* distanciou novamente os porto-alegrenses da concretização de um ideal que já estava praticamente instaurado nas sociedades de Pelotas e Rio Grande. Este fato deu espaço para o surgimento, em 1838, do *Teatro Dom Pedro II*, um teatro modesto que foi subsidiado por uma sociedade dramática particular. Por 20 anos, esse foi o principal palco da cidade no qual se apresentaram diversos concertistas, muitos deles já tendo obtido grande êxito em São Paulo e no Rio de Janeiro. Além dos recitais instrumentais, as companhias líricas locais exibiam trechos de óperas italianas[3] e, mesmo no repertório dos recitais instrumentais, percebe-se a predominância de adaptações de trechos de ópera italiana[4]. Esse teatro, por sua vez, atuou de forma bastante significativa em direção ao estabelecimento das

[3] Na década de 1840 o duo lírico "Questa-Rondelli" fez sucesso junto ao público, exibindo trechos de óperas de Bellini, Donizetti e Verdi. Além deste duo, diversas companhias líricas também apresentavam espetáculos no *Teatro D. Pedro II*, tais como as de Lelmi, Cavedagni, Figari, Castagneri, Bergonzoni, Lambiazzi, Rastelli, Bernini, entre outras.

[4] Há um relato no jornal "O Imparcial" de que o violinista Agostinho Robbio, após se apresentar no Rio de Janeiro, realizou um concerto no *Teatro D. Pedro II*, no dia 14 de dezembro de 1845, no qual foram apresentadas obras como "*Casta Diva*" da ópera *Norma* e "*Tema com Variações*" sobre a ópera *La Sonnambula*.

atividades operísticas por dois motivos: ele não só deu espaço para a implementação dos recitais líricos como também foi palco para a primeira tentativa de criação de uma pequena orquestra que fora organizada por iniciativa de Joaquim Mendanha[5], através da *Sociedade Musical Porto-alegrense*, que havia sido fundada em 1855.

Entrementes, com o fim da Revolução Farroupilha, foi constituída uma nova Sociedade privada que, com o incentivo do Conde de Caxias, buscou subsídios oficiais para a continuidade da construção do *Teatro São Pedro*. Porém, atravessando muitos momentos de dificuldade, os trabalhos foram retomados somente em 1850. A pedido da Santa Casa o projeto foi elaborado no Rio de Janeiro e o Teatro foi, enfim, inaugurado no dia 27 de junho de 1858, com um concerto dirigido pelo maestro Mendanha, à frente de uma orquestra formada por 24 músicos que integravam a *Sociedade Musical Porto-alegrense*. Mais de 50 anos antes da inauguração do *Teatro Municipal do Rio de Janeiro* ou do *Teatro Municipal de São Paulo*, a sociedade porto-alegrense ganhava a sua tão esperada casa de espetáculos.

[5] Joaquim Mendanha (1801-1885) foi um músico mineiro que atuou como cantor junto à Capela Imperial no Rio de Janeiro. Transferiu-se para Porto Alegre para assumir o cargo de mestre de música da banda militar do 2º Batalhão de Caçadores. A partir de então começou a contribuir com outros grupos na cidade e também com o ensino de música. Sua presença na capital gaúcha promoveu uma expansão das atividades musicais, culminando com a criação da *Sociedade Musical Porto-alegrense*, a qual sediou a primeira orquestra da cidade. Mendanha firmou definitivamente seu nome na cultura sul-rio-grandense por ter sido o compositor do Hino Rio-grandense.

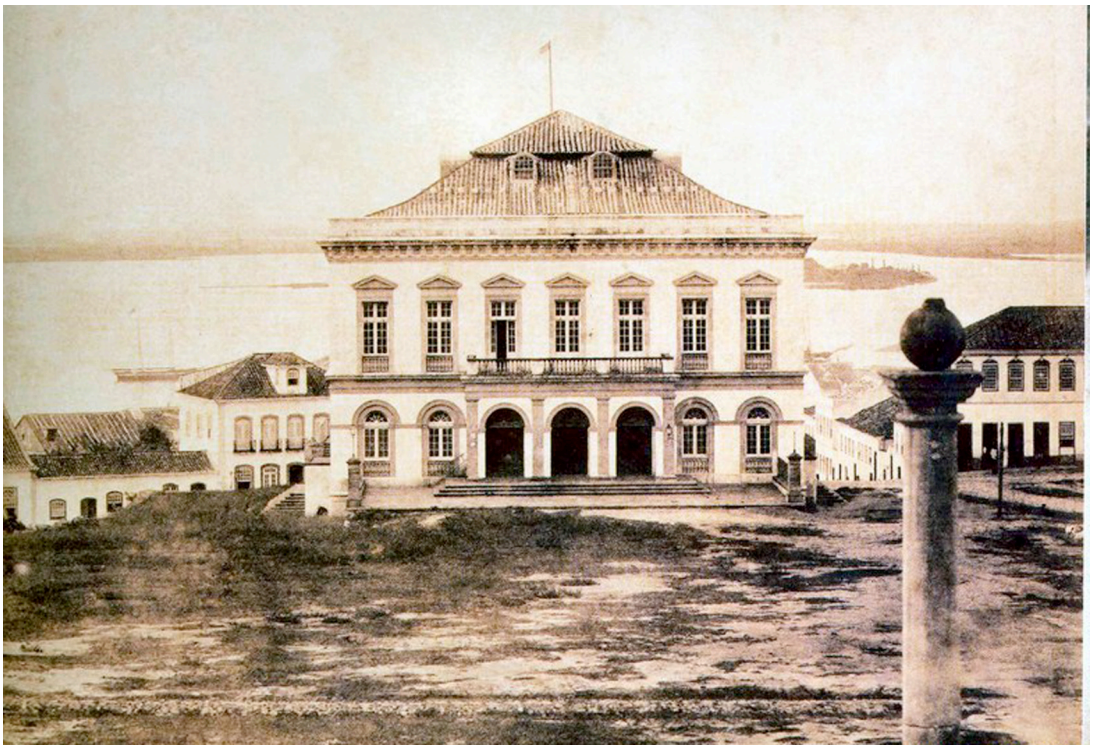


Figura 01: *Teatro São Pedro* no século XIX. Ao fundo vista do Rio Guaíba.

Nesse momento, a ópera italiana já havia se consolidado como o principal espetáculo da elite na Capital do País[6], gênero que tardaria alguns anos para se estabelecer na capital gaúcha. As apresentações musicais que eram realizadas no obsoleto *Teatro D. Pedro II* transferem-se para o *São Pedro* e, ao mesmo tempo em que ele abrigava espetáculos musicais como as "Cortinas Líricas" nas quais eram apresentados trechos de óperas italianas, também era palco para a formação de diversas sociedades dramáticas e literárias. O *Teatro São Pedro* representou um grande impulso para que a ópera fosse estabelecida

[6] A ópera italiana se consolidou no Rio de Janeiro após a chegada da família real ao Brasil, a qual impulsionou, a partir de 1808, um processo de reorganização da vida social e política do País. Dessa forma, a vida cultural também foi sendo modificada devido às novas condições proporcionadas e pela prática musical imposta pela corte portuguesa. Como a ópera italiana já estava bem consolidada em Portugal desde o século XVII como o espetáculo preferido pela corte, essa situação não tardou a ser transposta para o Brasil. Aos poucos, então, a ópera italiana foi se constituindo no principal espetáculo de entretenimento da elite brasileira, primeiramente no Rio de Janeiro, irradiando-se mais tarde para outras regiões do País.

definitivamente em Porto Alegre, restando para isso somente um fator: a presença de uma companhia lírica que pudesse viabilizar os espetáculos.

Nesse sentido, influências vindas de fora do País foram, talvez, as que mais contribuíram para estabelecer os espetáculos de ópera no *Teatro São Pedro*. Distanciando-nos do Rio de Janeiro, verifica-se que nesse mesmo período havia uma intensa atividade operística no *Teatro Colón* de Buenos Aires, que nos tempos áureos da agropecuária argentina havia se tornado uma espécie de filial do *Teatro Scala* de Milão, atraindo, dessa forma, muitos artistas europeus principalmente da Itália. Esses artistas organizavam grupos líricos que recebiam a denominação de *Companhia Lírica Italiana* ou *Grande Companhia Lírica*. Eram grupos itinerantes e, geralmente, faziam *tournées* pelos países da América Latina, muitas vezes atravessando a costa brasileira, rumo a São Paulo e principalmente ao Rio de Janeiro. As Companhias que estavam a caminho do Rio de Janeiro, vindas de Buenos Aires através de Montevidéu, passaram a se apresentar com frequência nas cidades de Rio Grande, Pelotas e Porto Alegre, as quais possuem uma ligação natural com o mar através da Lagoa dos Patos e do Rio Guaíba, respectivamente.

Assim, no ano de 1861, é relatada a primeira encenação de uma ópera completa em Porto Alegre a qual foi viabilizada pela *Companhia Lírica Italiana* – dirigida por Teresina Bayetti – que, desde 1858, se apresentava regularmente no *Teatro Solis* de Montevidéu e no *Colón* de Buenos Aires. Segundo Damasceno (1956, p.79), *"Faziam parte desta companhia o soprano Teresina Bayetti, o contralto Maria Castagneri, o tenor Luís Lelmi, o baritono Luís Cavedagni, o baixo Pedro Figary, o violinista Giuseppe Luigi Vignoli e mais Agostini, Lazari e outros"*. Deste modo, as óperas do *Teatro São Pedro* criavam um elo entre Buenos Aires, Montevidéu, Porto Alegre e Rio de Janeiro. Naquele ano foram apresentadas as óperas *Il Trovatore*, *Ernani* e *I Due Foscari* de Verdi, *Don Pasquale* e *Lucia de Lammermoor* de Donizetti além de *Norma* de Bellini. Nos anos que se seguem são relatadas atividades líricas durante as temporadas de 1862 e 1863. Na década seguinte, ocorre um grande hiato, não havendo nenhuma

representação operística no *Teatro São Pedro*. Isso ocorreu principalmente por dois motivos: primeiramente, por causa do cenário de conflitos que se instaurou no Rio Grande do Sul devido ao *Tratado da Tríplice Aliança* e à *Guerra do Paraguai*, que se estende até o ano de 1870; em segundo lugar, por causa de problemas estruturais na construção do teatro e pelas dívidas insolventes contraídas pelos sócios. Somente após o governo encampar o teatro é que ele passou por reformas e pôde ser reinaugurado no ano de 1867. Aos poucos, as atividades artísticas foram recomeçando, porém, as temporadas de ópera voltaram a ocorrer somente a partir de 1877, momento em que também estavam florescendo as operetas e a música instrumental.

Por sua vez, nesse período, um outro acontecimento haveria de traçar novos rumos para a história do Rio Grande do Sul: a partir de 1875 ocorreu a imigração em massa de italianos para o Estado. Apesar da maior parte dos imigrantes ser constituída por produtores rurais que estavam em busca de trabalho no campo, também chegavam ao Rio Grande do Sul muitos comerciantes, artistas e intelectuais que se fixavam na cidade. Esses imigrantes incentivaram a formação de sociedades organizadas, o que em muito contribuiu para a consolidação dos valores europeus na cultura local. Eram tempos de formação de sociedades como a "Filarmônica Porto-alegrense" (1878)[7] e "Clube

[7] A Sociedade Filarmônica Porto-alegrense, fundada em 28 de julho de 1878, tinha como objetivos a recreação e a instrução musical de seus associados. A recreação era cumprida mediante a realização de concertos com bailes, nos quais participavam instrumentistas, cantores, a orquestra e o coro da sociedade, além de um conjunto orquestral formado principalmente por violões e bandolins chamado de Estudantina (essa denominação era muito comum no Rio Grande do Sul, e provavelmente teve origem na Estudantina portuguesa, que era constituída por um grupo de estudantes que executava músicas arranjadas para guitarra, violas e bandolins com coros ao jeito popular). Entretanto, o cumprimento de seu segundo objetivo parece não ter dado resultado positivo, uma vez que 1880 são eliminadas as aulas de instrumentos de sopros e quatro anos mais tarde, as aulas de violino, por falta de alunos. Além disso, os concertos realizados por essa entidade não revelam rigor artístico, uma vez que sua orquestra possuía limitações técnicas e também sofria com a falta de instrumentos importantes como oboé, fagote e trompa. Parece-nos portanto, que essa sociedade, apesar de ter a contribuição de músicos profissionais da época, não transcendeu os limites de um valor artístico quase que amador. Entretanto, ela foi a primeira entidade gaúcha que tentou desenvolver uma atividade artístico-musical no sentido de despertar o interesse da sociedade porto-alegrense para a música culta, abrindo o caminho para a criação do Instituto Musical Porto-alegrense (que posteriormente passou a se chamar de Clube Haydn), o qual conquistou resultados mais concretos no que diz respeito à qualidade musical.

Haydn" (1897)[8], nas quais alguns artistas italianos deram uma indelével contribuição, como foi o caso dos professores Thomaz Legori e Giuseppe Panise.

Com o tão esperado teatro deixando de ser um sonho e estando sob a forte influência das atividades artísticas da corte portuguesa, fato este que associado à passagem de companhias de óperas estrangeiras por Porto Alegre e à presença de italianos que ajudaram a consolidar os valores musicais europeus, observamos todos esses elementos convergindo na direção da consolidação do espetáculo operístico na capital gaúcha. Entretanto, essa consolidação somente ocorreria com um maior desenvolvimento econômico. Se, por um lado a instabilidade política – resultante da *Revolução Farroupilha* e, posteriormente, do *Tratado da Tríplice Aliança* e da *Guerra do Paraguai* – dificultou o desenvolvimento econômico e, por extensão, o desenvolvimento das atividades artísticas do Rio Grande do Sul durante o século XIX, foi no século XX que os gaúchos viram renascer a estabilidade política, social e econômica, quando então deu-se início a um período de orientação progressista. A agricultura colonial e a pecuária deram espaço à frigorificação. Ao mesmo tempo, o desenvolvimento tecnológico do porto de Rio Grande para recebimento de carga internacional impulsionou sobremaneira a economia no Estado. Consequentemente, houve reflexos dessa expansão econômica no meio artístico, sendo que, a partir de 1902, a ópera voltou a tomar força e se estabeleceu plenamente, momento no qual ocorreu a primeira temporada lírica do século XX no Rio Grande do Sul. A partir desse momento é que os espetáculos operísticos começam a ter maior regularidade.

[8] O Clube Haydn surgiu em 1897, como uma reestruturação do antigo Instituto Musical Porto-alegrense, numa iniciativa que se espelhava no Clube Haydn de São Paulo, que, por sua vez, foi influenciado pelo Clube Beethoven do Rio de Janeiro. O Clube Haydn de Porto Alegre tinha como objetivos proporcionar o cultivo da música culta, através da realização de concertos vocais e instrumentais, em suas diversas modalidades de manifestação. Consolidou uma orquestra de amadores, que foi liderada pelos regentes alemães Max Beutler (de 1908 a 1921) e Max Brückner (de 1922 a 1956). Funcionou regularmente até novembro de 1956, tendo contribuído muito para o enriquecimento da cultura do Rio Grande do Sul, dando oportunidade a cantores e instrumentistas locais de se apresentarem em público junto a uma orquestra sinfônica.

1.2 Murillo Furtado: o compositor da ópera *Sandro*

Murillo Furtado foi um dos compositores cuja carreira deixou traços indeléveis na história da música sul-rio-grandense. Nasceu em Porto Alegre a 16 de fevereiro de 1873, e era filho de Francisco Júlio Furtado e Ana Fróes Pinto Bandeira Furtado. Pertencente a uma família em que o pai e todos os irmãos eram músicos, encontrou no convívio familiar um ambiente favorável para a sua realização vocacional.

No ano de 1882, aos nove anos de idade, o futuro compositor começou a estudar teoria musical e violino com Simões Júnior, que mais tarde transferiu-se para o Rio de Janeiro, indicando para o seu aluno o professor Tadeu Costa com quem ele passou a estudar. Posteriormente, Murillo começou a estudar com Giuseppe Panise, um violinista italiano radicado em Porto Alegre, que um dia chegou a declarar que não podia mais lhe ensinar nada, *"pois o aluno já sabia tanto quanto o mestre"* (SANDRO, 1902, p.1). Furtado passou então a complementar seus estudos musicais tendo aulas teóricas com Thomaz Legori, um conceituado mestre, também italiano, que havia se firmado como um dos melhores professores daquele momento[9]. Em pouco tempo Legori se tornou um grande amigo e admirador do talento de Murillo Furtado, considerando concluído o seu curso. Nessa época, muitos anos antes de surgir a primeira escola regular de música em Porto Alegre, a prática e o ensino musicais eram incentivados principalmente pelas associações e sociedades musicais que eram emergentes, e uma das primeiras e mais significativas no sentido de estimular a prática da música em conjunto foi a *Sociedade Filarmônica de Porto Alegre*, na qual Furtado, com apenas onze anos, apresentou-se em público pela primeira vez. A partir desse momento, ele passou a integrar orquestras e pequenos conjuntos que se

[9] Os artistas Giuseppe Panise e Thomaz Legori são dois exemplos de imigrantes italianos que se fixaram em Porto Alegre. O seu envolvimento com sociedades organizadas como a *Sociedade Filarmônica Porto-alegrense*, da qual eram colaboradores, contribuiu para a formação musical de muitos artistas gaúchos.

formavam naquele momento. Em 1887, começou a lecionar violino e, no ano seguinte, a compor suas primeiras peças para piano. Da produção musical de sua fase inicial, destaca-se a *Mazurka-estudo* (1891) para violoncelo e piano, que foi apresentada com êxito por diversas vezes em Porto Alegre.

Após os melhores professores de Porto Alegre considerarem concluídos os seus estudos, Furtado continuara estudando música por conta própria, uma vez que não tivera, até então, a possibilidade de se aperfeiçoar na Europa, a exemplo de outros compositores contemporâneos que haviam sido subsidiados pelo governo. Há relatos de que ele dedicava grande parte de seu tempo à análise de obras para violino de Henry Vieuxtemps (1820-1881) e obras para piano de Ludwig van Beethoven (1770-1827) e Frédéric Chopin (1810-1849). Em 1896 – ano em que o compositor se casou com Branca dos Santos Rocha Furtado[10] – foi fundado o *Instituto Musical Porto-alegrense* (que menos de um ano depois mudou seu nome para Clube Haydn), no qual Furtado se associou à orquestra como instrumentista, o que demonstra a sua constante interação com o ambiente musical da capital gaúcha. Pouco tempo depois, Murillo começou a atuar como regente, dirigindo orquestras em concertos ou em pequenos espetáculos dramáticos.

Nesse momento, a ópera italiana – que já havia se consolidado plenamente na capital do país – estava começando a se estabelecer como o espetáculo preferido do público porto-alegrense. Algumas temporadas ocorridas no final do século XIX demonstram a efervescência desse gênero naquele momento e a crescente busca pela aproximação com o ambiente cultural europeu – principalmente italiano. Um fato que ilustra essa afirmação é a apresentação da ópera *Cavalleria Rusticana* na temporada de 1892, somente dois anos após sua estréia em Roma. Outras óperas chegaram com certa rapidez a Porto Alegre, como *Pagliacci* que fora apresentada na temporada de 1896 (apenas dois anos após suas estréia em Milão), e *La Bohème*, na de 1899, apenas três anos após

[10] Em janeiro de 1896 Murillo Furtado casou-se com Branca dos Santos Rocha Furtado, uma pianista e cantora amadora.

sua estréia em Turim. Vivenciando intensamente o que esse ambiente musical de Porto Alegre podia oferecer naquele momento, Furtado não tardou a se aproximar da linguagem musical desse importante gênero, dedicando-se ao estudo de melodia através da análise de obras de Filippo Marchetti (1831-1902) e Amilcare Ponchielli (1834-1886). Também estudou profundamente a obra de Richard Wagner (1813-1883), compositor pelo qual tinha grande admiração. Posteriormente, dedicou especial atenção à obra de Giuseppe Verdi (1813-1901). O surgimento do verismo na Itália fez com que Furtado ficasse fascinado por essa nova escola de composição, o que o fez voltar os olhos para a obra de Ruggiero Leoncavallo (1857-1919), Pietro Mascagni (1863-1945) e Giacomo Puccini (1858-1924). O contato que ele havia estabelecido com as óperas *Cavalleria Rusticana (1890)*, *I Pagliacci (1892)* e *La Bohème (1896)* durante as temporadas de 1892, 1894 e 1899, respectivamente, lhe rendeu importantes subsídios para consolidar a sua orientação musical.

Ao mesmo tempo em que procurava se aperfeiçoar nesse limitado ambiente musical que a cidade de Porto Alegre lhe proporcionava, Murillo Furtado escrevera diversas obras, tendo destaque o *Nocturno mysterioso op.14* para piano (1898), *Elegia op.9 (1893) e Delírio op.10* (1894) para violino e piano e *Pianto d'amore op.8* para violoncelo e violino (1892). Mas o seu interesse pela ópera foi tão grande que, rapidamente, ele se aventurou na composição desse gênero, escrevendo a música para a opereta *Seliska* em 1896, cujo libreto lhe fora oferecido pelo cantor e libretista italiano Arturo Evangelisti[11]. Trechos dessa opereta foram apresentados mas ela jamais foi encenada completamente devido à falta de recursos financeiros. Alguns anos depois, entusiasmado com o talento do jovem compositor brasileiro, Evangelisti lhe ofereceu o libreto de uma nova ópera, que pretendia ser uma "continuação" da *Cavalleria Rusticana* de Mascagni. O compositor imediatamente realizou o trabalho e escreveu a música para a ópera *Sandro*. Composta e orquestrada em cerca de dez meses, essa ópera subiu à

[11] Arturo Evangelisti esteve em Porto Alegre por intermédio da *Companhia Lírica Italiana*, na qual atuava como cantor.

cena no dia 24 de setembro de 1902, no Teatro São Pedro, sob a direção do próprio compositor. Imprensa e platéia porto-alegrenses acolheram condignamente essa ópera, da qual colhemos a seguinte declaração:

> [Murillo Furtado] É um talento que se enflóra com a sua própria seiva; é um compositor que surge, sem haver cursado um conservatório. Teve um professor, o Legori, que o iniciou no estudo technico da Arte. Lê, lê muito, e produziu uma ópera digna do applauso de toda gente justa e de bom senso. (PACHECO, 1902a, p.1)

Nesse momento, juntamente com seu primo José de Araújo Vianna[12] – que também estreara sua primeira ópera (*Carmela*) no mesmo ano – Murillo Furtado dividia a liderança musical sul-rio-grandense.

[12] A mãe de Araújo Vianna era prima do pai de Murillo Furtado.

Figura 02: Murillo Furtado – foto tirada 18 dias antes da estréia da ópera *Sandro*.

Entretanto, para Murillo o destino não foi tão benevolente: ao contrário de seu primo, Furtado não teve o privilégio de viver dedicando-se

somente à música, pois, naquele momento, nem todos os compositores conseguiam viver exclusivamente de música no Brasil. Isso gerou a necessidade de muitos artistas exercerem outras profissões, sacrificando seus ideais artísticos. Assim aconteceu com Murillo Furtado que, paralelamente às suas atividades musicais, trabalhou como funcionário do Tesouro do Estado e, posteriormente, no Banco da Província do Rio Grande do Sul. Mesmo assim, conseguia conciliar suas atividades musicais com reconhecido sucesso local.

Finalmente, em 1906, Murillo Furtado tornou realidade o seu velho sonho de estudar na Europa, a exemplo de muitos outros compositores. Seguiu com a esposa para Milão para representar o Rio Grande do Sul na "Exposição Internacional" daquela cidade. Permaneceu em Milão por dois anos, período em que estudou violino, harmonia, contraponto e fuga, com o compositor Giuseppe Ramella, que era organista do Duomo. Entretanto, quem influenciou sobremaneira o jovem compositor gaúcho durante a sua permanência em Milão foi o violinista e compositor Enrico Polo[13]. Apesar de Furtado nunca ter estudado formalmente no *Conservatorio Giuseppe Verdi*, acreditamos que os seus estudos com Enrico Polo[14] tenham sido de grande valia para a sua formação musical e para a sua concepção sobre a linguagem operística daquele momento. Em 1908, Furtado retornou a Porto Alegre, revisando e novamente colocando em cena a ópera *Sandro*, que obteve novos elogios do público e da crítica.

Imbuído por uma nova instrução musical, tornou-se o primeiro professor de canto coral e solfejo do Conservatório de Música do Instituto de Belas Artes de Porto Alegre – atual Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio

[13] Enrico Polo (1868-1953) foi um conceituado compositor e violinista italiano. Foi colega de Arturo Toscanini no *Conservatorio di Parma* e manteve com ele uma intensa relação de amizade, devido ao fato de ser casado com a irmã de sua esposa. Atuou como *spalla* de Toscanini no *Teatro Regio* de Turim a partir de 1895 e, posteriormente, tornou-se o mais influente professor de violino do *Conservatorio Giuseppe Verdi*, tendo permanecido nessa escola por mais de 30 anos, período no qual formou uma importante geração de músicos.

[14] Apesar de haver relatos que indicam que Furtado havia estudado no *Conservatorio Giuseppe Verdi*, uma pesquisa detalhada nos arquivos históricos desta instituição nos mostrou que esta informação não é verdadeira. Entretanto, sua ligação com Polo foi confirmada através da existência de uma obra de Furtado que contem uma dedicatória a Enrico Polo. Esta partitura faz parte do arquivo pessoal deste professor e atualmente pertence à biblioteca do *Conservatorio*.

Grande do Sul – que foi fundado em 1908. Ainda lecionou violino, harmonia, teoria e solfejo no Instituto Musical da mesma cidade, no qual foi nomeado inspetor geral no ano de 1918. Sempre disposto a colaborar com a formação de jovens artistas, teve inúmeros alunos particulares para os quais lecionava violino, teoria musical e composição, além de ter contribuído para a formação de outros que mereceram destaque no cenário musical brasileiro, tais como os violinistas Pery Machado e Olga Fossati, quem, posteriormente, foi laureada pelo Conservatório de Bruxelas.

Durante as comemorações do Centenário da Independência do Brasil, em 1922, a convite do Governo do Estado, Furtado regeu a abertura de sua ópera no *Teatro São Pedro*. Apesar do sucesso alcançado naquele momento com a ópera *Sandro*, o compositor jamais voltaria a compor uma ópera, voltando-se para outros gêneros musicais. De sua produção destacamos numerosas peças para violino, órgão, violoncelo, piano e canto, inclusive muitas partituras sacras. Na área literária, Furtado exerceu a crítica musical no "Jornal do Commercio" e no "Correio do Povo". Relatos indicam que ele deixou três livros não publicados: "História dos Instrumentos Musicais", "Memórias" e "Coletâneas de Óperas", os quais estão desaparecidos.

Possivelmente na década de 1930, após ter sido nomeado Delegado Regional dos Bancos em Porto Alegre, Murillo Furtado foi transferido para São Paulo e, posteriormente, para o Rio de Janeiro, onde se radicou definitivamente. No Rio, tornou-se um grande amigo do renomado músico Frei Pedro Sinzig (1876-1952), que editou diversas obras religiosas de Furtado na revista "Música Sacra". Importantes críticos da época como Itiberê da Cunha e Andrade Murici elogiaram sobremaneira algumas de suas composições. Em Porto Alegre, a Orquestra do Clube Haydn e a antiga Banda Municipal executavam regularmente as partituras de Murillo Furtado. Após sua peça "*Paisagem Mística*" ser orquestrada na década de 1950 pelo professor e compositor Armando Albuquerque, ela passou a fazer parte do repertório da Orquestra Sinfônica de Porto Alegre.

No fim de sua vida profissional, há relatos de que Furtado ocupou um cargo administrativo na Fábrica de Pneus Brasil até completar 80 anos de

idade, quando se aposentou. Bastante enfermo, o compositor faleceu, no Rio de Janeiro, a 3 de maio de 1958. Diversas homenagens foram prestadas em sua cidade natal, tendo destaque a que o musicólogo J. C. Cavalheiro Lima lhe prestou através da Rádio da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, num programa em que foram transmitidas as gravações de “Paisagem Mística”, executada pela Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, e de peças de Luiz Cosme, como despedida dos músicos gaúchos ao velho mestre que há muito tempo havia deixado a sua cidade natal. Pouco tempo depois deram a uma rua de Porto Alegre o nome de Murillo Furtado, como uma homenagem a este ilustre compositor que tanto fez pela arte musical em sua terra natal.

1.3 A ópera *Sandro* como precursora da composição operística no Rio Grande do Sul

Muito nos chama a atenção o fato de uma ópera italiana ter sido escrita por um compositor porto-alegrense no início do século XX, principalmente por não haver nenhuma escola de composição musical que cultivasse essa tradição operística, naquela época, no Rio Grande do Sul. Assim, para falarmos sobre a importância da ópera *Sandro*, no cenário musical gaúcho, não podemos deixar de levar em consideração as contribuições que os eventos culturais da época tiveram para a concepção dessa composição.

Para a composição da ópera *Sandro*, podemos observar a confluência direta de dois fatores fundamentais, os quais estão relacionados com o estabelecimento do espetáculo operístico em Porto Alegre: a influência de artistas italianos no Rio Grande do Sul e a presença de companhias de óperas estrangeiras em Porto Alegre.

Como vimos, a imigração italiana no Rio Grande do Sul durante a segunda metade do século XIX trouxe diversos músicos e professores de música italianos que, rapidamente, começaram a atuar em Porto Alegre. Esses músicos trouxeram as novidades da prática musical européia, como foi o caso dos já citados Thomaz Legori e Giuseppe Panise, que foram dois dos professores de Murillo Furtado. Certamente, estes professores tiveram grande importância no direcionamento da linguagem musical naquele momento, pois, inexistindo uma escola formal de música, esses estrangeiros – através das sociedades particulares que eram emergentes – acabaram se tornando a melhor referência de ensino.

Por outro lado, a presença de companhias estrangeiras em Porto Alegre – geralmente vindas de Buenos Aires ou Montevidéu – teve vertiginosa importância para a criação desta ópera, uma vez que elas promoviam um rico intercâmbio entre os artistas locais e os estrangeiros. Esse intercâmbio representou uma forma muito oportuna dos artistas locais terem contato com a

arte européia, sendo dessa forma que, em 1896, Murillo Furtado conheceu o cantor e libretista italiano Arturo Evangelisti. Nascido em Bologna em 1860, Evangelisti teve um promissor início de carreira como cantor na Itália, tendo trabalhado na companhia do Maestro Pascucci de Roma e, posteriormente, nas companhias de Bruto Bocci, de Tomba e de Scalvini[15]. Em 1888 transferiu-se para Buenos Aires, contratado pelo empresário Caetano Lambiase, com quem realizou diversas tournées por países da América Latina, tendo, assim, a oportunidade de vir para o Brasil. Entusiasmando-se com a musicalidade de Murillo Furtado, Evangelisti não tardou a estabelecer com ele uma sólida amizade, aproveitando a oportunidade para lhe oferecer o libreto da opereta *Seliska*, um texto sobre costumes persas para o qual Furtado escreveu a música imediatamente. Em outra passagem pelo Brasil, ao longo de um de seus encontros Evangelisti comentou com Furtado sobre sua ideia inédita de escrever um libreto cujo enredo seria uma "continuação" da ópera *Cavalleria Rusticana*. No ano de 1901, Evangelisti entregou o manuscrito desse libreto para Murillo Furtado que, entusiasmado, rapidamente iniciou a composição da música que, segundo evidências encontradas em manuscritos, foi concluída em apenas 10 meses, sendo levada à cena em setembro de 1902.

Num ambiente prolífico para a encenação operística, porém muito limitado no que se refere ao ensino musical devido à falta de uma escola regular de música em Porto Alegre, Murillo Furtado, que há tempos já estava fascinado pelo espetáculo lírico, estava naquele momento vivenciando todos os fatores para compor uma ópera. Mesmo longe de alcançar sua maturidade artística, corajosamente, empenhou-se em escrever uma ópera que veio a ser a primeira ópera do Rio Grande do Sul, e também uma das composições que marcaram para sempre a história da música gaúcha, pois segundo Freitas e Castro,

[15] Nos registros históricos do Departamento de Musicologia da Universidade de Parma há uma importante referência da atuação de Arturo Evangelisti no *Theatro Reinach* de Parma no ano de 1887, junto à *Companhia Scalvini*, em que Evangelisti interpretou *Agamênon* na ópera *La Belle Hélène*, de J. Offenbach.

> A música artística de verdadeira significação do ponto de vista cultural vai conhecer suas primeiras manifestações bem definidas somente no princípio dêste século com José de Araújo Vianna e Murillo Furtado. [...] O acontecimento que marca época, na história da composição musical no Rio Grande do Sul, no início do século, é a apresentação de duas óperas dos então jovens compositores rio-grandenses acima citados. São as primeiras obras de envergadura cuja realização foi tentada entre nós e que chegaram a um evidente sucesso local em sua época. (FREITAS e CASTRO, 1960, pp.151-152.)

As óperas a que Freitas e Castro se refere são *Sandro*, de Murillo Furtado, estreada em 24 de setembro de 1902, e *Carmela*, de José de Araújo Vianna, estreada em 12 de outubro do mesmo ano, ambas apresentadas no Teatro São Pedro, em Porto Alegre.

Portanto, a estréia dessa ópera, ocorrida durante a primeira Temporada Lírica do século XX, tornou-se um marco para a história da composição musical no Rio Grande do Sul, sendo que, a partir de então, abriu-se caminho para o surgimento de novas composições do gênero na capital gaúcha.

1.4 A estréia da ópera *Sandro*

Como já observado, a ópera *Sandro* de Murillo Furtado teve sua estréia no dia 24 de setembro de 1902, durante a primeira temporada Lírica do século XX no Rio Grande do Sul. Essa temporada ficou a cargo da *Companhia Lirica Italiana* do empresário Ferrari, que estivera em Porto Alegre para a montagem das seguintes óperas:

La Bohème de Puccini
Ernani de Verdi
La Traviata de Verdi
Il Trovatore de Verdi
Lucia de Lammermoor de Donizetti
Carmen de Bizet
Aida de Verdi

Durante essa temporada, *Sandro* foi levada à cena por duas vezes. Dirigida pelo próprio autor, seu elenco era integrado pelos seguintes artistas:

Pietro Ferrari d'Albaredo – *Sandro* (tenor)
Elisa Bassi – *Santuzza* (soprano dramático)
Giulia Lambiase – Lola (meio-soprano)
Giuseppe Zonzini – Alfio (barítono)
Arturo Evangelisti – Rocco (baixo-barítono)
Carolina Anckermann – Mamma Lucia (meio-soprano)
Arturo Spelta – Michele (tenorino) e responsável pelos cenários

Theatro S. Pedro

Grande companhia lyrica de opera e opereta

HOJE, quarta-feira, 24 de setembro, HOJE

Subirá á scena a opera do maestro rio-grandense **Murillo Furtado**

SANDRO

11ª récita de assignatura

Depois do espectaculo haverá bondes para Menino Deus e Navegantes (na praça da Alfandega), Parthenon e Gloria (na praça matriz) e Moinhos de Vento na do Portão.

3844

Figura 03: anúncio da estréia da ópera *Sandro*. Fonte: Jornal Correio do Povo do dia 24 de setembro de 1902.

Dessa récita extraímos a seguinte crítica, escrita pelo compositor Assis Pacheco:

> [...] Enchem-me de grande jubilo, com tudo, observar que dado o *balanço* musical da opera *Sandro*, fica brilhantemente evidenciado que ao autor cabe um lindo lucro de arte e de sinceridade artística, – glorioso patrimônio invejável por todos que mourejam, melancolicamente, em busca de um ideal, que não seja commercial, ou politico, nesta Patria tão grande e nossa tão pouco! (PACHECO, 1902a, p.1)

Com grande aceitação pública, a ópera foi reapresentada dois dias após a estréia, récita de onde temos a seguinte declaração:

> [...] ao término da função, Murillo Furtado foi alvo de consagradora homenagem do público que o acompanhou a casa em cortejo, precedido de bandas de música e iluminado por fogos de bengala. Após saudação do Prof. Pedro Borges, o compositor abre as portas de sua residência

> para oferecer uma festa onde o sutil espocar do champanhe era abafado pela explosão do foguetório na periferia [...].[16]

Dessa forma, podemos perceber o quanto a obra foi popular em sua época, e isso ocorreu não somente porque o público demonstrava interesse pela ópera italiana, mas também pelo fato de sua composição representar uma atitude inédita até então na cidade de Porto Alegre.

Após a sua estréia, somente temos relatos de uma outra apresentação em 1908, depois que o compositor voltara da Itália. Dessa récita, achamos interessante observar a seguinte crítica:

> Murillo deve estar satisfeito com as manifestações que recebeu, todos quantos foram ao theatro applaudiram o seu trabalho e guardam da sua *Sandro* boas impressões.
> Terminado o 1º acto e chamado ao proscenio, foi elle alvo de grande ovação; o palco ficou juncado de *bouquets* e *confetti*.
> Da 3ª ordem, o intelligente academico Alvaro Moreira pronunciou enthusiastico discurso; em scena, uma comissão de empregados do thesouro entregou-lhe rica lyra de ouro cravejada de brilhantes e rubis, sendo interprete dos sentimentos de seus collegas o 3º oficial Castellar Pinto; uma outra comissão de alumnos da escola de guerra fez-lhe entrega de linda corbe'llé de flores naturaes.
> O palco foi invadido por um grupo de interessantes senhoritas, alumnas de Murillo Furtado e que lhe fizeram entrega de rica corbeille.
> A essas gentis senhoritas, Murillo encarregou de collocar no peito dos principais interpretes da *Sandro* medalhas de ouro como lembrança da noitada.
> Findo o espetáculo, o maestro riograndense foi acompanhado até sua residencia por crescido número de amigos e familias.
> Foi uma bella festa, que deve ter enchido de satisfação ao distincto compositor rio grandense.
> A Murillo Furtado os nossos parabéns. (SANDRO, 1908, p.1)

Dessa maneira, com críticas favoráveis, a ópera *Sandro* afirmou-se no cenário musical gaúcho demonstrando a importância de ser preservada pelo valor artístico que teve naquele momento e pelo valor histórico que terá para sempre perante a cultura sul-rio-grandense.

---

[16] COTRIM, Sérgio P. de Queiroz. 100 Anos de Ópera Brasileira – 1889-1989: O Diário de um Melômano. Volume 1. Capturado em 20 de julho de 2004. Online. Disponível na Internet - http://www.cotrim.com/opera/volume_I.pdf

Capítulo 2:

A ópera *Sandro: o intérprete e a obra*

2. A ÓPERA *SANDRO*: O INTÉRPRETE E A OBRA

Uma obra musical, para atingir o público, deve passar por três processos: a interpretação, a preparação e a apresentação pública, sendo este último a síntese dos dois anteriores. A preparação depende diretamente de uma interpretação, a qual só poderá ser construída a partir de um profundo estudo da obra. Por sua vez, quando estamos realizando uma abordagem analítica em uma ópera, não podemos deixar de lado a natureza de sua constituição. Ao longo da história da ópera observamos pontos de vista divergentes com relação à compreensão dessa natureza: de um lado há os que afirmam que a ópera é um gênero genuinamente musical, e, de outro, aqueles que afirmam que a música não é capaz de atuar no discurso dramático, sendo a ópera um gênero exclusivamente teatral. Entretanto, como faria sentido algo como a tão conhecida *Cavalleria Rusticana* de Mascagni sem haver uma articulação musical? Como aquela síntese do texto seria compreendida sem que a música estivesse presente? Tentemos imaginar o texto de uma ária declamado e não cantado: que coerência teria um texto extremamente sintético no desenvolvimento do discurso dramático sem uma articulação musical?

Como resposta a esses questionamentos, achamos interessante mencionar a seguinte afirmação de Edward Cone,

> É um princípio importante do drama musical que toda motivação importante deva, em um certo ponto, ser traduzida em termos musicais. Não pode ser meramente falada ou interpretada: precisa ser ouvida como música... Sua compreensão [do drama musical] não pode se derivar apenas de uma leitura do texto. Em qualquer ópera podemos descobrir que as mensagens musicais e verbais parecem reforçar ou contradizer umas às outras: mas, num caso ou outro, devemos sempre nos apoiar na música como nosso guia para uma compreensão da concepção que o compositor tem do texto. É essa concepção, não o texto em si mesmo, que tem a força de definir o significado final da obra. (CONE *apud* KERMAN, 1990, p.14)

Tendo-se isso em vista, podemos deduzir que, numa ópera, a música interfere no sentido do texto, dando coerência à sua compreensão. Dessa forma, ela atua de forma significativa no drama, derrubando a teoria dos que acreditam que a ópera é um gênero puramente teatral. Portanto, divergências à parte, um libreto de uma ópera sem música ou a música de uma ópera excluída do contexto teatral não se sustentam. Assim, quando trabalhamos com uma ópera, pela natureza híbrida de sua constituição, o libreto e a partitura impõem-se como elementos fundamentais para a sua completa assimilação.

Naturalmente, o conhecimento do enredo é de primordial importância para a compreensão de uma obra dramática e, portanto, o libreto será o primeiro elemento a ser abordado em nosso estudo. Em segundo lugar, realizaremos uma abordagem da linguagem musical da obra. Para isso, além da interação com o texto, devemos ainda buscar a sua compreensão através dos aspectos estilísticos. Nesse sentido, o diretor musical e *coach* Alan Montgomery afirma que o regente não só deve conhecer profundamente as notas musicais, como também as suas conseqüências formais e colorísticas dentro de uma obra (MONTGOMERY, 2006). Para isso ele faz uso de uma ilustração interessante, afirmando que não se deve ter conhecimento somente do "preto e branco" de uma partitura, mas também do "cinza", ou seja:

> O preto e branco de uma partitura significa simplesmente tudo o que está impresso na partitura, do primeiro compasso até o último. Se as dinâmicas, o fraseado, os andamentos ou a forma básica estão equivocados, o regente não conhece a partitura. Mas o cinza inclui os conhecimentos intangíveis de estilo e tradição que estão associados a determinada peça.[17] (MONTGOMERY, 2006, p.3)

[17] *The black and white of a score means simply knowing everything that is printed in the score from the first measure to the end. If the dynamics, phrasing, tempi, or basic shape is wrong, then the conductor does not know the score. But the gray área includes the intangibles: knowledge of stylistic concerns and traditions associated with a given piece*.

Quando nos remetemos ao nosso objeto de estudo, nos deparamos com uma dificuldade particular no que tange aos aspectos de estilo e tradição: Murillo Furtado foi um compositor que não compôs óperas com regularidade e não se enquadrava em nenhuma corrente estética específica até o momento em que compôs a ópera *Sandro*. Isso ocorre porque, como vimos, naquela época, ele ainda estava em fase de formação musical, além de que, até aquele momento, não havia se estabelecido o ensino formal de música na cidade de Porto Alegre. Sendo assim, somente podemos nos lançar a esta abordagem no momento em que conseguirmos visualizar o contexto musical em que a obra está inserida através do relacionamento com outras obras representativas do período, obras estas que, de uma forma ou de outra, puderam influenciar a concepção musical do compositor. Por isso a nossa abordagem se inicia com um levantamento das óperas com as quais Murillo Furtado teve contato em sua fase de formação musical, período anterior à composição da ópera *Sandro*. A seguir, abordaremos as questões estruturais mais relevantes que essas óperas representaram, para depois darmos início ao estudo musical da ópera em questão.

Após termos apresentado um panorama sobre a vida e a obra do compositor do ponto de vista histórico no primeiro Capítulo, daremos continuidade, neste momento, à abordagem do processo interpretativo, realizando um estudo da obra em seus aspectos técnicos e estilísticos, no sentido de dar subsídios para o regente poder chegar a uma correta compreensão do texto musical. Somente depois de estudar em profundidade todos os aspectos de uma partitura é que o regente terá condições de criar uma imagem sonora adequada da música, condição essencial para a preparação e realização de uma obra.

2.1 Circunstâncias da composição

Como vimos anteriormente, apesar de Murillo Furtado nunca ter estudado fora de Porto Alegre até o momento em que compôs a ópera *Sandro*, torna-se evidente a sua ligação com a escola de composição italiana, não somente pelos professores que o instruíram, mas principalmente pelo seu estreito relacionamento com os espetáculos operísticos que eram realizados no *Teatro São Pedro*. Na tabela a seguir, listamos as óperas italianas que foram apresentadas na cidade de Porto Alegre durante as principais temporadas líricas da última década do século XIX, período de formação musical de Furtado. Começamos apresentando as óperas da temporada de 1892[18], momento no qual o compositor contava 19 anos de idade.

AUTOR	ÓPERA	ANO DA APRESENTAÇÃO	COMPANHIA
G. Rossini	O Barbeiro de Sevilha (1816)	**1892**	*Grande Companhia Lírica Italiana*, dirigida por G. Poltromieri e pelo maestro Enrique Bernardi
V. Bellini	Norma (1831)		
	La Sonnambula (1831)		
G. Donizetti	Lucia di Lammermoor (1835)		
	Lucrezia Borgia (1833)		
	Linda di Chamounix (1842)		
G. Verdi	Ernani (1844)		
	Il Trovatore (1853)		
	La Traviata (1853)		
	Rigoletto (1851)		
	Aida (1871)		
	Un Ballo in Maschera (1859)		
	La Forza del Destino (1862)		
A. Ponchielli	La Gioconda (1876)		
P. Mascagni	Cavalleria Rusticana (1890)		

[18] Apesar de ter havido temporadas de ópera desde 1861 em Porto Alegre, acreditamos que somente na última década do século elas puderam ter influência sobre a concepção musical de Murillo Furtado, pois nesse momento ele estava iniciando sua atividade como compositor. Apresentamos a listagem das óperas a partir da temporada de 1892, pois não foram encontrados relatos de nenhuma representação operística em Porto Alegre entre os anos de 1889 e 1891. A nossa listagem se encerra no ano de 1899, pois nos anos de 1900 e 1901 houve um hiato, sendo que as representações operísticas voltaram a ocorrer somente no ano de 1902.

Bellini	I Puritani (1835)	**1892 / 1893**	*Companhia Lírica Italiana*, dirigida por Carlo de Mattia
G. Donizetti	Lucrezia Borgia (1833)		
Verdi	Ernani (1844)		
	Rigoletto (1851)		
	La Traviata (1853)		
G. Rossini	O Barbeiro de Sevilha (1816)	**1894**	*Companhia Lírica Italiana*, dirigida por Carlo de Mattia
V. Bellini	La Sonnambula (1831)		
G. Donizetti	Lucia di Lammermoor (1835)		
	Linda di Chamounix (1842)		
G. Verdi	Ernani (1844)		
	Il Trovatore (1853)		
	La Forza del Destino (1862)		
	Rigoletto (1851)		
	Aida (1871)		
	Un Ballo in Maschera (1859)		
A. Ponchielli	La Gioconda (1876)		
P. Mascagni	Cavalleria Rusticana (1890)		
R. Leoncavallo	I Pagliacci (1892)		
C. Gomes	Il Guarany (1870)		
G. Donizetti	Lucia di Lammermoor (1835)	**1896**	*Companhia Lírica Italiana*, dirigida por Sanzone
G. Verdi	Ernani (1844)		
	Rigoletto (1851)		
	Aida (1871)		
	Un Ballo in Maschera (1859)		
A. Ponchielli	La Gioconda (1876)		
P. Mascagni	Cavalleria Rusticana (1890)		
R. Leoncavallo	I Pagliacci (1892)		
C. Gomes	Il Guarany (1870)		
A. Boito	Mefistofele (1868)		
G. Rossini	O Barbeiro de Sevilha (1816)	**1898**	*Companhia Italiana de operetas*, dirigida por José Bernini
P. Mascagni	Cavalleria Rusticana (1890)		
G. Donizetti	Lucia di Lammermoor (1835)	**1899**	*Companhia Italiana de operetas*, dirigida por José Bernini
	La Favorita (1840)		
G. Verdi	Il Trovatore (1853)		
	Rigoletto (1851)		
P. Mascagni	Cavalleria Rusticana (1890)		
R. Leoncavallo	I Pagliacci (1892)		
G. Puccini	La Bohème (1896)		

Tabela 01: Representações operísticas em Porto Alegre entre 1892 e 1899.

Tosca (1900) de Puccini, *Le Maschere* (1901) de Mascagni e *Adriana Lecouvreur* (1902) de Cilea despontam no cenário da ópera italiana como as

contemporâneas mais próximas de *Sandro*. Entretanto, como pôde ser observado pela tabela anterior, até aquele momento, Murillo Furtado não conhecia nenhuma delas. Por outro lado, observando as óperas listadas anteriormente, de Rossini a Puccini, passando por Bellini, Donizzetti, Verdi, Mascagni e Leoncavallo, verificamos que elas compreendem praticamente toda a estética da ópera italiana do século XIX, a qual Murillo Furtado esteve fortemente exposto. Disso se infere que ele acompanhou o desenvolvimento de uma linguagem musical que fora marcada por constantes renovações, partindo do estabelecimento dos padrões formais da unidade dramática do melodrama lírico no *Primo Ottocento*, passando por sua ampliação até chegar na sua total dissolução com a ópera verista[19]. Nesse novo estilo, o libretista e o compositor encontraram inspiração para a concepção da ópera *Sandro*.

[19] Durante o *Primo Ottocento* se consolidou uma estrutura formal, em termos musicais e textuais, para a unidade dramática do melodrama italiano, sendo esta unidade conhecida como "número operístico". Essa nova estrutura tinha suas origens na ária em duas seções contrastantes – uma de caráter cantabile e outra de caráter brilhante – que já era utilizada desde o período Clássico. Rossini promoveu uma expansão da forma musical através da inserção de um terceiro segmento, de caráter dinâmico, entre as duas seções da antiga ária bipartida. Dessa forma estabelecia-se a construção formal da *scena ed aria*, que, por sua vez, passava a ter os seguintes constituintes formais: *Scena*, que se constituía em um recitativo destinado ao desenvolvimento da ação dramática, no qual o elemento dramático era introduzido, elaborado e debatido; seguiam-se duas seções líricas, a primeira – *Cantabile* – em tempo moderado ou lento, que nada mais era do que uma ária ou *ensemble* de caráter reflexivo, e a segunda – *Cabaletta* – em tempo rápido que levava ao desfecho da cena. Entre estas duas seções, havia uma transição, de ligação dramática e de menor desenvolvimento musical, o *tempo di mezzo*. A essa estrutura o crítico e musicólogo Abramo Basevi (POWERS, 1987, p.68) chamou de *solita forma*, termo que posteriormente ficou imortalizado no vocabulário operístico. Havia também padrões específicos para os duetos e para os *finale*, os quais possuíam um outro segmento intermediário, o *tempo d'attacco*, que normalmente era um episódio de forma estrófica em tempo movido, de conteúdo dinâmico. Esta estrutura representou um avanço importante no que diz respeito à continuidade dramática, pois trouxe maior naturalidade ao desenvolvimento do discurso, sendo, portanto, uma reação contra à limitação imposta pelo modelo metastasiano o qual consistia numa simples alternância entre recitativos e árias. A *solita forma* dominou praticamente toda a linguagem musical no que diz respeito à ópera italiana durante os primeiros 60 ou 70 anos do século XIX, sendo Rossini, Bellini, Donizetti e Verdi alguns dos seus principais representantes. A crescente interação entre o discurso dramático e o discurso musical ao longo da segunda metade do século XIX resultou em uma progressiva dissolução da estrutura da *solita forma*. O primeiro compositor a se afastar dessa estrutura foi Giuseppe Verdi com a ópera *Rigoletto*. A partir de então a *solita forma* é empregada cada vez menos, sendo que a estrutura formal é direcionada a uma liberdade maior tendo em vista a continuidade dramática. Assim, em sua última ópera – *Falstaff* (1892) – Verdi já havia abandonado completamente essa estrutura formal estabelecida no *Primo Ottocento*, restando aos compositores que o seguiram a imersão em uma nova linguagem composicional.

Como movimento literário, o verismo surgiu na década de 1870 sendo um resultado das direções inovadoras da *Scapigliatura*[20]. Calcava-se em um conjunto de princípios herdados do naturalismo francês e, como conseqüência, era marcado pelo realismo das descrições da vida quotidiana. Nesse mesmo momento em que a literatura italiana estava abrindo as portas para uma nova linguagem, na área musical, a ópera *Aida* (1871) de Verdi estava marcando o fim do melodrama lírico, dando início a uma fase de transição no que diz respeito à estrutura formal da ópera italiana. Esse período de transição pelo qual a música passou foi marcado pelo silenciamento de Verdi – que só viria a compor mais duas óperas: *Otello* (1887) e *Falstaff* (1892) – e pelo aparecimento de compositores que estavam em busca de novos rumos, uma vez que o melodrama lírico havia esvaecido. Dentre esses compositores, destacam-se Amilcare Ponchielli (1834-1886), Arrigo Boito (1842-1918), Alfredo Catalani (1854-1893) e Antonio Carlos Gomes (1836-1896). Através de experimentos que conduziram a abordagens composicionais inovadoras, esses compositores alicerçaram as bases para a inauguração de uma nova estética na história da ópera, a qual assinalou o retorno da ópera italiana ao cenário internacional: o verismo.

Quando transposto para a música, o verismo manteve aquele mesmo ideal do verismo literário, contudo, sob uma paradoxal indagação: como o realismo da vida quotidiana poderia ser retratado através de personagens que ao invés de falarem têm que cantar? Como resposta, surge, então, com estrondoso sucesso, a ópera *Cavalleria Rusticana*, no ano de 1890, a qual sintetizava uma nova retórica que seria expandida por outros compositores da *Giovane Scuola*, impondo um novo direcionamento para as convenções poéticas e musicais. A receptividade dessa ópera foi tão grande que, menos de dois anos após sua estréia, ela já tinha sido apresentada nos Estados Unidos, Inglaterra, França e

[20] Movimento intelectual que lutou contra todas as tradições vigentes nos costumes, no gosto e nas formas de produção artística do Pós-romantismo italiano, e que buscava novas direções através do culto da individualidade, da exploração do subconsciente e das forças irracionais da mente, sugerindo mudanças estéticas, em geral, inspiradas em modelos estrangeiros, o que era visto com extrema desconfiança pela crítica nacionalista e conservadora do *Ottocento* italiano.

Brasil, inclusive no *Teatro São Pedro* de Porto Alegre. Nas temporadas dos anos subsequentes, Porto Alegre ainda fora brindada com representações de *Pagliacci* de Leoncavallo e *La Bohème* de Puccini, importantes representantes do verismo, as quais poderemos eventualmente utilizar como elemento especulativo no estudo da concepção de *Sandro*. Pela rapidez com que essas óperas foram apresentadas em Porto Alegre, após as suas estréias italianas, acreditamos que elas tenham tido grande influência sobre a concepção musical de Furtado que, como vimos, sempre esteve ávido por conhecer as novidades vindas da Europa.

Voltando-nos à linguagem das óperas veristas – que eram o foco de atenção de Furtado naquele momento – uma das grandes transformações ocorridas, no que tange à estrutura interna dos libretos, foi o gradual abandono da estrutura métrica: as métricas regulares (*quinari*, *senari*, *settenari*, etc.) que haviam dominado a convenção poética de grande parte dos libretos do Romantismo[21] dão espaço aos versos irregulares e sem rima, os quais se aproximam mais de uma frase falada. Além disso, os temas passavam a abordar situações do quotidiano que, geralmente, apresentavam eventos de intensa carga emotiva, tais como paixões incontroláveis, triângulos amorosos, entre outros que retratavam os sentimentos mais comuns da vida real. Como exemplo, podemos citar *Cavalleria Rusticana* que apresenta uma história de traição e vingança na qual *Alfio* – o marido traído – mata *Turiddu* – o amante da esposa – e, também,

[21] Durante o Romantismo a estrutura interna de um libreto foi governada por uma série de convenções poéticas herdadas do Classicismo, que atuavam como uma forma de adequação do texto às necessidades musicais. Assim, o texto exprimia a nítida distinção entre recitativos e árias através da estrutura estrófica e métrica dos versos. Dessa forma, os versos que eram escritos para um recitativo, por exemplo, geralmente consistiam em uma livre alternância entre *endecasillabi* e *settenari*, sem divisão estrófica, construção que correspondia a um estrutura poética que era chamada de *versi sciolti*. Por outro lado, uma ária possuía uma estrutura mais rígida, que era constituída geralmente por estrofes com versos isométricos, também conhecidos como *versi lirici*, algumas vezes com seções distintas identificáveis através da mudança de métrica. Cabe aqui ressaltar que naquele momento a métrica era classificada de acordo com a posição da última sílaba tônica e não pelo número de sílabas de um verso. Para se obter essa classificação deve-se contar as sílabas até a última sílaba tônica do verso, adicionando-se um. Por exemplo, um verso *settenari* não é um verso que possui sete sílabas, mas sim que possui a sexta sílaba acentuada. Neste trabalho optou-se por manter a designação italiana por ser a mais frequentemente encontrada na literatura, evitando assim qualquer tipo de equívoco.

Pagliacci, em que *Canio* – o marido traído – mata a esposa e o amante de forma cruel em uma representação teatral.

A linguagem musical de uma ópera verista, por sua vez, deveria interagir com a linguagem simples e próxima da realidade que o texto sugeria. Dessa forma, a música passava a se relacionar diretamente com o texto ao invés de estar sendo direcionada pelas convenções estruturais rígidas do *Primo Ottocento*, o que promoveu uma fluência mais natural entre as cenas. Apesar de algumas óperas ainda possuírem a formatação nos tradicionais "números" do *Ottocento*, a estrutura da *solita forma* foi completamente abandonada, dando espaço ao surgimento de uma forma mais livre, cuja construção deveria refletir a fluência e a naturalidade do texto. Isso acaba dando lugar à utilização mais livre das *romanzas*, monólogos, *racconti* entre outras formas. Exemplos dessa estrutura formal mais livre são observados em "Voi lo sapete, o Mamma" e "Mamma, quel vino è generoso" da ópera *Cavalleria Rusticana* de Mascagni e ainda, em "Vesti la giubba" da ópera *Pagliacci* de Leoncavallo. Muitas vezes, também, eram utilizadas peças características que representavam o ambiente sócio cultural em que a ópera estava inserida, como a *siciliana*, *a preghiera*, o *stornello* e o *brindisi* da *Cavalleria*. Os duetos, por sua vez, também passam a ter mais liberdade no sentido de demonstrar um diálogo mais natural dos personagens, como podemos observar em "Tu qui, Santuzza?" da *Cavalleria* ou "Nedda! Silvio, a quest'ora" de *Pagliacci*.

No sentido de permitir maior aproximação com uma realidade na qual as pessoas não falam simultaneamente, os concertatos são utilizados cada vez menos e, quando utilizados, possuem uma função dramática que justifica sua utilização, como é o caso da *Preghiera* da *Cavalleria*, na qual a grande cena de conjunto é justificada por ser um momento de oração em que todos entoam o Hino da Ressurreição.

A linha vocal torna-se cada vez mais realista e contrastante, havendo momentos de intervenções praticamente faladas, como podemos observar no exemplo abaixo, extraído do final da *Cavalleria*:

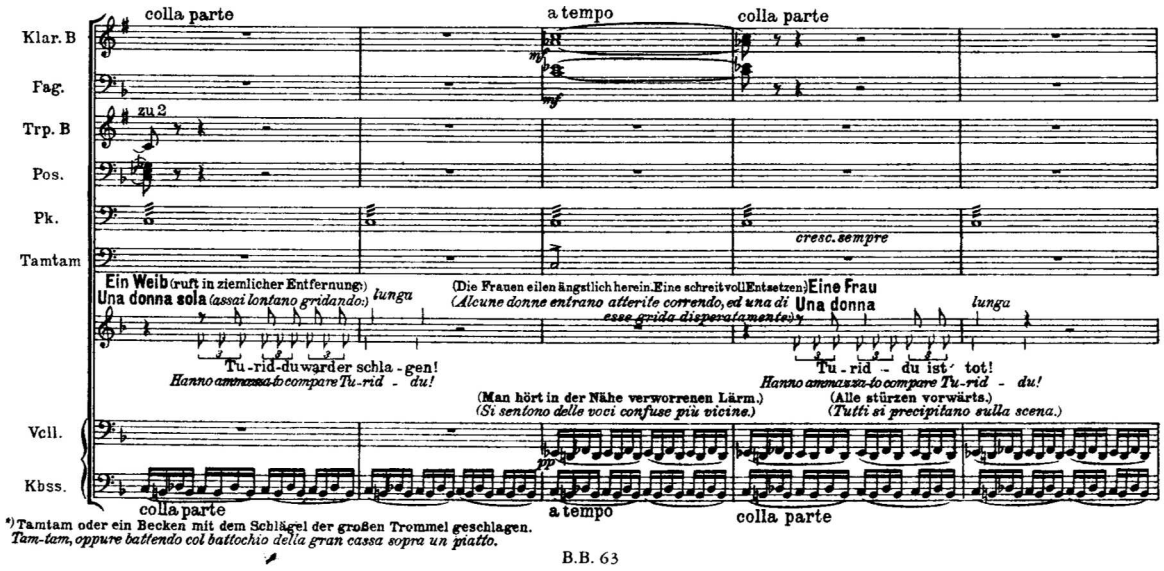


Figura 04: P. Mascagni, *Cavalleria Rusticana*. Final da ópera.

A leveza das vozes e as coloraturas do *bel canto* são abandonadas e o centro da voz passa a ser mais adequado no sentido de imprimir maior naturalidade à linha vocal. Assim, as vozes mais pesadas tornam-se a referência de um ideal realista. As expansões da linha melódica para o registro agudo geralmente estão associadas aos momentos de forte conteúdo dramático, e os saltos bruscos de registro são utilizados para representar as mudanças súbitas de caráter, ou momentos de instabilidade emocional.

Um último elemento tem a ver com a escrita orquestral que, por sua vez, torna-se densa como na Grande Ópera francesa, a exemplo do que já estava acontecendo desde *Don Carlo* de Verdi e *La Gioconda* de Ponchielli. Dessa forma, passam a ser utilizados efeitos associados a momentos de tensão dramática como o uso de *violinates*[22], perorações, trêmulos, *sforzatti*, acordes de sétima diminuta

[22] *Violinate* é um termo que se refere a um procedimento de orquestração no qual uma melodia que é apresentada nos primeiros violinos é reproduzida pelos segundos violinos oitava abaixo, e pelas violas na mesma tessitura e, muitas vezes, também pelos violoncelos. Segundo Cesari (2003), este procedimento se tornou comum nas óperas italianas do final do século XIX, como uma forma de se criar a densidade sonora típica da ópera francesa ou Wagneriana. Um exemplo bastante claro desse tipo de procedimento encontra-se no prelúdio da *Cavalleria Rusticana*, de Mascagni, entre os compassos 24 a 27.

e, também, efeitos como *tutta forza* e os súbitos contrastes de ***ff*** para ***pp*** ou vice-versa. Além disso, a escrita harmônica tende a estar cada vez mais afastada da funcionalidade tradicional, muitas vezes havendo a utilização de modulações afastadas ou progressões harmônicas não convencionais, no sentido de descrever o momento dramático.

No sentido de aumentar a coesão da linguagem instrumental com a vocal e expandir o conceito de continuidade dramática, percebe-se cada vez mais a utilização de estruturas musicais que são recorrentes. Essas estruturas, chamadas de *motivos de reminiscência*, correspondem a um tema melódico ou a um fragmento rítmico que se relaciona a um determinado personagem ou condição dramática do libreto. Após o estabelecimento dessa relação, a estrutura passa a ser recorrente, sem que haja necessidade da participação do personagem ao qual ela está relacionada. Esta técnica já havia sido amplamente utilizada por Verdi em óperas como *La Traviata* (no motivo de amor de *Alfredo* por *Violetta*), *Rigoletto* (no motivo de "La donna è mobile") e *Otello* (no motivo do beijo de amor de *Otello* e *Desdemona*), e sua utlização se expandiu durante o verismo. Um nítido exemplo de *motivo de reminiscência*, numa ópera verista, pode ser observado no motivo de "Ridi, pagliaccio" da ópera *Pagliacci*, que surge no prelúdio orquestral antes do Prólogo, sendo reapresentado na ária de Canio (Vesti la giubba) e, por fim, nos últimos compassos da ópera.

Figura 05: R. Leoncavallo, *Pagliacci*. Prólogo: motivo "ridi pagliaccio".

Se analisarmos mais detalhadamente as características do *motivo de reminiscência* observamos que ele geralmente reaparece sem modificação, no intuito de fazer uma simples citação de algum personagem ou situação anterior, fazendo com que a música se coloque à serviço da representação. Essa técnica pode, por sua vez, ser considerada como antecessora do *leitmotiv* Wagneriano.

Todos esses procedimentos composicionais foram utilizados visando-se à aproximação do que era sinônimo de "verdade" ou "realismo", acabando de vez com a estrutura formal do melodrama lírico que havia se consolidado no *Primo Ottocento*. A ópera que impulsionou essas transformações foi, certamente, *Cavalleria Rusticana*, sendo que, a partir de então, diversos compositores seguiram seu modelo.

A seguir, tentaremos, a partir de uma abordagem analítica, demonstrar de que maneira o libretista e o compositor utilizaram os elementos característicos do verismo na estrutura da ópera *Sandro*.

2.2 O libreto da ópera *Sandro*

Neste tópico, apresentaremos uma análise do libreto da ópera *Sandro* dos pontos de vista da situação dramática e da caracterização dos personagens. Esta análise será realizada com o objetivo de elucidar o argumento da ópera e verificar uma possível aproximação do libreto com a linguagem do verismo. Ao final, apresentaremos uma sinopse do libreto, o qual se encontra na íntegra no Apêndice I.

2.2.1 O libreto de *Sandro* e o Verismo

O grande sucesso alcançado pela *Cavalleria Rusticana*, na ocasião de sua estréia, fez surgir, na Itália, um interesse particular por parte dos compositores em adotar o verismo como o modelo para suas composições. Como vimos, essa corrente estética era marcada pelo realismo das descrições da vida quotidiana, como forma de rejeição aos temas históricos, míticos e grandiosos que haviam dominado os libretos das óperas do Romantismo. Dessa forma, o verismo impunha-se como uma forte reação aos excessos da ópera Wagneriana, a qual fundamentava-se em composições muito extensas, repletas de simbolismos em uma complexa estrutura dramática.

Cavalleria Rusticana marca, então, o estabelecimento de um estilo operístico calcado numa linguagem mais simples e mais próxima da cultura popular. Sua grande repercussão fez com que rapidamente surgisse uma série de óperas com temas que eram baseados nos mesmo princípios. Dentre elas podemos citar *A Santa Lucia* (1892) de Pierantonio Tasca, *A basso porto* (1894) de Nicola Spinelli, *A San Franceso* (1896) de Carlo Sebastiani, *Mala Vita* (1892) e *Andrea Chénier* (1896) de Umberto Giordano, *Tilda* (1892) e *Adriana Lecouvreur* (1902) de Francesco Cilea, *Festa a Marina* (1893) de Gellio Coronaro, *Malia* (1893) de Francesco Frontini entre outras. Como vimos, *Cavalleria Rusticana* teve uma projeção muito além das fronteiras da Itália, sendo que sua primeira apresentação no *Teatro São Pedro* de Porto Alegre ocorreu no ano de 1892, tendo sido novamente encenada nas temporadas subseqüentes, nos anos de 1894, 1896, 1898 e 1899. Este fato influenciou sobremaneira a atividade composicional naquela cidade, o que pode ser comprovado pelo surgimento de óperas como *Sandro* de Murillo Furtado e *Carmela*[23] de José de Araújo Vianna, no ano de 1902,

[23] *Carmela* é uma ópera verista do compositor gaúcho José de Araújo Vianna, estreada em outubro de 1902 no Teatro São Pedro. Atualmente só resta a cópia de um manuscrito de sua redução para canto e piano. Entretanto, no ano de 1999 ela foi novamente orquestrada e gravada pela Orquestra Sinfônica de Porto Alegre.

sendo a primeira delas uma continuação da própria *Cavalleria*. Essa continuidade de uma ópera conhecida, realizada por outro libretista que não o mesmo da ópera originalmente concebida, é um fato muito curioso que demonstra o grande alcance da repercussão desta ópera. Se formos analisar no decorrer da história da ópera, talvez o exemplo que mais se aproxime desse caso seja a ópera *Dimitrij* (1881-1882) de A. Dvorak, a qual narra uma continuação da ópera *Boris Godunov* de Mussorgski. Porém, nesse caso, trata-se de um fato histórico, ao contrário de *Sandro*, em que o libretista cria uma nova história. Assim, de forma praticamente inédita, em 1901, o libretista italiano Arturo Evangelisti concebeu uma continuidade para o enredo da *Cavalleria Rusticana*, elaborando uma seqüência dos acontecimentos do conto de Verga. Talvez esta seja uma ação que jamais tenha sido realizada por outro libretista.

Se observarmos o enredo de *Sandro*, percebemos, de imediato, muitas das características presentes na *Cavalleria*. Esta narra uma ação que ocorre num domingo de Páscoa em uma aldeia na Sicília. No passado, *Turiddu* havia namorado *Lola*, mas, ao se afastar da aldeia para prestar o serviço militar, ela se casou com o carreteiro *Alfio*. Ao voltar para a aldeia, decepcionado, *Turiddu* passou a namorar *Santuzza*. Logo ela sentiu-se desonrada quando descobriu que *Turiddu* voltou a se encontrar com *Lola*, pois ele nunca deixou de amá-la. A tragédia ocorre quando *Alfio* descobre a traição de sua esposa, desafiando *Turiddu* que acaba sendo assassinado num duelo. Na ópera *Sandro*, Evangelisti manteve os personagens já existentes na *Cavalleria Rusticana* – com exceção de *Turiddu* que havia morrido – e também criou três novos personagens: *Sandro*, *Rocco* e *Michele*. A lista completa dos personagens é a seguinte:

Sandro (*irmão do jovem soldado Turiddu, que fora assassinado no fim da Cavalleria Rusticana*);
Alfio (*carroceiro da aldeia*);
Lola (*esposa de Alfio*);
Mamma Lucia (*mãe de Turiddu e de Sandro*);

Santuzza (*aldeã*);
Rocco (*amigo de Mamma Lucia*);
Michele (*amigo de Sandro*);

Também fazem parte da ópera *Sandro* – assim como na *Cavalleria* – aldeãos e camponeses. Nessa nova história, o protagonista *Sandro* vivia em Marselha. Ao regressar à sua aldeia para se radicar definitivamente, fica sabendo da morte de seu irmão. *Sandro* tenta saber o que realmente havia acontecido, mas só consegue depoimentos contraditórios. Em *Sandro*, diferentemente de *Cavalleria*, não encontramos um triângulo amoroso ou mesmo um amor platônico: para dar seqüência aos acontecimentos foi criada uma história de vingança e busca por justiça, na qual *Sandro* tenta encontrar o culpado pela morte de seu irmão e *Santuzza* acaba matando *Lola* para se vingar pela traição acontecida na ópera anterior. Por outro lado, *Sandro*, que apesar de decepcionado com *Santuzza* por ela ter denunciado *Turiddu* a *Alfio*, a perdoa quando descobre que ela está grávida de *Turiddu*, reconhecendo que o seu irmão jamais soube dar valor a ela.

A ambientação desta ópera em uma aldeia Siciliana – assim como acontece na *Cavalleria* –, a caracterização dos personagens simplórios e a composição de um enredo que descreve situações do quotidiano reforçado pelo assassinato de *Lola* são elementos que, indubitavelmente, inserem o libreto da ópera *Sandro* na categoria do verismo, apontando, assim, direções concretas para a construção da linguagem musical.

2.2.2 Enredo e caracterização dos personagens

Estudar a característica dramática dos personagens no desenvolvimento do enredo é uma etapa de fundamental importância para o regente, através da qual poderemos obter subsídios para a construção não somente da atuação cênica, mas também da interpretação vocal. Através deste estudo poderemos observar alguns elementos que poderão auxiliar na escolha da tipologia vocal de cada personagem.

Nesta ópera, o protagonista *Sandro* é retratado como uma pessoa que passa por diversas situações emotivas. Primeiramente demonstra grande felicidade ao voltar à sua aldeia para morar definitivamente com sua família. Porém, sua atitude muda radicalmente quando ele percebe que algo está errado: ele não encontra seu irmão e só se dá conta que ele havia morrido após observar sua mãe enlutada. Nesse momento em que o conflito é estabelecido, tem início uma série de desilusões por parte deste personagem pelo fato de ninguém querer falar a verdade sobre a morte de *Turiddu*. Depois de saber que seu amigo *Alfio* havia assassinado seu irmão tendo um motivo justo dentro dos costumes sicilianos, o conflito interno do personagem parte para outro nível, o qual guiará o segundo ato da ópera: a busca por vingança pela morte de *Turiddu* na tentativa de descobrir quem o havia denunciado a *Alfio*. Por fim, após descobrir que *Santuzza* fora a delatora, seu sentimento de vingança cai por terra quando ele descobre que ela está grávida de seu irmão.

Santuzza, por sua vez, é uma personagem que traz muitas características da *Cavalleria*. O sentimento de desonra e tristeza ocasionados pela excomunhão permeiam a sua atuação, sendo que, frente a *Sandro*, ela demonstra medo e insegurança. Por temer a sua reação, ela não lhe conta a verdade sobre a sua relação com *Turiddu* nem mesmo sobre como ele havia morrido. Sua atitude só muda quando, ameaçada por *Sandro*, ela se defende alegando estar esperando um filho de *Turiddu*:

SANTUZZA	(*supplichevole*)	*(suplicante)*
	Giustizia mi sia resa.	Que a justiça me seja concedida
	(*con anima*)	*(com vivacidade)*
	Alfine madre io sono	Afinal, sou mãe
	E difendendo-me	E defendendo-me
	(*superba*)	*(soberba)*
	Difendo mio figlio!	Defendo o meu filho!
SANDRO	(*annoiato*)	*(aborrecido)*
	Degno sara di te.	Digno será de ti.
SANTUZZA	(*convincente*)	*(convincente)*
	Non abbia il tuo disprezzo:	Que não tenha o teu desprezo:
	È sangue tuo pur quello.	É também teu sangue.
	(disperata)	*(desesperada)*
	È figlio di Turiddu,	É filho de Turiddu,
	Del morto tuo fratello!	Do teu irmão morto!

A partir deste momento, a personagem é tomada por coragem na defesa de seu filho, culminando no assassinato de *Lola*.

Mamma Lucia apresenta dois momentos distintos na ópera: num primeiro momento, ela demonstra raiva e desilusão quando fica sabendo sobre a absolvição de *Alfio*, mas, no fim, após muita relutância, concorda em perdoá-lo acreditando ter sido esta a vontade de seu filho *Turiddu*. Posteriormente, sua personalidade fica extremamente fragilizada e apreensiva quando ela recebe a carta de *Sandro* informando que ele está voltando. Permeada por incertezas, a sua atuação se encerra ainda no primeiro ato da ópera.

Alfio, diferentemente de sua caracterização impetuosa e vingativa da *Cavalleria*, aparece na ópera *Sandro* em busca de piedade. Após *Mamma Lucia* o perdoar, ele contenta-se apesar de carregar em sua caracterização traços de tristeza e arrependimento por ter feito tanto mal para uma família de amigos. Isso pode ser facilmente percebido na sexta cena do primeiro ato, no seguinte diálogo:

SANDRO	*Ancor fra le mi braccia,*	Ainda nos meus braços,
	Amico mio amato.	Meu amado amigo.
	Che hai? Sei triste?	O que tens? Está triste?
	La faccia tua mi par cambiata!	Teu rosto me parece mudado!
ALFIO	*È ver! Non t'ingannasti*	É verdade! Não te enganaste.
	Ho l'anima invecchiata.	Tenho a alma envelhecida.

Em sua última intervenção, no final do primeiro ato, *Alfio* demonstra equilíbrio emocional e integridade moral, contando a *Sandro* como os fatos o levaram a assassinar *Turiddu*.

Rocco, um dedicado amigo da família, tem uma função de mediador das situações de conflito encontradas em determinadas cenas. É o personagem que faz ligações importantes entre algumas cenas da ópera: ele faz a ligação entre o que se passa em cena naquele momento e o que havia acontecido nas cenas anteriores. Essa ação pode ser observada através da seguinte passagem encontrada no início da segunda cena do primeiro ato:

M. LUCIA	(*a Rocco*) *Buon dì, Rocco.*	(*a Rocco*) Bom dia, Rocco.
ROCCO	*Commare bella...* *In sul finir del giorno* (*risoluto*) *I carretier verrano.* *L'incarico mi han dato* *Di farvi l'ambasciata.* *Berran di vino a brente...* *Formaggio... insalata...* *Insomma, un bel pranzetto.*	Comadre bela... Ao final do dia *(resoluto)* Os carroceiros virão. Encarregaram-me De dar-lhe a mensagem. Beberão muito vinho... Queijo... salada... Enfim, uma bela refeição.

No final da sexta cena do primeiro ato observamos uma ligação com o que acontecerá posteriormente:

ROCCO	*Mamma... in casa intrate.* *Fra lor si spiegheranno.*	Mamma... entrai em casa. Eles se entenderão.
M. LUCIA	(*piangendo*) *Oh! Vergin! Che faranno?*	*(chorando)* Oh! Virgem! Que farão?
ROCCO	(*convincente*) *Ma nulla... Andate.* (*via con Lucia*)	*(convincente)* Nada... ide. *(sai com Lucia)*

O personagem de *Lola* é construído de forma a caracterizá-la como a vilã da história, possuindo uma atitude irônica assim como na *Cavalleria*. Contudo, por uma ironia do destino, é essa sua atitude irônica que faz com que *Santuzza* a assassine no fim da ópera, ponto culminante da tensão dramática.

Michele apresenta-se, na ópera, como um papel comprimário, caracterizado como um jovem zombeteiro que está em busca da mulher amada. No segundo ato, é ele quem lidera a festa que o povo faz para recepcionar *Sandro*. Ele representa a figura mais simples de personagem, atuando como um representante do povo.

A ação cênica no decorrer do libreto parece-nos bem construída, apesar da morte de *Lola* no final da ópera ser um fato de certa forma surpreendente. Porém, essa ação parece ter um bom efeito cenicamente, e se revela coerente com os costumes sicilianos. O conflito, nessa ópera, desenvolve-se em três níveis distintos: em primeiro lugar, observamos a busca de *Sandro* pelo assassino de seu irmão. Quando ele descobre que o assassino era o seu amigo *Alfio*, e que ele havia cometido o assassinato para limpar sua honra, *Sandro* o perdoa, partindo em busca da pessoa que havia denunciado o caso de amor que *Turiddu* estava mantendo com *Lola*. Após descobrir que *Santuzza* fora a delatora, e que ela estava grávida de *Turiddu*, *Sandro* consegue compreender todo enredo dos acontecimentos, reconhecendo que seu irmão havia agido incorretamente. A única saída, portanto, foi perdoar *Santuzza*. Como desfecho da história temos, então, o assassinato de *Lola*, a principal responsável por toda a desgraça que se havia instaurado. Esses níveis de conflito se sucedem de forma a criar uma curva ascendente de tensão dramática. Durante o primeiro ato, a tensão é centralizada no personagem *Sandro*, culminando no fim do primeiro ato quando ele descobre que seu amigo *Alfio* havia assassinado *Turiddu*. Durante o segundo ato, o qual é guiado pela incansável busca pelo delator, a tensão dramática se transfere, no final do ato, para *Santuzza*, que é quem resolve o conflito com o assassinato de *Lola*.

2.2.3 Sinopse

Ato I

Pouco tempo depois da morte de *Turiddu*, os carroceiros estavam reunidos em frente à taberna de *Mama Lucia*, momento no qual convidam *Rocco* para beber depois de um dia de trabalho árduo. *Rocco* aceita o convite e os carroceiros saem para buscar suas esposas. *Santuzza* pergunta a *Mamma Lucia* se está faltando algo, pois ela precisa sair e poderá comprar. *Lucia* pede a *Santuzza* que espere um pouco antes de sair, pois logo ela irá atender a taberna. *Rocco* pergunta a *Michele* se é verdade que ele pensa em se casar. Ele responde que sim, mas que ainda não achou uma pretendente. *Rocco* lhe sugere *Santuzza*, mas *Michele* demonstra o desprezo que ele e os outros têm por ela. *Rocco* diz que, apesar dela ter cometido um erro, ela tem um bom coração, mas infelizmente, todos a maltratam.

Na segunda cena, *Mamma Lucia* chega para atender a taberna e dispensa *Santuzza* para sair. *Rocco* avisa *Mamma Lucia* que, em breve, os carroceiros virão acompanhados de suas esposas, e também lhe informa que *Alfio* fora absolvido pelo assassinato de *Turiddu*. *Mamma Lucia* fica chocada com a notícia. *Rocco* tenta, sem sucesso, convencer *Mamma Lucia* a perdoar *Alfio*, enquanto este chega, dando-se início à terceira cena. *Alfio*, insistentemente, tenta convencer *Mamma Lucia* a perdoá-lo, alegando que estava fora de si quando cometeu o crime e que, apesar da justiça ter lhe dado liberdade, ele jamais encontrará paz se não obtiver o seu perdão. *Mamma Lucia* finalmente o perdoa, convencida de que essa seria a vontade de *Turiddu*.

Santuzza, na quarta cena, retorna trazendo uma carta endereçada a *Mamma Lucia*. A carta é de *Sandro*, que estava em Marselha, e avisa que estará retornando em breve para morar com *Mamma Lucia* e com o irmão *Turiddu*, para dividir as riquezas conquistadas. *Mamma Lucia* fica sem saber o que fazer, enquanto *Rocco* a conforta, dizendo que ele próprio contará tudo o que aconteceu.

Santuzza, amedrontada, pede a *Rocco* que não lhe conte tudo, mas ele se recusa a mentir. Quando *Rocco* sai para esperar o trem que chegará de Marselha, encontra-se com *Sandro*, que precipitou sua partida para chegar antes da hora e surpreender alegremente a família.

Com a chegada repentina de *Sandro*, todos ficam sem saber como anunciar a morte de *Turiddu*. *Sandro* avista *Santuzza* e pergunta quem ela é, e *Mamma Lucia* a interrompe dizendo que é uma pobre, digna de piedade, que fora acolhida por ela. *Sandro* pergunta por *Turiddu*, mas todos fogem do assunto, momento no qual ele percebe que *Mamma Lucia* está de luto. Ela então confirma que *Turiddu* havia morrido, mas todos ocultam o verdadeiro motivo de sua morte, temendo alguma atitude agressiva por parte de *Sandro*. Este, desesperado, resolve então sair para questionar outras pessoas, quando então se encontra com *Alfio*, que chega confuso e triste. Na sexta cena, *Sandro*, comovido, conta-lhe a situação passada momentos antes e pede, encarecidamente, ao leal amigo, a quem tudo deve, que lhe diga toda a verdade. *Rocco* procura, então, afastar *Mamma Lucia*, deixando a sós *Alfio* e *Sandro*. No *Finale* do primeiro ato, *Alfio*, com grande comoção, conta a *Sandro* toda a sua desventura, mas como tivesse se sucedido com outra pessoa, perguntando-lhe o que ele faria em tal caso. *Sandro*, indignado, responde que mataria o rival, e *Alfio* diz-lhe então que assim morrera seu irmão *Turiddu*. *Sandro*, apesar de reconhecer culpado seu irmão, após saber da absolvição do assassino persiste em querer vingar a morte de seu irmão, exigindo que *Alfio* lhe revele o nome do assassino. *Alfio* hesita, mas afinal confessa a *Sandro* ter sido ele o autor da morte de *Turiddu*. *Sandro*, horrorizado ante a afirmativa de *Alfio*, cai sobre um banco soltando um grito de dor e *Alfio*, invocando a piedade divina, retira-se enxugando suas lágrimas.

Ato II

Michele, dedicado amigo de *Sandro* e que ainda não o vira após seu regresso, havendo reunido alguns amigos, propõe-se a festejar dignamente a chegada de *Sandro*. Alguns, alegremente, dançavam uma tarantela enquanto outros cantavam. Na segunda cena, *Sandro* – cujo estado de espírito não podia suportar a ruidosa alegria dos amigos – aparece e, agradecendo o cordial acolhimento, pede que ponham fim àquela manifestação, pois sua mãe acha-se doente e ele também sofre muito pela morte de seu irmão. Todos retiram-se, prometendo voltar no dia seguinte. *Rocco* fica com *Sandro* a quem procura consolar na terceira cena. *Sandro*, sempre ávido por vingança, quer saber agora quem acusou *Turiddu* visto não poder vingar-se de *Alfio*. Na quarta cena, vendo *Santuzza* que saía da hospedaria, resolve interrogá-la. Ela responde de forma duvidosa e *Sandro*, enfurecendo-se, chega a maltratá-la. *Santuzza*, confusa, amedronta-se e *Sandro*, arrependido, reconhece a violência de seu ato e de suas palavras, pedindo perdão à *Santuzza*, que se retira.

Continua o desespero de *Sandro*, mas *Lola*, que há muito tempo não pensava em outra coisa senão em também vingar a morte do amante, apresenta-se a *Sandro* durante a quinta cena e, sem reservas, conta-lhe tudo: o seu criminoso amor por *Turiddu*, a delação de *Santuzza* a *Alfio* e, finalmente, o duelo do marido com o amante. *Sandro*, depois de ouvi-la, despede-se dela com desprezo e corre à procura de *Santuzza* que, no início da sexta cena, responde assustada ao chamado de *Sandro*. *Rocco* também fica amedrontado e procura acalmar o amigo que, descontrolado, maltrata e ofende a pobre *Santuzza*. Esta, humildemente, pede a *Sandro* que a escute, narrando-lhe então a triste história de seu amor por *Turiddu*. Depois disso, ela pede misericórdia ao menos para a criança que está para nascer e que é seu filho e de *Turiddu*. *Sandro*, comovido com a desgraça de *Santuzza*, promete ser para o filho de seu irmão um verdadeiro pai. *Santuzza* custa a crer na sua felicidade e *Rocco* felicita *Sandro*, louvando sua nobre ação. Na sétima cena os amigos de *Sandro*, que voltavam para a projetada

manifestação sabem, através de *Rocco*, a novidade e, delirantemente, aplaudem a nobre ação de *Sandro*.

Na última cena, *Lola*, sempre curiosa, ouvindo as aclamações em regozijo de *Sandro* e *Santuzza*, aproxima-se e vem a saber do ocorrido. Provoca e ofende *Santuzza*. Esta, alucinada, crava-lhe no peito um punhal, vingando assim o ultraje recebido. O povo ajoelha-se, dizendo que *Lola* merecera aquele castigo. *Santuzza*, ajoelhada, invoca o nome da Virgem, pedindo punição para seu crime.

2.3 A Música

Como vimos anteriormente, a ópera é um gênero de natureza híbrida e, sendo assim, para a sua completa assimilação, devemos realizar uma abordagem do texto e da música. Por outro lado, tendo a música a capacidade de interagir com o texto, atuando significativamente no drama, devemos buscar em nossa abordagem esses aspectos de interação. Para tanto, estaremos nos apoiando nas argumentações do musicólogo Joseph Kerman que estabelece funções para a música no drama. Segundo ele, a música exerce três funções básicas numa ópera: a caracterização de um personagem, a definição da qualidade de ações e o estabelecimento de uma atmosfera (KERMAN, 1990, p.251).

Sobre a primeira dessas três funções, Kerman (*op. cit.*, p.251) afirma que "uma intervenção da música na ópera é completar as informações sobre o pensamento e a ação de um personagem com uma introvisão da vida mais interior de seus sentimentos". Como ilustração dessa afirmação, tomemos como exemplo a caracterização de *Violetta* na ópera *La Traviata* de Verdi: através da construção melódica da linha vocal, o compositor consegue caracterizar as mudanças ocorridas em sua personalidade ao longo do enredo, a qual passa de uma mulher vivaz e graciosa – bem representada pela agilidade da ária *"Sempre Libera"*, para uma mulher angustiada e tomada pela doença – como caracterizada na ária *"Addio del passato"*. Outro exemplo pode ser visto no personagem *Iago* da ópera *Otello*, para o qual Verdi associa uma escala cromática e figuras de quiáltera como sinônimos de instabilidade harmônica e tensão na caracterização dos momentos em que *Iago* trama suas intrigas. Além da condução melódica e dos aspectos da harmonia no estabelecimento de tensão e repouso, as questões de timbre e densidade do acompanhamento orquestral e a recorrência motívica também podem atuar na caracterização musical de um personagem.

Quanto à ação, Kerman nos diz que

> A música, como ação, existe no tempo e articula o tempo. Por isso, [...] se adapta especialmente bem à tarefa de espelhar, sustentar, moldar, ou qualificar ações individuais – coisas feitas, passos tomados, eventos organizados e 'ações psicológicas' tais como decidir, renunciar e se apaixonar. (*ibid*, p.251).

O mesmo autor ainda afirma que "ao tratar de ações realizadas ou testemunhadas, ou mesmo decididas, o drama lida com sua qualidade no tempo, algo com que a música também lida extremamente bem" (*ibid*, p.256). No que diz respeito a esta função dramática que a música exerce, podemos dizer que ela está associada à temporalidade musical e ao seu sincronismo com as cenas e com os acontecimentos do enredo. Uma outra maneira de se tratar musicalmente a ação é através da articulação das formas musicais: tanto em uma simples ária *da capo* como na estrutura da *solita forma* as mudanças de seções impulsionam mudanças de caráter que estão relacionadas à uma determinada ação. Numa ária *da capo*, por exemplo, o contraste da seção B com relação à seção A pode ser visualizado como um impulso para um novo momento reflexivo, e o retorno à seção A como um retorno ao assunto anterior, muitas vezes sob um novo ponto de vista. Na *solita forma*, por sua vez, sempre há uma ação na passagem do *cantabille* para a *cabaletta*, ação esta que é expandida pelo *tempo di mezzo*. Com a ópera verista, os aspectos de associação dos elementos musicais representando ações são tratados com maior liberdade, visto que as convenções formais mais rígidas deixam de existir. Em todas as situações, a passagem entre os distintos momentos reflexivos de um personagem sugere uma ação que pode ser ilustrada musicalmente.

Com relação à terceira e última das funções dramáticas da música estabelecidas por Kerman, ele afirma que

> Todo mundo sabe, é claro, que a música é capaz de fornecer uma atmosfera contínua de uma densidade que, no drama declamado, só pode ser conseguida através de vários acessórios não verbais - cenário, iluminação, figurinos, estilo de representação. (E, é claro, o teatro declamado normalmente utiliza a música para ajudar na atmosfera). Mais

> interessante e mais significativo, do ponto de vista da intervenção da música no drama, são aqueles casos em que se faz a atmosfera penetrar a ação, o pensamento e o sentimento. (KERMAN, 1990, p.261).

Neste sentido, diante da possibilidade de estabelecer uma atmosfera ambiental que se relacione à determinada região geográfica, por exemplo, os compositores se utilizam de pesquisas de elementos sonoros do folclore local para a caracterização dessa atmosfera. Assim fizeram Puccini quando estabeleceu o orientalismo nas óperas *Madama Butterfly* e *Turandot*, Bizet quando retratou uma ambientação espanhola para *Carmen*, dentre muitos outros.

Considerando que a música desempenha um importante papel no discurso dramático em uma ópera, tentaremos especificar alguns aspectos da linguagem musical da ópera *Sandro* que ilustram os conceitos estabelecidos por Kerman. Para tanto, partindo-se da ópera como um todo, estaremos realizando uma análise estrutural e motívica de cada uma das cenas.

Murillo Furtado compôs *Sandro* em torno de dois atos, ambos precedidos por um prelúdio. Esta ópera foi escrita para uma orquestra composta por 2 flautas, 2 oboés, 2 clarinetas, 1 fagote, 2 trompas, 2 trompetes, 2 trombones, tímpanos, percussão (gran cassa, piatti, tamburo militare, tam tam), harpa e cordas (primeiros violinos, segundos violinos, violas, violoncelos e contrabaixos). Além da orquestra, fazem parte desta ópera sete solistas e um coro misto. O primeiro ato da ópera possui 7 cenas e o segundo ato, 8. Sua duração total é de aproximadamente 1 hora e 15 minutos. Na tabela 02 podemos observar a estrutura geral da ópera *Sandro* em seus dois atos, cada qual com suas subdivisões internas. Nessas subdivisões, cada cena corresponde a uma unidade dramática, mas existem algumas seções formais identificáveis que compõem esta unidade.

PRIMEIRO ATO					
Seção	**Intervenção**	**Tonalidade**	**Fórmula de Compasso**	**Número de compassos**	**Indicação de andamento**
Abertura	*Orquestra*	Fá menor	3/4	56 (c.1-56)	Allegro vivo
		Réb maior	4/4	14 (c.57-70)	Largo
		Solb maior	2/4	24 (c.71-94)	Andante sostenuto
		Lab maior	2/2	23 (c.95-117)	Un poco più
		Lá maior	12/8	10 (c.118-127)	Larghetto
		Ré maior	6/8	23 (c.128-150)	Allegretto
		Si maior	4/4	23 (c.151-173)	Grandioso
		Si maior	3/4	16 (c.174-189)	Affrettando – a tempo
Cena 1	*Coro*	Ré maior	6/8	34 (c.190- 223)	Allegro
	Sortita - Rocco	Mi maior	6/8	29 (c.224-252)	Allegretto
		Lá maior	6/8	16 (c.253-268)	Stesso tempo
	M. Lucia, Santuzza, Michele e Rocco.	Lá maior	6/8	10 (c.269-278)	Moderato
		Mi maior	4/4	8 (c.279-286)	Allegretto
		Réb maior	4/4	7 (c.287-293)	Meno mosso
		Solb maior	2/4	14 (c.294-307)	Meno mosso
Cena 2	*Santuzza, Mamma Lucia e Rocco*	Sol maior	4/4	16 (c.308-323)	Andante
		Lá menor	2/2	13 (c.324-336)	Allegro furioso
		Mi maior	2/4	17 (c.337-353)	Larghetto – Più mosso
		Ré menor	2/2	4 (c.354-357)	Allegro
		Mi maior	12/8	15 (c.358-372)	Andante sostenuto
Cena 3	*Mamma Lucia, Alfio e Rocco (**Duetto** Alfio e M. Lucia)*	Lá maior	4/4	11 (c.373-383)	Andante
		Ré maior	4/4	10 (c.384-393)	Grandioso – Presto
		Lá maior	4/4	18 (c.394-411)	Andantino
		Mi maior	6/8	19 (c.412-430)	Allegretto
Cena 4	*Santuzza, Mamma Lucia, Sandro e Rocco*	Lá menor	4/4	15 (c.431-445)	Moderato
		Si maior	12/8	10 (c.446-455)	Larghetto
		Si maior	4/4	2 (c.456-457)	Allegro
		Si maior	12/8	5 (c.458-462)	1º Tempo
		Mib maior	4/4	9 (c.463-471)	Stesso mov. – Allegro moderato
Cena 5	*Santuzza, Mamma Lucia, Sandro e Rocco (**Romanza** Sandro)*	Mi menor	4/4	5 (c.472-476)	Meno mosso assai
		Mi menor	4/4	11 (c.477-487)	Adagio
		Sol maior	2/4	16 (c.488-503)	Andante – più mosso
		Sol maior	4/4	7 (c.504-510)	Moderato
		Sol maior	2/4	14 (c.511-524)	Stesso tempo
		Fá# menor	2/4	31 (c.525-555)	Allegro commodo
		Fá# menor	4/4	13 (c.556-568)	Meno mosso
		Lab maior	4/4	15 (c.569-583)	Allegro giusto - Largo
Cena 6	*Mamma Lucia, Sandro , Alfio e Rocco (**Duettino** Alfio e Sandro)*	Fa# maior	2/4	27 (c.584-610)	Allegro
		Fa# maior	2/4	11 (c.611-621)	Meno mosso
		Solb maior	2/4	10 (c.622-631)	Largo
		Sol maior	12/8	10 (c.632-641)	Larghetto
		Dó menor	4/4	10 (c.642-651)	Un poco più mosso
Finale 1º	*Sandro ed Alfio*	Dó menor	4/4	12 (c.652-663)	Moderato
		Sol maior	4/4	22 (c.664-685)	Larghetto
		Sol maior	4/4	17 (c.686-702)	Un poco più
		Sol maior	4/4	15 (c.703-717)	Tempo 1º
		Mib maior	4/4	8 (c.718-725)	Stesso tempo
		Mib maior	4/4	13 (c.726-738)	Più mosso – Prestíssimo
		Mib maior	4/4	7 (c.739-745)	Larghetto

SEGUNDO ATO					
Secção	**Intervenção**	**Tonalidade**	**Fórmula de Compasso**	**Número de compassos**	**Indicação de andamento**
Preludio	*Orquestra*	Sol maior	2/4	8 (c.1-8)	Andante
		Sol maior	4/4	8 (c.9-16)	Andante
		Sol maior	4/4	13 (c.17-29)	Andantino
		Sol maior	4/4	15 (c.30-44)	Più mosso
		Sol maior	6/8	13 (c.45-57)	Stesso movimento
		Sol maior	4/4	4 (c.58-61)	Meno mosso
		Sol maior	4/4	5 (c.62-66)	Larghetto
Cena 1	*Coro misto* + *Rocco e Michele*	Ré maior	6/8	86 (c.67-152)	Allegro
		Sib maior	2/4	19 (c.153-171)	Meno mosso assai – Andante
		Mib maior	2/4	5 (c.172-176)	Meno
Cena 2	*Sandro, Michele e Rocco*	Mib menor	2/4	18 (c.177-194)	Allegretto
		Solb maior	2/4	10 (c.195-204)	Meno mosso
		Mib maior	4/4	6 (c.205-210)	Allegretto
		Láb maior	4/4	26 (c.211-236)	Stesso movimento–Meno mosso
		Mib maior	4/4	5 (c.237-241)	Stesso tempo – Più mosso
	Coro	Mib maior	2/2	31 (c.242-272)	Allegro
Cena 3	*Sd. e Rocco*	Solb maior	4/4	16 (c.273-288)	Adagio
	***Monólogo** Sd.*	Ré maior	4/4	26 (c.289-314)	Larghetto
Cena 4	*Santuzza, Mamma Lucia, Sandro e Rocco (**Duetto** Santuzza e Sandro)*	Si menor	4/4	8 (c.315-322)	Moderato assai
		Sol maior	2/4	10 (c.323-332)	Andante
		Láb maior	4/4	10 (c.333-342)	Andante sostenuto
		Láb maior	4/4	4 (c.343-346)	Allegro agitato
		Láb maior	4/4	6 (c.347-352)	Assai meno mosso
		Sol maior	4/4	7 (c.353-359)	Più mosso
		Sol maior	2/4	4 (c.360-363)	Moderato
		Ré maior	2/4	16 (c.364-379)	Meno mosso
Cena 5	***Duetto*** *Lola e Sandro*	Sol maior	6/8	28 (c.380-407)	Allegretto
		Sol maior	2/4	24 (c.408-431)	Meno mosso
		Sib maior	6/8	8 (c.432-439)	Andantino
		Sib maior	2/4	5 (c.440-444)	Meno
		Sib maior	2/4	4 (c.445-448)	Allegro moderato
		Lá maior	6/8	14 (c.449-462)	Andante – Andantino
		Lá maior	2/4	18 (c.463-480)	Allegro mosso
		Si maior	4/4	14 (c.481-494)	Andante sostenuto
		Mi maior	4/4	6 (c.495-500)	Stesso tempo
		Mi maior	¾	6 (c.501-506)	Meno
		Mi maior	4/4	9 (c.507-515)	Più mosso
		Mi maior	¾	7 (c.516-522)	Stesso tempo
		Mi maior	6/8	4 (c.523-526)	Andantino
		Mi menor	2/4	17 (c.527-543)	Andantino
Cena 6	***Duetto*** *Stza. e Sd.* ***Racconto*** *Santuzza*	Transição	4/4	10 (c.544-553)	Moderato
		Ré maior	4/4	36 (c.554-589)	Andante
		Ré maior	4/4	16 (c.590-605)	Adagio
		Sol maior	4/4	28 (c.606-633)	Adagio
		Ré maior	4/4	16 (c.634-649)	Meno mosso assai – 1º Tempo
		Ré maior	2/4	12 (c.650-661)	Largo – Più mosso
		Fá# maior	2/4	8 (c.662-669)	Andante
		Fá# maior	2/4	6 (c.670-675)	Stesso movimento
		Mi maior	6/8	20 (c.676-695)	Allegretto
		Mi maior	2/4	8 (c.696-703)	Allegro

Cena 7	*Coro* ***Sortita*** *Rocco Concertato*	Mi maior	2/2	11 (c.704-714)	Allegro
		Mi maior	6/8	15 (c.715-729)	Allegretto
		Mi maior	2/4	5 (c.730-734)	Allegro
		Lá maior	4/4	19 (c.735-753)	Tempo di marcia
		Mi maior	4/4	4 (c.754-757)	Meno mosso
		Mi maior	4/4	5 (c.758-762)	Meno mosso ancora
Cena 8	*Michele, coro, Santuzza, Lola, Sandro e Rocco* ***(Finale 2º)***	Lá maior	4/4	7 (c.763-769)	Allegro moderato
		Lá maior	4/4	9 (c.770-778)	Meno mosso
		Lá maior	6/8	10 (c.779-788)	Andantino
		Lá maior	4/4	2 (c.789-790)	Meno mosso
		Ré maior	4/4	6 (c.791-796)	Meno mosso
		Sol maior	4/4	10 (c.797-806)	Meno mosso – Più mosso
		Sol maior	6/8	4 (c.807-810)	Stesso movimento
		La maior	4/4	6 (c.811-816)	Andante sostenuto
		Lá maior	4/4	8 (c.817-824)	Meno mosso – Più mosso
		Si maior	4/4	11 (c.825-835)	Più mosso ancora - Larghetto

Tabela 02: Estrutura da ópera *Sandro*

A seguir iremos detalhar cada uma dessas seções, analisando a estrutura formal e os relacionamentos temáticos. Ao final, apresentaremos uma síntese dos aspectos mais relevantes da linguagem musical.

2.3.1 Abertura

A abertura da ópera *Sandro* apresenta seis passagens temáticas que correspondem a importantes segmentos da ópera. Ela se inicia com uma fanfarra apresentada pelas madeiras, metais, tímpanos e cordas em ***ff*** num andamento *Allegro vivo*, que prenuncia o ambiente de trama e intriga em que a ópera irá se desenvolver.

Figura 06: Fanfarra inicial da Abertura da ópera *Sandro*.

Os quatro primeiros compassos desta fanfarra são constituídos por uma seqüência descendente de acordes diminutos, interpolados por acordes de passagem. Esse gesto musical se mostra coerente com a ambientação citada anteriormente, a qual é retratada através da instabilidade harmônica. Segue-se uma intervenção de mais quatro compassos na qual os trombones executam um movimento cromático ascendente em terças menores, realizando, assim, um movimento contrário ao do restante da orquestra. Esta estrutura é imitada e

transposta (c.9-16), levando a uma frase cromática que se inicia no c.17 e se estende por cinco compassos, frase esta que é conduzida pelos violinos e pelas madeiras. Após uma repetição literal, esta frase é transposta uma segunda maior acima e repetida por mais duas vezes. Dos c.37 a 42 há uma transição que direciona para a tonalidade de *Réb maior* no c.43. Nesse momento, a fanfarra é desconstruída através da redução gradual da dinâmica, a qual sai de ***ff*** e chega num ***pp*** no c.56.

No c.57, há uma mudança de andamento para *Largo*, momento no qual o motivo do início do monólogo de *Sandro* (3ª cena do segundo ato) é apresentado pelos oboés e pelo fagote. Este motivo também precede a entrada de *Mamma Lucia* no 1º Ato, e o dueto de *Sandro* e *Santuzza* na 6ª Cena do 2º ato. No decorrer deste trabalho, passaremos a chamá-lo de "Motivo A".

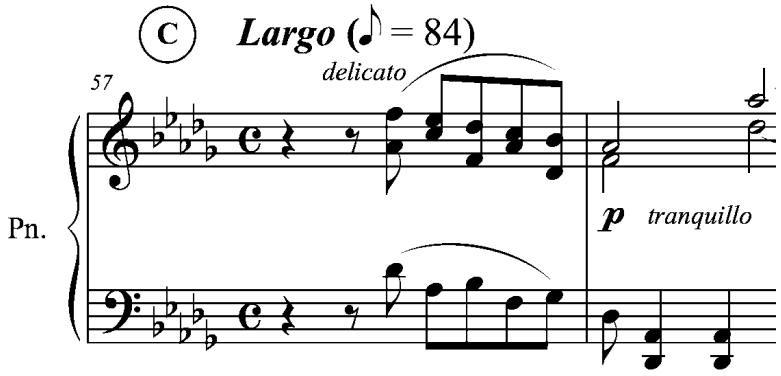


Figura 07: Ópera *Sandro*: "Motivo A".

O "Motivo A" é transposto e apresentado novamente pelas clarinetas e fagote e, em seguida, pelas cordas, sendo que todas as suas apresentações são intercaladas por arpejos da harpa. Na seqüência, a primeira clarineta apresenta uma citação de um motivo que será apresentado por *Sandro* na terceira cena do

segundo ato, quando ele, angustiado, lamenta não poder descobrir quem delatou seu irmão a *Alfio*.

Figura 08: Ópera *Sandro*: "Motivo Aa".

Esta seção se encerra com uma redução de dinâmica sobre arpejos da harpa.

No c.71, tem início uma outra passagem temática na qual observamos o motivo que representa *Sandro* em quatro ações distintas dentro da ópera: a primeira aparição de *Sandro* na ópera (5ª cena do 1º ato), momento no qual ele expõe alegremente o motivo de seu retorno; o encontro com *Alfio* na 6ª cena do 1º ato em que expressa a alegria de encontrar o velho amigo; no momento em que ele lembra de *Turiddu* como um jovem cheio de vida durante o dueto com *Santuzza* (4ª cena do 2º ato); e o final da 6ª Cena do 2º ato, quando *Sandro* promete acolher ao filho de *Turiddu* e *Santuzza* como se fosse seu próprio filho. Chamaremos esta passagem de "Motivo B".

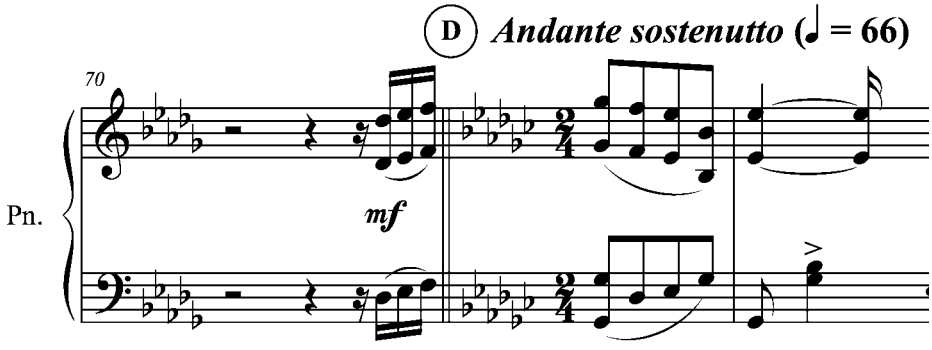


Figura 09: Ópera *Sandro*: "Motivo B".

Sobre um andamento *Andante sostenuto*, este motivo é desenvolvido em um período de 8 compassos, sobre a tonalidade de *Solb maior*, sendo conduzido pelos violinos em oitavas, com algumas intervenções das madeiras. A partir do c.78, ocorre uma transição que é conduzida inicialmente pelo primeiro oboé, primeira clarineta e fagote. No c.84, inicia-se uma intensificação da dinâmica, do andamento e da textura com a inclusão das cordas e posteriormente dos metais. Essa transição chega a um ponto culminante sobre um acorde de *Mib maior* em dinâmica ***ff***, dominante da tonalidade do trecho subsequente, que se encontra em *Lab maior*.

Na seqüência, entre os c.95 e 115, há outra passagem temática que corresponde a uma ampliação rítmica do motivo de *Mamma Lucia* da terceira cena do primeiro ato, momento no qual ela perdoa *Alfio* pelo assassinato de *Turiddu*. A este motivo daremos o nome de "Motivo C".

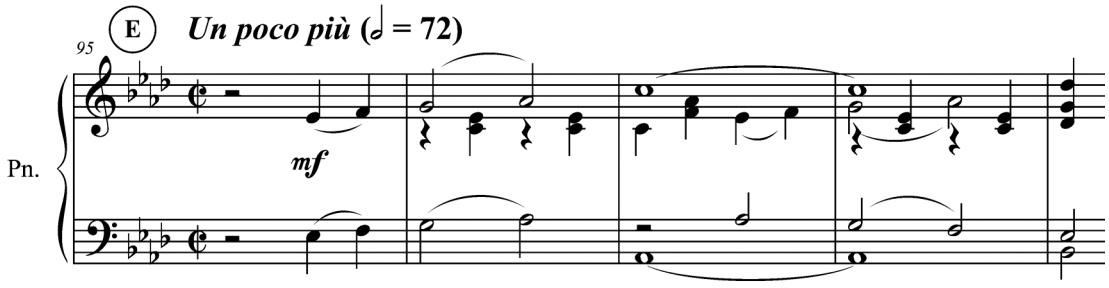


Figura 10: Ópera *Sandro*: "Motivo C".

Apresentado inicialmente pelos oboés e clarinetas, este motivo passa a ser conduzido pelos primeiros violinos, violas e violoncelos a partir do c.103, com dobramentos ocasionais nas madeiras. Após um período musical de 20 compassos construído sobre o "Motivo C", há dois compassos de transição nas trompas e trompetes que preparam uma modulação para a tonalidade de *Lá maior*. Esta modulação é realizada através de acordes com alteração cromática,

cujas fundamentais possuem relacionamento de terças maiores: **Lab** – **Do7** – **Mi7** – La.

No c.118, aparece o motivo relacionado a *Santuzza* e *Sandro*, que ocorre, primeiramente, na orquestra durante a leitura da carta de *Sandro*, na 4ª cena do 1º ato. Depois, este motivo é reexposto no final da 6ª cena do 1º ato no momento em que *Sandro* lamenta voltar contente e encontrar o irmão morto sem saber o que aconteceu e, também, durante o duetto de *Santuzza* e *Sandro* (4ª cena do 2º ato), quando eles lembram de *Turiddu*. A esta passagem daremos o nome de "Motivo D".

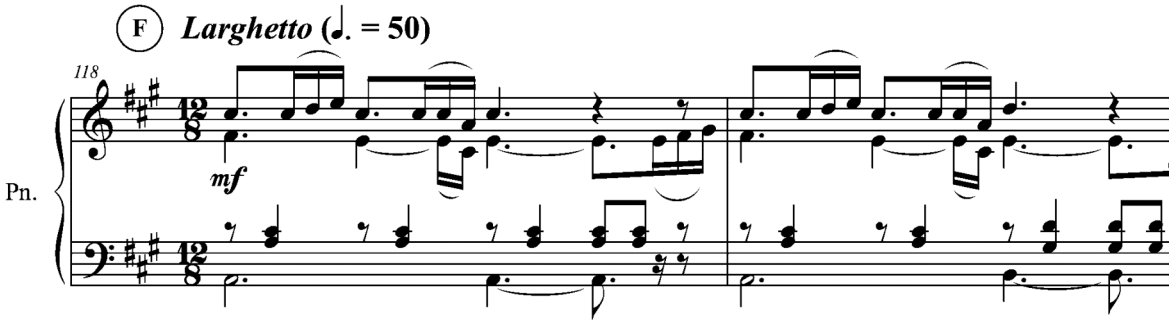


Figura 11: Ópera *Sandro*: "Motivo D".

A primeira apresentação desse motivo na abertura da ópera ocorre no primeiro oboé e, logo em seguida, a textura é intensificada com a entrada das flautas e primeiros violinos (c.122) e, posteriormente, dos metais e violoncelos (c.126). O andamento passa a ser *Larghetto*.

No c.128, aparece o motivo da *aria di sortita* de *Rocco*, na tonalidade de *Ré maior*. Esta ária está localizada na primeira cena do primeiro ato, com uma breve interpolação na terceira cena e no final da sexta cena do segundo ato. Chamaremos este segmento de "Motivo E".

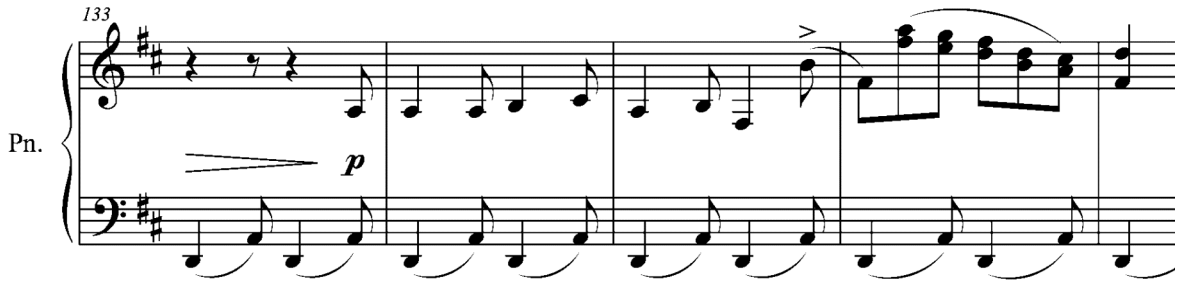


Figura 12: Ópera *Sandro*: Tema da *aria di sortita* de Rocco (Motivo E).

Esta passagem está num andamento *Allegretto* e se inicia com uma introdução de 6 compassos e, logo após, é apresentado o tema principal da *aria* pela primeira trompa, num período constituído por 12 compassos. Uma pequena transição de 5 compassos prepara uma modulação para *Si maior*, tonalidade em que é apresentada a última seção da abertura. Esta modulação é semelhante à que ocorre na passagem para o "Motivo D" (c.116, 117), fazendo uso de acordes cujas fundamentais distanciam-se uma terça maior para se chegar na dominante da nova tonalidade: **Ré** – **Fá#7** – Si.

A última passagem temática apresentada na abertura, ocorre a partir do c.151, no qual há o aparecimento do motivo do dueto de *Lola* e *Sandro*, que se faz presente na quinta cena do segundo ato. Neste dueto, *Lola* tenta persuadir *Sandro* acusando *Santuzza* de ser a culpada pela morte de *Turiddu*. Dividiremos este motivo em duas partes, visto que a segunda parte também é associada ao personagem *Michele*, tanto na primeira cena do primeiro quanto na segunda cena do segundo ato.

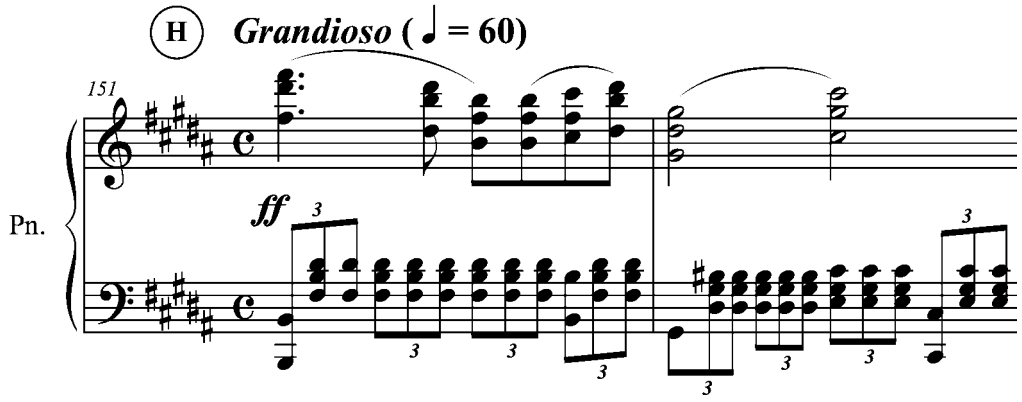


Figura 13: Ópera *Sandro*: "Motivo F_1"

Este motivo apresenta-se sobre um andamento *Grandioso* e é conduzido pelos primeiros violinos em oitava e pelas madeiras, com acompanhamento dos metais e do restante das cordas. Após um período de 14 compassos, tem início a segunda parte do motivo (c.165), na tonalidade de *Mi maior*, com uma frase de 6 compassos, em que a condução melódica é realizada também pela primeira trompa e primeiro trombone.

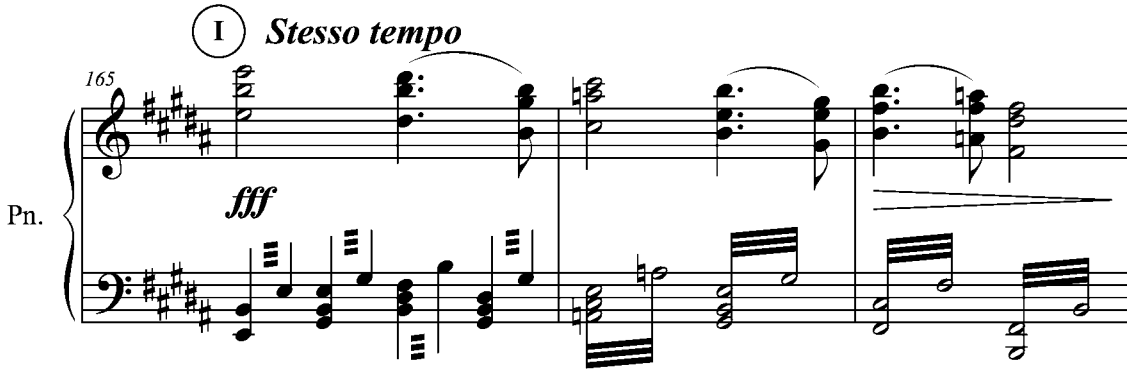


Figura 14: "Motivo F_2"

A seguir, um curto segmento de 3 compassos nos conduz novamente à tonalidade de *Si maior*, dando início à *Coda* no c.174. Esta seção

encerra a abertura com um *accellerando* e um *diminuendo* realizados sobre o mesmo motivo utilizado na "desconstrução" da fanfarra inicial. No c.185, estabelece-se novamente o andamento inicial da abertura (*Allegro vivo*), a qual se encerra com 2 acordes ***fff*** seguidos por um ataque da *Gran Cassa*.

Ao término da abertura abre-se a cortina.

Figura 15: Final da abertura da ópera *Sandro*.

O gráfico seguinte ilustra a estrutura formal da abertura da ópera *Sandro*:

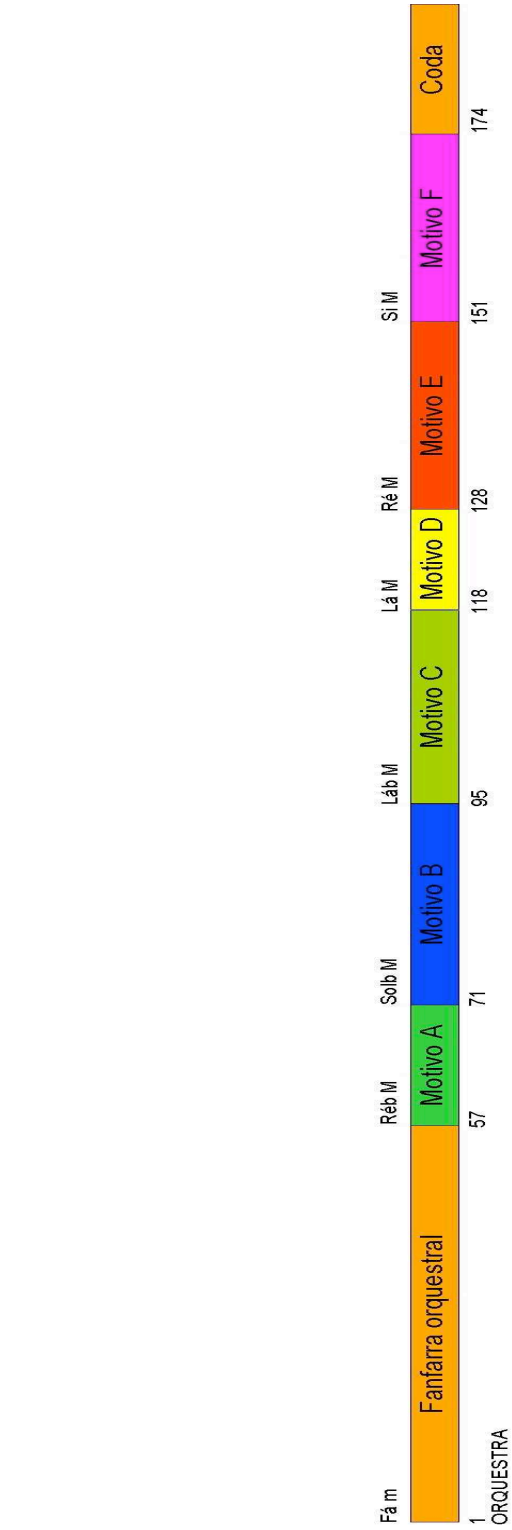


Figura 16: Estrutura formal da abertura da ópera *Sandro*.

2.3.2 Ato I

O primeiro ato da ópera é o segmento em que há o estabelecimento do primeiro dos três níveis de conflito descritos anteriormente: a busca de *Sandro* pelo assassino de seu irmão. Para tanto, ele é construído musicalmente em torno de 7 cenas, cada qual desempenhando determinada função no desenvolvimento da ação dramática.

Na primeira cena, é criada uma ambientação para a ópera através da representação do espírito alegre, simples e descontraído do povo siciliano. Ela é uma cena coral com um episódio final em forma de recitativo. Esta cena se inicia com um coro de carroceiros, os quais convidam *Rocco* a beber após uma longa jornada de trabalho.

Scena 1ª
Coro di Carretieri, poi Rocco, Michele e Santuzza

All'alzarsi il sipario stanno tutti bevendo, Santuzza dietro al banco dell'osteria

Figura 17: Início do primeiro ato da ópera *Sandro*.

Esta seção inicial apresenta-se na tonalidade de *Ré maior*, estendendo-se do c.190 até o c.223. Nela, o coro é dobrado pelas madeiras e primeiros violinos, enquanto o restante das cordas e os metais realizam o acompanhamento num *ostinato* em colcheias, o qual pode ser associado ao caráter festivo da ação.

No c.224, há uma redução de andamento e uma modulação abrupta para a tonalidade de *Mi maior*, quando então se inicia a *aria di sortita* de *Rocco*, na qual ele aceita, cordialmente, o convite dos amigos. Após uma introdução de 4 compassos, o "Motivo B" é desenvolvido da mesma maneira que na abertura, mas desta vez em dois períodos musicais. No primeiro período (c.228-239), toda a linha vocal é dobrada pelo fagote, enquanto os violoncelos e contrabaixos realizam um acompanhamento em *ostinato* e as madeiras fazem intervenções solistas. No segundo período (c.240-251), o fagote realiza pequenos apoios à linha vocal, não havendo um dobramento integral. No c.252, há uma transição na qual os metais conduzem para a tonalidade de *Lá maior*.

O coro retorna no c.253 acompanhado pela orquestra que, durante as pausas do coro, executa um movimento de condução melódica em colcheias acentuadas. Nesse momento, os carroceiros anunciam que partirão para buscar suas esposas, mas logo voltarão para festejar.

No c.269, tem início um breve recitativo em andamento *Moderato*, no qual contracenam *Santuzza*, *Mamma Lucia* e *Rocco*. Nesse segmento, há um curto diálogo entre *Mamma Lucia* e *Santuzza* no qual *Santuzza* a informa que está para sair. Logo depois, o diálogo passa a ser entre *Rocco* e *Michele*. Este recitativo é acompanhado pela orquestra e a linha vocal é, em alguns momentos, apoiada pelo primeiro oboé. No fim desse recitativo, há a preparação sobre o acorde de *Si7*, dominante de *Mi maior*, que será a tonalidade inicial do episódio que segue a partir do c.279.

Este episódio marca o desenvolvimento de um pitoresco diálogo entre *Rocco* e *Michele*, o qual tem início com uma intervenção de *Michele* na

tonalidade de *Mi maior*, sobre o "Motivo F_2". Na seqüência, a entrada de *Rocco* é marcada por uma seção modulatória que conduz para a tonalidade de *Sol bemol maior* no c.294. Nesse diálogo, *Michele* afirma querer casar-se, e explicita o sentimento de desprezo que ele e muitos outros têm por *Santuzza*: quando *Rocco* sugere a ele que se case com *Santuzza* – *"Santuzza t'anderebbe?"*[24], *Michele* imediatamente responde *"Compare, non son gonzo / ... Che invece di entrare / Insieme ai maritati / Potrebbe si chiamare / 'Insieme ai corbelati'"*[25]. Durante toda essa seção, a orquestra limita-se a realizar o acompanhamento das vozes, sendo a linha vocal dobrada inicialmente por clarinetas e fagotes e, em seguida, por pequenas intervenções do primeiro trompete, primeiro oboé, fagote e primeira flauta.

O gráfico abaixo ilustra a estrutura formal da primeira cena.

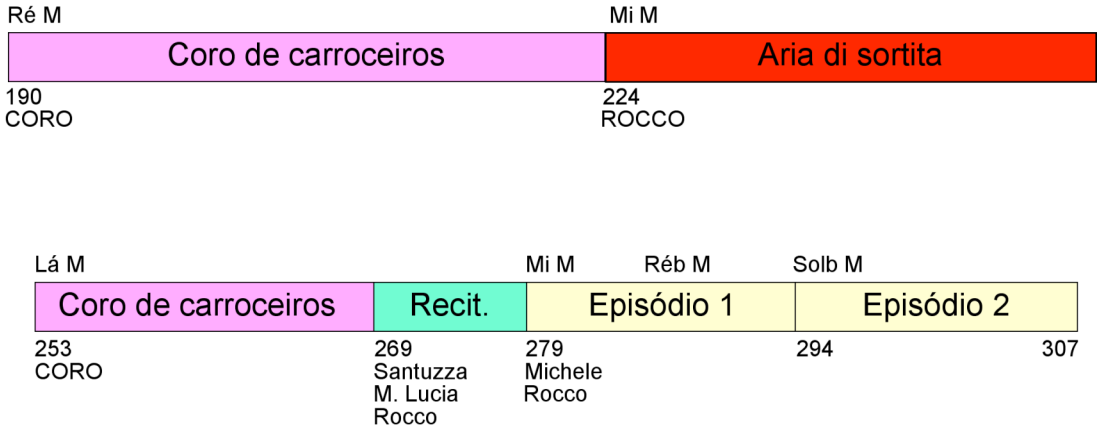


Figura 18: Estrutura formal da primeira cena do Ato I da ópera *Sandro*.

A segunda cena representa um momento importante na ópera por conter a primeira intensificação da tensão dramática no momento em que *Mamma Lucia* descobre que *Alfio* fora absolvido. Ela se desenvolve como um grande

[24] *"Que tal Santuzza?"*
[25] *"Compadre, não sou tolo. / ... Em vez de entrar / No grupo dos casados, / Poderia ser considerado / Do grupo dos 'idiotas'".*

recitativo o qual incorpora alguns segmentos em forma de *arioso*. Tem início com a apresentação do "Motivo A" pelas clarinetas e pelo fagote:

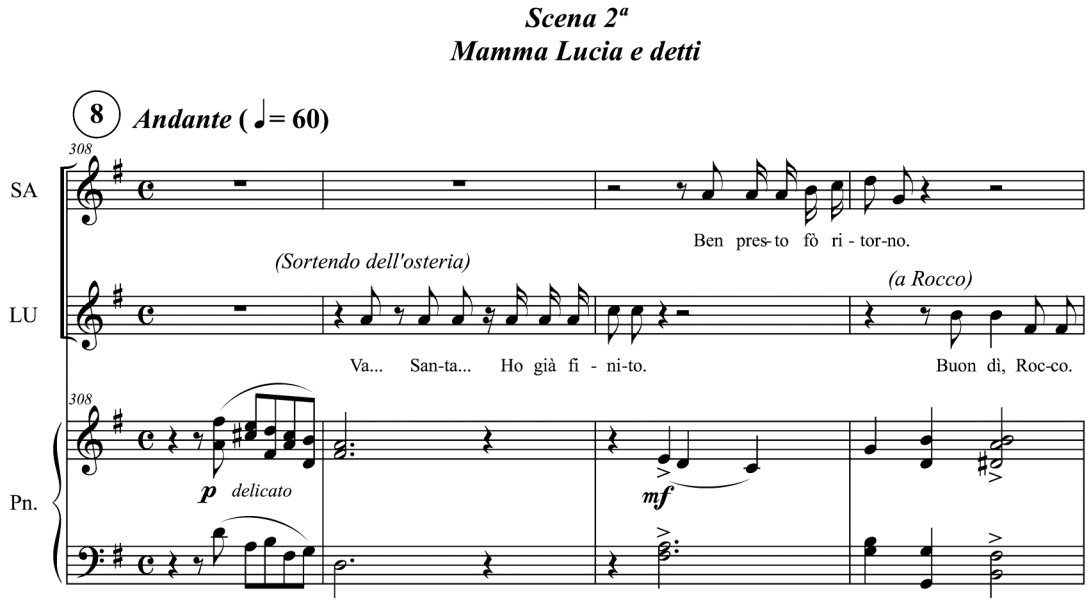


Figura 19: Ópera *Sandro*, Ato I, c.308-311.

Durante toda a ópera, esse motivo é apresentado somente pela orquestra, estando o mesmo relacionado a um estado de espírito que denota sentimentos de tristeza, aflição e comoção. Nesse segmento em particular, ele prepara a entrada de *Mamma Lucia* num momento de angústia, numa cena em que haverá a recordação de seu filho que fora assassinado.

Nos cinco primeiros compassos dessa cena, há um breve segmento no qual a orquestra apresenta fragmentos do "Motivo A". Logo em seguida, tem início um diálogo entre *Mamma Lucia* e *Rocco* no qual *Rocco* avisa *Mamma Lucia* que os carroceiros voltarão em breve para saborear uma bela refeição. É nesse momento que ele a informa que o processo contra *Alfio* fora concluído e que ele fora absolvido pelo assassinato de *Turiddu*. A modulação de *Sol maior* para *Lá menor* associada à mudança brusca de andamento para *Allegro furioso* que ocorre

no c.324 é um nítido gesto musical que podemos associar à insatisfação de *Mamma Lucia* ao ter recebido a notícia. A orquestra, que antes pontuava delicadamente a linha vocal, passa então a participar mais agressivamente da ação dramática através da utilização de trêmulos das cordas em dinâmica ***ff***, o que, juntamente com a utilização do registro agudo da cantora, ilustra o seu sentimento de raiva.

Figura 20: Ópera *Sandro*, Ato I, c.324-327.

Na seqüência, a partir do c.337, há outra mudança de tonalidade para *Mi maior*, momento no qual o andamento fica mais tranquilo. Nesse trecho, *Rocco* tenta convencer *Mamma Lucia* de que a justiça havia agido corretamente, pois se *Alfio* matou, *Turiddu* também havia "matado" o amor de *Lola* por *Alfio*. Após insistir para *Mamma Lucia* perdoar *Alfio*, há um curto segmento na tonalidade de *Ré menor* que retoma o caráter agitado do *Allegro furioso*, momento no qual *Mamma Lucia*, indignada, reluta em perdoá-lo. A seguir, a tonalidade volta para *Mi maior* (c.358) sobre um andamento *Andante sostenuto*, e *Rocco*, em um breve *arioso*, insiste mais, remetendo o pensamento dela ao perdão de Deus.

Nesse momento, ele avista *Alfio* chegando pela floresta, quando o andamento passa a ser *Presto*. O solo melancólico e expressivo de violoncelo, nos três últimos compassos desta cena, prepara o caráter piedoso com o qual *Alfio* vem dialogar com *Mamma Lucia*. A orquestra limita-se ao acompanhamento, com algumas intervenções de instrumentos solistas os quais dobram as vozes em determinados momentos.

Figura 21: Ópera *Sandro*, Ato I, c.368-372.

O gráfico seguinte ilustra a estrutura formal da segunda cena:

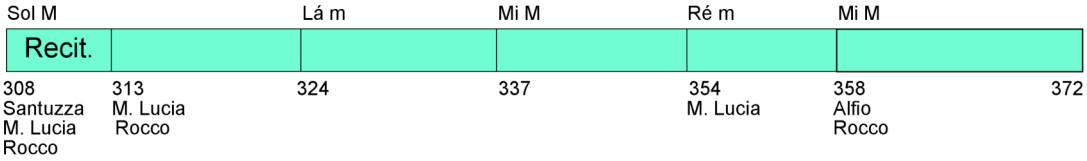


Figura 22: Estrutura formal da segunda cena do Ato I da ópera *Sandro*.

A terceira cena consiste no dueto entre *Alfio* e *Mamma Lucia*. A transição entre a segunda e a terceira cenas é um claro exemplo de cena contínua, típica das óperas veristas, em oposição à estrutura formal mais rígida do melodrama lírico que era concebido de forma fechada, ou seja, em "números" que continham certa rigidez no que diz respeito ao conteúdo formal e harmônico. A intervenção de *Alfio* que ocorre na seção inicial desta cena está dividida em duas partes: a primeira (c.373-383) é construída sobre a tonalidade de *Lá maior*. Nela, *Alfio* diz a *Mamma Lucia* que sofre muito pelo que fez, pois estava fora de si quando cometeu o crime matando seu filho *Turiddu*. A recorrente utilização de acordes com 6ª que possuem acentos para reforçar esta dissonância transmite certa instabilidade que está incorporada ao caráter do personagem durante esta seção:

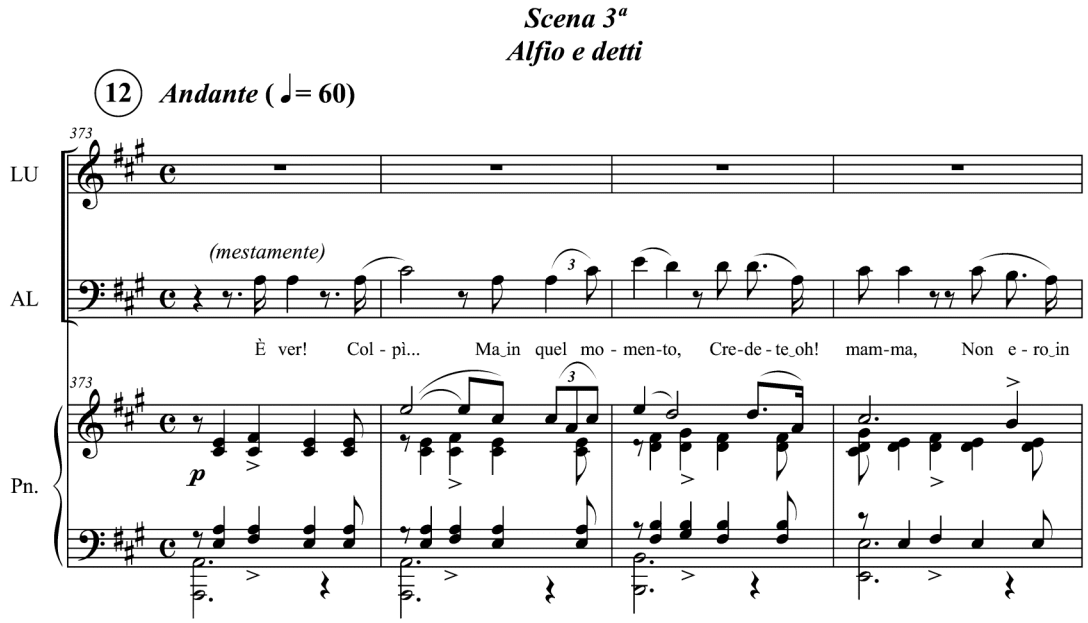


Figura 23: Ópera *Sandro*, Ato I, c.373-376.

Na segunda parte (c.384-393), que está na tonalidade de *Ré maior*, *Alfio*, num caráter grandioso, pede perdão à *Mamma Lucia*, alegando que, apesar da justiça ter lhe concedido liberdade, ele não poderá viver em paz sem obter o seu perdão.

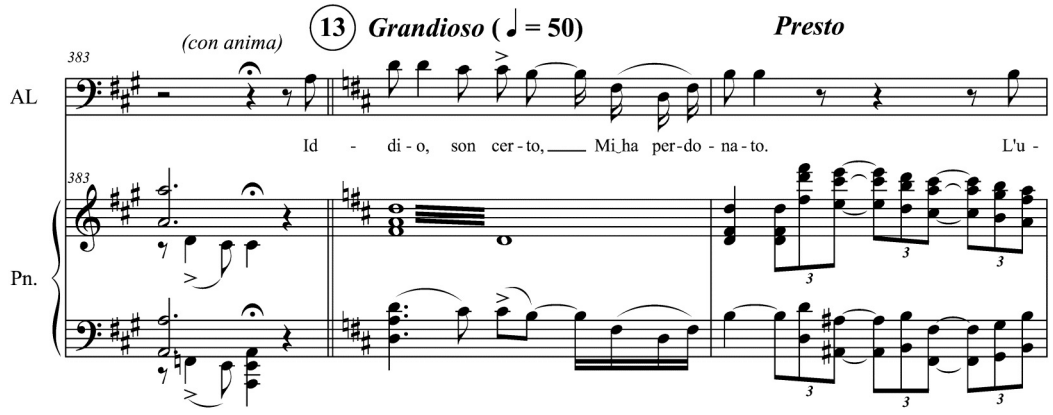


Figura 24: Ópera *Sandro*, Ato I, c.383-385.

Enquanto na primeira parte da intervenção de *Alfio* a linha vocal é dobrada pelo primeiro oboé e posteriormente pelo fagote e primeiros violinos, na segunda parte, ocorre dobramento pelos violoncelos e fagote. O restante da orquestra realiza o acompanhamento.

Na seqüência, temos a intervenção de *Mamma Lucia*, a partir do c.394, num andamento *Andantino*. Nesse segmento ela concede perdão a *Alfio*, acreditando que essa seria a vontade de *Turiddu*. Esse trecho apresenta-se, novamente, na tonalidade inicial da cena, e consiste em duas frases musicais construídas sobre o "Motivo C". Esta é a única vez que este motivo aparece na ópera após ter sido apresentado na abertura, ao qual podemos fazer a associação do perdão de *Mamma Lucia*.

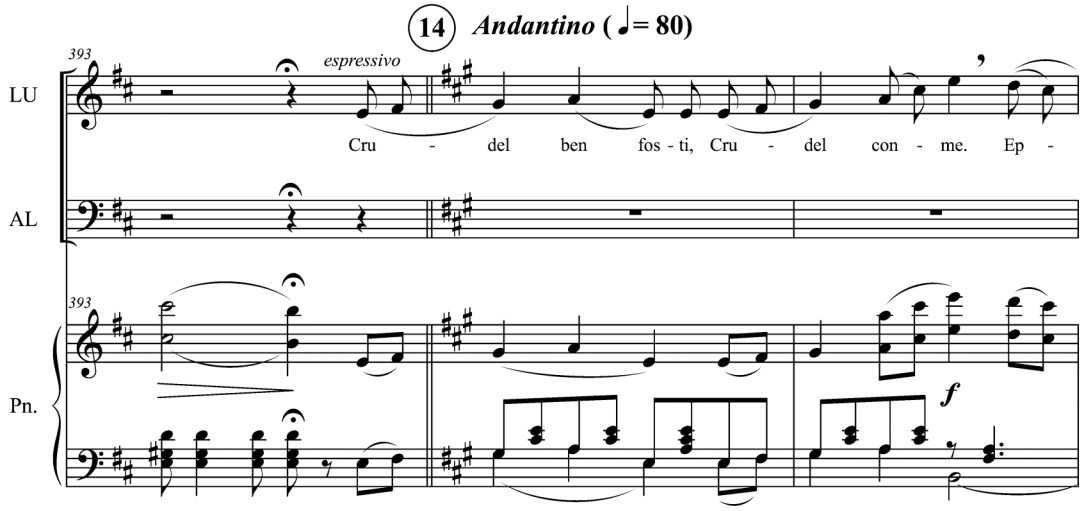


Figura 25: Ópera *Sandro*, Ato I, c.393-395.

Nesse segmento, a orquestra dobra constantemente a linha vocal da cantora, sendo que, na primeira frase, o dobramento é realizado pelo primeiro oboé, fagote e violoncelos e na segunda pelo fagote, primeiros violinos, violas e violoncelos. Após as duas frases de *Mamma Lucia*, *Alfio* retorna no c.404 para concluir a sessão.

Encerrando a cena, observamos uma intervenção de *Rocco*, construída sobre o "Motivo E", na tonalidade de *Mi maior*, em um breve comentário final sobre a atitude íntegra de *Mamma Lucia*. A estrutura musical bem como a orquestração são idênticas à da *aria di sortita*.

Figura 26: Ópera *Sandro*, Ato I, c.412-420.

O gráfico seguinte ilustra a estrutura formal da terceira cena:

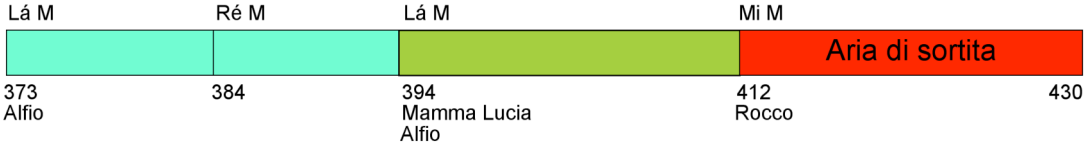


Figura 27: Estrutura formal da terceira cena do Ato I da ópera *Sandro*.

A quarta cena é o momento no qual ocorre a leitura da carta de *Sandro*. Assim como a segunda cena, ela se estrutura em forma de recitativo, no qual contracenam *Santuzza*, *Mamma Lucia* e *Rocco*. Após *Santuzza* anunciar a chegada de uma carta para *Mamma Lucia*, é estabelecido um caráter tranquilo sobre um *Larghetto* e a tonalidade passa para *Si maior*. *Santuzza*, a pedido de *Mamma Lucia*, lê a carta, momento no qual a orquestra executa o “Motivo D”, que já fora apresentado na abertura. Esse motivo, de certa forma, representa a rememoração da plenitude do amor de *Sandro* que, nesta situação, é significante do amor que *Sandro* nutre por sua família.

Figura 28: Ópera *Sandro*, Ato I, c.444-447.

Durante a leitura da carta, o “Motivo D” é apresentado pelos oboés e fagote e, na segunda frase, pela primeira clarineta, fagote e violas. Este é um ponto importante que demonstra o desenvolvimento dramático através da música. A execução pela orquestra de uma passagem tematicamente independente ao canto faz referência ao personagem *Sandro*.

Com a leitura da carta, *Santuzza*, *Mamma Lucia* e *Rocco* descobrem que *Sandro* está voltando. Nesse momento, em apenas dois compassos de andamento *Allegro* sobre arpejos de acordes diminutos, *Mamma Lucia* demonstra ficar muito apreensiva. Vemos, nesse gesto musical, uma outra forma muito comum de demonstrar dramaticidade, técnica muito utilizada por compositores veristas.

Figura 29: Ópera *Sandro*, Ato I, c.456-457.

Na seqüência, em cinco compassos que retomam o "Motivo D", *Rocco* promete contar toda a verdade sobre *Turiddu* a *Sandro*. A partir do c.463, há a finalização da cena com uma passagem para *Mib maior*, em que *Santuzza*, ameaçada, pede a *Rocco* que não conte tudo exatamente como aconteceu. Quando *Rocco* está para partir, *Sandro* chega. A orquestra nesse trecho final se limita a acompanhar com breves intervenções do primeiro oboé e fagote dobrando a linha vocal.

O gráfico seguinte ilustra a estrutura formal da quarta cena:

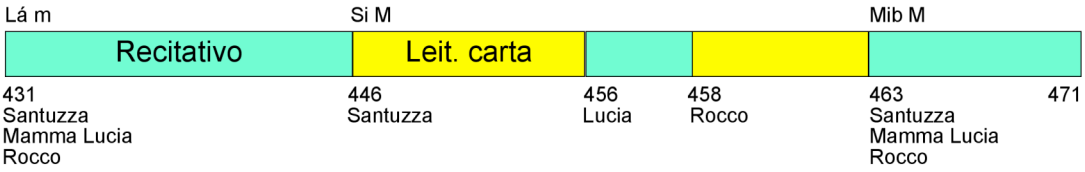


Figura 30: Estrutura formal da quarta cena do Ato I da ópera *Sandro*.

Da quarta para a quinta cena observamos novamente uma passagem de cena contínua em que a quarta cena se liga à quinta através de uma modulação realizada a partir de uma nota pivô enarmônica do tenor (*Ré#*), passando da tonalidade de *Mib maior* para *Mi menor*. Após um breve recitativo de cinco compassos, em que todos mostram-se surpresos com a chegada repentina de *Sandro*, inicia-se a *Romanza*. Essa cena divide-se em 5 seções, sendo que, na primeira (c.477-487), *Sandro* anuncia que voltou para ficar com seus familiares.

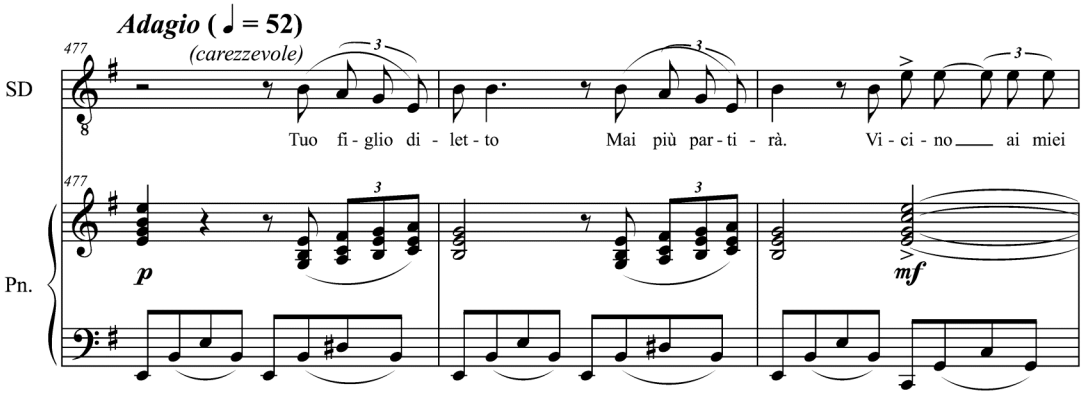


Figura 31: Ópera *Sandro*, Ato I, c.477-479.

Após uma cadência perfeita em *Sol maior*, que ocorre no compasso 487, tem início a segunda seção (c.488-503) com a reexposição do “Motivo B”, já

apresentado na abertura da ópera, e que, agora, aparece na linha do canto articulado em dois períodos musicais. Durante a ópera, este motivo se associa exclusivamente a *Sandro*, e tem a função de imprimir um estado de espírito eufórico, de alegria. Para tanto, o andamento passa de *Adagio* para *Andante*. Neste segmento, *Sandro* afirma ter voltado para dividir riquezas com *Mamma Lucia* e com o seu irmão, *Turiddu*.

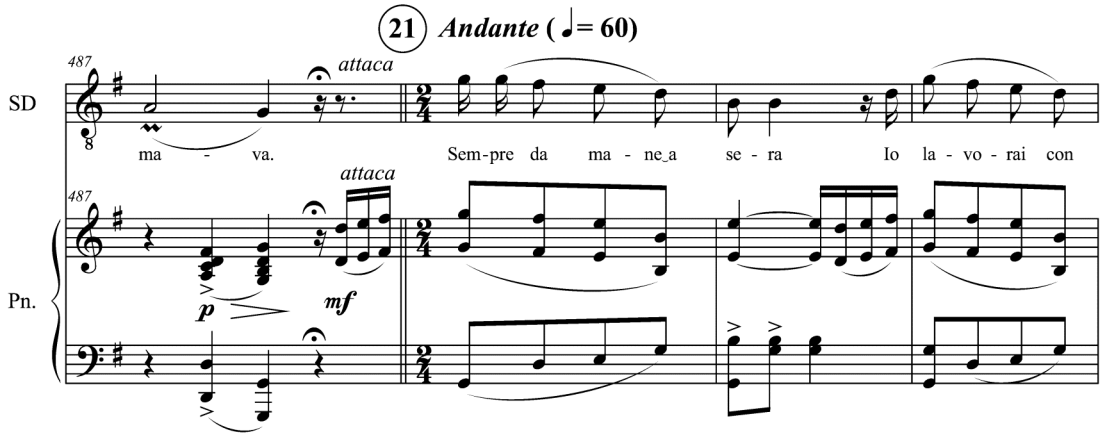


Figura 32: Ópera *Sandro*, Ato I, c.488-491.

Durante o primeiro período musical (c.488-495), a orquestra acompanha a linha vocal que é construída sobre o "Motivo B". No segundo período (496-503), a linha vocal é diferente, mas a orquestra continua executando o "Motivo B" nos primeiros violinos.

No c.504, tem início um breve recitativo com intervenções de *Santuzza*, *Lucia* e *Rocco*. Nesse segmento, *Lucia* e *Rocco*, eufóricos, recebem *Sandro* que logo avista *Santuzza* e pergunta quem ela é. *Mamma Lucia* diz que ela é uma pobre, digna de piedade e que a acolheu em sua casa. A orquestra acompanha o recitativo ao mesmo tempo em que executa fragmentos do "Motivo B" como uma forma de demonstrar a alegria de *Sandro* em voltar para sua casa.

No c.525 tem início a quarta seção, em *Fá# menor*, na qual *Sandro* contenta-se em saber do acolhimento de *Santuzza* sem saber sobre a relação

dela com *Turiddu*. Esta seção apresenta um novo motivo que será reapresentado no decorrer da ópera, o qual chamaremos de “Motivo G”.

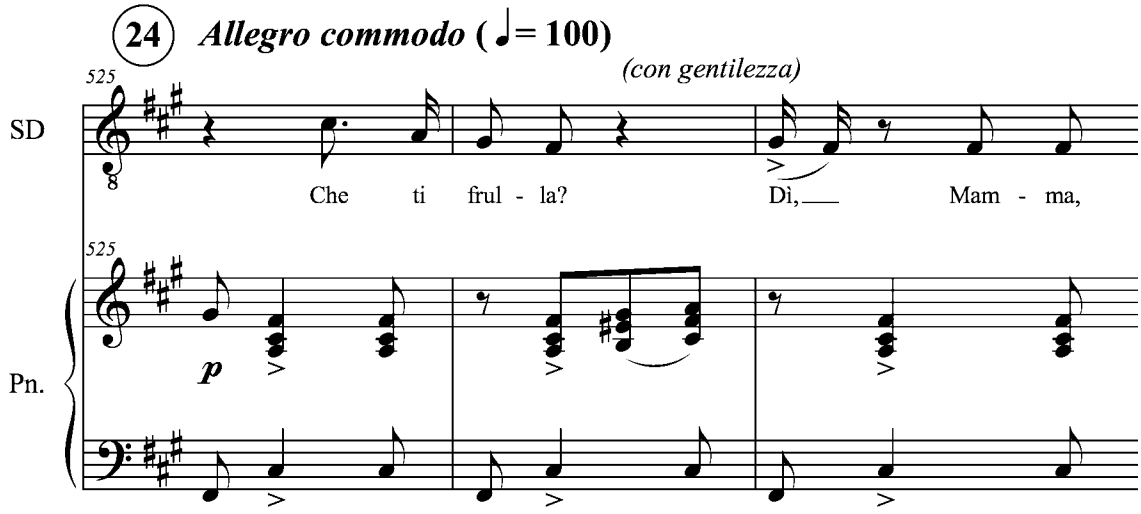


Figura 33: Ópera *Sandro*, “Motivo G”.

Nessa mesma seção, *Sandro* quer saber onde está *Turiddu*. *Rocco* e *Mamma Lucia*, hesitando, fogem do assunto, quando então *Sandro* percebe que *Mamma Lucia* está vestida de preto. Dando-se conta que ela está de luto, *Mamma Lucia* confirma a morte de *Turiddu*. A intensificação da tensão dramática é representada pela orquestra através de técnicas como *affrettando* e *crescendo*, além da intensificação da textura.

No c.569, após uma modulação enarmônica, tem início a quinta e última seção, na tonalidade de *Láb maior*, em um andamento *Allegro giusto*. Nesse momento *Mamma Lucia* tenta ocultar de *Sandro* a verdade sobre a morte de *Turiddu*. Ele se recusa a deixar de lado essa história, cobrando uma resposta sobre o que realmente acontecera. Quando está para sair para perguntar a alguém sobre o ocorrido encontra-se com *Alfio*. Neste exato momento a orquestra ilustra este encontro inesperado executando um acorde ***fff*** .

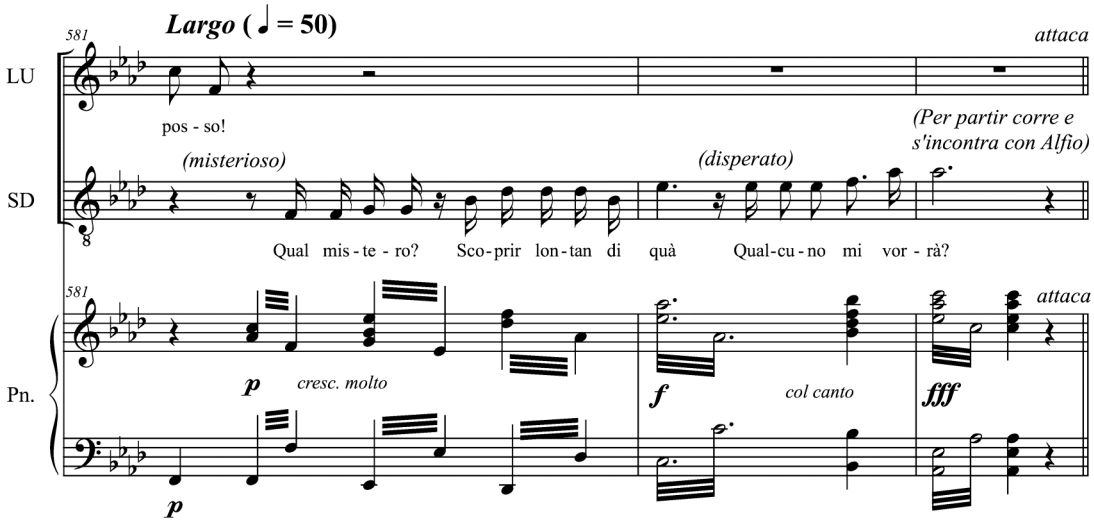


Figura 34: Ópera *Sandro*, Ato I, c.581-583.

A orquestração, como sempre vem acontecendo, acompanha a linha vocal havendo dobramentos ocasionais.

O gráfico seguinte ilustra a estrutura formal da quinta cena:

Figura 35: Estrutura formal da quinta cena do Ato I da ópera *Sandro*.

Novamente, de forma contínua, tem início a sexta cena, na tonalidade de *Fá# maior*. Essa cena, que é o *duettino* entre *Alfio* e *Sandro*, divide-se em uma introdução em forma de recitativo e cinco seções. No agitado recitativo inicial de apenas sete compassos, *Mamma Lucia* e *Rocco* ficam horrorizados quando *Alfio* se encontra com *Sandro*.

Na primeira seção deste *duettino* (c.591-610), construída sobre o "Motivo B", *Sandro* recebe carinhosamente o velho amigo, percebendo que ele está abatido. O "Motivo B", novamente, vem demonstrar um estado de espírito de alegria do personagem, apresentando-se na linha vocal que é dobrada pelas clarinetas e primeiros violinos.

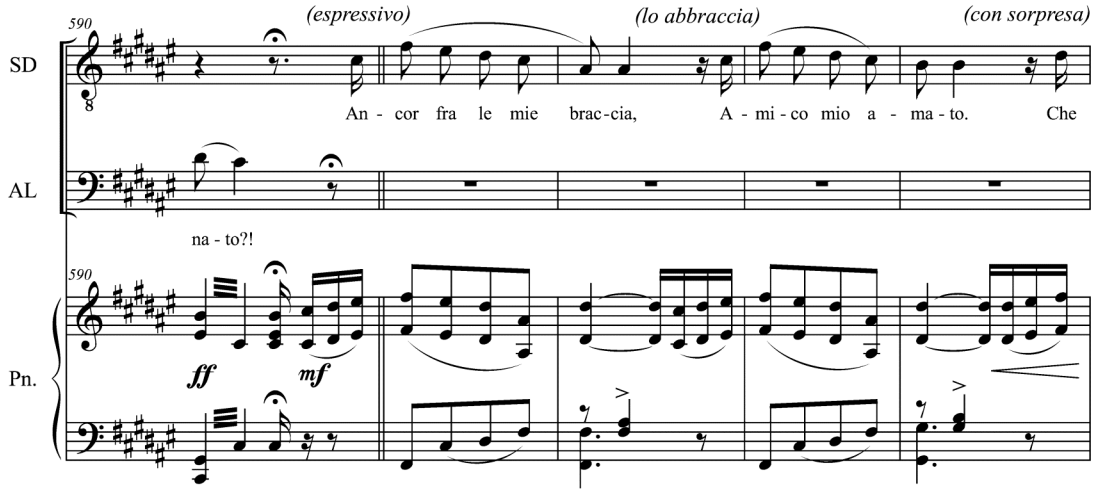


Figura 36: Ópera *Sandro*, Ato I, c.590-594.

Logo em seguida inicia-se a intervenção de *Sandro*, a qual compreende a segunda, a terceira e a quarta seções. Na segunda seção (c.611-621), em um andamento mais cômodo, *Sandro* reconhece a bondade de *Alfio*, que havia lhe dado bons conselhos que o ajudaram a obter êxito na vida. Nesse momento surge um novo motivo, que reaparecerá no Prelúdio do segundo ato, o qual chamaremos de "Motivo H".

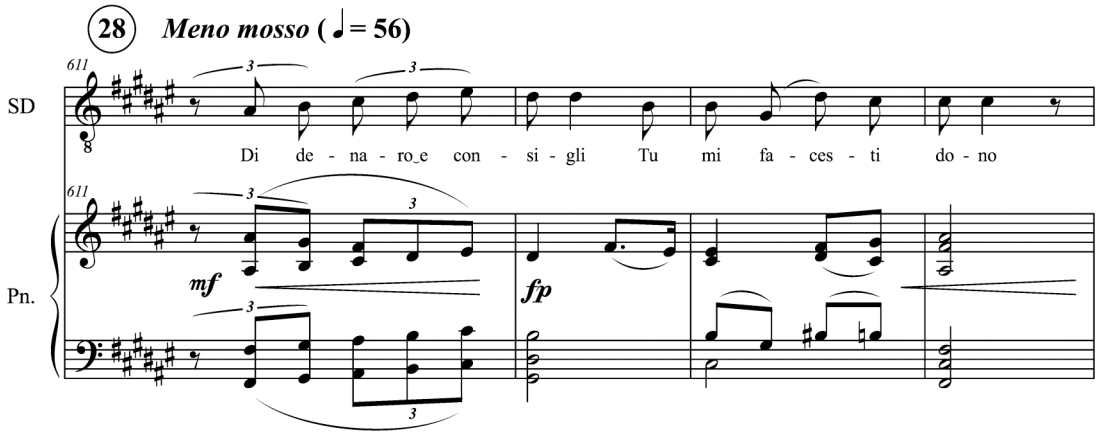


Figura 37: Ópera *Sandro*, Ato I, c.611-614.

No c.622, tem início a terceira seção, que está na tonalidade enarmônica – *Solb maior* – e é construída sobre uma variação do "Motivo A", o qual é conduzido pelas clarinetas e fagote. Este motivo vem novamente trazer a idéia de tristeza no momento em que *Sandro* está lamentando o fato de não saber como seu irmão havia morrido.

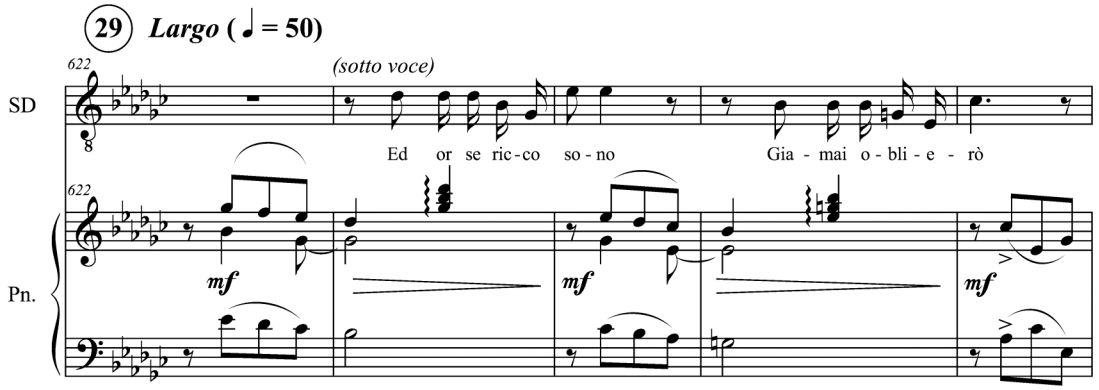


Figura 38: Ópera *Sandro*, Ato I, c.622-626.

Essa seção serve de transição para a quarta seção (c.632-641), que se apresenta na tonalidade de *Sol maior*. A modulação para esta tonalidade se dá

da mesma forma como ocorreu na abertura da ópera entre os c.115 a 117, utilizando-se do recurso de terças cromáticas, movendo-se as fundamentais dos acordes em terças maiores até se chegar à dominante da nova tonalidade.

Sobre o “Motivo D”, *Sandro* comenta a alegria de voltar à pátria e ao mesmo tempo a tristeza por ter perdido o irmão, sem saber como ele havia morrido. Nesse trecho as flautas, oboés e primeiros violinos executam o “Motivo D”, que se sobrepõe à linha vocal.

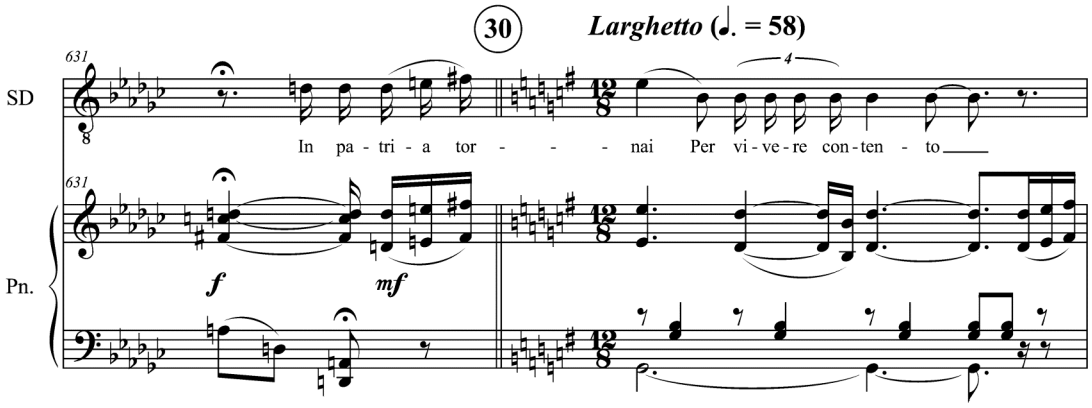


Figura 39: Ópera *Sandro*, Ato I, c.631-632.

A última seção, que está em forma de recitativo e tem início no c.642, apresenta-se na tonalidade de *Dó menor*, servindo de ligação ao início do *Finale*, que está na mesma tonalidade. O andamento *Un poco più mosso* e o caráter mais agitado da escrita orquestral ilustram o diálogo agressivo no qual *Sandro* insiste em saber a verdade sobre a morte de seu irmão *Turiddu*, quando então *Alfio* se dispõe a contar tudo.

O gráfico abaixo ilustra a estrutura formal da sexta cena:

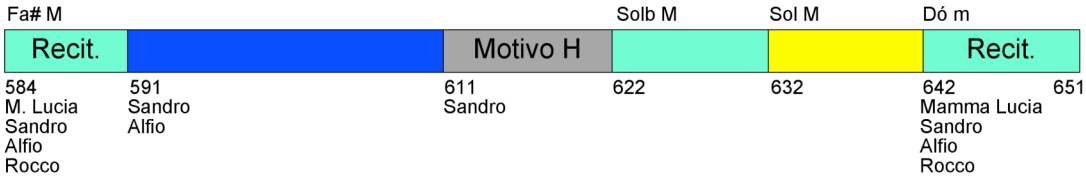


Figura 40: Estrutura formal da sexta cena do Ato I da ópera *Sandro*.

O *Finale* do primeiro Ato representa o ápice da tensão dramática deste Ato, sendo, também, o primeiro ponto culminante do conflito que se estabelece na ópera. É nesse *Finale* que *Sandro* descobre que seu amigo *Alfio* é o assassino de seu irmão. Ele se divide em três seções: a primeira (c.652-663), em andamento *Moderato* na tonalidade de *Dó menor*, é um recitativo entre *Sandro* e *Alfio*, no qual *Sandro* indaga *Alfio* sobre a forma como seu irmão morrera.

A segunda seção (c.664-717), na tonalidade de *Sol maior*, é a ária de *Alfio*, na qual ele revela a *Sandro* toda a história sobre a morte de seu irmão sem revelar que ele era o assassino. Esta seção subdivide-se em três partes: na primeira, que se estende do c.664 ao 685, *Alfio* simula para *Sandro* uma situação na qual um marido se entrega fielmente a uma esposa muito bela, e lhe dá todo o conforto.

Figura 41: Ópera *Sandro*, Ato I, c.668-671.

Na segunda (c.686-702), *Alfio* comenta que o marido se mantém distante por causa do trabalho, mas que sempre mantém o pensamento na amada. Porém, quando ele retorna ao seu lar, contam-lhe que a esposa amada não lhe é fiel. A última parte da ária (c.703-717) é construída sobre o mesmo material temático que a primeira. Nela *Alfio* afirma que o marido vê a esposa com o amante e pergunta a *Sandro* o que ele faria. *Sandro* diz que mataria o amante.

Essas três seções da ária de *Alfio* não possuem contraste tonal, mas sim um contraste temático. A orquestra realiza o acompanhamento, sendo que na segunda parte há breves apoios à linha vocal.

Segue um recitativo final (c.718-745) no qual *Sandro* descobre que *Alfio* fora o marido traído e o assassino de *Turiddu*. *Sandro*, horrorizado, cai após um grito, e *Alfio* pede piedade a Deus.

Figura 42: Ópera *Sandro*, Ato I, c.737-741.

A partir desse ponto, a história toma outra direção, quando, então, *Sandro* parte em busca da pessoa que delatou seu irmão a *Alfio*.

O gráfico seguinte ilustra a estrutura formal do Finale.

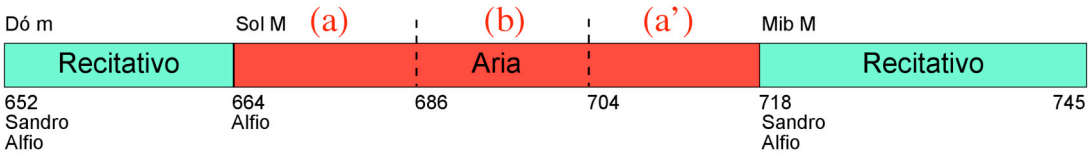


Figura 43: Estrutura formal do *Finale* do Ato I da ópera *Sandro*.

2.3.3 Ato II

O segundo Ato da ópera *Sandro* tem início com um Prelúdio o qual, a exemplo da abertura, apresenta passagens temáticas que retornam no decorrer da ópera. Inicialmente, observamos, na tonalidade de *Sol maior*, o "Motivo H" que já fora apresentado na segunda seção do *duetino* entre *Alfio* e *Sandro* da sexta cena do primeiro ato. Este motivo ainda reaparecerá na quinta cena do segundo ato, num diálogo entre *Sandro* e *Lola*.

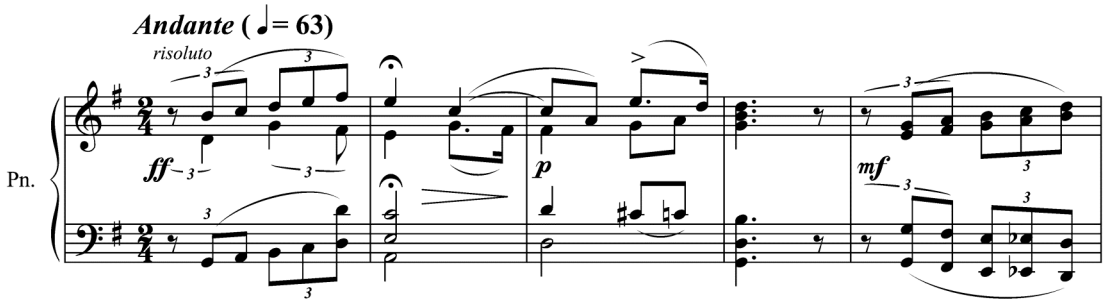


Figura 44: Ópera *Sandro*, Ato II, início do *Preludio* (Motivo H).

Este motivo é apresentado inicialmente pelos metais com uma resposta das madeiras e, em seguida, ele é concluído pelas cordas.

A partir do c.9, aparece o motivo da seção intermédiaria do *Racconto di Santuzza*, o qual passaremos a chamar de "Motivo I":

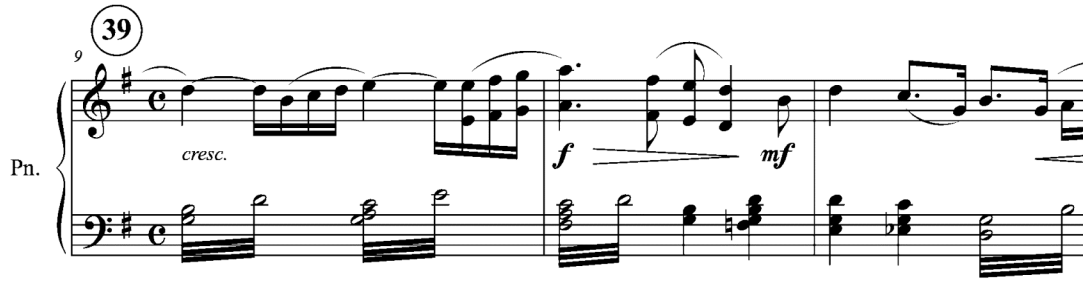


Figura 45: Ópera *Sandro*, Ato II, "Motivo I".

Este motivo desenvolve-se em um período de oito compassos, sendo conduzido pela primeira clarineta acompanhada pelas cordas com alguns dobramentos nas madeiras. A partir do c.17, tem início um segundo período que também é construído a partir de fragmentos do "Motivo I".

Dos c.30 ao 57 há uma transição dividida em duas partes, sendo que a segunda reapresenta o início da *aria di sortita* de Rocco (c.45) a qual irá retornar no final da sexta cena.

Em seguida, a partir do c.58, há um trecho do dueto de *Sandro* e *Santuzza* que finaliza o prelúdio num *tutti* orquestral, o qual chamaremos de "Motivo J".

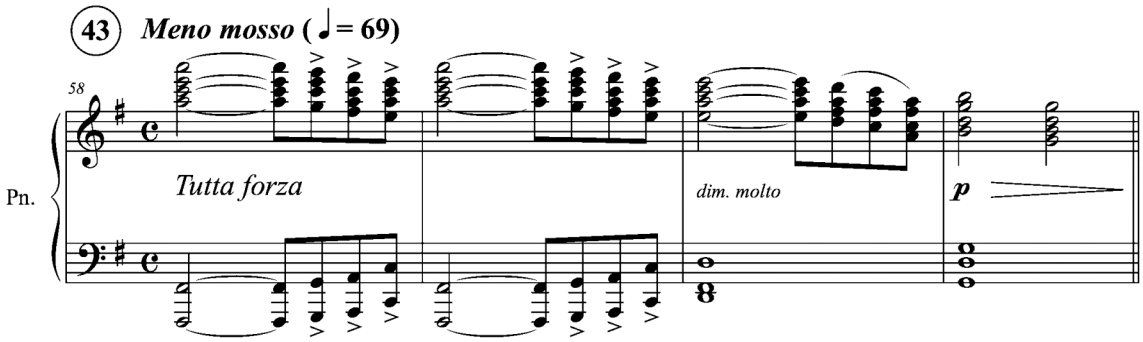


Figura 46: Ópera *Sandro*, Ato II, "Motivo J".

O gráfico seguinte ilustra a estrutura formal do Prelúdio:

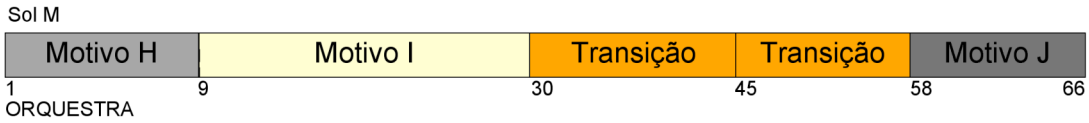


Figura 47: Estrutura formal do Preludio do Ato II da ópera *Sandro*.

A primeira cena do segundo ato se constitui novamente numa representação da atmosfera ambiental siciliana que ocorre através de uma dança

típica, a tarantela. Esta representação da atmosfera ambiental, que já havia sido apresentada na primeira cena do primeiro ato, corresponde à terceira das funções dramáticas da música, as quais foram estabelecidas por Kerman, sendo ela muito comum nas óperas veristas.

Após 6 compassos de introdução, sobre os quais é repetido o acorde de *Mi menor* sobre um pedal em *Lá*, estabelece-se a tonalidade de *Ré maior* sobre a qual é construída esta *tarantella*.

Figura 48: Ópera *Sandro*, Ato II, c.73-77.

Ela é cantada pelo coro misto, o qual representa a população que, liderada por *Michele*, comemora o retorno de *Sandro*. A orquestra realiza o

acompanhamento e, ao mesmo tempo, alguns grupos instrumentais duplicam as vozes do coro.

A partir do c.153, há uma modulação abrupta para *Sib maior* onde também ocorre uma desaceleração do andamento. Há uma breve intervenção de *Michele* e *Rocco*, passando, a partir do c.172, para a tonalidade de *Mib maior*, trecho em que *Michele* convida todos a brindarem em nome de *Sandro*. O desenho melódico que finaliza esta cena faz referência ao trecho que *Michele* canta no final da primeira cena do primeiro ato.

Figura 49: Ópera *Sandro*, Ato II, c.169-173.

O gráfico seguinte ilustra a estrutura formal desta cena:

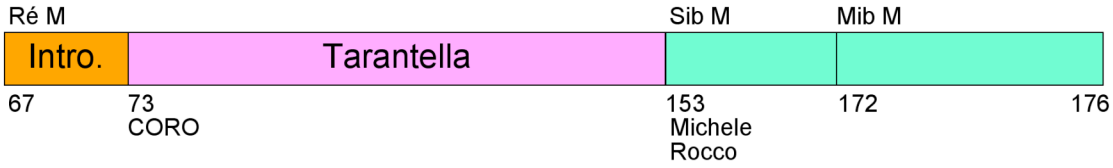


Figura 50: Estrutura formal da primeira cena do Ato II da ópera *Sandro*.

A exemplo de cenas anteriores, a segunda cena tem início como uma continuação da cena precedente, apresentando-se agora na tonalidade homônima de *Mib menor*. *Sandro*, sobre o "Motivo G" de sua *Romanza*, agradece o acolhimento dos amigos, mas demonstra-se abatido.

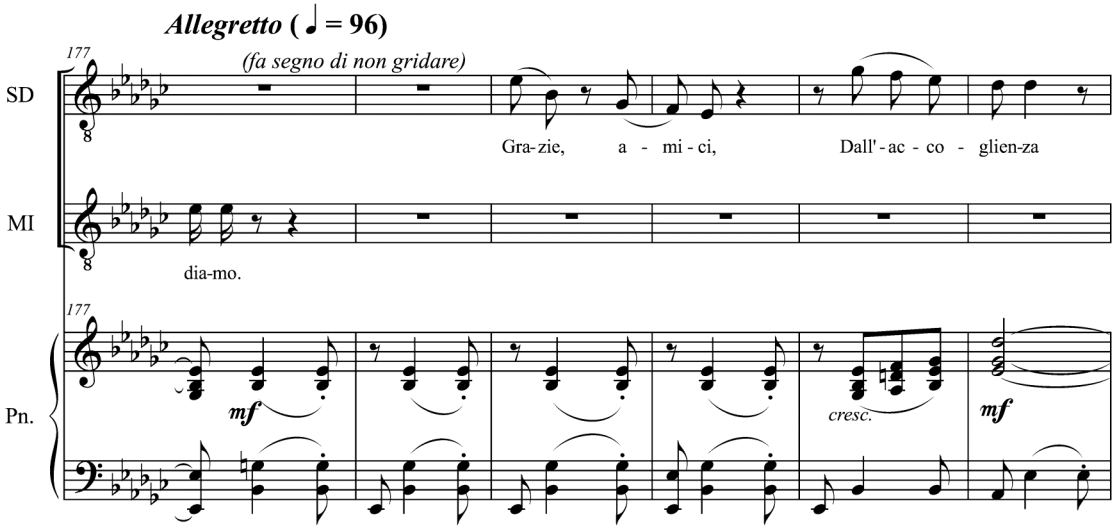


Figura 51: Ópera *Sandro*, Ato II, c.177-182.

Passando para a tonalidade relativa de *Solb maior* no c.195, observamos outra passagem já ocorrida anteriormente, que é uma variação do "Motivo A", sobre a qual *Michele* pergunta a *Sandro* o motivo de sua tristeza. Em seguida, na tonalidade de *Mib maior*, sobre o "Motivo F_2", *Michele* convida *Sandro* para juntar-se aos amigos e beber vinho (c.205-210). *Sandro* então fala sobre a enfermidade de sua mãe e sua tristeza por ter perdido o irmão.

Figura 52: Ópera *Sandro*, Ato II, c.205-210.

A partir do c.211, há uma mudança para a tonalidade de *Láb maior*, sendo que neste momento *Sandro* pede para que parem com a festa e continuem no outro dia. Essa seção termina com intervenções de *Michele* e *Rocco*, os quais convidam todos a ir embora e voltar no outro dia. Assim, o coro retorna a partir do c.237, na tonalidade de *Mib maior*, encerrando a cena com um gradual aumento no andamento.

A orquestra, durante todos estes segmentos, limita-se ao acompanhamento vocal, sendo que ocorrem eventuais dobramentos, principalmente no acompanhamento do coro.

O gráfico seguinte ilustra a estrutura formal da segunda cena.

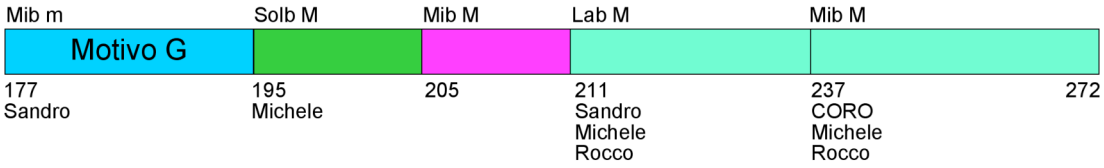


Figura 53: Estrutura formal da segunda cena do Ato II da ópera *Sandro*.

A próxima cena é composta pelo *Monologo* de *Sandro*. Inicialmente há um recitativo em *Solb maior*, em andamento *Adagio*, no qual *Rocco* tenta consolar *Sandro* que se encontra muito abatido. A partir do c.289, se inicia o *Monologo*, na tonalidade de *Ré maior*, alcançada através de uma modulação cromática. Neste *Monologo*, *Sandro* lamenta não saber ainda quem havia denunciado seu irmão a *Alfio*, pois nesse momento ele só pensa em vingança. Durante essa cena é predominante a presença do "Motivo A", o qual é apresentado, pela primeira vez, no c.290 nos oboés, primeira clarineta e fagote:

Figura 54: Ópera *Sandro*, Ato II, c.288-293.

Posteriormente, ele é transposto e reapresentado pela orquestra nas clarinetas e fagote (c.293), flautas, oboés e fagote (c.296), primeiro oboé, primeira clarineta e fagote (c.298) e oboés e fagote (c.311). A reapresentação desse motivo ocorre com o sentido de rememoração do sentimento de tristeza pela morte de *Turiddu*. O gráfico seguinte ilustra a estrutura formal desta cena:

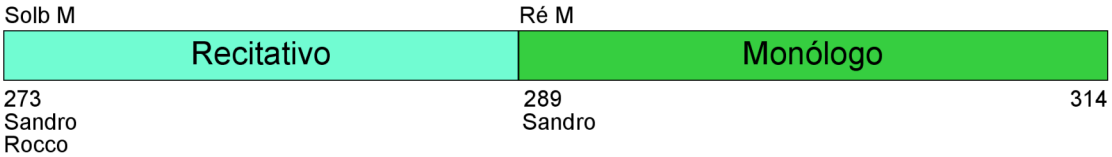


Figura 55: Estrutura formal da terceira cena do Ato II da ópera *Sandro*.

A quarta cena consiste no dueto entre *Santuzza* e *Sandro*, o qual desenvolve-se em torno de 5 seções. A primeira (c.315-322), está na tonalidade relativa da cena anterior (*Si menor*), apresentando um recitativo no qual *Sandro* pergunta a *Santuzza* se ela não conheceu *Turiddu*. Neste recitativo, a orquestra acompanha a linha vocal, havendo alguns dobramentos. No último compasso, há a condução para o acorde de *Ré maior*, dominante da tonalidade em que será desenvolvida a próxima seção.

A segunda seção (c.323-332), em *Sol maior*, apresenta uma intervenção de *Sandro* construída sobre o "Motivo B", o qual vem novamente transmitir alegria no momento em que *Sandro* realiza uma descrição da vivacidade de seu irmão *Turiddu*. A orquestra realiza alguns dobramentos da linha vocal nos violoncelos, primeiros violinos e harpa.

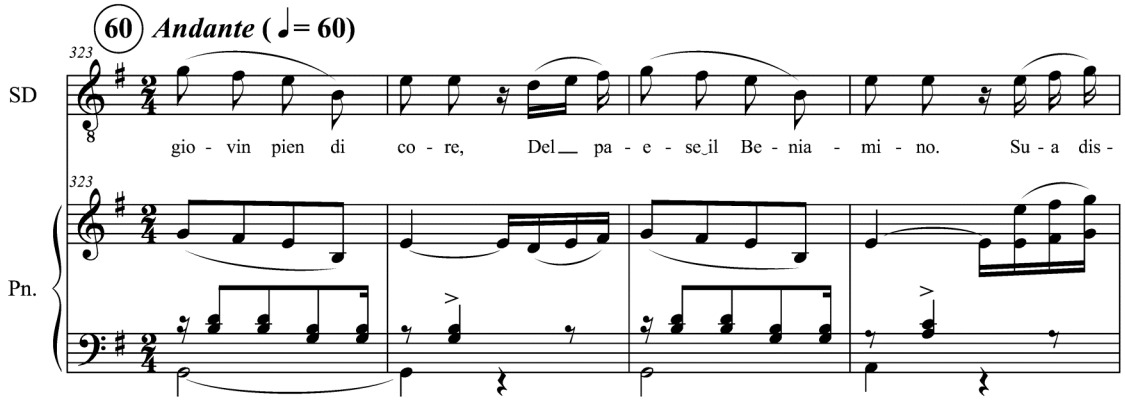


Figura 56: Ópera *Sandro*, Ato II, c.323-326.

Nos dois últimos compassos desta seção, há uma modulação enarmônica que se realiza por acordes cujas fundamentais possuem relacionamentos de terças maiores, conduzindo ao acorde de *Ré#7* que, sendo enarmônico de *Mib7*, se torna a dominante da tonalidade de *Láb maior*, sobre a qual se constrói a terceira seção.

A terceira seção tem início no c.333, na tonalidade de *Láb maior*, apresentando o “Motivo D”, tema principal do dueto em que os dois personagens fazem uma reflexão acerca do amor corrupto de *Turiddu* e *Lola*. Esta seção se constrói a partir de dois períodos, sendo que no primeiro há a intervenção de *Santuzza* e no segundo, dos dois personagens. Durante o primeiro período a orquestra somente acompanha a linha vocal, sendo que, no segundo, o fagote e as flautas realizam dobramentos.

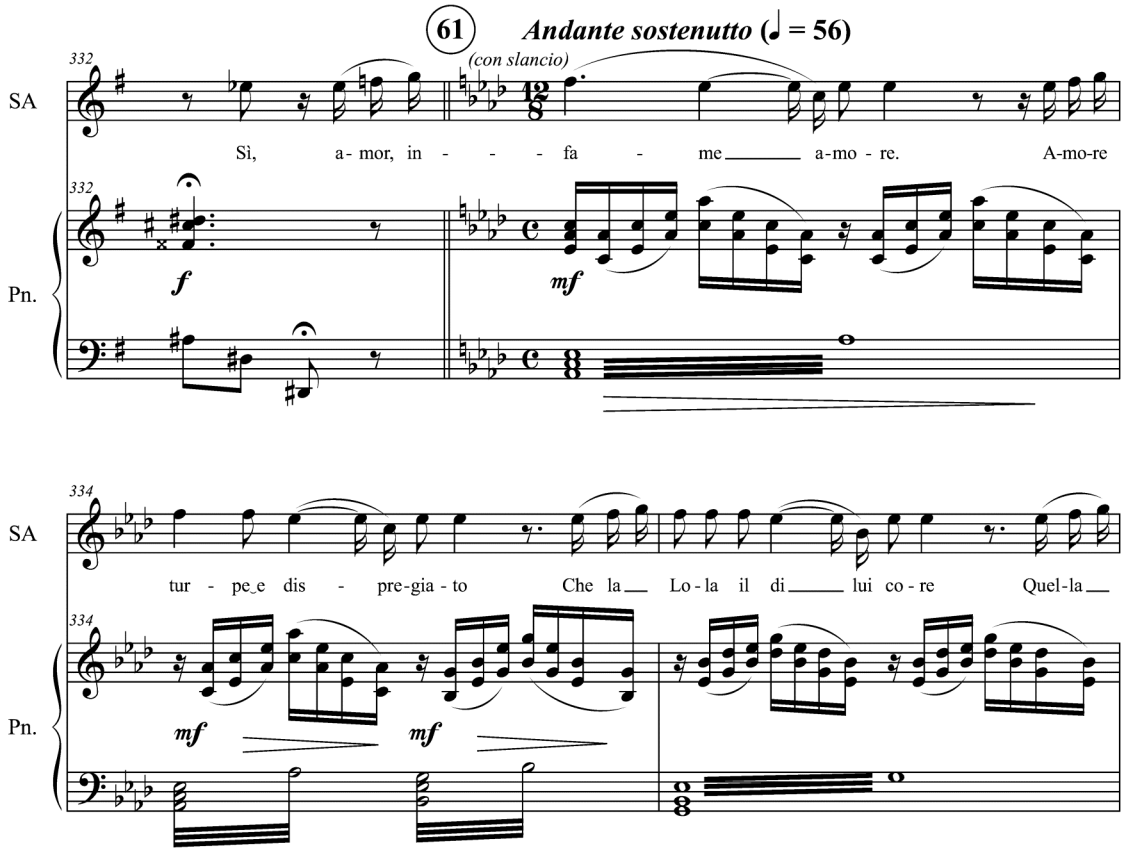


Figura 57: Ópera *Sandro*, Ato II, c.333-336.

A quarta seção (c.343-353) segue em forma de recitativo no qual *Sandro* afirma querer se vingar do traidor que delatou seu irmão. Esta seção caracteriza-se musicalmente por ser uma transição, na qual acordes diminutos são

utilizados como dominantes individuais para se construir uma linha cromática que chega a um acorde de *Fá menor* (c.347). Logo em seguida, há uma nova passagem em acordes diminutos que conduzem a uma cadência sobre a tonalidade de *Sol maior*, no c.353. Nesse compasso, há a apresentação do "Motivo J", que já havia sido apresentado no final do prelúdio do segundo ato.

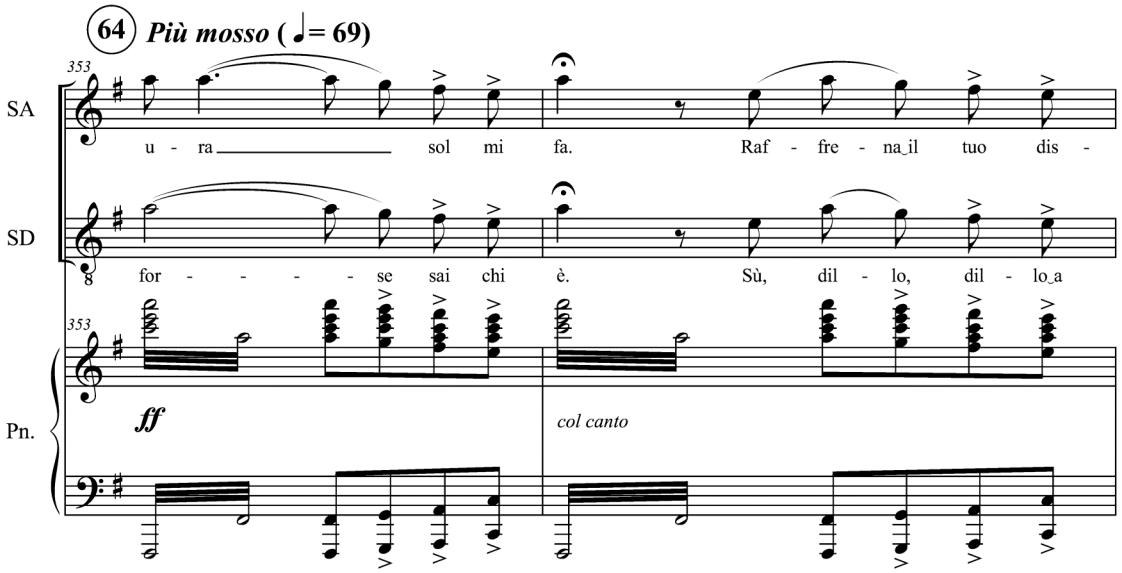


Figura 58: Ópera *Sandro*, Ato II, c.353-354.

Nesse trecho, de intensa carga dramática, *Sandro* agride *Santuzza*, acreditando que ela esconde a verdade. A instabilidade harmônica desta seção reflete o temperamento impulsivo do personagem *Sandro*. A orquestra, em *tutti*, dobra a linha vocal.

A sexta e última seção tem início no c.364, na tonalidade de *Ré maior*, sobre o "Motivo A", trecho no qual *Sandro* se arrepende por ter agredido *Santuzza*. A radical mudança de caráter que é introduzida pelo "Motivo A" reflete a tristeza e o arrependimento de *Sandro*.

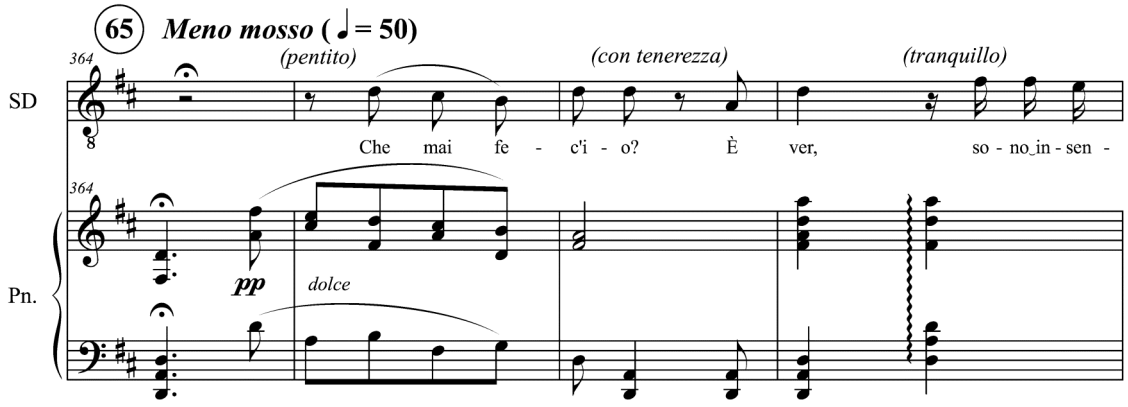


Figura 59: Ópera *Sandro*, Ato II, c.364-367.

O gráfico seguinte ilustra a estrutura formal desta cena:

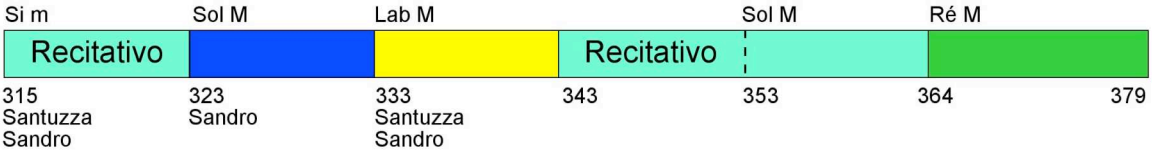


Figura 60: Estrutura formal da quarta cena do segundo Ato da ópera *Sandro*.

Tem, então, início a quinta cena que consiste no dueto entre *Sandro* e *Lola*. Esta cena é bastante fragmentada formalmente, devido à constante associação da música com a narrativa do texto.

Em uma seção inicial, em andamento *Alegretto*, na tonalidade de *Sol maior*, há um recitativo no qual ocorre a apresentação dos personagens, visto que *Sandro* ainda não conhece *Lola*. A partir do c.408, há uma mudança de andamento para *Meno mosso*, momento no qual podemos observar o "Motivo H", na orquestra, sobrepondo-se à linha vocal. Logo em seguida, a partir do c.417, aparece o "Motivo B" na linha vocal, no primeiro oboé e nos primeiros violinos, sugerindo certa alegria num ato galanteador de *Sandro*. Na seqüência, há uma passagem modulatória que prepara para a tonalidade de *Sib maior*.

Entre os c.432 e 480, há uma seção em que prevalece a utilização do motivo que está associado à personagem *Lola*, o qual chamaremos de "Motivo K". Seu ritmo trocaico sobre uma métrica binária composta faz certa referência ao *stornello di Lola* da ópera *Cavalleria Rusticana*:

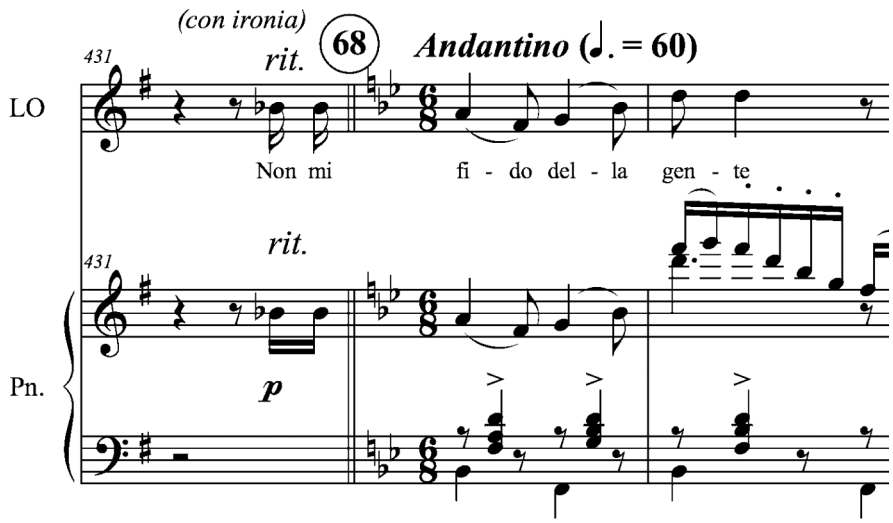


Figura 61: Ópera *Sandro*, Ato II, c.431-434.

Este motivo aparece na linha do canto e na primeira flauta. A primeira apresentação se dá na tonalidade de *Sib maior* e, após um episódio de transição situado entre os c.445 e 453, aparece novamente, agora na tonalidade de *Lá maior*. Nessa seção *Lola*, ironicamente, menospreza *Santuzza* para motivar *Sandro* a se vingar dela.

Após um novo episódio modulatório (c.463-480), é, enfim, apresentado o "Motivo F_1", que se situa no ápice do dueto, na tonalidade de *Si maior*, momento no qual *Lola* acusa *Santuzza* de ser a delatora. Esse motivo sugere ironia e vingança, sendo apresentado na linha vocal, com dobramentos nas flautas, oboés e, posteriormente, nos primeiros violinos.

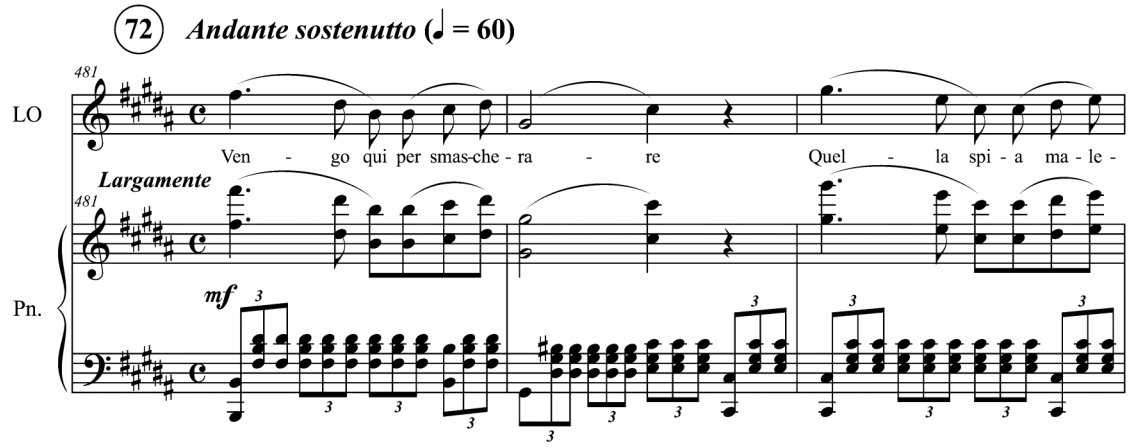


Figura 62: Ópera *Sandro*, Ato II, c.481-483.

A segunda parte deste motivo ("Motivo F_2") é apresentada na tonalidade de *Mi maior*, a partir do c.495, exatamente como fora apresentado na abertura. Aparece na linha vocal a qual é dobrada pelas flautas, oboés e clarinetas.

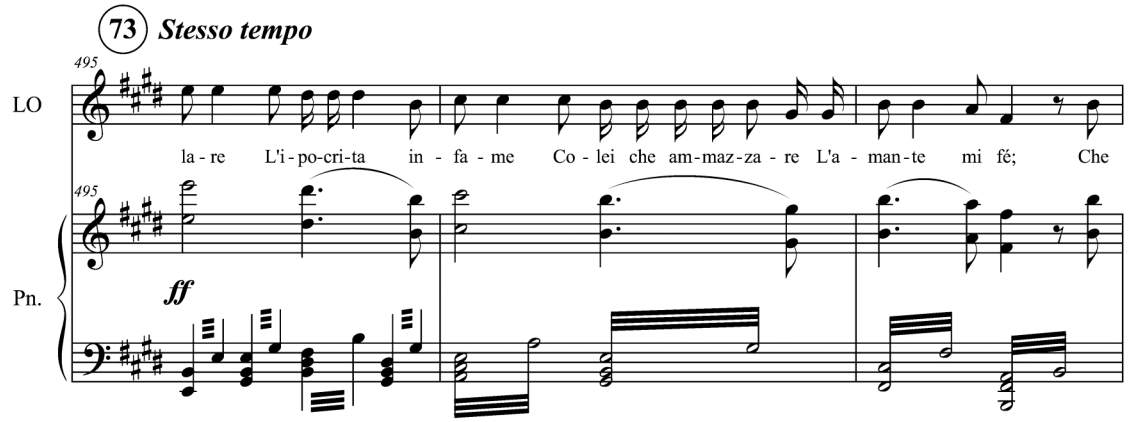


Figura 63: Ópera *Sandro*, Ato II, c.495-497.

Segue, a partir do c.501, um recitativo no qual observamos fragmentos do "Motivo K".

O episódio final que termina o dueto está na tonalidade de *Mi menor*, seção em que *Sandro*, furioso, chama *Santuzza*. A cena se encerra de forma suspensa sobre o acorde napolitano, que fará uma ponte com a próxima cena que segue sem interrupção. O contraste do acorde ***ff*** para o ***pp*** juntamente com o afastamento harmônico produzido pelo acorde napolitano ilustram a angustiada reação de *Santuzza* ao ouvir o violento chamado de *Sandro*.

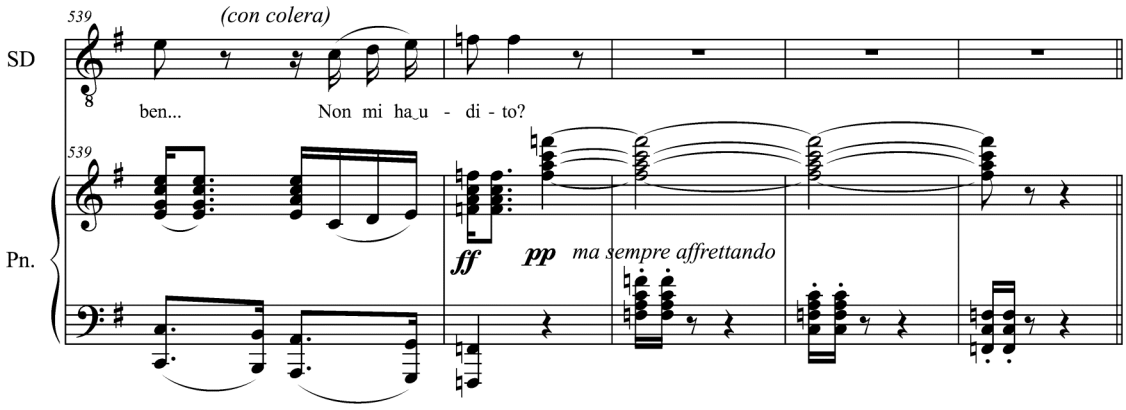


Figura 64: Ópera *Sandro*, Ato II, c.539-543.

O gráfico seguinte ilustra a estrutura formal desta cena:

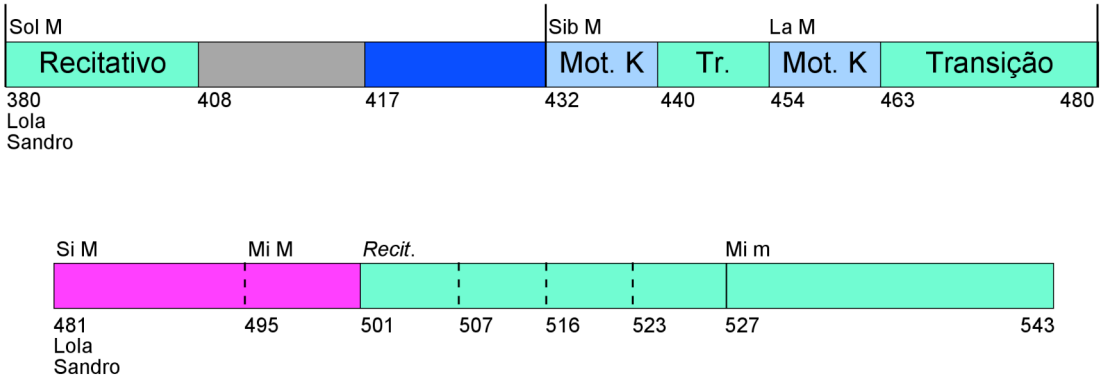


Figura 65: Estrutura formal da quinta cena do segundo Ato da ópera *Sandro*.

A sexta cena apresenta o segundo nível do conflito que é estabelecido quando *Sandro* reencontra *Santuzza*, após saber que ela tinha sido a pessoa que havia delatado seu irmão a *Alfio*. No recitativo inicial desta cena, *Sandro* agride *Santuzza* no momento em que ela confessa ter mentido. Este recitativo é construído sobre uma passagem modulatória que conduz à tonalidade de *Ré maior* que começa a se estabelecer a partir do c.554. As constantes linhas cromáticas ao longo dessa seção demonstram a instabilidade da cena: por um lado vemos *Sandro*, que acusa *Santuzza* e a agride insistentemente. Por outro, temos *Santuzza*, que parte em defesa do filho que espera de *Turiddu*, momento no qual *Sandro* pede a ela que lhe conte toda a verdade.

Tem início, então, o *Racconto di Santuzza*, que se divide formalmente em três seções. A primeira delas (c.591-605) está na tonalidade de *Ré maior* e apresenta o tema principal do *Racconto*:

Figura 66: Ópera *Sandro*, Ato II, c.590-593.

Nessa seção, *Santuzza* revela a *Sandro* o amor que ela sentia pelo seu irmão *Turiddu* e que, aparentemente, era correspondido.

A segunda seção (c.606-633) é construída sobre o “Motivo I”, na tonalidade de *Sol maior*:

Figura 67: Ópera *Sandro*, Ato II, c.606-608.

Esta seção apresenta maior grau de instabilidade musical, na qual *Santuzza* comenta sobre a sua desilusão ao descobrir que seu intenso amor não era correspondido, momento no qual ela narra os fatos retratados durante o dueto entre *Turiddu* e *Santuzza* da ópera *Cavalleria Rusticana*.

No c.634 inicia-se um breve episódio já na tonalidade de *Ré maior*, que antecipa a reexposição do tema principal do *Racconto*, que ocorre no c.638. Esta reexposição temática é marcada pelo desfecho do *Racconto*, quando então *Santuzza* relata como havia delatado a infidelidade de *Lola* a *Alfio*.

Na seqüência, uma intervenção de *Sandro* reintroduz o “Motivo A” (c.650) e o “Motivo B” (c.662), o primeiro em *Ré maior*, e o segundo em *Fá# maior*, numa seção em que ele se arrepende e promete acolher o filho de *Santuzza*. Segue uma transição modulatória e, em seguida, há o retorno da *aria di sortita* de *Rocco* na tonalidade de *Mi maior*. Uma transição de 8 compassos em andamento *Allegro* encerra a cena, na qual *Rocco* chama a todos para contar uma novidade.

Durante toda esta cena, a orquestra realiza o acompanhamento com dobramentos ocasionais em determinados grupos instrumentais. O gráfico abaixo ilustra a estrutura formal desta cena:

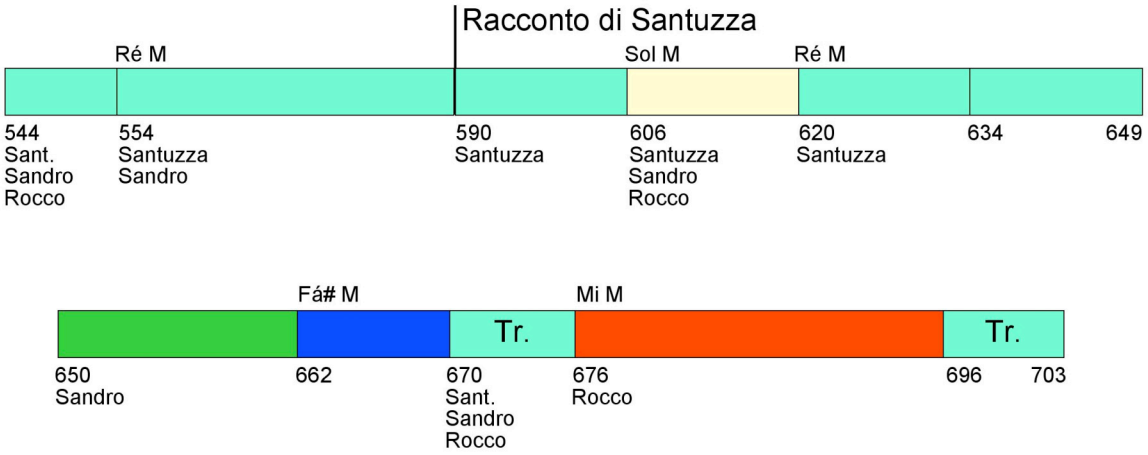


Figura 68: Estrutura formal da sexta cena do segundo Ato da ópera *Sandro*.

Na sequência, a sétima cena tem início como uma continuação da cena precedente. Ela é uma cena de conjunto na qual todos comemoram o feliz desfecho da história por parte do personagem *Sandro*. Inicia-se em um andamento *Allegro* na tonalidade de *Mi maior*, com uma intervenção do coro que vem respondendo ao chamado de *Rocco*.

Scena 7ª
Michele, coro e detti

Figura 69: Ópera *Sandro*, Ato II, c.704-707.

Em seguida, temos novamente a ária de *Rocco* (c.715-729) em que ele avisa a todos que *Sandro* perdoou *Santuzza* e irá acolher o filho dela. Após uma transição de 5 compassos, chegamos ao grande *Concertato* em que todos comemoram a boa atitude de *Sandro*.

Figura 70: Ópera *Sandro*, Ato II, c.735-737.

Após o *Concertato*, uma breve intervenção de *Rocco* – em que ele chama *Lola* – encerra a cena, que serve de ligação para a última cena.

O gráfico seguinte ilustra a estrutura formal desta cena:

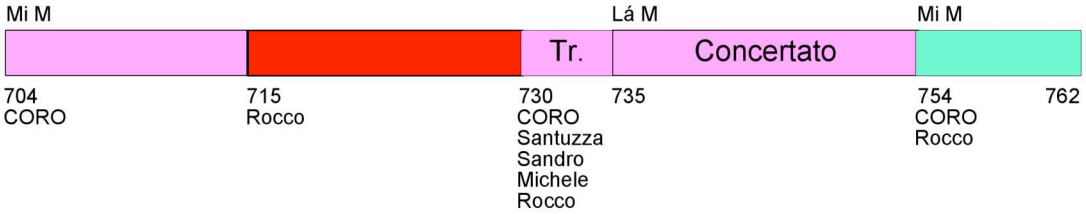


Figura 71: Estrutura formal da sétima cena do segundo Ato da ópera *Sandro*.

A última cena tem início com um recitativo, na tonalidade de *Lá maior*, no qual *Rocco* ironicamente pergunta a *Lola* se ela não está contente com a atitude de *Sandro*. É nesta cena em que ocorre o ponto de máxima tensão dramática da ópera quando a responsabilidade da vingança pela morte de *Turiddu* se transfere de *Sandro* para *Santuzza*. Assim se estabelece o terceiro e último nível de conflito da trama. A partir do c.770 observamos o "Motivo F_1", trecho no qual *Lola* tenta ofender *Santuzza*. Este motivo aparece na linha vocal que é dobrada pelas flautas e oboés.

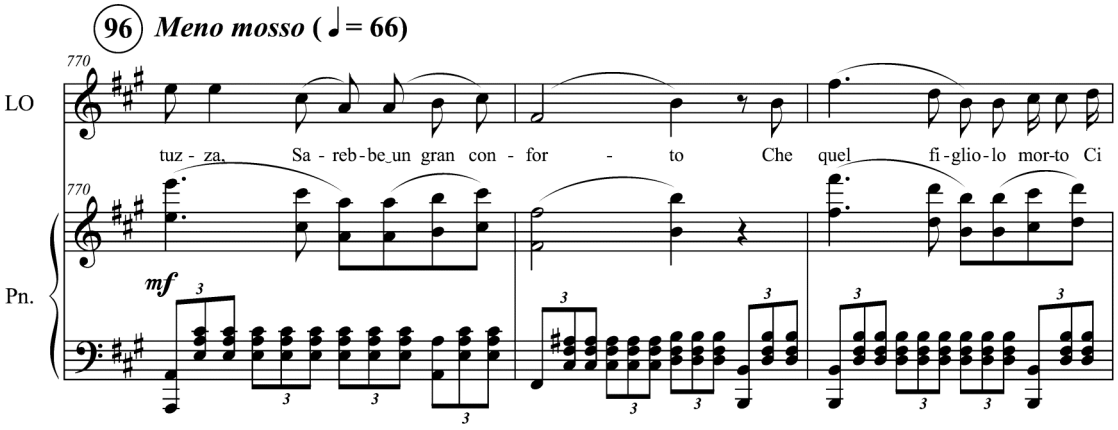


Figura 72: Ópera *Sandro*, Ato II, c.770-772.

Segue-se, no c.779, uma intervenção de *Lola* sobre o "Motivo K", na tonalidade de *Ré maior*, trecho no qual ela insiste em ofender *Santuzza* que, por

sua vez, responde às ofensas. O “Motivo I” é reexposto entre os c.797 e 801, na tonalidade de *Sol maior*. Segue uma transição que se estende até o c.810.

No c.817, há o retorno do coro que tece um comentário sobre a tensão dramática da cena que aumenta cada vez mais. Sobre o “Motivo J”, *Santuzza* mata *Lola* e a ópera se encerra.

O gráfico seguinte ilustra a estrutura formal do finale do segundo ato:

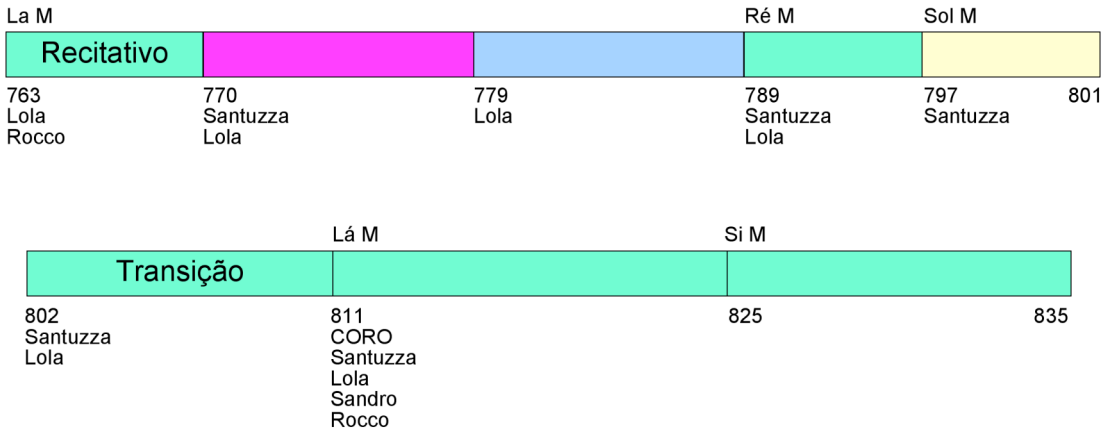
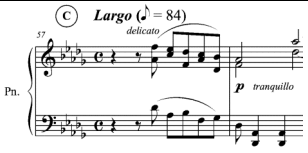
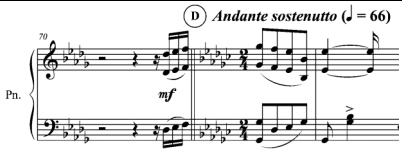


Figura 73: Estrutura formal da última cena do segundo Ato da ópera *Sandro*.

2.3.4 Conclusão da análise

Após a realização da análise da estrutura formal e motívica da ópera *Sandro*, encontramos subsídios para a compreensão dos aspectos de sua linguagem musical, os quais guiarão o processo interpretativo.

Com relação à estrutura motívica, observamos que há uma preocupação consciente por parte do compositor em realizar determinadas associações entre os motivos e situações dramáticas ou mesmo personagens. Assim, cada motivo possui uma função no desenvolvimento dramático. A recorrência dos motivos ocorre tanto com o sentido de caracterizar momentos distintos de um personagem como para criar uma ambientação para determinadas situações. Abaixo apresentamos uma tabela com os motivos da ópera *Sandro* e suas devidas funções.

MOTIVO	PARTITURA	FUNÇÃO
Motivo A		Representação de um estado de espírito que denota tristeza, aflição e comoção.
Motivo B		Representação de um estado de espírito eufórico do personagem *Sandro*.
Motivo C		Representação do perdão que *Mamma Lucia* concede a *Alfio*.
Motivo D		Motivo associado aos personagens *Sandro* e *Santuzza*, representando um estado de espírito que denota apreensão e desilusão.

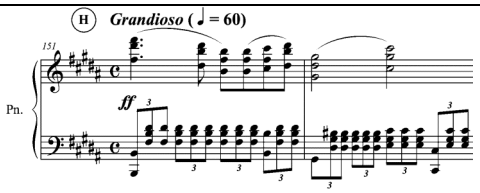
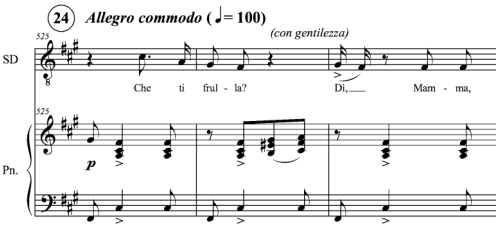
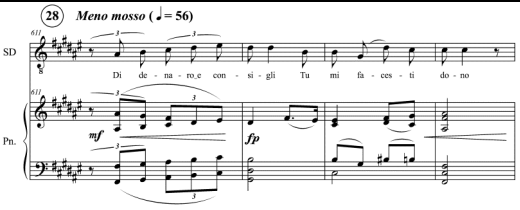
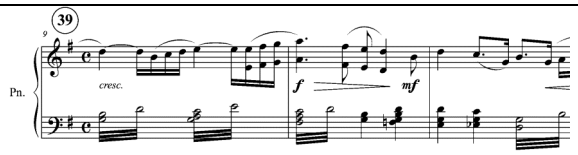
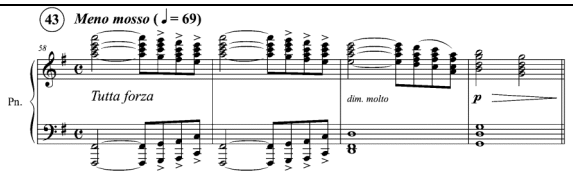
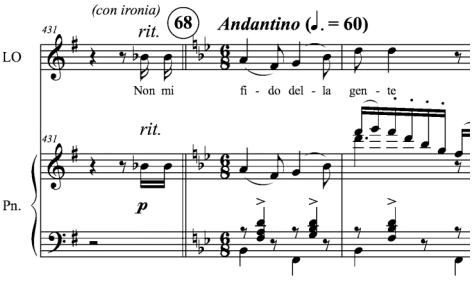
Motivo E		Ária di sortita de *Rocco*: fechamento ou mediação das cenas.
Motivo F		Representação da ironia e da vingança da personagem *Lola*.
Motivo G		Motivo associado ao personagem *Sandro*, representando um estado de espírito de angústia e caridade.
Motivo H		Representação do agradecimento de *Sandro* a *Alfio*.
Motivo I		Motivo associado à personagem *Santuzza*, representando um estado de espírito de desilusão e arrependimento.
Motivo J		Motivo associado à personagem *Santuzza*, representando um estado de espírito de medo.
Motivo K		Representação da personagem *Lola*.

Tabela 03: Motivos de reminiscência da ópera *Sandro*.

No que tange à estrutura formal das cenas observamos uma flexibilidade na sua construção, o que as distancia bastante do modelo estabelecido para as óperas do *Primo Ottocento* e, por outro lado, as aproximam da narrativa contínua das óperas do fim do século XIX, principalmente das veristas. Na ópera *Sandro*, a exemplo de outras óperas veristas, a estrutura das cenas passa a ser concebida em função do desenvolvimento dramático do texto, havendo episódios que se sucedem sem as tradicionais interrupções geradas pelos "números" operísticos do *Primo Ottocento*. Apesar de haver a utilização de certas formas musicais tradicionalmente utilizadas nas óperas italianas – tais como o *monologo*, a *romanza*, o *racconto* –, essas formas não são utilizadas no contexto de um número operístico, mas sim como um segmento dentro do contexto de uma linguagem que busca constantemente a continuidade do discurso musical, resultando em uma flexibilização formal.

Ainda tendo em vista a continuidade dramática, observamos transições contínuas entre várias cenas. Dessa forma, a cena que se segue se torna uma simples continuação da cena precedente. Como exemplo, podemos citar as passagens entre as cenas 2ª e 3ª, 4ª e 5ª, 6ª e o *finale* do primeiro ato, bem como as cenas 1ª e 2ª, 3ª e 4ª e 6ª e 7ª do segundo ato. No que diz respeito a esse aspecto, podemos ainda citar as cenas construídas como episódios recitativos, tais como a segunda cena do primeiro ato, na qual não é possível se identificarem formas tradicionais, mas sim pequenas sessões que se sucedem de acordo com o desenvolvimento dramático da cena, as quais se alternam, ora como recitativo, ora como um estilo próximo ao *arioso*. Este estilo de tratamento da cena vai se repetir na quarta cena do primeiro ato e na cena final do segundo ato.

Com relação aos aspectos da harmonia, observamos constantes mudanças para tonalidades afastadas mesmo dentro de uma mesma cena[26], as quais se associam às modulações não muito usuais tais como modulações

[26] Para melhor visualização consultar a *Tabela 2*, nas páginas 64 a 66.

enarmônicas, abruptas ou outras realizadas através de acordes com alterações cromáticas que não possuem qualquer tipo de relacionamento funcional. Esses aspectos da harmonia, muitas vezes associados à condução melódica, são utilizados no sentido de determinar certas ações ao longo da ópera. Em último lugar, podemos citar ainda as questões de timbre e densidade orquestral, as quais certamente influenciam a caracterização dramática.

Disso tudo, podemos concluir que, apesar de Murillo Furtado ter estado fortemente exposto à estética do melodrama lírico italiano durante a sua formação musical, ele demonstrou a preocupação em atualizar a sua linguagem aproximando sua ópera da estética mais recente com a qual ele estava tendo contato na época. Isso é constantemente verificado pela utilização de uma linguagem contínua na transição das cenas e a flexibilização formal das suas seções internas em praticamente toda a ópera através dos elementos de estruturação musical abordados, o que assegura a característica narrativa mais realista, próxima das idéias do verismo. Portanto, ele tentou imprimir em *Sandro* o resultado de seus últimos estudos e, se o libretista teve como intenção escrever um tema *verista*, o compositor procurou corresponder fielmente a essa linguagem adotando estratégias musicais coerentes.

Capítulo 3:

A edição da ópera *Sandro*

3. A EDIÇÃO DA ÓPERA *SANDRO*

Quando decidimos realizar um trabalho sobre a ópera *Sandro* visando a sua execução, imediatamente nos deparamos com a primeira e, talvez, a maior das dificuldades: a falta de uma edição da partitura e do libreto. Esse fato tornaria impossível a realização de nosso trabalho pois, para a execução de uma obra que envolve uma orquestra ou um grupo relativamente grande de executantes, torna-se de fundamental importância, nos dias atuais, a apresentação de uma partitura legível e confiável aos músicos.

Uma partitura bem editada e revisada pode economizar muitas horas de ensaio, algo muito desejado nas orquestras do mundo inteiro, visto que cada hora de ensaio pode onerar muito uma orquestra. Além disso, a leitura de uma partitura manuscrita requer muitos cuidados, dedicação e uma rigorosa atenção, sendo que as constantes correções que são necessárias podem facilmente desmotivar qualquer músico profissional que esteja em busca da prática musical e não de um trabalho de revisão que, quase sempre, se torna fatigante para muitas pessoas.

Frente às dificuldades de se executar uma obra através de seu manuscrito, estamos propondo a primeira edição da ópera *Sandro* como um forma de viabilizar a sua execução. A seguir, apresentaremos uma revisão crítica desta edição, sendo que a partitura editada encontra-se no segundo apêndice.

3.1 O trabalho com as fontes

3.1.1 Descrição física do material

Para a elaboração desta Edição, já tínhamos em mãos o manuscrito autógrafo da partitura orquestral. Em seguida, foi realizada uma pesquisa para localização do restante do material manuscrito ou mesmo de possíveis edições referentes à ópera *Sandro*. Não foi encontrada nenhuma edição, mas encontramos o seguinte material manuscrito:

- Conjunto de partes de orquestra;
- Partes individuais de canto[27];
- Cópia do libreto;

A partitura orquestral encontra-se no acervo da "Biblioteca Pública do Estado do Rio Grande do Sul", em Porto Alegre. Este manuscrito é composto por uma capa, 5 páginas contendo informações sobre o autor e sobre a ópera e 296 páginas de partitura, sendo que a última está assinada pelo autor e datada do ano de 1902. O restante do material faz parte do acervo da "Biblioteca Armando Albuquerque", da Discoteca Pública Nato Henn, que fica na Casa de Cultura Mário Quintana de Porto Alegre (CCMQ).

Esta partitura está em bom estado de conservação, apesar de não conter o libreto na íntegra. Algumas partes do texto estão completamente ilegíveis ou apagadas e há pequenos segmentos que nem mesmo foram copiados para a partitura. O texto musical está escrito à tinta, em papel marca *Litolff*, medindo 27 cm x 36 cm, em 296 páginas numeradas.

[27] Essas partes contêm somente a linha vocal individual de cada personagem.

As partes de orquestra estão em condições razoáveis, algumas delas contendo muitas rasuras, o que dificulta a leitura. Este material não possui data, mas algumas das partes possuem uma assinatura que não coincide com a de Murillo Furtado, o que nos indica que foram realizadas por algum copista. Salientamos a existência de uma parte de harpa que não consta originalmente na partitura orquestral. Ela está em bom estado de conservação e na contracapa há a seguinte indicação, escrita à lápis de cor azul: "*suonata la prima volta da Margherita la Musa il 14 maggio 1908*". Considerando a ausência da harpa no manuscrito autógrafo da partitura orquestral, esta indicação nos sugere que este instrumento fora inserido depois da estréia, possivelmente depois que o compositor realizara seus estudos em Milão.

As partes de canto foram escritas isoladamente, sem acompanhamento de piano ou indicações do acompanhamento[28]. O texto musical está legível, porém, com muitas rasuras. Está escrito à tinta, em papel sem marca e paginação diversa.

A cópia do libreto está em péssimo estado, com a legibilidade bastante comprometida em grande parte do texto. Muitas partes estão rabiscadas e há algumas páginas de papel manteiga inseridas no texto com possíveis sugestões de alterações do libreto.

[28] Essas partes contêm somente a linha vocal individual de cada personagem. Em nossa pesquisa de campo encontramos anotações – provavelmente da viúva de Murillo Furtado – informando que uma partitura manuscrita da redução para canto e piano havia sido doada à Biblioteca do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Entretanto esta partitura não foi localizada até o momento.

3.1.2 Análise e seleção das fontes

Como mencionado anteriormente, antes mesmo de ser localizado o material de orquestra já tínhamos em mãos uma cópia do manuscrito autógrafo da partitura orquestral, o qual, imediatamente, elegemos para a realização da digitalização. Após ser identificado o material orquestral, fizemos comparações entre este material e a partitura que já tínhamos, o que nos permitiu observar diversas discrepâncias e incoerências no que diz respeito a questões musicais, tais como articulações, dinâmicas, coerência harmônica entre outras.

Apesar de o próprio manuscrito da partitura orquestral conter um número considerável de erros, acreditamos que ele represente a cópia mais fiel das intenções do compositor, sendo a nossa melhor referência para a realização da editoração. Entretanto, nenhum material foi descartado. Como as inconsistências da partitura exigem uma detalhada revisão, em alguns momentos utilizamos o material orquestral que serviu para realizar uma comparação com as informações contidas na partitura.

A parte de harpa foi utilizada para a transcrição integral de seu conteúdo, pois o manuscrito autógrafo nos traz somente algumas indicações a lápis nos momentos nos quais a harpa deve tocar, não havendo uma parte musical escrita. Provavelmente, essas indicações foram inseridas pelo compositor na ocasião da execução desta ópera no ano de 1908.

3.2 A transcrição e a tradução do libreto

As fontes que tivemos disponíveis para consulta foram uma cópia do libreto manuscrito (que, como observado anteriormente, encontra-se bastante ilegível) e também o texto que está escrito na própria partitura de orquestra, o qual, além de não estar totalmente legível, encontra-se incompleto. Por esse motivo, foi necessária a realização de uma transcrição e, posteriormente, uma revisão do libreto a partir dessas fontes que tínhamos disponíveis.

A transcrição foi realizada com base nas informações contidas na partitura orquestral. Num segundo momento, foram realizadas algumas inserções em palavras que continham sílabas faltando, que estavam ilegíveis e mesmo nos locais onde o texto não havia sido escrito. Essas inserções de texto foram embasadas nas informações extraídas do libreto manuscrito. Posteriormente, foi feita a tradução. Após esse trabalho inserimos o texto completo na partitura editada. O libreto traduzido é apresentado no Apêndice I.

3.3 Tratamento dos problemas de edição

Para a realização da Edição desta obra, inicialmente, foi realizada a digitalização da partitura de orquestra utilizando-se os recursos do software *Finale 2006*, mantendo-se intactas todas as indicações originais como aparecem no manuscrito. Depois de completa, esta primeira versão digitalizada da partitura necessitou de modificações, pois foram identificados diversos problemas, principalmente relacionados a incoerências musicais, bem como à falta de padrões unificados na elaboração do manuscrito. Cada situação foi analisada individualmente visto que não há soluções únicas para diferentes contextos musicais.

Por motivo de clareza do texto musical, as alterações realizadas não são identificadas na partitura. Entretanto, todas elas são justificadas no texto crítico. Essas alterações têm por base as informações contidas no manuscrito do compositor e no material de orquestra. Para a realização dessas alterações estão sendo considerados critérios relacionados à coerência harmônica, à repetição completa ou parcial de padrão de um trecho para outro, à comparação entre motivos característicos, repetidos ou variados, encontrados em determinados segmentos e à comparação das partes que soam simultaneamente (relação vertical) através da análise da orquestração.

3.4 Revisão Crítica

3.4.1 Elementos de grafia musical incoerentes

Alguns elementos de grafia musical foram inseridos ou modificados na partitura visando a unificação de um padrão e a clareza na apresentação das informações. Abaixo detalhamos cada modificação realizada.

1) Nomenclatura dos instrumentos: no manuscrito, não há um padrão com relação à indicação dos nomes dos instrumentos. Há inconsistências na nomenclatura utilizada, pois verificou-se que alguns nomes de instrumentos estão grafados em italiano (como é o caso das clarinetas, fagote, trompas, trombones, percussão e cordas) enquanto outros aparecem em português (flautas, oboés e trompetes [piston][29]). Nesta Edição, optou-se por padronizar essa nomenclatura na partitura, indicando o nome de todos os instrumentos em italiano.

2) Indicações de alteração de andamento (*stringendo*, *rallentando*, etc.): no manuscrito, essas indicações se localizam sempre abaixo do sistema[30]. Nesta Edição, optou-se por padronizar a localização das indicações de alteração de andamento acima e abaixo do sistema.

3) Indicações de dinâmica: no manuscrito, essas indicações aparecem geralmente abaixo do sistema. Nesta Edição, optou-se por inseri-las diretamente abaixo da pauta de cada instrumento.

[29] *Piston* ou *Pistom* foi um termo utilizado no Brasil para designar o trompete. Esse termo está em desuso atualmente.
[30] Entende-se por sistema o conjunto de pautas que compõem a partitura orquestral.

4) Indicações de alteração de dinâmica (*crescendo*, *diminuendo*, etc.): seguem os mesmos critérios que as indicações de dinâmica, com exceção dos momentos em que elas vêm acompanhadas por mudanças de andamento. Nesse caso, optou-se por inseri-las da mesma forma como foram inseridas as indicações de mudanças de andamento.

5) Partes compartilhadas[31]: Para a escrita das partes compartilhadas (como, por exemplo, duas flautas em uma pauta só), foi adotado o critério de que um acidente só é válido para aquela voz específica dentro do compasso[32]. Assim, se o primeiro trompete tem a nota *Dó#*, e, em seguida, o segundo trompete tem a mesma nota dentro do mesmo compasso, esta deve ter novamente o sinal de sustenido, pois o acidente não se mantém de uma voz para outra.

6) Percussão: no manuscrito, os instrumentos de percussão aparecem todos numa mesma pauta. Por uma questão de clareza, optou-se, nesta Edição, por utilizar quatro pautas distintas: uma para Tímpanos, uma para *gran cassa* e *piatti*, uma pauta simples de uma linha para *tam-tam* e outra pauta simples para *tamburo militare*.

7) Fermatas: no manuscrito, a maior parte das fermatas escritas não demonstram coerência entre as partes, pois nem sempre elas estão localizadas no mesmo ponto. Em todas as situações, fizemos correções em determinadas partes no sentido de conferir unidade às indicações.

---

[31] Tradução do termo "shared parts", segundo BLATTER, Alfred. *Instrumentation / Orchestration*. New York: Shirmer Books, 1980, p.17.

[32] Não foi encontrada nenhuma referência sobre esta regra de escrita na bibliografia consultada. Todavia, a sua utilização neste trabalho está sendo embasada na observação da escrita de partes compartilhadas em edições diversas, tais como *Boosey & Hawkes* (Os Planetas de Holst), *Universal Edition* (4ª Sinfonia de Mahler) e *Ricordi* (invenções a 3 vozes de J. S. Bach).

8) Números de compasso: No manuscrito, os compassos não são numerados. Nesta Edição, optou-se por inserir uma numeração de compassos para cada ato.

9) Letras e números de ensaio: No manuscrito não há indicações de letras ou números de ensaio. Considerando que essas indicações são importantes para facilitar o ensaio da obra, optamos por inserir letras de ensaio na Abertura e números de ensaio no restante da ópera.

3.4.2 Notas escritas com indicação duvidosa

PRIMEIRO ATO

1) **Compassos 31 e 36**, segundo trompete. No manuscrito, há um *Mib* neste compasso. A sugestão de se corrigir esta nota para *Mi bequadro* (soando *Ré natural*) justifica-se pelo dobramento com a linha dos violoncelos e contrabaixos.
2) **Compasso 157**, violas (voz superior). No manuscrito, há um *Lá#* no segundo tempo deste compasso. A sugestão de se corrigir esta nota para *Lá bequadro* justifica-se pelo dobramento com a linha da primeira trompa.
3) **Compasso 164**, segundos violinos (voz inferior). No manuscrito, há um *Lá#* no último tempo deste compasso. A sugestão de se corrigir esta nota para *Lá bequadro* justifica-se pelo dobramento com a linha da segunda trompa.
4) **Compasso 172**, violoncelos (voz inferior) e contrabaixos. No manuscrito, há um *Dó#* no último tempo deste compasso. Porém, verifica-se que a segunda trompa e o fagote, que também fazem a linha do baixo, possuem um *Si#*. A sugestão de se corrigir os violoncelos e contrabaixos para *Si#* justifica-se pela coerência harmônica com o acorde de *Sol# maior* em 1ª inversão.
5) **Compasso 180**, primeira trompa. No manuscrito, há um *Lá dobrado sustenido* no terceiro tempo deste compasso. A sugestão de se corrigir esta nota para *Lá#* (soando *Dó dobrado sustenido*) justifica-se pelo dobramento com a linha do fagote.
6) **Compasso 293**, segundos violinos e violas. No manuscrito, há um *Dó natural* no último tempo deste compasso. A sugestão de se corrigir esta nota para *Dób* justifica-se pelo coerência com a linha do canto e pela coerência com o acorde de *Reb7*.

7) **Compasso 308**, primeira clarineta. No manuscrito, não há a indicação de sustenido na quarta nota deste compasso. A sugestão de se corrigir esta nota para *Ré#* justifica-se pela coerência intervalar com o motivo já apresentado no c.57.
8) **Compasso 319**, trompetes. No manuscrito, as notas escritas no primeiro e segundo trompetes são *Lá* e *Fá#*. A sugestão de se corrigir estas notas para *Dó#* e *Lá* (soando *Si* e *Sol*) justifica-se pela dobramento com a linha da primeira clarineta e do fagote.
9) **Compasso 366**, clarinetas. No manuscrito, as notas escritas no primeiro e segundo tempos deste compasso são *Dó* e *Fá#*. A sugestão de se corrigir estas notas para *Ré* e *Sol* (soando *Si* e *Mi*) justifica-se pela coerência harmônica com o acorde de *Mi maior*.
10) **Compasso 429**, segundo trombone. No manuscrito, as notas escritas são *Si*, *Si#* e *Si bequadro*. A sugestão de se corrigir estas notas para *Si#*, *Do#* e *Si bequadro* justifica-se pelo dobramento com a linha do fagote, dos violoncelos e contrabaixos.
11) **Compasso 445**, violoncelos. No manuscrito, a segunda nota deste compasso é um *Fá natural*. Entretanto, o fagote realiza um *Fá#*. A sugestão de se corrigir esta nota para *Fá#* justifica-se pela coerência harmônica, uma vez que o acorde que as cordas realizam é de *Fá#7*.
12) **Compasso 524**, primeiros violinos. No manuscrito, a terceira nota deste compasso é um *Sol natural*. A sugestão de se corrigir esta nota para *Sol#* justifica-se pela coerência harmônica, uma vez que o acorde que a orquestra deve realizar neste momento é *Dó#7*, dominante da tonalidade seguinte que é *Fá# menor*.
13) **Compasso 557**, primeira clarineta. No manuscrito, há um *Fá#* neste compasso. A sugestão de se corrigir esta nota para *Fá dobrado sustenido* (sonado *Mi#*) justifica-se pela dobramento com a linha do segundo oboé e segundos violinos, e pela coerência harmônica com o acorde *Do#7*.

14) **Compasso 565**, clarinetas. No manuscrito, há um *Dó#* neste compasso. A sugestão de se corrigir esta nota para *Dó dobrado sustenido* (soando *Si#*) justifica-se pelo dobramento com a linha de segundo trompete e violas.

15) **Compasso 565**, segunda flauta e segundo oboé. No manuscrito, a terceira nota é um *Si natural*. A sugestão de se corrigir esta nota para *Si#* justifica-se pelo dobramento com a linha de segundo trompete e violas.

16) **Compasso 565**, *Mamma Lucia*. No manuscrito, a nota escrita neste compasso é um *Ré natural*. A sugestão de se corrigir esta nota para *Ré#* justifica-se pelo dobramento com a linha inferior dos segundos violinos e pela estrutura do acorde de *Sol# maior*.

17) **Compasso 565**, primeiros violinos. No manuscrito, a terceira nota da voz superior é um ré natural. A sugestão de se corrigir esta nota para ré sustenido justifica-se pelo dobramento com os outros instrumentos.

18) **Compasso 566**, trompetes. No manuscrito, a terceira nota deste compasso é um *Mi natural*. A sugestão de se corrigir esta nota para *Mi#* (soando *Ré#*) justifica-se pelo dobramento dos trompetes com a linha do primeiro oboé e do canto.

19) **Compasso 631**, segunda trompa. No manuscrito, há um *Mib*. A sugestão de se corrigir esta nota para *Mi bequadro* (soando *Lá natural*) justifica-se pela coerência harmônica com o acorde *Ré7*.

20) **Compasso 657**, segundos violinos. No manuscrito, a última nota deste compasso é um *Mib*. A sugestão de se corrigir esta nota para *Mi bequadro* justifica-se pelo dobramento com a linha do segundo oboé e da segunda clarineta.

21) **Compasso 661**, segundos violinos. No manuscrito, a primeira nota da voz superior é um *Láb*. A sugestão de se corrigir esta nota para *Lá bequadro* justifica-se pelo dobramento com a linha de segundo oboé, primeira clarineta e primeiro trompete, além da coerência harmônica com o acorde $Dó^0$.

22) **Compasso 663**, primeira flauta. No manuscrito, a quarta nota deste compasso é um *Láb*. A sugestão de se corrigir esta nota para *Lá bequadro* justifica-se pelo fato dela ser uma nota de passagem sobre a tonalidade de *Sol maior*.

23) **Compasso 728**, segundo trompete. No manuscrito, a segunda nota deste compasso é um *Sib*. A sugestão de se corrigir esta nota para *Si bequadro* (soando *Lá natural*) justifica-se pelo dobramento com a linha do segundo oboé, primeira clarineta, primeiro trombone e violas, além da coerência harmônica com o acorde de *Fá# diminuto*.

SEGUNDO ATO

24) **Compasso 40**, primeira trompa. No manuscrito, a segunda nota deste compasso é um *Ré natural*. A sugestão de se corrigir esta nota para *Ré#* (soando *Sol sustenido*) justifica-se pelo dobramento com a linha das flautas, clarinetas e violinos.

25) **Compasso 40**, violas. No manuscrito, a terceira nota deste compasso é um *Sol natural*. A sugestão de se corrigir esta nota para *Sol#* justifica-se pelo dobramento com a linha das flautas, clarinetas e violinos.

26) **Compasso 42**, primeira flauta e primeiros violinos. No manuscrito, falta sustenido na nota *Sol*. A sugestão de se corrigir esta nota para *Sol#* justifica-se pelo dobramento como restante da orquestra.

27) **Compasso 51**, primeira trompa. No manuscrito, a nota *Dó* aparece sem a indicação de bequadro. A sugestão de se corrigir esta nota para *Dó bequadro* (soando *Fá natural*) justifica-se pela coerência intervalar e harmônica, uma vez que este trecho corresponde a uma transposição do c.47.

28) **Compassos 137 e 140**, segunda clarineta. No manuscrito, as notas escritas são *Fá#* e *Fá natural*. A sugestão de se corrigir estas notas para *Fá*

dobrado sustenido e *Fá#* justifica-se pelo dobramento com a linha da primeira trompa, violas e violoncelos.

29) **Compasso 211**, segunda clarineta. No manuscrito, há um *Dó natural* neste compasso. A sugestão de se corrigir esta nota para *Dó#* (soando *Si natural*) justifica-se pelo dobramento com a linha de primeira trompa e primeiros violinos, e pela coerência harmônica com o acorde de *Sol maior*.

30) **Compasso 212**, segundo trombone. No manuscrito, a segunda nota deste compasso é um *Réb*. A sugestão de se corrigir esta nota para *Ré bequadro* justifica-se pela repetição do padrão intervalar ocorrido no compasso anterior.

31) **Compasso 274**, *Sandro*. No manuscrito, a nota *Dó* aparece sem alteração. A sugestão de se alterar esta nota para *Dó* natural justifica-se pelo fato de que a linha de *Sandro* é uma continuação da de *Rocco*, além de que esta nota é a sensível da nota *Ré bemol* que aparece no compasso seguinte.

32) **Compasso 304**, segundo trompete. No manuscrito, não há a indicação de sustenido na nota *Lá*. A sugestão de se corrigir esta nota para *Lá#* justifica-se pela coerência intervalar com o motivo já apresentado no c.302.

33) **Compasso 304**, violas e canto. No manuscrito, não há a indicação de sustenido na nota *Sol*. A sugestão de se corrigir esta nota para *Sol#* justifica-se pela coerência intervalar com o motivo já apresentado no c.302.

34) **Compasso 306**, violoncelos e contrabaixos. No manuscrito, há um *Sol natural* neste compasso. A sugestão de se corrigir esta nota para *Sol#* justifica-se pela coerência harmônica com o acorde de *Sol# menor* que a orquestra executa neste compasso.

35) **Compasso 307**, trompetes. No manuscrito, não há indicação de sustenido na nota *Lá*. A sugestão de se corrigir esta nota para *Lá#* (soando *Sol#*) justifica-se pela coerência com a linha dos segundos violinos e canto.

36) **Compassos 307 e 308**, primeiros violinos e violas. No manuscrito, não há indicação de sustenido na nota *Sol*. A sugestão de se corrigir esta nota para *Sol#* justifica-se pelo dobramento com a linha do canto e segundos violinos.

37) **Compasso 350**, primeiros violinos e violas. No manuscrito, não há a indicação de bequadro na nota *Ré*. A sugestão de se corrigir esta nota para *Ré bequadro* justifica-se pelo dobramento com a linha da primeira flauta e do primeiro oboé.

38) **Compasso 350**, primeira trompa. No manuscrito, não aparece a indicação de bequadro na nota *Lá*. A sugestão de se corrigir esta nota para *Lá bequadro* (soando *Ré natural*) justifica-se pelo dobramento com a linha da primeira flauta e do primeiro oboé.

39) **Compasso 352**, segunda clarineta e primeiro trompete. No manuscrito, não há indicação de sustenido na nota *Dó*. A sugestão de se corrigir esta nota para *Dó#* (soando *Si natural*) justifica-se pelo dobramento com a linha dos primeiros violinos.

40) **Compasso 352**, segunda trompa. No manuscrito, há um *Fá natural* neste compasso. A sugestão de se corrigir esta nota para *Fá#* (soando *Si natural*) justifica-se pelo dobramento com a linha dos primeiros violinos.

41) **Compasso 357**, *Santuzza*. No manuscrito, a segunda nota é um *Fá#*. A sugestão de se corrigir esta nota para *Fá natural* justifica-se pela coerência harmônica com o acorde de *Sol#* diminuto que a orquestra executa neste compasso.

42) **Compasso 373**, primeiro trompete. No manuscrito, não há indicação de sustenido na nota *Si*. A sugestão de se corrigir esta nota para *Si#* justifica-se pela coerência com a estrutura intervalar do motivo apresentado no compasso anterior.

43) **Compasso 396**, *Lola*. No manuscrito, as duas primeiras notas deste compasso são *Dó* e *Si*. A sugestão de se alterar estas notas para *Si* e *Lá* respectivamente justifica-se pela coerência com a linha da primeira flauta.

44) **Compasso 485**, segundos violinos (voz superior). No manuscrito, há um *Lá#* no último tempo deste compasso. A sugestão de se corrigir esta nota para *Lá bequadro* justifica-se pela coerência com a linha da primeira clarineta e do segundo trompete.

45) **Compasso 514**, violoncelos. No manuscrito, não há indicação de sustenido na nota *La* do último tempo. A sugestão de se corrigir esta nota para *Lá#* justifica-se pelo dobramento com a linha das clarinetas, fagote, primeiro trompete, primeiro trombone e primeiros violinos.

46) **Compasso 515**, trompas. No manuscrito, as notas escritas para primeira e segunda trompas são *Fá* e *Dó* (soando *Mi* e *Lá*). A sugestão de se retirar a clave de fá corrigindo as notas para *Lá* e *Ré* (soando Dó# e Fá#) justifica-se pela coerência harmônica com o acorde de *Fá# maior*.

47) **Compasso 529**, primeira trompa. No manuscrito, não há indicação de bequadro na nota *Si*. A sugestão de se corrigir esta nota para *Si bequadro* (soando *Ré#*) justifica-se pelo dobramento com a linha da segunda clarineta, primeiros violinos, violas e violoncelos.

48) **Compasso 529**, segundo trombone. No manuscrito, não há indicação de sustenido na nota *Ré*. A sugestão de se corrigir esta nota para *Ré#* justifica-se pelo dobramento com a linha da segunda clarineta, primeiros violinos, violas e violoncelos.

49) **Compasso 532**, primeira trompa. No manuscrito, a segunda nota é *Si#*. A sugestão de se corrigir esta nota para *Si bequadro* (soando *Ré#*) justifica-se pelo dobramento com a linha do canto e pela coerência harmônica com o acorde *Si7*.

50) **Compasso 533**, primeira clarineta e primeiro trompete. No manuscrito, não há indicação de sustenido na nota *Fá* do último tempo. A sugestão de se corrigir esta nota para *Fá#* justifica-se pelo dobramento com a linha do segundo oboé e dos primeiros violinos.

51) **Compasso 537**, primeira trompa. No manuscrito, a primeira nota é *Si#*. A sugestão de se corrigir esta nota para *Si bequadro* (soando *Ré#*) justifica-se pelo dobramento com a linha da segunda flauta, primeira clarineta e segundos violinos.

52) **Compasso 541**, violas. No manuscrito, não há indicação de bequadro na nota *Fá*. A sugestão de se corrigir esta nota para *Fá bequadro* justifica-se

pela coerência com a estrutura harmônica do acorde de *Fá maior* que a orquestra executa neste compasso.

53) **Compasso 543**, violas e violoncelos. No manuscrito, não há indicação de bequadro na nota *Fá*. A sugestão de se corrigir esta nota para *Fá bequadro* justifica-se pela coerência com a estrutura harmônica do acorde de *Fa maior* que a orquestra executa neste compasso.

54) **Compasso 555**, segunda clarineta. No manuscrito, não há indicação de bequadro na nota *Si* do primeiro tempo. A sugestão de se corrigir esta nota para *Si bequadro* (soando *Sol#*) justifica-se pelo dobramento com a linha do segundo oboé.

55) **Compasso 555**, primeiros violinos. No manuscrito, não há indicação de sustenido na nota *Sol* do primeiro tempo. A sugestão de se corrigir esta nota para *Sol#* justifica-se pelo dobramento com a linha do segundo oboé.

56) **Compasso 562**, fagote. No manuscrito, não há indicação de sustenido na nota *Sol*. A sugestão de se corrigir esta nota para *Sol#* justifica-se pelo dobramento com a linha da primeira clarineta, segunda trompa, primeiro trompete, primeiro trombone, violinos e violas.

57) **Compasso 565**, *Sandro*. No manuscrito, a terceira nota é um *Sol natural*. A sugestão de se corrigir esta nota para *Sol#* justifica-se pela coerência harmônica com o acorde de *Mi maior* que a orquestra executa neste compasso.

58) **Compasso 568**, segunda clarineta e primeiro trompete. No manuscrito, não há indicação de bequadro na nota *Lá* do segundo tempo. A sugestão de se corrigir esta nota para *Lá bequadro* (soando *Fá#*) justifica-se pela coerência com o restante dos instrumentos e pela estrutura harmônica do acorde de *Ré maior* que a orquestra executa nesse momento.

59) **Compasso 568**, primeiros violinos. No manuscrito, não há indicação de sustenido na nota *Fá* do segundo tempo. A sugestão de se corrigir esta nota para *Fá#* justifica-se pela coerência com o restante dos instrumentos e

pela estrutura harmônica do acorde de *Ré maior* que a orquestra executa nesse momento.

60) **Compasso 568**, segunda trompa. No manuscrito, não há indicação de bemol na nota *Mi* do quarto tempo. A sugestão de se corrigir esta nota para *Mib* (soando *Sol natural*) justifica-se pelo dobramento com a linha da segunda flauta, segundo oboé, fagote, primeiros violinos e violas, e pela coerência com a estrutura harmônica do acorde de *Sol maior*.

61) **Compasso 584**, violoncelos. No manuscrito, não há indicação de sustenido na nota *Sol*. A sugestão de se corrigir esta nota para *Sol#* justifica-se pela coerência com a estrutura harmônica do acorde de *Mi7* que a orquestra executa neste compasso.

62) **Compasso 601**, primeiro oboé. No manuscrito, não há indicação de bequadro na nota *Lá* do terceiro tempo. A sugestão de se corrigir esta nota para *Lá bequadro* justifica-se pelo dobramento com a linha do canto.

63) **Compasso 658**, segunda flauta, primeira clarineta, violinos. No manuscrito, não há indicação de sustenido na nota *Sol*. A sugestão de se corrigir esta nota para *Sol#* justifica-se pelo fato de que o acorde deste compasso deve ser de *Mi maior*, que tem função de dominante de *Lá maior*.

64) **Compasso 661**, violas. No manuscrito, não há indicação de sustenido na nota *Sol*. A sugestão de se corrigir esta nota para *Sol#* justifica-se pelo dobramento com a linha do fagote.

65) **Compassos 733 e 734**, segunda trompa. No manuscrito, não há indicação de bemol na nota *Si*. A sugestão de se corrigir esta nota para *Sib* (soando *Ré natural*) justifica-se pela coerência com a estrutura harmônica do acorde que deve ser *Mi7*, dominante da tonalidade seguinte.

66) **Compassos 733 e 734**, segundo trompete. No manuscrito, não há indicação de bequadro na nota *Fá*. A sugestão de se corrigir esta nota para *Fá bequadro* (soando *Ré natural*) justifica-se pela coerência com a estrutura harmônica do acorde que deve ser *Mi7*, dominante da tonalidade seguinte.

67) **Compassos 733 e 734**, *Rocco*, baixos, primeiros violinos e violas. No manuscrito, não há indicação de bequadro na nota *Ré*. A sugestão de se *Ré bequadro* justifica-se pela coerência com a estrutura harmônica do acorde que deve ser *Mi7*, dominante da tonalidade seguinte.

68) **Compassos 805 e 806**, primeira clarineta. No manuscrito, não há indicação de bequadro na nota *Mi*. A sugestão de se corrigir esta nota para *Mi bequadro* (soando *Dó#*) justifica-se pelo dobramento com a linha dos primeiros violinos, violoncelos e contrabaixos.

69) **Compasso 805**, oboés. No manuscrito, não há indicação de sustenido na nota *Dó*. A sugestão de se corrigir esta nota para *Dó#* escrita justifica-se pelo dobramento com a linha do canto.

70) **Compasso 810**, primeira clarineta. No manuscrito, não há indicação de bequadro na nota *Si*. A sugestão de se corrigir esta nota para *Si bequadro* (soando *Sol#*) justifica-se pela coerência harmônica com o acorde de *Mi7* que a orquestra executa neste compasso.

71) **Compassos 825 e 826**, primeira trompa. No manuscrito, não há indicação de sustenido na nota *Dó*. A sugestão de se corrigir esta nota para *Dó#* (soando *Mi#*) justifica-se pelo dobramento coma linha das flautas, violinos e violas.

72) **Compasso 827**, segunda flauta e segundo oboé. No manuscrito, não há indicação de dobrado sustenido na nota *Fá*. A sugestão de se corrigir esta nota para *Fá dobrado sustenido* justifica-se pelo dobramento com a linha dos segundos violinos e violas, e pela coerência com a estrutura harmônica do acorde de *Ré#7* que a orquestra executa neste compasso.

73) **Compasso 827**, trompetes. No manuscrito, não há indicação de sustenido na nota *Lá*. A sugestão de se corrigir esta nota para *Lá#* (soando *Fá dobrado sustenido*) justifica-se pelo dobramento com a linha dos segundos violinos e violas, e pela coerência com a estrutura harmônica do acorde de *Ré#7* que a orquestra executa neste compasso.

3.4.3 Indicações de articulação e acentuação

PRIMEIRO ATO

1) **Compasso 19**, primeiro oboé. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre a segunda nota deste compasso. A sugestão de se inserir um acento nesta nota justifica-se pela coerência com a articulação da segunda flauta e segunda clarineta.
2) **Compassos 20 e 25**, primeira trompa, primeiro trombone, segundos violinos e violas. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre a segunda nota destes compassos. A sugestão de se inserir um acento nessas notas justifica-se pela coerência com a articulação das madeiras.
3) **Compassos 29 e 34**, primeiro oboé e primeira clarineta. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre a segunda nota destes compassos. A sugestão de se inserir um acento nessas notas justifica-se pela coerência com a articulação da segunda flauta, além da repetição do padrão ocorrido anteriormente.
4) **Compassos 30 e 35**, oboés, primeira clarineta, fagote, primeira trompa, primeiro trombone, segundos violinos e violas. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre a segunda nota destes compassos. A sugestão de acentuação dessas notas justifica-se pela coerência com a articulação da segunda flauta, além da repetição do padrão ocorrido anteriormente.
5) **Compasso 57**, oboés. No manuscrito, há uma ligadura sobre o segundo tempo que se estende até a primeira nota do próximo compasso. A sugestão de se alterar a ligadura abrangendo somente as 5 colcheias do c.57 justifica-se pela coerência com a ligadura do fagote e com a repetição do padrão que ocorre no c.308 do primeiro ato e c.290, 293, 311, 364, 365 e 650 do segundo ato.

6) **Compasso 86**, segundos violinos, violas, violoncelos e contrabaixos. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre a nota deste compasso. A sugestão de se inserir um acento nesta nota justifica-se pela coerência com a articulação das madeiras.
7) **Compasso 90**, clarinetas, fagote, trompas, cordas. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre a nota deste compasso. A sugestão de se inserir um acento nesta nota justifica-se pela coerência com a articulação dos oboés, além da repetição do padrão ocorrido no c.86.
8) **Compasso 96**, primeira clarineta. No manuscrito, não há indicação de ligadura neste compasso. A sugestão de se inserir uma ligadura sobre as duas notas deste compasso justifica-se pela coerência com a articulação dos oboés.
9) **Compasso 99**, oboés. No manuscrito, não há indicação de ligadura nas duas últimas notas deste compasso. A sugestão de se inserir uma ligadura nessas notas justifica-se pela coerência com a articulação das clarinetas e fagote.
10) **Compasso 100**, oboés, clarinetas e fagote. No manuscrito, não há indicação de ligadura neste compasso. A sugestão de se inserir uma ligadura sobre as duas notas deste compasso justifica-se pela repetição do padrão ocorrido no c.96.
11) **Compasso 123**, clarinetas e fagote. No manuscrito, não há indicação de ligadura do terceiro para o quarto tempo deste compasso. A sugestão de se inserir uma ligadura neste ponto justifica-se pela coerência com a articulação das flautas, oboés e primeiros violinos.
12) **Compasso 146**, madeiras. No manuscrito, não há uma coerência na indicação das ligaduras neste compasso. A sugestão de se acrescentar uma ligadura sobre todas as notas do compasso justifica-se pela coerência com a articulação das cordas.
13) **Compasso 159**, madeiras, metais, tímpanos e primeiros violinos. No manuscrito, há a indicação de *staccato* sobre as três últimas notas deste

compasso, sendo que, nos demais instrumentos citados, não há articulação alguma. A sugestão de se corrigir esta articulação substituindo o *staccato* por um acento tem por base a coerência com a articulação das cordas além da repetição do padrão que irá ocorrer no c.489 do segundo ato.

14) **Compasso 160**, primeira flauta. No manuscrito, a ligadura compreende as duas primeiras notas deste compasso. A sugestão de se estender a ligadura até a terceira nota justifica-se pela coerência com a articulação dos oboés, clarinetas, fagote e primeiros violinos, além da repetição do padrão ocorrido nos c.151 e 153.

15) **Compasso 162**, primeira flauta e primeiros violinos. No manuscrito, a ligadura compreende as duas primeiras notas deste compasso. A sugestão de se estender a ligadura até a terceira nota justifica-se pela coerência com a articulação dos oboés, clarinetas e fagote, além da repetição do padrão ocorrido nos c.151, 153 e 160.

16) **Compasso 170**, primeira flauta, segundo oboé, primeira clarineta, primeira trompa e primeiro trombone. No manuscrito, não há indicação de ligadura sobre duas primeiras notas deste compasso. A sugestão de se inserir uma ligadura sobre essas notas justifica-se pela coerência com a articulação do fagote e primeiros violinos.

17) **Compasso 173**, tímpanos. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre as notas deste compasso. A sugestão de se inserir um acento nessas notas justifica-se pela coerência com a articulação das madeiras, metais e cordas.

18) **Compasso 188**, metais, tímpanos e cordas. No manuscrito, não há qualquer indicação de articulação neste compasso. A sugestão de se inserir *staccato* sobre as notas deste compasso justifica-se pela coerência com a articulação das madeiras.

19) **Compasso 201**, primeiros violinos. No manuscrito, não há ligadura sobre as três últimas notas deste compasso. A sugestão de se inserir essa

ligadura justifica-se pela coerência com a articulação das madeiras e pela repetição do padrão ocorrido nos c.193 e 197.

20) **Compassos 226 e 414**, tímpanos. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre as duas últimas notas deste compasso. A sugestão de se inserir acento nessas notas justifica-se pela coerência com a articulação das trompas e trompetes.

21) **Compasso 250**, fagote e trompetes. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre a nota deste compasso. A sugestão de se inserir um acento sobre essa nota justifica-se pela coerência com a articulação dos segundos violinos e violas.

22) **Compassos 256, 258 e 260**, cordas. No manuscrito, não há a indicação de acento a partir da segunda nota deste compasso. A sugestão de se inserir um acento sobre essas notas justifica-se pela coerência com a articulação dos metais neste compasso e pela repetição do padrão ocorrido no c.254.

23) **Compassos 262, 264 e 266**, madeiras, metais e cordas. No manuscrito, não há a indicação de acento a partir da segunda nota deste compasso. A sugestão de se inserir um acento sobre essas notas justifica-se pela repetição do padrão ocorrido nos c.254, 256, 258 e 260.

24) **Compasso 272**, primeira clarineta. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre a primeira nota deste compasso. A sugestão de se inserir um acento sobre essa nota justifica-se pela coerência com a articulação do primeiro oboé.

25) **Compasso 273**, flautas. No manuscrito, não há ligadura sobre as três primeiras notas deste compasso. A sugestão de se inserir uma ligadura sobre essas notas justifica-se pela coerência com a articulação das madeiras e cordas.

26) **Compasso 273**, oboés. No manuscrito, a ligadura compreende todas as notas deste compasso. A sugestão de se alterar essa ligadura, unindo somente as três primeiras colcheias, justifica-se pela coerência com a articulação das madeiras e cordas.

27) **Compasso 291**, trompetes. No manuscrito, não há a indicação de ligadura neste compasso. A sugestão de se inserir uma ligadura sobre as duas últimas notas justifica-se pela coerência com a articulação das trompas.

28) **Compassos 294 a 297**, fagote e cordas. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre segunda nota destes compassos. A sugestão de se inserir um acento sobre essas notas justifica-se pela coerência com a articulação dos oboés e clarinetas.

29) **Compasso 322**, primeira trompa, trompetes, violinos e violas. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre o último tempo deste compasso. A sugestão de se inserir um acento nesse ponto justifica-se pela coerência com a articulação das madeiras, violoncelos e contrabaixos.

30) **Compasso 322**, segundos violinos e violas. No manuscrito, a primeira ligadura está escrita a partir da segunda nota deste compasso. A sugestão de se alterar essa ligadura, inserindo-a sobre as três notas do segundo tempo justifica-se pela coerência com a articulação dos primeiras violinos e madeiras.

31) **Compasso 331**, primeira trompa. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre a primeira nota deste compasso. A sugestão de se inserir um acento nessa nota justifica-se pela coerência com a articulação das flautas, oboés e primeiros violinos.

32) **Compasso 344**, violoncelos. No manuscrito, não há indicação de ligadura neste compasso. A sugestão de se inserir uma ligadura unindo a nota deste compasso até a primeira nota do compasso seguinte justifica-se pela coerência com a articulação das cordas.

33) **Compasso 369**, primeiros violinos. No manuscrito, não há indicação de ligadura neste compasso. A sugestão de se inserir uma ligadura unindo a nota deste compasso até a primeira nota do compasso seguinte justifica-se pela coerência com a articulação do restante das cordas.

34) **Compasso 389**, trompas. No manuscrito, não há indicação de ligadura sobre as três últimas notas do segundo tempo deste compasso. A sugestão

de se inserir uma ligadura sobre essas notas justifica-se pela coerência com a articulação das violas e violoncelos.

35) **Compasso 398**, clarinetas. No manuscrito, não há ligadura sobre as notas do último tempo deste compasso. A sugestão de se inserir uma ligadura sobre essas notas justifica-se pela coerência com a articulação dos oboés, primeiros violinos e violas.

36) **Compasso 423 e 426**, trompetes. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre a última nota deste compasso. A sugestão de se inserir um acento sobre essa nota justifica-se pela coerência com a articulação dos segundos violinos e violas.

37) **Compasso 439**, madeiras e trompas. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre a última nota deste compasso. A sugestão de se inserir um acento sobre essa nota justifica-se pela coerência com a articulação das cordas.

38) **Compasso 441**, fagote. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre a última nota deste compasso. A sugestão de se inserir um acento sobre essa nota justifica-se pela coerência com a articulação dos oboés, clarinetas e cordas.

39) **Compassos 472 e 473**, cordas. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre as notas desses compassos. A sugestão de se inserir um acento sobre essas notas justifica-se pela coerência com a articulação das madeiras e metais.

40) **Compasso 487**, cordas. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre a primeira nota deste compasso. A sugestão de se inserir um acento sobre essa nota justifica-se pela coerência com a articulação das madeiras.

41) **Compasso 502**, primeiros violinos. No manuscrito, a ligadura não compreende a primeira nota deste compasso. A sugestão de se inserir a ligadura desde a primeira nota justifica-se pela coerência com a articulação dos clarinetas, fagote, violas e violoncelos.

42) **Compasso 510**, fagote. No manuscrito, não há ligadura sobre as duas últimas notas deste compasso. A sugestão de se inserir uma ligadura sobre essas notas justifica-se pela coerência com a articulação do primeiro trompete.

43) **Compasso 515**, violoncelos. No manuscrito, não há ligadura sobre as duas primeiras notas deste compasso. A sugestão de se inserir uma ligadura sobre essas notas justifica-se pela coerência com a articulação do fagote.

44) **Compasso 521**, primeira flauta. No manuscrito, há uma ligadura sobre cada tempo deste compasso. A sugestão de alterar essa articulação, inserindo somente uma ligadura a partir da segunda nota justifica-se pela coerência com a articulação do primeiro oboé e dos violoncelos.

45) **Compasso 521**, fagote. No manuscrito, há uma ligadura sobre o último tempo deste compasso. A sugestão de se alterar essa ligadura, inserindo-a a partir da segunda nota justifica-se pela coerência com a articulação do primeiro oboé e dos violoncelos.

46) **Compasso 529**, oboés e primeiros violinos. No manuscrito, a ligadura se estende até a primeira nota do compasso seguinte. A sugestão de se alterar essa ligadura, estendendo-a até a segunda nota do c.530 justifica-se pela coerência com a articulação das flautas e pela repetição do padrão que irá ocorrer nos c.531-532, 533-534, 539-540 e 541-542.

47) **Compassos 531 a 534, 541 a 543 e 549**, segunda trompa. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre a primeira nota deste compasso. A sugestão de se inserir um acento sobre essa nota justifica-se pela coerência com a articulação do fagote, segundos violinos, violas e violoncelos.

48) **Compasso 539**, primeiros violinos. No manuscrito, a ligadura se estende até a primeira nota do compasso seguinte. A sugestão de se alterar essa ligadura, estendendo-a até a segunda nota do c.540 justifica-se pela

coerência com a articulação das flautas e oboés neste compasso e pela repetição do padrão já ocorrido anteriormente.

49) **Compasso 549**, violoncelo. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre a segunda nota deste compasso. A sugestão de se inserir um acento sobre essa nota justifica-se pela coerência com a articulação do fagote, segundos violinos, violas.

50) **Compasso 551**, fagote, segunda trompa e violoncelo. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre a segunda nota deste compasso. A sugestão de se inserir um acento sobre essa nota justifica-se pela repetição do padrão ocorrido no c.549.

51) **Compasso 553**, fagote e trompas. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre a segunda nota deste compasso. A sugestão de se inserir um acento sobre essa nota justifica-se pela coerência com a articulação dos violoncelos e contrabaixos.

52) **Compasso 558**, flautas, violinos e violas. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre a segunda colcheia do terceiro tempo deste compasso. A sugestão de se inserir um acento sobre essa nota justifica-se pela coerência com a articulação dos oboés, clarinetas, fagotes e violoncelos.

53) **Compasso 558**, fagote. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre a segunda nota deste compasso. A sugestão de se inserir um acento sobre essa nota justifica-se pela coerência com a articulação dos violoncelos.

54) **Compasso 558**, clarinetas. No manuscrito, não há a indicação de ligadura sobre as três últimas notas deste compasso. A sugestão de se inserir uma ligadura sobre essas notas justifica-se pela coerência com a articulação das flautas, oboés, violinos e violas.

55) **Compasso 560**, primeiros violinos. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre a terceira nota deste compasso. A sugestão de se inserir um

acento sobre essa nota justifica-se pela coerência com a articulação do primeiro oboé.

56) **Compasso 565**, trompas, trompetes e trombones. No manuscrito, não há a indicação de ligadura sobre as três últimas notas deste compasso. A sugestão de se inserir uma ligadura sobre essas notas justifica-se pela coerência com a articulação das madeiras e cordas.

57) **Compassos 566 e 567**, oboés e clarinetas. No manuscrito, não há a indicação de ligadura sobre as três últimas notas deste compasso. A sugestão de se inserir uma ligadura sobre essas notas justifica-se pela coerência com a articulação dos trompetes, violinos e violas.

58) **Compasso 571**, segundos violinos. No manuscrito, não há a indicação de ligadura sobre as três primeiras notas deste compasso. A sugestão de se inserir uma ligadura sobre essas notas justifica-se pela coerência com a articulação das madeiras, trompas, trompetes e violoncelos.

59) **Compasso 572**, violoncelos e contrabaixos. No manuscrito, não há a indicação de ligadura sobre as três últimas notas deste compasso. A sugestão de se inserir uma ligadura sobre essas notas justifica-se pela coerência com a articulação das madeiras, metais e cordas.

60) **Compasso 574**, oboés. No manuscrito, não há a indicação de ligadura sobre as duas últimas notas deste compasso. A sugestão de se inserir uma ligadura sobre essas notas justifica-se pela coerência com a articulação da linha do canto e pela repetição do padrão ocorrido no compasso anterior.

61) **Compasso 574**, fagote. No manuscrito, não há qualquer indicação de ligadura neste compasso. A sugestão de se inserir uma ligadura sobre a segunda, terceira e quarta notas justifica-se pela coerência com a articulação dos violoncelos neste compasso e pela repetição do padrão ocorrido no compasso anterior.

62) **Compassos 577 e 578**, flautas, oboés, clarinetas, fagote, primeira trompa, trompetes, trombones, tímpanos, violoncelos e contrabaixos. No manuscrito, não há a indicação de *marcato* sobre a primeira nota destes

compassos. A sugestão de se inserir essa articulação sobre essas notas justifica-se pela coerência com a articulação dos violinos.

63) **Compassos 579 e 580**, flautas, oboés, clarinetas, fagote, trompas, trompetes, trombones, violinos, violoncelos e contrabaixos. No manuscrito, não há a indicação de *marcato* sobre a primeira nota destes compassos. A sugestão de se inserir acento sobre essas notas justifica-se pela repetição do padrão ocorrido nos c.577 e 578.

64) **Compasso 582**, trompas, trombones, tímpano e cordas. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre a última nota deste compasso. A sugestão de se inserir um acento sobre essa nota justifica-se pela coerência com a articulação das madeiras e trompetes.

65) **Compasso 590**, primeiros violinos. No manuscrito, não há a indicação de ligadura sobre as três últimas notas deste compasso. A sugestão de se inserir uma ligadura sobre essas notas justifica-se pela coerência com a articulação das clarinetas.

66) **Compasso 597**, fagote, violoncelos e contrabaixos. No manuscrito, não há a indicação de ligadura neste compasso. A sugestão de se inserir uma ligadura sobre todas as notas deste compasso justifica-se pela coerência com a articulação das flautas, oboés, clarinetas e primeiros violinos.

67) **Compasso 609**, trompetes. No manuscrito, não há qualquer indicação de ligadura neste compasso. A sugestão de se inserir uma ligadura sobre todas as notas deste compasso justifica-se pela coerência com a articulação das madeiras e trompas.

68) **Compasso 619**, clarinetas, fagote, trompas e trompetes. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre a primeira nota deste compasso. A sugestão de se inserir um acento sobre essa nota justifica-se pela coerência com a articulação do primeiro oboé, violoncelos e contrabaixos.

69) **Compasso 656**, fagote, violoncelos e contrabaixos. No manuscrito, não há a indicação de ligadura sobre as três últimas notas deste compasso. A

sugestão de se inserir uma ligadura sobre essas notas justifica-se pela coerência com a articulação dos oboés, clarinetas, violinos e violas.

70) **Compasso 657**, cordas. No manuscrito, não há a indicação de ligadura sobre as três últimas notas deste compasso. A sugestão de se inserir uma ligadura sobre essas notas justifica-se pela coerência com a articulação das madeiras e metais.

71) **Compasso 659**, segunda clarineta. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre a primeira nota deste compasso. A sugestão de se inserir um acento sobre essa nota justifica-se pela coerência com a articulação do primeiro oboé.

72) **Compasso 661**, violoncelos e contrabaixos. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre as notas deste compasso. A sugestão de se inserir um acento sobre estas notas justifica-se pela coerência com a articulação do restante da orquestra.

73) **Compasso 669**, primeiros violinos. No manuscrito, a ligadura se estende da primeira até a quinta nota deste compasso. A sugestão de se alterar esta articulação, fazendo com que a ligadura compreenda somente as quatro primeiras notas justifica-se pela coerência com a articulação das flautas, oboés e clarinetas, e pela repetição do padrão que irá ocorrer no c.672.

74) **Compasso 669**, clarinetas. No manuscrito, há uma ligadura sobre as duas últimas notas deste compasso. A sugestão de se retirar essa ligadura justifica-se pela coerência com a articulação das flautas oboés e violinos.

75) **Compasso 672**, flautas. No manuscrito, há uma ligadura sobre as duas últimas notas deste compasso. A sugestão de se retirar essa ligadura justifica-se pela coerência com a articulação dos oboés, clarinetas, violinos e violas.

76) **Compasso 675**, oboés e clarinetas. No manuscrito, há uma ligadura sobre as duas últimas notas deste compasso. A sugestão de se retirar essa

ligadura justifica-se pela coerência com a articulação das flautas e violinos, e pela repetição do padrão ocorrido no c.672.

77) **Compasso 675**, primeiros violinos. No manuscrito, a ligadura se estende da primeira até a quinta nota deste compasso. A sugestão de se alterar esta articulação, fazendo com que a ligadura compreenda somente as quatro primeiras notas justifica-se pela coerência com a articulação das flauta, oboés e clarinetas, e pela repetição do padrão ocorrido nos c.669 e 672.

78) **Compasso 678**, flautas e oboés. No manuscrito, há uma ligadura sobre as duas últimas notas deste compasso. A sugestão de se retirar essa ligadura justifica-se pela coerência com a articulação das clarinetas e violinos, e pela repetição do padrão ocorrido nos c.672 e 675.

79) **Compasso 683**, madeiras, metais e cordas. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre a primeira nota deste compasso. A sugestão de se inserir um acento sobre essa nota justifica-se pela repetição do padrão ocorrido nos c.671, 674 e 677.

80) **Compasso 684**, violinos. No manuscrito, há uma ligadura sobre as duas últimas notas deste compasso. A sugestão de se retirar essa ligadura justifica-se pela coerência com a articulação das flautas, clarinetas, e fagote, e pela repetição do padrão ocorrido nos c.672, 675 e 678.

81) **Compassos 691 e 692**, primeiros violinos. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre a segunda nota desses compassos. A sugestão de se inserir acento sobre essas notas justifica-se pela coerência com a articulação da primeira flauta e primeiro trompete.

82) **Compasso 701**, fagote. No manuscrito, não há qualquer indicação de ligadura neste compasso. A sugestão de se inserir uma ligadura sobre a segunda e a terceira notas justifica-se pela coerência com a articulação dos oboés e das clarinetas.

83) **Compasso 703**, primeira flauta, oboés, segunda clarineta e primeiros violinos. No manuscrito, a ligadura se estende da primeira até a quinta nota

deste compasso. A sugestão de se alterar esta articulação, fazendo com que a ligadura compreenda somente as quatro primeiras notas justifica-se pela coerência com a articulação da linha do canto, e pela repetição do padrão ocorrido nos c.671, 677 e 683.

84) **Compasso 706**, violinos e violas. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre a última nota deste compasso. A sugestão de se inserir um acento sobre essa nota justifica-se pela coerência com a articulação das flautas, oboés e clarinetas.

85) **Compasso 707**, primeiros violinos. No manuscrito, há uma ligadura sobre as duas primeiras notas deste compasso. A sugestão de se retirar essa ligadura justifica-se pela coerência com a articulação das madeiras, segundos violinos e violas.

86) **Compasso 708**, fagote. No manuscrito, não há qualquer indicação de ligadura neste compasso. A sugestão de se inserir uma ligadura sobre as duas notas deste compasso justifica-se pela coerência com a articulação das madeiras, violinos e violas.

87) **Compasso 709**, oboés e clarinetas. No manuscrito, há uma ligadura sobre as duas últimas notas deste compasso. A sugestão de se retirar essa ligadura justifica-se pela coerência com a articulação das flautas e violinos, e pela repetição do padrão ocorrido nos c.672, 675, 678 e 684.

88) **Compasso 709**, primeiros violinos. No manuscrito, a ligadura se estende da primeira até a quinta nota deste compasso. A sugestão de se alterar esta articulação, fazendo com que a ligadura compreenda somente as quatro primeiras notas justifica-se pela coerência com a articulação da linha das flautas, oboés e clarinetas, e pela repetição do padrão ocorrido nos c.671, 677, 683 e 703.

89) **Compasso 712**, flautas e oboés. No manuscrito, há uma ligadura sobre duas últimas notas deste compasso. A sugestão de se retirar essa ligadura justifica-se pela coerência com a articulação das clarinetas e violinos, e pela repetição do padrão ocorrido nos c.672, 675, 678, 684 e 709.

90) **Compasso 715**, clarinetas e fagote. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre a primeira nota deste compasso. A sugestão de se inserir um acento sobre essa nota justifica-se pela coerência com a articulação das cordas.

91) **Compassos 728 a 730**, prato. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre as notas desses compassos. A sugestão de se inserir um acento sobre essas notas justifica-se pela coerência com a articulação do restante da orquestra.

92) **Compassos 731 e 740**, metais. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre as duas últimas notas desses compassos. A sugestão de se inserir um acento sobre essas notas justifica-se pela coerência com a articulação das madeiras e cordas.

93) **Compasso 733**, fagote. No manuscrito, há uma ligadura nas duas últimas notas deste compasso. A sugestão de se retirar essa ligadura justifica-se pela coerência com a articulação das flautas, oboés, clarinetas, violinos e violas, e pela repetição do padrão ocorrido nos c.672, 675, 678, 684 e 709.

SEGUNDO ATO

94) **Compasso 13**, fagote. No manuscrito, não há a indicação de ligadura sobre as duas primeiras notas deste compasso. A sugestão de se inserir uma ligadura sobre essas notas justifica-se pela coerência com a articulação das clarinetas.

95) **Compasso 15**, flauta. No manuscrito, há uma ligadura que se estende sobre todas as notas deste compasso até a primeira nota do compasso seguinte. A sugestão de se alterar esta articulação, fazendo com que a ligadura compreenda somente as cinco notas do c.15 justifica-se pela coerência com a articulação das oboés, clarinetas e primeiros violinos.

96) **Compasso 16**, segundo trombone. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre a primeira nota deste compasso. A sugestão de se inserir um acento sobre essa nota justifica-se pela coerência com a articulação das madeiras.

97) **Compasso 19**, clarinetas e fagote. No manuscrito, há a indicação de acento sobre as três últimas notas deste compasso. A sugestão de se retirar o acento dessas notas justifica-se pela ausência de acentuação em toda essa seção durante essa figura de acompanhamento.

98) **Compassos 47 e 51**, tímpanos. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre as duas últimas notas desses compassos. A sugestão de se inserir um acento sobre essas notas justifica-se pela coerência com a articulação dos metais.

99) **Compasso 55**, madeiras e cordas. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre a nota do quarto tempo deste compasso. A sugestão de se inserir acento nesse local justifica-se pela coerência com a articulação dos metais.

100) **Compassos 178 e 179**, segundos violinos, violas e violoncelos. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre a primeira nota desse compasso. A sugestão de se inserir acento sobre essas notas justifica-se pela coerência com a articulação dos primeiros violinos.

101) **Compasso 217**, primeiro oboé. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre a nota do último tempo deste compasso. A sugestão de se inserir um acento nessa nota justifica-se pela coerência com a articulação dos primeiros violinos.

102) **Compasso 237**, trombones. No manuscrito, não há a indicação de ligadura sobre as cinco últimas notas deste compasso. A sugestão de se inserir uma ligadura sobre essas notas justifica-se pela coerência com a articulação das madeiras e metais neste compasso.

103) **Compasso 265**, tímpanos, percussão, violinos e violas. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre a primeira nota do último

tempo deste compasso. A sugestão de se inserir um acento sobre essa nota justifica-se pela coerência com a articulação das madeiras e metais.

104) **Compassos 275 a 277**, cordas. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre as notas desses compassos. A sugestão de se inserir um acento sobre essas notas justifica-se pela coerência com a articulação dos oboés, clarinetas e fagote.

105) **Compassos 279 e 280**, violoncelos e contrabaixos. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre as notas desses compassos. A sugestão de se inserir um acento nessas notas justifica-se pela coerência com a articulação das clarinetas, primeiros violinos e violas.

106) **Compasso 289**, fagote. No manuscrito, não há a indicação de ligadura sobre as duas últimas notas deste compasso. A sugestão de se inserir uma ligadura sobre essas notas justifica-se pela coerência com a articulação das clarinetas.

107) **Compassos 307 e 308**, primeira trompa. No manuscrito, não há qualquer indicação de ligadura nesses compassos. A sugestão de se inserir uma ligadura sobre as quatro notas desses compassos justifica-se pela coerência com a articulação das madeiras, trompetes e cordas.

108) **Compasso 320**, fagote e cordas. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre a última nota deste compasso. A sugestão de se inserir um acento sobre essa nota justifica-se pela coerência com a articulação das flautas, oboés, clarinetas e trompas.

109) **Compasso 320**, primeiros violinos. No manuscrito, há a indicação de *staccato* sobre a terceira nota deste compasso. A sugestão de se substituir o *staccato* por um acento justifica-se pela coerência com a articulação das flautas, oboés, clarinetas e segundos violinos.

110) **Compassos 327 e 329**, harpa. No manuscrito, há uma ligadura sobre as três últimas notas desses compassos. A sugestão de alterar esta articulação, inserindo uma ligadura sobre as quatro notas desses

compassos, justifica-se pela coerência com a articulação do fagote, primeiros violinos, violoncelos e contrabaixos.

111) **Compasso 329**, fagote. No manuscrito, há uma ligadura sobre as três primeiras notas deste compasso. A sugestão de alterar esta articulação, inserindo uma ligadura sobre as quatro notas desses compassos, justifica-se pela coerência com a articulação da flauta, primeiros violinos, violoncelos e contrabaixos.

112) **Compasso 329**, trompas e trompetes. No manuscrito, há uma ligadura sobre a segunda e a terceira notas deste compasso. A sugestão de alterar esta articulação, inserindo uma ligadura sobre as quatro notas deste compasso, justifica-se pela coerência com a articulação da flauta, primeiros violinos, violoncelos e contrabaixos.

113) **Compasso 341**, fagote. No manuscrito, não há qualquer indicação de ligadura entre a quarta e a quinta notas deste compasso. A sugestão de se inserir uma ligadura sobre essas notas justifica-se pela coerência com a articulação das flautas, oboés, metais e a linha do canto.

114) **Compasso 341**, fagote. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre a quarta nota deste compasso. A sugestão de se inserir um acento sobre nota justifica-se pela coerência com a articulação das flautas, oboés e metais.

115) **Compasso 347**, prato. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre a segunda nota deste compasso. A sugestão de se inserir um acento sobre essa nota justifica-se pela coerência com a articulação do restante da orquestra.

116) **Compassos 348 e 349**, prato. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre as notas desses compassos. A sugestão de se inserir um acento sobre essas notas justifica-se pela coerência com a articulação do restante da orquestra.

117) **Compasso 362**, fagote. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre a nota deste compasso. A sugestão de se inserir um acento

sobre essa nota justifica-se pela coerência com a articulação das clarinetas, trompas e cordas.

118) **Compasso 368**, fagote, primeiros violinos, violoncelos e contrabaixos. No manuscrito, há uma ligadura de prolongamento que se estende até o compasso seguinte. A sugestão de se retirar essa ligadura justifica-se pela acentuação da primeira nota do c.369, e pela coerência com a articulação da primeira flauta e do primeiro oboé.

119) **Compasso 369**, fagote. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre a nota deste compasso. A sugestão de se inserir um acento sobre essa nota justifica-se pela coerência com a articulação da primeira flauta, primeiro oboé, primeiros violinos, violoncelos e contrabaixos.

120) **Compasso 377**, oboés e clarinetas. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre a segunda nota deste compasso. A sugestão de se inserir um acento sobre essa nota justifica-se pela coerência com a articulação dos primeiros violinos.

121) **Compasso 383**, madeiras. No manuscrito, não há qualquer indicação de ligadura neste compasso. A sugestão de se inserir uma ligadura sobre as duas notas deste compasso justifica-se pela coerência com a articulação das cordas.

122) **Compasso 387**, violas e violoncelos. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre a segunda nota deste compasso. A sugestão de se inserir um acento sobre essa nota justifica-se pela coerência com a articulação do fagote.

123) **Compasso 389**, fagote, segundos violinos, violas, violoncelos e contrabaixos. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre a primeira nota deste compasso. A sugestão de se inserir um acento sobre essa nota justifica-se pela coerência com a articulação das flautas, oboés, clarinetas e primeiros violinos.

124) **Compasso 392**, harpa. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre o acorde deste compasso. A sugestão de se inserir um acento

sobre esse acorde justifica-se pela coerência com a articulação das madeiras.

125) **Compassos 400 e 401**, segunda clarineta. No manuscrito, não há qualquer indicação de ligadura nesses compassos. A sugestão de se inserir uma ligadura sobre as notas desses compassos justifica-se pela coerência com a articulação das flautas, violinos e violas.

126) **Compasso 402**, oboés. No manuscrito, não há a indicação de ligadura sobre as três últimas notas deste compasso. A sugestão de se inserir uma ligadura sobre essas notas justifica-se pela coerência com a articulação dos segundos violinos, violoncelos e contrabaixos.

127) **Compasso 402**, segunda clarineta e fagote. No manuscrito, não há qualquer indicação de ligadura neste compasso. A sugestão de se inserir uma ligadura sobre todas as notas deste compasso justifica-se pela coerência com a articulação das flautas, primeiros violinos e violas.

128) **Compasso 408**, metais. No manuscrito, não há qualquer indicação de ligadura neste compasso. A sugestão de se inserir uma ligadura sobre todas as notas deste compasso justifica-se pela coerência com a articulação das madeiras e cordas.

129) **Compasso 412**, flautas. No manuscrito, há uma ligadura sobre cada tempo deste compasso. A sugestão de se inserir uma ligadura sobre todas as notas do compasso justifica-se pela coerência com a articulação dos oboés, clarinetas, fagote e cordas.

130) **Compasso 413**, primeiros violinos. No manuscrito, não há qualquer indicação de ligadura neste compasso. A sugestão de se inserir uma ligadura sobre as duas notas deste compasso justifica-se pela coerência com a articulação das madeiras.

131) **Compasso 414**, primeira clarineta. No manuscrito, não há a indicação de ligadura nas duas últimas notas deste compasso. A sugestão de se inserir uma ligadura sobre essas notas justifica-se pela coerência com a articulação dos primeiros violinos.

132) **Compasso 418**, clarinetas, segunda trompa, segundos violinos e violas. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre a nota deste compasso. A sugestão de se inserir um acento nessa nota justifica-se pela repetição do padrão ocorrido nos c.420 e 422.

133) **Compassos 420 e 422**, segunda trompa. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre a nota desses compassos. A sugestão de se inserir um acento sobre essas notas justifica-se pela coerência com a articulação das clarinetas, segundos violinos e violas.

134) **Compassos 428 e 429**, cordas. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre as notas desses compassos. A sugestão de se inserir um acento sobre essas notas justifica-se pela coerência com a articulação do primeiro oboé, clarinetas e fagote.

135) **Compassos 445 a 447**, metais. No manuscrito, não há qualquer indicação de ligadura nesses compassos. A sugestão de se inserir uma ligadura sobre as notas desses compassos justifica-se pela coerência com a articulação das madeiras.

136) **Compasso 484**, harpa. No manuscrito, há a indicação de *staccato* sobre as notas deste compasso. A sugestão de se modificar a articulação para *legato* justifica-se pela coerência com a articulação das flautas e oboés.

137) **Compassos 485 e 487**, flautas. No manuscrito, há uma ligadura a partir da última nota deste compasso até o segundo tempo do compasso seguinte. A sugestão de se retirar esta ligadura justifica-se pela coerência com a articulação dos primeiros violinos.

138) **Compasso 485**, clarinetas. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre as duas últimas notas deste compasso. A sugestão de se inserir um acento sobre essas notas justifica-se pela coerência com a articulação do fagote, trompas e trompetes.

139) **Compasso 485**, violoncelos e contrabaixos. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre as três últimas notas deste compasso. A

sugestão de se inserir um acento sobre essas notas justifica-se pela coerência com a articulação do fagote, trompas e trompetes.

140) **Compasso 489**, tímpanos. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre as três últimas notas deste compasso. A sugestão de se inserir um acento sobre essas notas justifica-se pela coerência com a articulação do restante da orquestra.

141) **Compasso 506**, violoncelos. No manuscrito, não há qualquer indicação de ligadura neste compasso. A sugestão de se inserir uma ligadura sobre cada tempo deste compasso justifica-se pela coerência com a articulação do fagote e harpa.

142) **Compasso 515**, violoncelos. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre a última nota deste compasso. A sugestão de se inserir um acento sobre essa nota justifica-se pela coerência com a articulação do fagote.

143) **Compasso 528**, cordas. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre a última nota deste compasso. A sugestão de se inserir um acento sobre essa nota justifica-se pela coerência com a articulação das madeiras.

144) **Compasso 529**, primeiros violinos. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre a última nota deste compasso. A sugestão de se inserir um acento sobre essa nota justifica-se pela coerência com a articulação das madeiras e metais.

145) **Compasso 533**, tímpanos e cordas. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre a última nota deste compasso. A sugestão de se inserir um acento sobre essa nota justifica-se pela coerência com a articulação das madeiras e metais.

146) **Compasso 548**, primeira trompa, violinos e violas. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre a primeira nota deste compasso. A sugestão de se inserir um acento sobre essa nota justifica-se pela coerência com a articulação das madeiras.

147) **Compasso 554**, primeira flauta. No manuscrito, não há a indicação de ligadura sobre as duas últimas notas deste compasso. A sugestão de se inserir uma ligadura sobre essas notas justifica-se pela coerência com a articulação do primeiro oboé.

148) **Compasso 582**, violoncelos e contrabaixos. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre a última nota deste compasso. A sugestão de se inserir um acento sobre essa nota justifica-se pela coerência com a articulação do restante da orquestra.

149) **Compasso 588**, cordas. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre a nota deste compasso. A sugestão de se inserir um acento sobre essa nota justifica-se pela coerência com a articulação das madeiras.

150) **Compasso 593**, madeiras. No manuscrito, há um acento sobre a primeira nota do último tempo deste compasso. A sugestão de se retirar o acento desta nota justifica-se pela coerência com a articulação das cordas e pela repetição do padrão que irá ocorrer no c.597.

151) **Compasso 610 e 611**, harpa. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre a última nota desses compassos. A sugestão de se inserir um acento sobre essas notas justifica-se pela coerência com a articulação das madeiras.

152) **Compasso 620**, tímpanos e cordas. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre a nota deste compasso. A sugestão de se inserir um acento sobre essa nota justifica-se pela coerência com a articulação das madeiras e metais.

153) **Compasso 631**, clarinetas, fagote, segundos violinos, violas e violoncelos. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre a primeira nota deste compasso. A sugestão de se inserir um acento sobre essa nota justifica-se pela coerência com a articulação dos oboés e primeiros violinos.

154) **Compasso 631**, clarinetas, fagote, segundos violinos, violas e violoncelos. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre a primeira

nota deste compasso. A sugestão de se inserir um acento sobre essa nota justifica-se pela coerência com a articulação dos oboés e primeiros violinos.

155) **Compassos 639 a 641**, primeiros violinos. No manuscrito, não há qualquer indicação de ligadura nestes compassos. A sugestão de se inserir uma ligadura sobre cada tempo destes compassos justifica-se pela coerência com a articulação das madeiras, além da repetição do padrão ocorrido entre os c.592 a 594.

156) **Compasso 641**, violoncelos. No manuscrito, não há qualquer indicação de ligadura neste compasso. A sugestão de se inserir uma ligadura sobre o segundo e quarto tempos justifica-se pela coerência com a articulação das madeiras, além da repetição do padrão ocorrido no c.594.

157) **Compasso 647**, cordas. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre a última nota deste compasso. A sugestão de se inserir um acento sobre essa nota justifica-se pela coerência com a articulação dos oboés clarinetas, fagote, trompas e trompetes.

158) **Compasso 653**, harpa. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre a primeira nota deste compasso. A sugestão de se inserir um acento sobre essa nota justifica-se pela coerência com a articulação do primeiro oboé.

159) **Compassos 660 e 661**, oboés e fagote. No manuscrito, não há a indicação de ligadura sobre as três últimas notas deste compasso. A sugestão de se inserir uma ligadura sobre essas notas justifica-se pela coerência com o padrão ocorrido nos c.330 e 331, e pela articulação dos violoncelos e contrabaixos no c.661.

160) **Compassos 682 e 726**, segundos violinos e violas. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre a última nota desses compassos. A sugestão de se inserir um acento sobre essas notas justifica-se pela coerência com a articulação dos oboés e clarinetas.

161) **Compassos 705 a 713**, violoncelos e contrabaixos. No manuscrito, não há a indicação de *staccato* sobre as notas desses compassos. A

sugestão de se inserir *staccato* sobre essas notas justifica-se pela repetição do padrão ocorrido no compasso anterior.

162) **Compassos 720 e 723**, fagote. No manuscrito, há uma ligadura que compreende as três notas deste compasso. A sugestão de se modificar esta articulação, fazendo com que a ligadura se estenda sobre as duas primeiras notas deste compasso, justifica-se pela coerência com a articulação dos primeiros violinos e pelo padrão ocorrido no c.717.

163) **Compassos 754 e 755**, tímpanos, segundos violinos, violas, violoncelos e contrabaixos. No manuscrito, não há a indicação de *staccato* sobre as notas desses compassos. A sugestão de se inserir *staccato* sobre essas notas justifica-se pela coerência com a articulação das madeiras, metais e primeiros violinos.

164) **Compasso 756**, *tutti*. No manuscrito, não há a indicação de *staccato* sobre as notas deste compasso. A sugestão de se inserir *staccato* nessas notas justifica-se pela repetição do padrão que ocorreu anteriormente.

165) **Compasso 766**, fagote. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre a sétima nota deste compasso. A sugestão de se inserir um acento sobre essa nota justifica-se pela coerência com a articulação do primeiro oboé, primeira clarineta, segundos violinos e violas.

166) **Compasso 767**, fagote. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre a primeira nota deste compasso. A sugestão de se inserir um acento sobre essa nota justifica-se pela coerência com a articulação do primeiro oboé, primeira clarineta, segundos violinos e violas.

167) **Compasso 767**, primeiro oboé e violoncelos. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre a primeira nota do último tempo deste compasso. A sugestão de se inserir um acento sobre essa nota justifica-se pela coerência com a articulação do fagote.

168) **Compasso 769**, clarinetas. No manuscrito, há uma ligadura sobre o segundo tempo deste compasso. A sugestão de se modificar esta

articulação, fazendo com que a ligadura se estenda da segunda à sexta notas deste compasso, justifica-se pela coerência com a articulação dos oboés e cordas.

169) **Compasso 777**, segundos violinos, violas e violoncelos. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre a última nota deste compasso. A sugestão de se inserir um acento sobre essa nota justifica-se pela coerência com a articulação das clarinetas, fagote e segundos violinos.

170) **Compasso 794**, metais. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre a nota deste compasso. A sugestão de se inserir um acento sobre essa nota justifica-se pela coerência com a articulação das madeiras e cordas.

171) **Compasso 795**, violas e violoncelos. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre a nota deste compasso. A sugestão de se inserir um acento sobre essa nota justifica-se pela coerência com a articulação do fagote, trompas e trombones.

172) **Compasso 796**, trompas, trombones, violas e violoncelos. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre a nota deste compasso. A sugestão de se inserir um acento sobre essa nota justifica-se pela coerência com a articulação do fagote e pela repetição do padrão ocorrido no compasso anterior.

173) **Compasso 818**, madeiras, metais e prato. No manuscrito, não há a indicação de acento sobre a nota do terceiro tempo deste compasso. A sugestão de se inserir um acento nessa nota justifica-se pela coerência com a articulação das cordas.

3.4.4 Indicações inexistentes na partitura e alterações na estrutura rítmica

PRIMEIRO ATO

1) **Compasso 118**, segunda trompa. No manuscrito, há uma mudança para a clave de fá no c.116. Entretanto, não há indicação de retorno para a clave de sol. A sugestão para se inserir uma clave de sol a partir do c.118 justifica-se pela coerência com a estrutura harmônica do trecho subseqüente.
2) **Compasso 373**, violoncelos. No manuscrito, não há a indicação de *tutti* após o *solo* indicado no c.370. A sugestão de fazer com que a parte seja realizada por todo o naipe de violoncelos, a partir deste ponto, justifica-se pelo fato de que este compasso inicia uma nova seção em que as cordas estão todas em *tutti*.
3) **Compasso 431**, violoncelos e contrabaixos. No manuscrito, não existe a indicação para os instrumentistas voltarem a tocar com *arco* após o *pizzicato*. A sugestão para se voltar a tocar com *arco* justifica-se pelos seguintes indícios: notas longas sustentadas, passagens *legato* e relação com os outros instrumentos de cordas nesse compasso.
4) **Compasso 454**, violinos. No manuscrito, não há a indicação de *tutti* neste compasso. A sugestão de fazer com que os violinos volte a tocar em tutti justifica-se pela figura de acompanhamento que os primeiros violinos realizam, um padrão que já havia ocorrido anteriormente.
5) **Compasso 590**, contrabaixos. No manuscrito, não existe a indicação para os instrumentistas voltarem a tocar com *arco* após o *pizzicato*. A sugestão para se voltar a tocar com *arco* justifica-se pela indicação de tremulo de arco na primeira nota deste compasso.

6) **Compasso 645**, contrabaixos. No manuscrito, não existe a indicação para os instrumentistas voltarem a tocar com *arco* após o *pizzicato*. A sugestão para se voltar a tocar com *arco* justifica-se pela coerência com os outros instrumentos de cordas neste trecho.

SEGUNDO ATO

7) **Compasso 647**, *Santuzza*. No manuscrito, há uma pausa de semínima e uma de colcheia. A sugestão de se alterar a segunda pausa para uma pausa de semicolcheia justifica-se pela coerência com a tonicidade do texto (*Ti dissi il vero*), além de que a resolução da nota *Si* deve ocorrer sobre o acorde de *Si menor* que está sobre o terceiro tempo.
8) **Compasso 816**, *Rocco*. No manuscrito, não há as duas últimas notas que correspondem às duas últimas sílabas do texto "*Colei mi fa ribrezzo*". A sugestão de se acrescentar duas notas *Si* justifica-se pela repetição do padrão que ocorre no compasso seguinte.

Capítulo 4:

A direção musical da ópera *Sandro*

4. A DIREÇÃO MUSICAL DA ÓPERA *SANDRO*

Neste capítulo será apresentado o assunto que norteou a idéia desta Tese: a abordagem da preparação de uma ópera do ponto de vista do regente. A atividade de um regente de ópera, nos dias atuais, também conhecida aqui no Brasil como direção musical, abrange uma série de funções que se dividem entre o processo de preparação – desde a concepção musical do espetáculo – e a apresentação final. Essas funções foram sendo consolidadas através do desenvolvimento de diferentes práticas exercidas nos diversos teatros de ópera através dos tempos, ao lado do florescimento da atividade da regência.

Se nos detivermos em uma investigação do ponto de vista histórico, observamos, num primeiro momento, que não há informações precisas sobre como ocorreu a preparação e a condução musical durante as primeiras óperas. Não sabemos ao certo se, naquele momento, havia um líder musical e quais eram suas responsabilidades. Segundo Spitzer e Zaslaw (*apud* SADIE*,* 1997, Vol.I, p.914) algumas fontes relatam a figura do compositor realizando a marcação de tempos durante as execuções – como em uma iconografia de *Alceste* de Lully – sendo que também há fontes documentais que comprovam a atuação do compositor tocando cravo que, possivelmente, deveria impor certo tipo de liderança. Especulações à parte, o que temos de concreto é o fato de que, dificilmente, uma ópera da época poderia ser perfeitamente executada sem haver uma liderança musical efetiva, face à complexidade de obras como *Orfeo* de Monteverdi, por exemplo.

Por outro lado, durante o século XVIII, é vasta a documentação que relata a dupla liderança musical que ocorria nos teatros de ópera italianos, alemães e ingleses: ela se dava em parte pelo cravista – que era chamado de *kapellmeister* ou *maestro*, e em parte pelo violinista principal – que podia ser chamado de *capo d'orchestra* ou *konzertmeister*. No que diz respeito à preparação

do espetáculo o *konzertmeister* provavelmente tinha um papel secundário, enquanto ao *kapellmeister* era destinada a função de ensaiar todos os cantores. No caso de uma nova ópera, o *kapellmeister* geralmente era o compositor que também participava das três primeiras récitas tocando ao cravo. Entretanto, no que tange à apresentação pública, há relatos contraditórios a respeito da divisão das responsabilidades entre esses dois líderes. Segundo o musicólogo Daniel Koury,

> [...] o *Kapellmeister* ao primeiro cravo era responsável pela performance como um todo, principalmente pelas vozes. Ele controlava o andamento tocando acordes, dando deixas ou notas para os cantores, tocando qualquer parte que poderia ser perdida. Ele podia mover sua cabeça ou utilizar seus pés se necessário para manter o tempo, mas ele evidentemente não conduzia com suas mãos. O resto do grupo, isto é, a orquestra, estava sobre o controle subordinado do *Konzertmeister*.[33] (KOURY, 1986, p.53)

Assim como o *Kapellmeister* utilizava-se de movimentos corporais para conduzir o grupo, o *Konzertmeister* também conduzia através de gestos corporais amplos, utilizando-se ainda da possibilidade de tocar mais forte a sua parte no sentido de indicar uma referência sonora além da visual.

Contudo, Zaslaw (1976, p.162) nos aponta que, em 1791, o violinista italiano Francesco Galeazzi relatou em seu tratado *Elementi teorico-practici di musica, con un saggio supra l'arte di suonare il violino* que, "deixando de lado as três primeiras récitas da ópera, as quais o compositor liderava tocando do primeiro cravo, [...] o *primo violino* teve o controle completo da apresentação, e que tanto instrumentistas como cantores seguiam seus sinais."[34] Consequentemente,

---

[33] *[...] the Kapellmeister at the first harpsichord was in charge of the performance as a whole, the voices in particular. He controlled tempo by playing chords, giving cues or notes to singers, playing any part which might go astray. He might move his head or use his feet if necessary to keep the beat, but he evidently did not conduct with his hands. The rest of the group, that is, the orchestra, was under the subordinate control of the Konzertmeister.*

[34] *Leaving aside the first three performances of the opera, which the composer led from the first harpsichord, [...] the primo violino had full control of the performance, and that both instrumentalists and singers followed his signals.*

observamos que as funções que cada um desses líderes desempenhavam não estavam bem definidas, mas o que era certo é que eles coexistiram.

Apesar de haver críticas que consideravam esse tipo de condução muito confusa – ela perdurou em alguns teatros na Itália até cerca de 1860. Paralelamente, ocorria na França outro tipo de condução, a qual possuía a curiosa característica de ser audível, e era realizada através da batida de um bastão, uma nítida herança da prática adotata por Lully, à qual Rousseau se referiu em seu *Dictionnaire* como *"um ruído insuportável de seu bastão que cobre e amortece o efeito da orquestra"*[35], e que era um dos motivos da ineficiência da orquestra da Ópera de Paris em detrimento às outras da Europa. Esse tipo de marcação servia, provavelmente, para coordenar o coro e os dançarinos ao invés dos cantores ou instrumentistas.

Entretanto, foi durante a primeira metade do século XIX, que, pela constante confusão causada pela dupla liderança praticada nos teatros italianos, alemães e ingleses, a responsabilidade sobre a apresentação pública de uma ópera foi se concentrando em uma só pessoa. Isso ocorreu de duas maneiras: pelo *maestro* deixando seu posto de cravista para assumir a regência como havia feito B. A. Weber em Berlim, em 1792, ou pelo *capo d'orchestra* deixando de tocar e indicando os tempos com o arco do violino como fez François-Antoine Habeneck em Paris, em 1820 (SPITZER e ZASLAW *apud* SADIE, 1997, Vol. I, p.915), uma nítida evolução do que Galeazzi havia apontado em 1791. Na Itália, havia preferência pela liderança que era realizada pelo *capo d'orchestra*, como relatado no periódico alemão *Allgemeine musikalische Zeitung*, no ano de 1813, o qual descrevia performances de ópera em Milão, Nápoles, Roma, Florença, Bolonha, Veneza, Turim, Genova, Verona, Brescia, Bergamo, Piacenza e Parma:

> Cada ópera era dirigida pelo primeiro violinista, que ocupava uma posição bastante elevada no meio da orquestra. O *Kapellmeister am Klavier* [*maestro al cembalo*], praticamente em um canto entre o primeiro contrabaixo e violoncelo, dificilmente era visível com a sua partitura além

[35] *le bruit insupportable de son bâton qui couvre & amortit tout l'effet de la Symphonie.* (ROUSSEAU, 1768, p.355)

> de tocar uma parte de menor importância, a qual muitas vezes limitava-se a simples viradas de páginas. Somente em Florença eu encontrei uma disposição orquestral que seguia fielmente o modelo alemão. Aqui, Hr. Kapellmeister Bondi sentava em uma posição elevada em frente ao cravo e dirigia a ópera marcando os tempos. (*Allgemeine musikalische Zeitung*, 1813, *apud* HARWOOD, 1986, p.121-122).[36]

Evidências encontradas em partes orquestrais de óperas italianas desse período confirmam a atuação do primeiro violino como o líder musical da performance: uma vez que ainda não era habitual a utilização da partitura orquestral, as indicações eram realizadas na parte do primeiro violino. Contudo, a responsabilidade do *capo d'orchestra* na liderança musical se limitava à indicação dos tempos para a manutenção do sincronismo durante a apresentação. Os ensaios com os cantores, por sua vez, continuavam sendo responsabilidade do *maestro al cembalo*.

Com a ascensão da atividade da regência, as responsabilidades destinadas ao *maestro al cembalo* e ao *capo d'orchestra* foram sendo concentradas na autoridade desse líder musical emergente: o regente ou diretor musical. Dessa forma, uma única pessoa era responsável pela preparação da obra e, consequentemente, pela direção de uma interpretação. Um dos primeiros documentos que nos indica um ponto de partida com relação a este assunto é o *Der angehende Musikdirektor* de I. Arnold, publicado em 1806, que afirma que "a fusão dos membros individuais para a reprodução de um sentimento único é o trabalho do *leader*, *concertmaster*, diretor musical ou regente."[37] (ARNOLD, 1806 *apud* KOURY, 1986, p.61). Nesse sentido, Carl Maria von Weber (1786-1826) nos deu um nítido direcionamento quando, na década de 1820, em Dresden, realizou os ensaios para a interpretação, indicando aos cantores como eles deveriam se

---

[36] *Each opera was directed by the first violinist, who occupied a somewhat elevated position in the middle of the orchestra. The Kapellmeister am Klavier [maestro al cembalo], practically in a córner between the first double bass and violoncello, is hardly visible with his score and plays a very minor role, which is not rarely limited to merely turning pages. Only in Florence did I finda n orchestral arrangement entirely after the German fashion. Here, Hr. Kapellmeister Bondi sat in a somewhat elevated position in front of the harpsichord [Klavier] and directed the opera by beating time.*

[37] *the fusion of the individual members to the reproduction of a single feeling is the work of the leader, concertmaster, music director, or conductor.*

mover no palco supervisionando também os cenários, figurinos e os efeitos cênicos (SPITZER e ZASLAW *apud* SADIE, 1997, Vol. I, p.915). Segundo Bowen (2003, p.103), Weber via o regente, inicialmente, como um mediador entre os cantores que instituem "*uma correta ondulação na métrica*" e os instrumentistas que dividem o tempo "*num preciso senso rítmico, como a ondulação de um pêndulo. A sinceridade de expressão exige a fusão dessas características opostas*".

Por sua vez, na Itália, um dos principais responsáveis pela organização e estabelecimento das funções de um diretor musical foi, sem dúvida, Angelo Mariani (1821-1873). Violinista de grande reputação na Europa, assumiu, em 1852, a direção da orquestra do *Teatro Carlo Felice* de Gênova. A partir de então, travou intensa relação de colaboração com Giuseppe Verdi. Por ocasião da estréia de *Aroldo* em Rimini, no ano de 1857, Mariani enfatizou a necessidade de ter em mãos a partitura orquestral daquela ópera para que ele pudesse ter controle total de todos os detalhes da música, o que nos dá um primeiro indício da reformulação da atividade da regência que ele estava promovendo nos teatros de ópera italianos.

Figura 74: Angelo Mariani em 1857.

Considerando a atitude tanto de Weber em Dresden quanto de Mariani em Genoa, observamos uma convergência de ideias que vão ao encontro do que Hector Berlioz (1803-1869) estabeleceu posteriormente em *L'Art du chef d'orchestre*, publicado em 1855. Nesse tratado, Berlioz estabelece a nítida distinção entre um violinista condutor e um regente, no sentido de que o violinista condutor tinha como única responsabilidade a manutenção do tempo, enquanto um regente deveria ter responsabilidade como intérprete da obra musical. Nesse sentido, a seguinte declaração de Mariani acerca da produção de *Tutti in Maschera* de Pedrotti nos indica o seu pensamento em relação à atuação do *capo d'orchestra* como regente:

> [...] A ópera *Tutti in Maschera* foi muito bem e na segunda noite eu assumi a direção porque, para falar a verdade (em confidência) o meu amigo *Spalla* foi feito para qualquer coisa exceto para ser *direttore*. (Carta de Mariani a Girolamo Cerri, *apud* JENSEN, 1991, p.52)[38]

Passados três anos da estréia de *Aroldo*, uma segunda associação de Mariani com Verdi ocorreu com a produção de *Un Ballo in Maschera*, em Bologna, no ano de 1860. Após o sucesso desta produção, a notícia do fracasso da produção da mesma ópera realizada pelo *Teatro Scala* de Milão fez com que Mariani escrevesse uma carta, em 1862, a Eugenio Tornaghi – um dos associados da Ricordi – a qual figura entre os mais importantes documentos que comprovam a atuação mais ampla que o regente de ópera passava a ter naquele momento. Desta carta selecionamos alguns trechos que seguem abaixo:

> [...] Não é suficiente serem bons músicos [...] quando a cor da ópera não é compreendida, quando os efeitos dramáticos são mal interpretados, quando as cores subjetivas que as vozes devem apresentar, os instrumentos e as massas são executados somente pelo puro valor das notas, então, acredito, as belezas de uma partitura não poderão ser compreendidas pelo público. Não é suficiente tocar todos os fortes, todos os pianos e todos os crescendo, não basta medir os tempos com o metrônomo. Há uma grande diferença de forte para forte, de piano para piano, de crescendo para crescendo. [...] Em primeiro lugar a legítima verdade de uma ópera deve ser absorvida pelos cantores e posteriormente colorida com as tonalidades dos instrumentos, que entre os compositores italianos, o célebre Verdi sabe manipular. Ocasionalmente mesmo com pequenos recursos podem ser obtidos efeitos estupendos, mas para isto deve-se ter, sobretudo, refinamento de gosto em quem esteja conduzindo. Eu sei que o tenor Graziani tem o costume de alargar todos os tempos: este, porém, é um defeito que pode ser superado, bastando para isso acostuma-lo durante os ensaios a realizar o andamento correto. E lembro, quando ele veio a Bologna, que ele reclamava da minha precipitação, mas por Deus! Eu o fiz andar, e eu garanto que ele andou bem, e eu sempre gostaria de tê-lo para *Ballo in Maschera*, bem como para outras óperas, que somente ele canta bem. [...] Volto a dizer a você, quando uma ópera não é compreendida pelos cantores, a orquestra não pode fazer nada, e mesmo que toquem bem de nada adiantará. É o maior equívoco ter em um teatro um *maestro concertatore* e um *direttore d'orchestra*. Se o segundo é subordinado ao primeiro, nada será produzido além do efeito de uma máquina: é perigoso confiar a uma máquina toda a estrutura de uma ópera! Se for um

[38] *[...] L'opera Tutti in Maschera ando benone e la seconda sera presi i ola direzione perchè a dir vero (in confidenza) il mio amico Spalla è nato per tutt'altro che per farei l Direttore.*

> verdadeiro *direttore*, deve também dirigir e regular tudo, então haverá unidade na execução, na concepção e na interpretação; sem isso não haverá nada além de desordem ou sorte a cada vez que for compreendida, se é que vai ser possível compreende-la. Mas assim fizeram nossos pais, dizem os imbecis, e por isso devemos fazer até quando existirem artesões antiquados em certos teatros arcaicos. (Carta de Mariani a Eugenio Tornaghi, 12 de janeiro de 1862, *apud* JENSEN, 1991, p.54-56).[39]

Esse relato de Mariani reflete um esforço no sentido de impor a sua concepção sobre a necessidade da intervenção do regente nos aspectos interpretativos da obra e, ao mesmo tempo, de demonstrar o equívoco dos teatros que ainda mantinham a dupla liderança musical. Reforçando o papel do regente como o responsável por todos os detalhes da produção, correspondências entre Mariani e Ricordi apontam que uma das primeiras providências a ser tomada para a estréia italiana de *Don Carlos* foi a de encontrar os cantores adequados para os diversos papéis (JENSEN, 1991, p.56).

Por outro lado, quem teve grande influência no estabelecimento das funções de um regente de ópera foi, sem dúvida, Hans von Bülow (1830-1894). A sua associação como *Hofkapellmeister* junto ao *Munich Hofoper* a partir de 1865

[39] *[...] Non basta essere buoni musicisti [...] quando non è indovinato il colore dell'opera, quando gli effetti drammatici vengono male interpretati, quando i vaghi colori che devono presentare le voci, gli istrumenti e le masse non sono che eseguiti pel puro valore delle note, allora, credito, le bellezze di uno spartito non possono essere comprese das pubblico. Non basta fare tutti i forti, tutti i piano e tutti i crescendo, non basta misurare i tempi col metronomo. Vi è una grande differenza da forte a forte, da piano a piano, da crescendo a crescendo. [...] Prima di tutto un'opera bisogna inmedesimarla colla verità dovuta ai cantanti e poi colorirla colle tinte dello strumentale, che cosi bene sa trattare, fra i compositori italiani, il giustamente celebérrimo Verdi. Talvolta anche da pochi mezzi si può cavare effetti stupendi, ma per ciò ci vuole sopra tutto, squisitezza di gusto in chi trovasti alla direzione. So che il tenore Graziani ha il vizzo di allargare tutti i tempi: questo però è difetto che può esser vinto, e basta abituarlo nelle prove all'andamento giusto. Mi ricordo, quando venne a Bologna, che si lamentava della mia premura, ma per Dio! lo facevo andare, e t'assicuro che colà andava bene, e lo vorrei sempre avere pel Ballo in Maschera, come per altre opera, che so egli canta bene. [...] Ti ripeto, quando un'opera non è indovinata dalle parti cantanti, l'orchestra non può far nulla, e per quanto suoni bene a nulla gioverà. È errore più sommo quello di avere in un teatro un maestro concertatore e un direttore d'orchestra. Se il secondo deve star soggetto al primo, non produrrà che l'effetto di una macchina: è un brutto affidare ad una macchina tutto l'edifizio di una opera in musica! Se è un vero direttore, deve anche dirigere e regolare tutto, allora si avrà unità nella esecuzione, nel concetto, e nella interpretazione; senza questo non sarà che sconcerto e caso ogni volta che si indovina, se purê è possibile d'indovinarla. Ma così facevano i nostri padri, dicono gli imbecilli, e così bisognerà fare finchè in certi teatri antiquati esisteranno antiquati artigiani.*

gerou frutos que eternizaram uma nova concepção sobre a atuação do regente como preparador de uma ópera. A sua indelével contribuição está na sistematização dos procedimentos de ensaio de uma ópera. Segundo Bowen,

> Um perfeccionista por natureza, ele [Bülow] começava preparando os artistas instruindo musicalmente os repetiteurs, que trabalhavam individualmente com os cantores. Após esta fase inicial, os cantores eram envolvidos em ensaios de palco e conjunto sendo acompanhados pelo piano. Bülow também reformou a maneira como a orquestra ensaiava e insistia para que cada uma das seções fosse ensaiada separadamente antes que os ensaios em conjunto pudessem começar. Quando ele estava satisfeito com o progresso da orquestra e dos cantores, ele agrupava ambos para os *Sitzproben* – ensaios nos quais cantores e orquestra ensaiavam a música sentados sem ação cênica – seguidos por ensaios de palco e, finalmente, ensaios gerais. (MILLINGTON, 1992 *apud* BOWEN, 2003, p. 116.) [40]

Esse relato demonstra, claramente, o processo de ensaios instituído por Bülow, o qual consistia numa forma de viabilizar a concepção da escola Alemã de regência, na qual o regente deveria ter um papel interpretativo muito forte, realizando as intervenções que fossem necessárias. Aos poucos, esse processo foi se tornando uma prática universal dentro dos teatros de ópera do mundo inteiro, e se mantém vivo até hoje.

[40] *A perfectionist by nature, he began preparing the artists by instructing the répétiteurs musically, who then worked individually with the singers. After this initial phase, the singers were then involved in stage and ensemble rehearsals accompanied by the piano. Bülow also reformed the way in which the orchestra rehearsed, and insisted that each of the sections be prepared separately before full rehearsals could begin. When he was satisfied with the progress of the orchestra and the singers, he brought both groups together for Sitzproben – rehearsals where singers and orchestra rehearsed the music seated and without stage action – followed by stage and, finally, dress rehearsals.*

Figura 75: Hans von Bülow

Identificando a origem da atividade do regente de ópera moderno nas valiosas contribuições de Mariani e Bülow, atualmente, outras responsabilidades se somam na construção do papel de um diretor musical. Tendo em vista o fato dele ser o responsável pelos aspectos musicais da produção como um todo, uma das primeiras tarefas que se impõem à sua função é a escolha do elenco que irá atuar em cena (tarefa que já havia sido apontada por Mariani). Além disso, também são responsabilidades do diretor musical a definição do tamanho e da disposição do coro e da orquestra, a orientação e a realização dos ensaios musicais com coro, solistas e orquestra. Do ponto de vista da regência, ele deve definir e controlar o andamento de cada uma das seções além de tomar decisões sobre os mínimos detalhes interpretativos da partitura assegurando-se de que os cantores realizem esses detalhes cuidadosamente,

inclusive nos ensaios cênicos. Deve também ajustar o equilíbrio sonoro e o sincronismo entre a orquestra que está no fosso e os solistas e o coro que se movimentam o tempo inteiro no palco. Outro papel importante do diretor musical é a realização do planejamento de todos os ensaios, tendo-se em vista a melhor maneira de se organizar o revezamento dos diferentes grupos que atuam numa ópera, no sentido de não causar fadiga para nenhum dos atuantes frente ao grande número de ensaios necessários para a preparação do espetáculo.

Por sua vez, as responsabilidades do diretor musical não param por aí: além dele, ainda assina pela produção de uma ópera o diretor cênico, que é o responsável por todos os aspectos visuais da produção e, consequentemente, divide com o diretor musical as responsabilidades sobre o espetáculo. Também fazem parte da equipe de produção o cenógrafo, o figurinista, o desenhista de luz e o coreógrafo (quando necessário), além de seus respectivos assistentes[41]. Apesar de haver um número significativo de lideranças, há uma importante hierarquia a ser preservada: enquanto o cenógrafo, o figurinista, o desenhista de luz e o coreógrafo estão geralmente subordinados ao diretor cênico, este está diretamente subordinado ao diretor musical, que é visto, portanto, como o administrador dessas lideranças. Assim, o diretor musical é o responsável pela decisão final de todos os aspectos da produção que estejam relacionados a alguma questão musical. Por isso, ele é quem deverá tomar as decisões cruciais que afetarão o resultado final do trabalho, tais como optar pela execução na íntegra ou pela realização de cortes, decidir qual versão ou edição a ser utilizada (no caso de haver mais de uma) ou até mesmo propor ou realizar uma edição própria (como é o nosso caso), decidir onde irá inserir os intervalos, levando em consideração a continuidade dramático-musical, o descanso dos cantores ou mesmo as necessidades técnicas.

[41] Aqui foram citados somente os responsáveis pela parte artística de uma produção. A parte técnica ainda é composta pelo diretor de palco, diretor de produção, diretor de cenotécnica e seus respectivos subordinados que garantem o funcionamento de toda a parte técnica do espetáculo, desde acionamento de simples mecanismos manuais até mesmo a programação de computadores.

Voltando-nos para o nosso objeto de estudo, iremos, a partir de agora, propor uma definição para os aspectos da direção musical da ópera *Sandro*. Todas as considerações estarão sendo embasadas nos conteúdos desenvolvidos nos capítulos precedentes.

4.1 A escolha do elenco

A correta escolha dos cantores para a produção de uma ópera é uma das tarefas mais importantes do diretor musical, a qual deve ser realizada com muito critério. Cantores com vozes inadequadas para a realização da linha vocal dos personagens ou que tenham uma personalidade que prejudique a atuação cênica podem levar uma ópera ao fracasso, não somente pela questão musical, mas também pela caracterização dramática. Como o espetáculo operístico é o resultado da fusão dos elementos musicais e teatrais, exige-se que o cantor de ópera tenha habilidade nesses dois segmentos. Assim, um personagem cômico deve ser interpretado por um cantor que, além de ter uma voz adequada para o papel, tenha uma boa desenvoltura cênica, ao passo que um personagem heróico deve ser capaz de demonstrar integridade moral e persuasão ou um personagem romântico deve ser capaz de transmitir paixão.

Entretanto, no que tange à questão musical é que está o nosso maior desafio. A determinação da categoria vocal mais adequada para a interpretação de um determinado personagem não é algo tão simples de se resolver, pois dentro do gênero operístico há uma variedade bastante grande de categorias vocais, cada qual com suas particularidades. Partindo da classificação estabelecida por Manuel Garcia no seu "*Traité Complet de l'Art du Chant*" (1847)[42], observa-se que pouco tempo depois desta publicação, as categorias por ele apontadas não eram suficientes para abranger o universo da ópera romântica, cuja linguagem distanciava-se muito daquela da ópera do século XVIII. Devido à crescente associação dos aspectos dramáticos dos personagens à tipologia vocal dos cantores, houve necessidade de se definir características mais específicas dentro das categorias já estabelecidas. Em 1848, Giuseppe Verdi nos deu indícios

[42] Neste tratado, Garcia estabelece as seguintes classificações para as vozes humanas: soprano, meio-soprano e contralto para as vozes femininas, e tenor, barítono e baixo para as vozes masculinas.

dessa necessidade, quando discordou da escolha da renomada soprano Eugenia Tadolini para o papel de *Lady Macabeth* numa produção do *Teatro di San Carlo* de Nápoles, justificando a sua discordância através da descrição das características que a cantora deveria ter para a interpretação desse personagem. Abaixo citamos um trecho da carta que ele enviou, naquela ocasião, para a direção do *Teatro di San Carlo*:

> Tadolini é uma mulher bela, e eu queria que Lady Macabeth fosse feia e má. A Tadolini canta perfeitamente, e eu queria que Lady não cantasse. A Tadolini tem uma voz maravilhosa, clara, límpida e potente; e eu queria para a Lady uma voz áspera, sufocada e escura. A voz da Tadolini tem algo de angelical, a voz de Lady tem que ser diabólica. (VERDI, 1848 *apud* KIMBELL, 1991, p.508) [43]

Ao contrário do século XVIII, em que uma ópera geralmente era concebida para uma ocasião particular e cada papel era destinado a um cantor específico, no século XIX, os personagens das óperas eram concebidos para determinados tipos vocais. Isso resultou na consolidação de um repertório no qual os cantores eram chamados para interpretarem papéis que não haviam sido escritos especificamente para eles, mas sim para um tipo de voz que eles possuíam. Nesse sentido, o relato anterior evidencia as características vocais mais adequadas para aquele determinado papel, o qual não poderia ser interpretado por uma das sopranos mais requisitadas da época. Torna-se muito evidente que, para Verdi, personagens de diferentes características psicológicas tinham que ser interpretados por cantores que possuíssem vozes distintas, embora fossem classificados dentro da mesma categoria vocal. Além disso, a modificação da linguagem instrumental e da orquestração e o consequente aumento da sonoridade das orquestras das óperas durante o século XIX estão entre os principais fatores que contribuíram para o surgimento de subdivisões das

[43] *Tadolini is a fine-looking woman, and I should like Lady Macbeth to look ugly ande vil. Tadolini sings to perfection, and I should like Lady not to sing at all. Tadolini has a marvellous voice, clear, limpid and powerful; and I should like Lady's voice to be harsh, choked and hollow. Tadolini's voice has something angelic about it, and I should like Lady's voice to have something devilish.*

categorias vocais estabelecidas por Manuel Garcia, pois a partir de então houve necessidade da utilização de vozes mais robustas, mais potentes e com timbres mais pesados para a correta adequação ao repertório. Dessa forma surgem novos sistemas de classificação vocal para o cantor de ópera através de subdivisões das categorias principais.

Apesar da sistematização dessa subdivisão das categorias das vozes ser muito controversa até os dias de hoje, foi na Alemanha que se estabeleceu um sistema bem definido conhecido como *Fach*[44]. Esse sistema surgiu da necessidade das casas de ópera alemãs catalogarem os cantores através de suas características vocais, para então definir os papéis que eles eram capazes de interpretar. É um sistema que propõe uma subdivisão das categorias vocais baseada em parâmetros como extensão vocal, tessitura, timbre, potência vocal, agilidade, além da personalidade e, também, da aparência física do cantor. De acordo com essas variáveis, o cantor é classificado dentro de uma "Fach", sendo, então, facilmente direcionado para os papeis mais adequados para a sua voz. Para tanto, são utilizados novos termos como: *coloratura*, que se refere à habilidade de cantar linhas com ornamentações rápidas; *lirico*, que se refere a vozes de média projeção com a capacidade de realizar grandes *legati*; e *drammatico*, que se refere a vozes amplas e potentes entre muitos outros. A figura abaixo apresenta uma idéia da subdivisão das categorias vocais proposta pelo sistema *Fach* com suas equivalências em italiano:

[44] *Fach* ou *fächer* (plural) literalmente significa "compartimento".

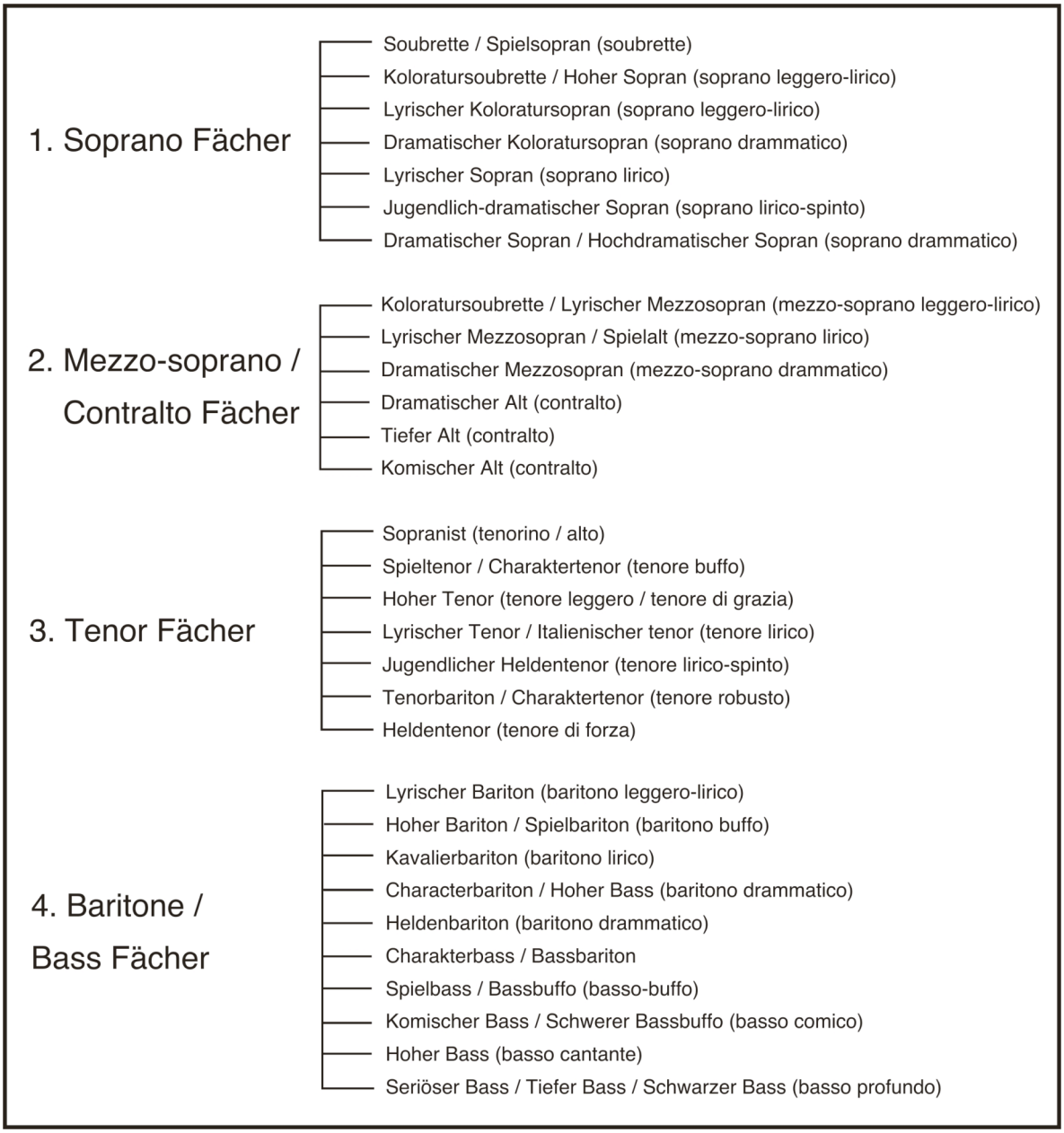


Figura 76: Sistema *Fach*

Como podemos observar na tabela acima, nem todas as *Fächer* têm equivalentes em italiano, e algumas vezes duas ou mais *Fächer* pertencem à mesma categoria quando transpostas para o italiano. Isso ocorre porque este é

um assunto que está muito relacionado a uma questão cultural, o que faz com que esse sistema não seja aceito universalmente. Porém, mantendo-se os princípios, sistemas similares são utilizados em outros países, nos quais surgem novas nomenclaturas e um número diverso de subdivisões. De maneira geral, cada país tende a enfatizar diferentes aspectos dos personagens, aspectos esses associados a uma linguagem musical específica. Dessa forma, na Itália encontramos termos como: *buffo*, que se refere a papéis cômicos; *leggero*, que se refere à vozes leves; e *spinto* que se refere a tenores ou sopranos líricos que possuem vozes vigorosas e brilhantes. Apesar de haver muitas discussões a respeito deste assunto, o sistema *Fach* tornou-se um importante guia de referência para a classificação vocal de um cantor de ópera, muito mais do que um sistema rígido de categorização vocal dos personagens das óperas, como os alemães pretendiam. A propósito, no que tange à classificação vocal de um cantor, não se pode pensar em termos de um sistema extremamente rígido, uma vez que muitos cantores têm habilidades que se enquadram em mais de uma *Fach*.

No entanto, levando em consideração o que foi exposto anteriormente infere-se que, em linhas gerais, há algumas variáveis a serem observadas na determinação da categoria vocal adequada para um determinado papel. Em primeiro lugar devemos conhecer a extensão vocal e a tessitura exigidos pelo papel. A extensão por si só não determina a categoria vocal exata, visto que a tessitura é que demonstra, na realidade, a região que mais será utilizada pelo cantor. Após estabelecer este primeiro parâmetro, parte-se para a determinação da exigência de intensidade sonora, agilidade e também de caráter dramático do personagem, o que determinará o timbre vocal.

Isso posto, passaremos a abordar a tipologia vocal dos personagens da ópera *Sandro*. Uma importante referência que temos nesta ópera é o fato de ela estar relacionada à *Cavalleria Rusticana* e possuir 4 personagens desta ópera, além de ser uma ópera verista. Dessa forma, já temos uma informação importante no que diz respeito à intensidade sonora exigida e à característica dramática

desses personagens, restando-nos verificar a sua adequação vocal nesta nova ópera em termos de extensão, tessitura e agilidade.

Figura 77: Pietro Mascagni e intérpretes da estréia da Cavalleria Rusticana. Da esquerda para a direita: Roberto Stagno, Leopoldo Mugnone, Pietro Mascagni, Gemma Bellincioni, Mario Ancona, Federica Casali, Ida Nobili. Foto de agosto de 1890. Fonte: Mascagni.org. http://www.mascagni.org/framed-images/503876/2. Acesso dia 13 de agosto de 2009.

SANTUZZA

A linha vocal de *Santuzza*, indicada na partitura de *Cavalleria* como uma soprano, apresenta uma extensão um pouco menor na ópera *Sandro*, como podemos observar nas figuras a seguir:

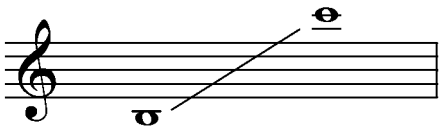


Figura 78: Extensão vocal de *Santuzza* na ópera *Cavalleria Rusticana*.

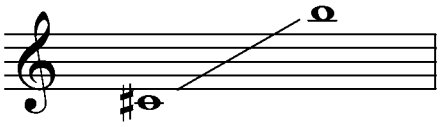


Figura 79: Extensão vocal de *Santuzza* na ópera *Sandro*.

A tessitura compreende uma região bastante ampla, e a ópera exige dessa personagem uma sonoridade sólida na região grave para a realização de trechos como o que vemos na leitura da carta de *Sandro*, na quarta cena do primeiro ato. Também há necessidade de uma voz robusta na região aguda, devido à competição sonora com a orquestra, como podemos observar em alguns trechos do dueto com *Sandro*.

Por essas características, sem dúvida, este papel deve ser interpretado por uma soprano dramático. Esta categoria terá as características vocais mais apropriadas, não somente com relação à escrita vocal, mas também com relação à caracterização dramática da personagem, que exige uma densidade vocal suficiente para poder transmitir o sentimento de uma pessoa perturbada por uma traição amorosa, ao mesmo tempo que busca vingança pelo assassinato do homem amado. Acredita-se que a escolha de um meio-soprano dramático que possua um bom registro agudo também possa ser uma boa opção. Em *Sandro*, Murillo Furtado especifica uma soprano dramático para a realização desta personagem. Na realidade, segundo Boldrey e Caldwell (1994, p.10), nas óperas veristas é comum alguns papéis poderem ser realizados por mais de uma categoria vocal. Essa escolha ocorre em função do timbre, e estará diretamente associada aos aspectos da dramaturgia.

MAMMA LUCIA

Mamma Lucia possui uma linha vocal bastante distinta nas duas óperas. Enquanto na *Cavalleria* a participação dessa personagem é pequena e a escrita vocal privilegia quase sempre uma tessitura média da voz de contralto – atingindo um $fá_4$ somente em um curto segmento no final da ópera –, em *Sandro*, a participação é um pouco maior e a tessitura vocal situa-se numa região mais aguda.

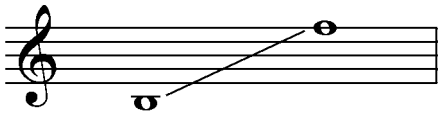


Figura 80: Extensão vocal de *Lucia* na ópera *Cavalleria Rusticana*.

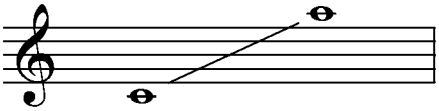


Figura 81: Extensão vocal de *Lucia* na ópera *Sandro*.

A linha vocal desta personagem compreende uma região aguda a maior parte do tempo, o que levou o compositor a classificá-la como uma meio-soprano. Entretanto, observamos que é perfeitamente possível este papel ser interpretado por uma contralto que possua uma bom registro agudo, sem necessariamente ter muita agilidade. Isso se tornará mais vantajoso no caso das duas óperas serem encenadas conjuntamente. O que é importante salientar é que as características vocais de *Santuzza* e *Mamma Lucia* são bem diferentes, e *Mamma Lucia* deve ter uma voz mais escura que a de *Santuzza*. Assim, se para o papel de *Santuzza* for escolhido uma meio-soprano, para *Mamma Lucia* sugerimos uma Contralto.

LOLA

A personagem *Lola* não apresenta muitas dificuldades em sua linha vocal, e é perfeitamente adequada para uma meio-soprano lírico. Não há grandes exigências para o registro, e a tessitura é bastante cômoda para esta categoria vocal.

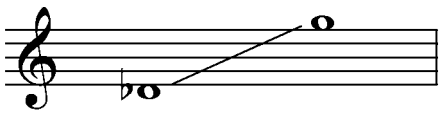


Figura 82: Extensão vocal de *Lola* na ópera *Cavalleria Rusticana*.

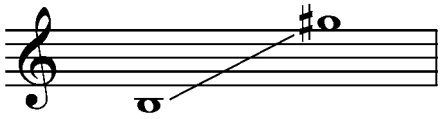


Figura 83: Extensão vocal de *Lola* na ópera *Sandro*.

A orquestração que acompanha as participações da personagem prima pela leveza, com a instrumentação e dinâmica reduzidas na maior parte do tempo. Somente em um curto segmento do final da quinta cena do segundo ato e no *finale* da ópera *Sandro* haverá um trecho de maior densidade sonora da orquestra. Porém, neste trecho, a tessitura da linha vocal encontra-se sempre acima de $fá_3$, estando a maior parte do tempo na região aguda do meio-soprano, região que não apresentará muito problema de projeção sonora.

ALFIO

A linha vocal de *Alfio* na ópera *Cavalleria Rusticana* possui muito mais exigências do que em *Sandro*. Abaixo, podemos comparar a extensão vocal desse personagem nas duas óperas:

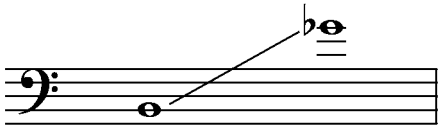


Figura 84: Extensão vocal de *Alfio* na ópera *Cavalleria Rusticana*.

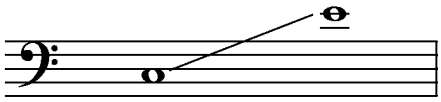


Figura 85: Extensão vocal de *Alfio* na ópera *Sandro*.

Esta exigência não se refere somente à extensão vocal, mas também pelo fato da tessitura se estabelecer quase sempre no registro agudo. Além disso, esse papel exige muita sonoridade devido à densidade da orquestração principalmente no dueto com *Santuzza* e no *finale* da *Cavalleria*. Já em *Sandro*, apesar de a linha vocal se situar em uma região mais cômoda para o barítono, a orquestração densa ou a dinâmica ***f*** ou ***ff*** prevalece em muitos dos trechos em que há a participação deste personagem. Isso nos leva à conclusão de que um barítono dramático seria o mais adequado para o papel. As diferentes características de tessitura e de escrita vocal deste personagem revelam algo acerca da dramaturgia, pois, na ópera *Sandro*, o personagem *Alfio* não está mais tomado pelo ódio, raiva e sentimento de vingança como estava em *Cavalleria*, mas, por outro lado, encontra-se abatido e penitente, à espera do perdão de *Mamma Lucia* e de *Sandro*.

SANDRO

O protagonista, *Sandro*, possui uma linha vocal sonora e robusta, assim como *Turiddu* em *Cavalleria*. A extensão vocal é um pouco mais ampla que a de *Turiddu*:

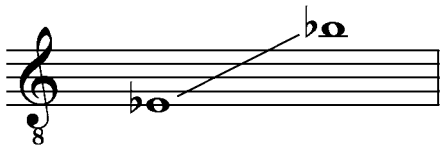


Figura 86: Extensão vocal de *Turiddu* na ópera *Cavalleria Rusticana*.

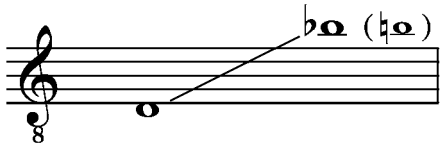


Figura 87: Extensão vocal de *Sandro*.

O *Si₄* aparece como opcional somente em um segmento da ópera no final da sexta cena do primeiro ato. Tanto o registro grave quanto o médio ou agudo requerem ampla sonoridade pelo fato da orquestração ser densa e a dinâmica ser intensa em muitos segmentos. Considerando as características de exigência sonora e tessitura, sugerimos que este papel seja realizado por um tenor dramático. Acredita-se que a escolha de um tenor *spinto* também possa ser uma boa opção, dependendo do tamanho da orquestra e do teatro em que a ópera for executada.

ROCCO

A linha vocal de *Rocco* situa-se numa região muito próxima à de *Alfio*.

Figura 88: Extensão vocal de Rocco.

Apesar de a tessitura se apresentar numa região relativamente aguda, a escolha de um baixo-barítono, como indicado no manuscrito, mostra-se mais adequada devido à caracterização dramática do personagem, que, em muitos momentos, deve demonstrar equilíbrio emocional para atuar como um mediador das situações complicadas da trama. Como o papel não é tão extenso e possui longos intervalos entre os segmentos, não haverá risco de fadiga vocal pelo fato da tessitura estar numa região aguda.

MICHELE

Nosso último personagem, *Michele*, possui uma linha vocal que não demonstra grande dificuldade, porém possui uma tessitura aguda. A sua extensão vocal é apresentada abaixo:

Figura 89: Extensão vocal de Michele em *Sandro*.

Para este papel, não há necessidade de uma voz muito potente, uma vez que há somente um momento em que ocorre certa competição da linha vocal

com a orquestra, no final da segunda cena do segundo ato (c.234-239). Porém, nesse momento a tessitura é aguda, o que favorece a projeção sonora.

Entretanto, este personagem exige uma voz relativamente ágil na região aguda para a realização dos arpejos que encontramos no final da primeira cena do primeiro ato. Murillo Furtado foi muito cuidadoso ao indicar para esse papel um *Tenorino*[45], pois a caracterização de um personagem que é um jovem dentre a população e que está cheio de incertezas jamais poderia ser tão bem retratado se não fosse por um tenor de voz mais frágil e leve. Como alternativa o papel também poderia ser realizado por um *Tenore leggiero*.

[45] Segundo Miller (1993, p.9), *Tenorino* refere-se à mais leve das vozes da categoria de tenor. Difere-se do *Tenore leggiero* pelo fato do *Tenorino* ser mais rústico, enquanto o *Tenore leggiero* possui uma voz mais ampla e de melhor qualidade.

4.2 Definição das características da orquestra

Como foi visto no início deste capítulo, com relação à orquestra de uma ópera, o diretor musical deve definir dois parâmetros: o tamanho da orquestra e a disposição dos instrumentistas no fosso. A definição desses parâmetros depende de diversos fatores, dentre os quais o estilo da ópera, a escrita instrumental e as características do teatro.

Para sugerirmos o tamanho ideal para a orquestra que executará a ópera *Sandro*, vamos tomar como referência inicial as informações contidas na sua partitura, a qual especifica a seguinte instrumentação:

- 2 flautas;
- 2 oboés;
- 2 clarinetas (*Sib* e *Lá*);
- 1 fagote;
- 2 trompas (*Fá* e *Mi*);
- 2 trompetes (*Sib* e *Lá*);
- 2 trombones;
- Tímpanos;
- Pratos;
- *Gran Cassa*;
- Caixa clara;
- Tam-tam
- 1 harpa;
- Cordas (primeiros e segundos violinos, violas, violoncelos e contrabaixos).

Com exceção das cordas, a quantidade de todos os outros instrumentos já é definida por esta enumeração. Assim, para os instrumentos de sopro e para a harpa temos um executante por parte; para os instrumentos de

percussão são necessários quatro executantes[46]: um para os tímpanos, um para os pratos, um para *gran cassa* e um para caixa clara e tam-tam. Antes de prosseguirmos na definição do tamanho da seção das cordas ainda há uma evidência importante a ser relatada a respeito dos sopros: pelos dados expostos notamos que, na ópera *Sandro*, é utilizada uma instrumentação bastante incomum nesta seção, pois encontramos um fagote, duas trompas e dois trombones num momento em que era comum a utilização de dois fagotes, quatro trompas e três trombones. Como foi visto no segundo capítulo, os principais compositores com os quais Furtado teve contato foram os do *Ottocento* italiano, sendo que os que lhe serviram como modelo para a composição de *Sandro* foram os veristas que atuaram no fim do século. O fato de Murillo Furtado utilizar uma instrumentação tão diferente daquela que era utilizada nas óperas com as quais ele havia tido contato pode, facilmente, ser compreendido, se observarmos as condições da orquestra do *Teatro São Pedro* naquele momento, pois essa era a orquestra com a qual ele estava trabalhando. Abaixo transcrevo o relato de Assis Pacheco acerca da estréia da ópera *Sandro*:

> Ouvi dizer a alguem, hontem, no theatro, que Murillo abusava dos metaes, na sua maneira de instrumentar... Mas, senhores criticos: que podi fazer o talentoso maestro rio-grandense com UMA só trompa, de uma orchestra que apenas conta com UM fagote? ... Não viram, não notaram os senhores, as vezes que o meu distincto collega se viu obrigado a lançar mão do 1º trombone para substituir a 2ª trompa, aliás insubstituivel? ... Emfim, Murillo: com orchestra deficiente, sendo que, pelos preços das localidades, a empresa do S. Pedro não póde e não tem obrigação de apresentar melhor, venceste o teu escopo. Si a um pintor não dessem as côres imprescindiveis para um nascer de sol, como pintaria elle uma aurora?... (PACHECO, 1902a, p.1).

Através desse relato, percebemos que Murillo Furtado tinha em mãos uma orquestra precária, que era incompleta e que não possuía nem mesmo os instrumentos necessários para a execução de sua ópera que tinha uma instrumentação reduzida. Certamente, essas condições inadequadas da orquestra

[46] Este número pode ser reduzido para três, pois a *gran cassa* e os pratos podem ser tocados pelo mesmo instrumentista se esses dois instrumentos estiverem acoplados.

o influenciaram a optar pela utilização dos instrumentos mínimos necessários para que não houvesse um comprometimento da eficiência dramática de sua ópera, pois, se tivesse escrito para uma instrumentação maior, os prejuízos seriam maiores ainda.

Definido o número de instrumentistas de sopro e percussão, passaremos agora para os instrumentos de cordas. É nesse momento que entra uma importante intervenção do diretor musical, uma vez que para estes instrumentos a partitura não traz a informação sobre o número de executantes. Por sua vez, este número deve ser estabelecido observando-se dois critérios: a proporção entre o número de instrumentos de cordas em relação aos sopros e, ao mesmo tempo, a proporção interna dentro da família das cordas. Esses critérios impõem-se como fator decisivo na definição do tamanho de uma orquestra, tendo-se em vista o equilíbrio da sonoridade. Uma orquestra que possua poucos instrumentos de cordas em relação aos sopros, por exemplo, pode ter um desequilíbrio de sonoridade, havendo a predominância da sonoridade dos sopros. Por outro lado, quando uma orquestra possui uma seção de cordas muito grande em relação aos sopros, haverá um aumento significativo da intensidade sonora geral. No caso de uma orquestra de ópera, isso poderá acarretar sérios problemas de equilíbrio da sonoridade da orquestra com relação aos cantores.

Koury (1986, pp.163-168) relata que, durante o século XIX, houve algumas tentativas de se estabelecer uma proporção adequada dos instrumentos de cordas em relação aos sopros, mas este assunto nunca chegou a ser um consenso. Apesar disso, percebemos que havia um ponto em comum: como a seção de sopros era praticamente padronizada (madeiras e metais aos pares, com exceção dos trombones que eram três e trompas que eram quatro), os relatos nos mostram que ao longo do século houve a tendência de aumentar o número de cordas e isso, certamente, foi o resultado da busca pelo equilíbrio sonoro. Já no que diz respeito ao número de instrumentistas por parte, como não havia nenhuma convenção, resta-nos buscar evidências na quantidade de músicos relatada em alguns lugares, para termos uma idéia de como essa questão foi

tratada nas orquestras de ópera italiana daquela época. Para tanto, apresentamos a seguir uma tabela com a enumeração da seção de cordas das orquestras de alguns teatros italianos em momentos específicos durante o *Primo Ottocento*.

LOCAL	Violinos (I e II)	Violas	Violoncelos	Contrabaixos
Teatro Scala, Milão, 1802	20	6	1	9
Teatro Scala, Milão, 1814	25	6	4	8
Teatro Scala, Milão, 1825	27	6	6	8
Teatro Comunale, Sinigallia, 1840	15	2	1	4
Teatro Regio, Turin, 1845	20	4	4	6
Teatro Apolo, Roma, 1853	23	4	2	5
Teatro La Fenice, Veneza, 1854	24	6	3	8
Teatro Scala, Milão, 1854-1860	25	8	5	8

Tabela 04: Enumeração da seção de cordas das orquestras de alguns teatros italianos.

Observando a tabela anterior, verificamos, de imediato, que não havia um padrão para a enumeração dos instrumentos de cordas entre essas orquestras. Dois fatores puderam interferir diretamente nessa questão: primeiramente, o tamanho do teatro e, em segundo lugar, o fato do número de instrumentistas variar de acordo com a demanda de recursos orçamentários ou mesmo de acordo com a disponibilidade de músicos na região. Entretanto, o que mais nos chama atenção é o fato do número de violas e violoncelos sempre ser inferior ao de contrabaixos. Tendo-se como referência a estrutura de uma

orquestra moderna[47], esses dados demonstram a falta de equilíbrio da seção das cordas, pois a quantidade de violas e violoncelos se mostra insuficiente para a obtenção de um bom equilíbrio sonoro. Esse problema foi amplamente relatado pelos músicos da época mas, como mostra a tabela anterior, perdurou por muitos anos.

A partir da década de 1860 a enumeração dos instrumentos de cordas nas orquestras dos teatros italianos passou a ser objeto de intensas discussões pois, naquele momento, Verdi externou a necessidade da ampliação das orquestras e do ajuste do equilíbrio sonoro da seção das cordas. Dois fatores o motivaram a impor essa mudança: a sua constante experiência com diversas orquestras estrangeiras[48] – as quais possuíam uma sonoridade mais equilibrada – e a modificação da linguagem musical que ele estava implementando naquele momento, a qual exigia a ampliação da sonoridade da orquestra no sentido de garantir a eficiência dramático-musical[49]. Como resultado, após alguns anos de intensas discussões a respeito deste assunto, em 1871 Verdi propôs uma enumeração que ele considerava ideal para a orquestra do *Teatro Scala*, que deveria ser composta por 14 primeiros violinos, 14 segundos violinos, 12 violas, 12

[47] Segundo DEL MAR (1987) a seção de cordas de uma orquestra sinfônica é geralmente constituída por 16 primeiros violinos, 14 segundos violinos, 12 violas, 10 violoncelos e 8 contrabaixos.

[48] Em 1843 Verdi, pela primeira vez, supervisionou uma montagem de uma ópera sua fora da Itália: *Nabucco*, junto ao *Kärntnertor Theater* em Viena. Nesse Teatro ele encontrou uma orquestra com uma seção de cordas relativamente pequena em relação aos sopros, além da disposição orquestral que era diferente. Porém, em 1847, quando foi dirigir a estréia de *I Masnadieri* no *Her Majesty's Theater* em Londres, ele se deparou com uma orquestra com muito mais violas e violoncelos do que normalmente ele estava habituado: 28 violinos, 8 violas, 8 violoncelos e 8 contrabaixos. No mesmo ano a ópera *Ernani* foi executada no *Covent Garden* por uma orquestra composta por 28 violinos, 10 violas, 10 violoncelos e 9 contrabaixos. O mesmo ocorreu quando ele conheceu a *Opéra* de Paris, com a qual ele dirigiu *Lês Vêpres Siciliennes* em 1855, com uma orquestra que possuía 22 violinos, 8 violas, 10 violoncelos e 8 contrabaixos. A sua contínua associação com a *Opéra* o fez iniciar uma verdadeira reforma das orquestras dos Teatros italianos, no sentido de obter a ampliação da sonoridade e um equilíbrio mais adequado.

[49] Nos anos 60 as óperas *La Forza del Destino* e *Don Carlos* inauguraram um novo estilo dentro da obra de Verdi, chamado de "Opera a Intenzioni". Segundo o próprio compositor, esse estilo distanciava-se daquele do *Primo Ottocento* por haver uma intenção dramática – e não simplesmente uma seqüência de peças individuais para o culto ao cantor – a qual enfatizava a coesão dramática através da utilização de uma estrutura musical integrada. Para essas óperas era necessário que todos os elementos de performance tivessem a mesma importância: não somente os cantores, mas também a orquestra, o coro e a *mise-en-scène*. (HARWOOD, 1986, p.108)

violoncelos, 12 contrabaixos, 1 flautim, 2 flautas, 2 oboés, 2 clarinetas, 2 fagotes, 4 trompas, 2 trompetes, 4 trombones, 2 harpas, 1 timpanista e 2 percussionistas.

Se observarmos a constituição da orquestra do *Teatro Scala*, no ano de 1890, vemos que a enumeração das cordas se aproxima muito mais dessa proposta de Verdi do que da antiga formação do *Primo Ottocento* que observamos na tabela anterior: 16 primeiros violinos, 14 segundos violinos, 10 violas, 11 violoncelos e 11 contrabaixos. Ainda assim, se compararmos com uma orquestra moderna, verificamos que esta proposta de Verdi possuía um excesso de instrumentos graves – violoncelos e contrabaixos. Isso pode ser facilmente explicado por dois fatores: primeiramente pela disposição utilizada pela orquestra do *Teatro Scala* e pela maioria das orquestras dos teatros de ópera italianos, como podemos ver no diagrama abaixo[50]:

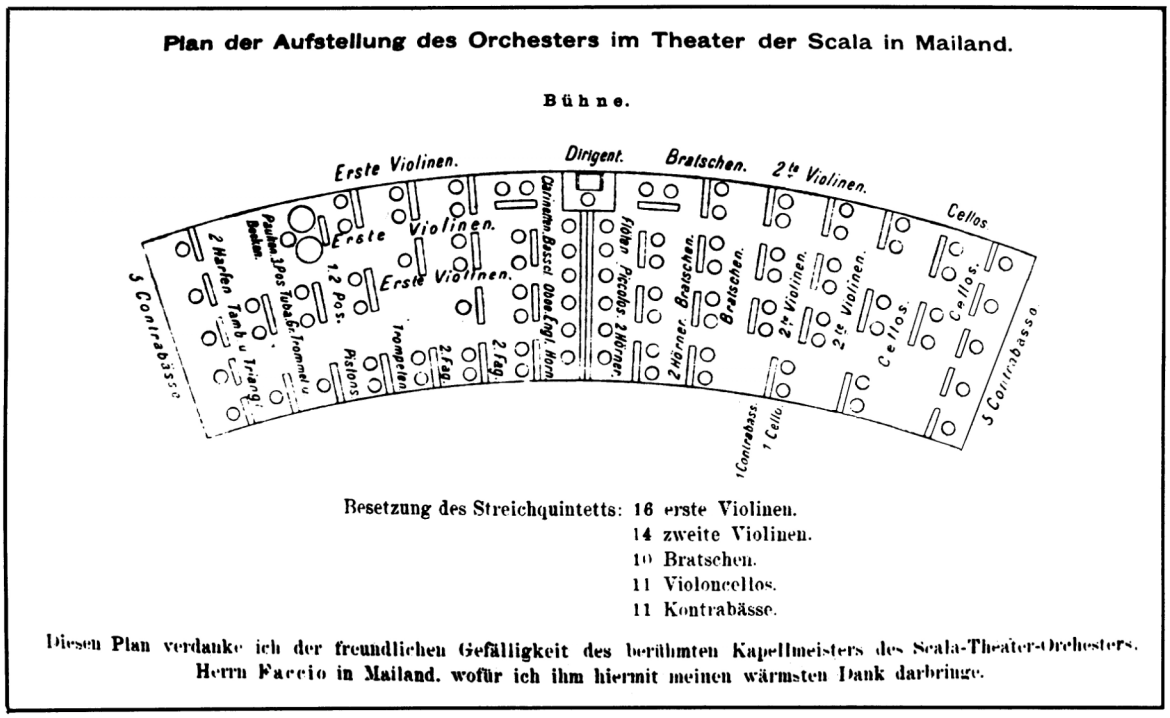


Figura 90: Disposição da orquestra do *Teatro Scala* de Milão, em 1890.

[50] Neste diagrama, a palavra "Bühne" (palco) encontra-se no local errado e duas evidências apontam para o fato de que houve um erro de impressão: em primeiro lugar, pela curvatura do desenho que sugere que o palco seria do lado oposto ao indicado e, em segundo lugar, pela posição do regente, que naquele momento já havia se estabelecido em frente à orquestra, próximo ao público.

A utilização dos contrabaixos nas laterais do fosso requer um número considerável de executantes em ambos os lados para que haja a fusão da sonoridade. Essa disposição parte do mesmo princípio da disposição da *Orquestra Filarmônica de Viena* (em que os contrabaixos ficam todos ao fundo): a distribuição equilibrada dos sons graves por toda a orquestra, os quais, por sua vez, representam o fundamento harmônico[51]. O segundo fator diz respeito à projeção sonora dos instrumentos daquela época; sabe-se que nos teatros italianos era comum a utilização dos contrabaixos de três cordas, instrumentos que possuíam uma projeção sonora menor do que os de quatro cordas.

Após a observação desses aspectos, podemos estabelecer parâmetros para a determinação da quantidade de instrumentos de cordas a ser utilizada na ópera *Sandro*: se tomarmos como referência a constituição da orquestra do *Teatro Scala*, em 1890 (época em que foi estreada *Cavalleria Rusticana*), para *Sandro*, devemos reduzir o número de violinos pelo fato desta ópera possuir uma quantidade de instrumentos de sopro menor do que a que tradicionalmente era utilizada. Além disso, temos ainda que levar em consideração o fato de que o *Teatro Scala* é um teatro de grandes proporções e, naturalmente, necessita uma orquestra maior. Verdi recomendava que a quantidade de primeiros e segundos violinos fosse a mesma, assim como deveria acontecer com as violas, violoncelos e contrabaixos. Entretanto, tendo-se em vista a proporção sugerida para o correto equilíbrio da seção das cordas de uma orquestra moderna (vide nota 47, p.204), essa enumeração deve ser alterada. Considerando ainda o fato de que hoje em dia a disposição da orquestra no fosso tende a agrupar os instrumentos de um mesmo naipe (assim como acontece com a disposição de uma orquestra de concerto), nossa sugestão é de reduzir o número de

[51] Segundo Verdi, "*aquela sonoridade constante, profunda e grave somente em um lado da orquestra não deve produzir um bom efeito. Se os contrabaixos puderem ser dispostos de frente, em uma linha única como em Viena, tudo bem; mas se isso não for possível, é melhor deixar metade deles em um lado, e a outra metade do outro lado.*" (VERDI, 1888 *apud* RENSIS, 1934, pp.253-254).

contrabaixos. Outro fator importante, que justifica essa redução, é o fato de que os instrumentos modernos possuem maior projeção sonora que os obsoletos contrabaixos de três cordas. Dessa forma, sugerimos a seguinte enumeração:

- 12 primeiros violinos
- 10 segundos violinos
- 8 violas
- 6 violoncelos
- 4 contrabaixos

Tendo-se em vista o fato de que uma ópera verista exige uma sonoridade ampla, e muitas vezes densa, apontamos a enumeração acima pois ela se refere a uma orquestra mediana e que se mostra apropriada para a execução desse tipo de repertório na maior parte dos teatros de ópera de médio porte, conferindo um bom equilíbrio sonoro com a seção dos sopros. Entretanto, esta é somente uma sugestão, não devendo ser tomada como uma questão definitiva pois as dimensões do local no qual a ópera será executada certamente irão influenciar a definição do tamanho da orquestra. Dessa forma, cabe ao diretor musical avaliar previamente os aspectos físicos do local no qual a ópera será executada para poder chegar a uma conclusão a respeito desse assunto e assim redefinir o tamanho da seção de cordas, caso seja necessário.

No que diz respeito à disposição dos instrumentistas no fosso, ela deve ser definida de acordo com o formato e as dimensões do fosso. Apesar de não sabermos as dimensões do fosso no qual a orquestra será montada, há algumas considerações que merecem ser apontadas pois, de maneira geral, todo fosso de ópera tende a ter um formato parecido. É esse formato característico que impõe certos limites de espaço físico, e por este motivo a disposição de uma orquestra de ópera difere bastante da de uma orquestra de concerto. Assim como

o tamanho de uma orquestra, esse também foi um assunto muito controverso durante o século XIX, pois cada orquestra utilizava uma disposição diferente para os instrumentistas. O fato da posição do regente também não estar bem estabelecida[52] impôs-se como um agravante para não ter havido um consenso sobre a disposição da orquestra naquele momento. Entretanto, a disposição da orquestra do *Teatro Scala* em 1890 (Figura 90) já mostra o regente em sua posição atual e nos aponta algumas soluções eficientes para a disposição de uma orquestra de ópera italiana.

Quando nos referimos a um fosso de ópera, uma de suas características particulares que determina muitas mudanças na disposição da orquestra é a sua profundidade, pois ela é bem menor do que a utilizada tradicionalmente na disposição de uma orquestra de concerto. Levando em consideração o fato de que os instrumentos da família dos metais geralmente ficam dispostos ao fundo da orquestra – e consequentemente mais distantes da platéia – por produzirem maior intensidade sonora, se utilizada a mesma disposição de uma orquestra de concerto, no fosso, estes instrumentos se encontrariam numa posição demasiadamente frontal, o que faria com que soassem demais. Como solução para tal problema a Figura 90 nos indica uma alternativa bastante eficiente e que é utilizada até hoje: a alocação desses instrumentos na lateral, com as campanas dos trompetes e trombones voltadas para o centro da orquestra e não para frente. Dessa forma, os instrumentos não projetam o som diretamente para o público, mas sim para dentro da orquestra, o que causa a redução de intensidade necessária para um correto equilíbrio. Quanto às madeiras, a Figura 90 mostra elas ao centro, mas as estantes não são voltadas para a frente, ficando em linha até o fundo do fosso. Como hoje em dia as cordas circundam o regente, as estantes das madeiras são voltadas para a frente e se posicionam ainda ao centro, mas atrás das cordas, exatamente como em uma orquestra de concerto. Quanto às cordas, em linhas gerais, até o século XVIII, os

[52] Durante o século XIX a posição do regente no fosso de ópera variou de um lugar para outro, podendo ser no centro da orquestra, ao fundo (perto do palco) ou à frente (perto da platéia) como ficou padronizada no século XX.

instrumentos eram agrupados de acordo com a sua função musical. Dessa forma, violas, violoncelos e contrabaixos eram indistintamente espalhados pelo fosso, uma vez que, geralmente, eles realizavam o dobramento da mesma linha melódica. Quando cada um desses instrumentos foi adquirindo independência com vozes musicais distintas, houve a necessidade de alocar cada tipo de instrumento em um único grupo. Assim, no século XIX, a disposição tende a ser realizada por tipos de instrumentos, não sendo mais comum se encontrarem violas junto com violoncelos ou contrabaixos espalhados indistintamente. A disposição da orquestra do *Teatro Scala*, em 1890, nos dá uma clara indicação dessa disposição das cordas por tipos de instrumentos, com exceção dos contrabaixos (pelo motivo já mencionado). Entretanto, como atualmente os contrabaixos também são agrupados[53], a disposição se torna um pouco diferente, se aproximando mais de uma orquestra de concerto. Porém, ela não segue a disposição tradicional estabelecida no século XX por um motivo importante: pelo fato dos metais terem que ficar à direita (onde ficariam os contrabaixos), hoje em dia ainda se utiliza uma disposição próxima à de uma orquestra de concerto do século XIX, a qual utilizava os violinos em lados opostos do fosso para que o centro fosse reservado para as violas (à direita) e violoncelos (à esquerda). Assim os contrabaixos poderiam ficar à esquerda, atrás dos violoncelos, o que é bastante coerente. Quanto aos instrumentos de percussão, geralmente eles ficam junto com os metais, ao fundo do fosso, e a harpa fica entre as cordas e as madeiras. A seguir, apresentamos uma figura que ilustra essa disposição que acreditamos ser a mais adequada para a execução da ópera *Sandro*. As cordas são identificadas pelas seguintes cores: primeiros violinos em verde, segundos violinos em vermelho, violas em azul, violoncelos em amarelo e contrabaixos em laranja.

[53] A separação do naipe de contrabaixos foi algo que funcionou naquele período e para aquele repertório específico. Com a crescente complexidade da escrita musical, no que diz respeito à execução em conjunto, a separação dos instrumentos de um mesmo naipe não resulta em uma qualidade satisfatória.

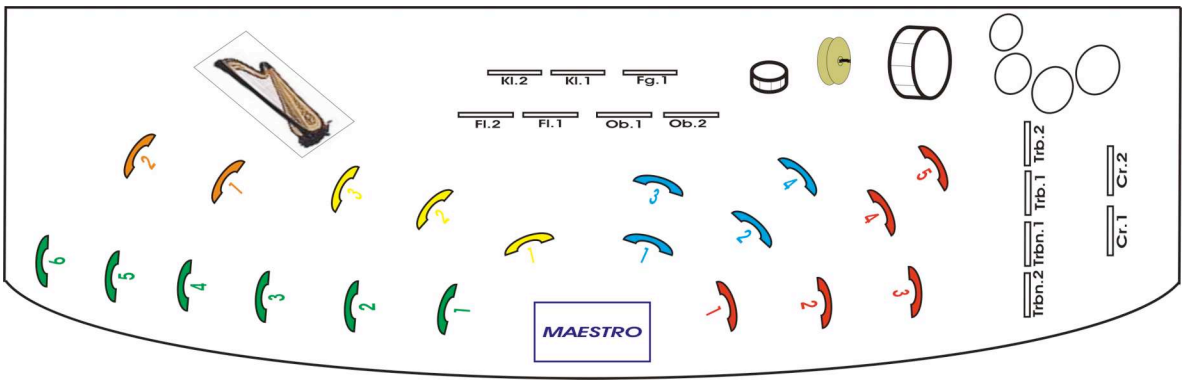


Figura 91: Disposição da orquestra para a ópera *Sandro*.

Esta é uma disposição bastante utilizada atualmente, mas não é a única. Uma outra sugestão pode ser apontada se levarmos em consideração a função dos instrumentos na orquestração da ópera *Sandro*. Assim, com relação ao esquema apresentado anteriormente, poderíamos inverter a posição da harpra e dos contrabaixos, assim como a do fagote e das clarinetas. Isso faria com que os violoncelos e contrabaixos ficassem mais próximos ao fagote, o que naturalmente poderia mascarar a falta do segundo fagote. As trompas, por sua vez, poderiam mudar de lugar com a percussão, para ficarem mais próximas das violas e mais ao centro da orquestra, uma vez que elas não atuam em bloco com o resto dos metais, mas fazem o preenchimento harmônico na maior parte do tempo. Dessa forma, teríamos o seguinte esquema:

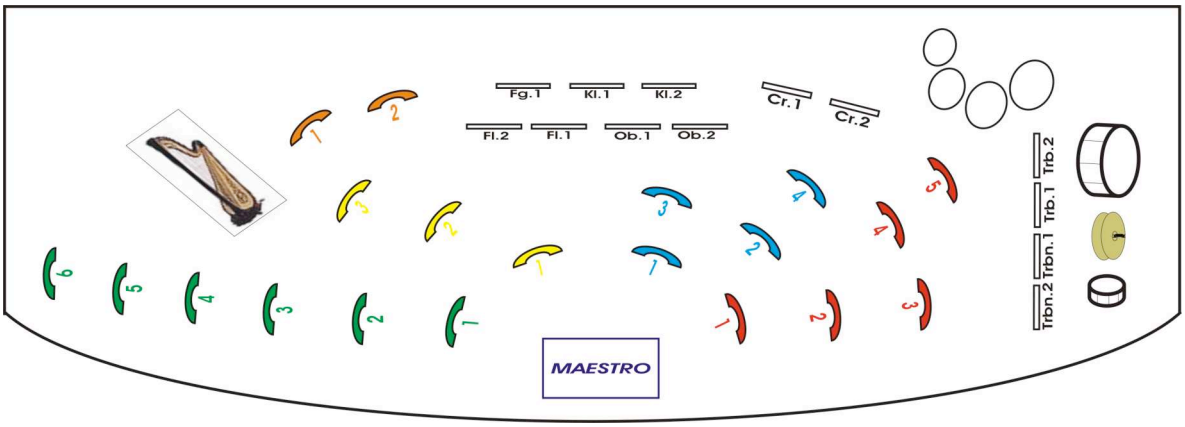


Figura 92: Sugestão alternativa para a disposição da orquestra para a ópera *Sandro*.

Como vimos, a disposição orquestral pode ser alterada de acordo com as necessidades acústicas do local, ou musicais de cada obra. No entanto, preferimos a primeira opção (fig.91) por ser a mais utilizada tradicionalmente.

4.3 Definição das características do Coro

No que diz respeito ao coro de uma ópera, o Diretor Musical deve, em conjunto com o regente do coro, definir dois aspectos: o tamanho do coro e o número de cantores por naipe. O tamanho do coro está diretamente relacionado com o tamanho da orquestra. O número de cantores por naipe deve ser definido de acordo com o equilíbrio sonoro do coro. Portanto, para a definição desses aspectos devemos levar em consideração o tamanho da orquestra e a escrita coral.

O coro, na ópera *Sandro*, apresenta-se da seguinte maneira: no primeiro ato há a participação do coro masculino formado por primeiros tenores, segundos tenores, barítonos e baixos; no segundo, aparece o coro misto completo, formado por sopranos, meio-sopranos, primeiros tenores, segundos tenores, barítonos e baixos. Abaixo apresentamos a extensão vocal das vozes do coro.

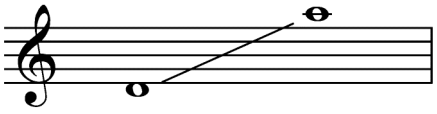


Figura 93: Extensão vocal de primeiros sopranos.

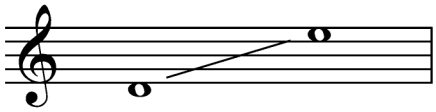


Figura 94: Extensão vocal de meio-sopranos.

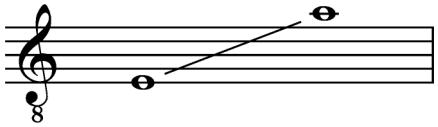


Figura 95: Extensão vocal de primeiros tenores.

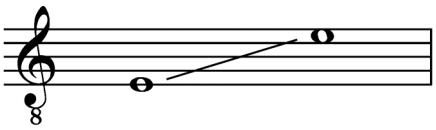


Figura 96: Extensão vocal de segundos tenores.

Figura 97: Extensão vocal de barítonos.

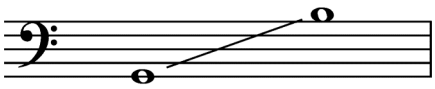


Figura 98: Extensão vocal de baixos.

Tendo em vista uma orquestra formada por cerca de 58 instrumentistas, partimos então para a definição do número de cantores. Pelo fato de haver um coro masculino no primeiro ato, devemos partir desse grupo menor para assim podermos definir a constituição do coro completo. Verificamos que o coro masculino é escrito a quatro vozes, e a sua atuação ocorre sempre em dinâmica ***ff*** acompanhado por um *tutti* orquestral também em ***ff***. Para isso, é necessário um número considerável de cantores para que haja uma boa resposta sonora em relação à orquestra. Observando a escrita homofônica na qual a linha melódica encontra-se nos primeiros tenores, devemos, naturalmente, ter um número maior de primeiros tenores em relação aos segundos. Considerando ainda que a linha de baixo é o fundamento harmônico e deve ser ouvida claramente por todos, também devemos ter mais baixos que barítonos. Por isso o número de

baixos e primeiros tenores deve ser ligeiramente maior do que o de barítonos e segundos tenores. Tendo em vista a participação de um coro lírico, no qual os cantores possuem preparação para a atuação como cantores solistas e, consequentemente, uma boa projeção sonora, podemos definir este grupo em torno de 30 a 35 cantores, distribuídos da seguinte maneira: pelo menos 9 primeiros tenores, 7 segundos tenores, 7 barítonos e 9 baixos, totalizando 32 componentes.

Definido o tamanho do coro masculino, temos um parâmetro para a definição das vozes femininas que irão complementar o coro no segundo ato. Se tomarmos como referência uma média de 8 cantores por parte nas vozes masculinas, naturalmente deveríamos eleger um número maior para as vozes femininas pelo fato de elas possuírem menor volume sonoro do que as masculinas. Entretanto, se realizarmos essa definição com base no coro masculino, deveríamos ter pelo menos 12 sopranos e 10 meio-sopranos, o que somaria 54 cantores em palco. Assim, o coro que atua no segundo ato seria excessivamente maior do que o que atua no primeiro ato, gerando uma grande diferença de sonoridade. Além disso, o número de cantores do coro do segundo ato seria excessivo para uma orquestra de 58 músicos, além de que promoveria um desequilíbrio sonoro com os solistas, pois o coro atua conjuntamente com quatro dos solistas na sétima cena do segundo ato.

Portanto, a melhor solução encontrada é a de reduzir ligeiramente o número de vozes masculinas no segundo ato para podermos eleger um número não muito grande de vozes femininas. Assim, poderíamos trabalhar em função de 7 primeiros tenores e baixos, e 5 segundos tenores e barítonos. Para esse número, poderíamos sugerir 9 meio-sopranos e 11 sopranos. O número maior de sopranos em relação a meio-sopranos se dá em função da condução melódica se encontrar na maior parte do tempo naquela voz. Assim teremos uma formação coral específica em cada ato, como podemos ver a seguir:

PRIMEIRO ATO:

- 9 primeiros tenores
- 7 segundos tenores
- 7 barítonos
- 9 baixos

SEGUNDO ATO:

- 11 sopranos
- 9 meio-sopranos
- 7 primeiros tenores
- 5 segundos tenores
- 5 barítonos
- 7 baixos

Dessa forma, teríamos um coro composto por 32 cantores no primeiro ato e 44 no segundo o que, certamente, possibilitará um bom equilíbrio sonoro.

Essa é uma sugestão aproximada, sendo que estes números poderão ser alterados conforme as necessidades de cada situação, visto que cada teatro possui características acústicas distintas e cada coro, uma sonoridade particular. Entretanto, o que é mais importante observar nesta proposta é a proporção entre o número de cantores por naipe, muito mais do que o tamanho do coro.

4.4 Aspectos de Execução

Quanto à execução da ópera *Sandro*, uma das principais questões a serem abordadas pelo Diretor Musical são os aspectos técnicos da regência. Entretanto, antes de falarmos sobre a questão técnica, devemos definir dois aspectos gerais: a realização de cortes e o planejamento de intervalos durante a récita.

No que diz respeito aos cortes, não vemos necessidade de realização de muitos cortes, pelo fato do discurso nesta ópera fluir muito bem. A única sugestão seria a de não se realizar a repetição do trecho coral correspondente aos compassos 192-215 do primeiro ato, para que a cena ganhe mais naturalidade. Essa sugestão justifica-se pelo fato de que, na concepção de uma ópera verista, não faria tanto sentido *Rocco* ser cumprimentado duas vezes pelo coro. Portanto, sem esta repetição, a interpretação estará mais de acordo com o estilo da ópera.

Com relação aos intervalos, pelo fato da ópera não ser extensa, não vemos necessidade da realização de nenhum intervalo entre os atos. Por outro lado, a nossa sugestão é de que essa ópera seja realizada em conjunto com a *Cavalleria Rusticana*, havendo um intervalo entre cada uma dessas óperas. Assim, haveria um programa completo, com duas óperas similares, que duram pouco mais de uma hora cada uma delas, o que nos parece bastante coerente.

A partir de agora, estaremos realizando uma abordagem pragmática da execução da ópera *Sandro*, tendo em vista os aspectos técnicos da regência. Considerando que o regente deve indicar, através de seu gestual, informações referentes às entradas, cortes, andamento, dinâmica, articulação e fraseado,

estaremos realizando uma proposição tendo como referência a abordagem técnica proposta pelo maestro Max Rudolf em *The Grammar of Conducting*[54].

As questões técnicas que serão abordadas a seguir são necessárias para que a interpretação dos elementos musicais seja viabilizada de forma coerente. Essa abordagem fundamenta-se nas informações obtidas através da análise estrutural e estilística apontada nos capítulos precedentes.

[54] RUDOLF, Max. **The Grammar of Conducting**: a comprehensive guide to baton technique and interpretation. 3rd Edition. Belmont: Wadsworth Group, 1995.

4.4.1 Ato I - Abertura

Do ponto de vista da regência, a Abertura da ópera juntamente com o Prelúdio do segundo ato são as seções mais simples de se resolver, uma vez que a condução musical depende exclusivamente do regente, sem que haja a interferência de fatores externos à música.

A fanfarra inicial da abertura está escrita em andamento *Allegro vivo*, com a indicação de mínima pontuada = 104. Aconselha-se que esta seção seja realizada num andamento um pouco mais cômodo, pois as articulações – principalmente dos trombones – soarão de forma muito mais nítida se o andamento for mais lento. Assim, sugere-se o valor de mínima pontuada = 96. Pelo fato do andamento ser extremamente rápido, esse segmento deve ser conduzido com uma marcação por compasso, podendo-se realizar agrupamentos de compassos para evitar a monotonia da marcação. Se optar por realizar o agrupamento de compassos, o regente deverá seguir a seguinte distribuição:

4 + 4 + 4 + 4 + 5 (4+1) + 5 + 5 + 5 + 3 + 3 + 3 + 3 + 4 + 4

A marcação deve ser incisiva, e deve-se dar preferência a um gestual *marcato* para que haja clareza na indicação das síncopes que a orquestra executa. Ao mesmo tempo, a mudança de intensidade de ***ff*** para ***mf*** súbito deve ser claramente indicada pela diferenciação no tamanho da marcação. Os *crescendi* devem ser indicados com o aumento gradativo da intensidade e do tamanho da marcação. Deve-se ter um cuidado especial com o *diminuendo molto* que está indicado a partir do c.47, para que a sonoridade do acompanhamento da orquestra seja reduzida efetivamente para não encobrir o *soli* de fagote, primeira trompa e violas. Recomenda-se utilizar a mão esquerda para indicar este *diminuendo*. As indicações de *trattenendo* devem ser realizadas assim como um

ritenuto[55] e, nessa situação, as indicações só valem para os compassos indicados (c.21, 26, 31 e 36). Sobre o último agrupamento (c.53-56), deve-se realizar um pequeno *rallentando* que irá direcionar de forma mais orgânica o fim da frase até a fermata do c.57. Esta fermata deve ser finalizada com um corte, sendo que este corte deve ser separado do gesto de *levare* da intervenção que segue. Isso faz com que o c.57 fique com um tempo a mais de pausa, o qual serve para separar dramaticamente a mudança de caráter do agitado início da abertura para o "Motivo A" que, ao contrário, denota serenidade. Os *divisi* de cordas podem ser realizados com as estantes externas tocando a parte aguda e as internas, a grave. Em toda essa fanfarra, do início da abertura até a letra C, as intervenções dos metais (trompas, trompetes e trombones) que estão indicadas ***ff*** devem ser modificadas para ***f***. Devido à ampla projeção sonora destes instrumentos eles poderiam facilmente encobrir a sonoridade das madeiras e dos instrumentos de cordas. Em geral, essa observação será adotada durante toda a ópera, sempre que os metais estiverem escritos com a mesma dinâmica do resto da orquestra nos momentos *tutti*.

Para a realização do trecho correspondente ao "Motivo A" (c.57-70), recomenda-se que o andamento seja levemente acelerado em relação ao que está indicado na partitura, e esta recomendação justifica-se principalmente pelo fato de que um andamento mais rápido irá deixar este trecho menos estático (uma vez que na abertura não temos a intervenção do cantor), permitindo maior fluência na linha da harpa e uma melhor execução das notas longas das madeiras. Dessa forma, a sugestão é de se realizar este trecho com um andamento de aproximadamente colcheia = 98. Nesse andamento o trecho pode ser tranquilamente conduzido em semínima (quatro marcações por compasso), com um gesto *legato* até o fim da seção. Ressaltamos a importância da indicação do *crescendo* e *diminuendo* dos c.59 e 62, a qual poderá ser realizada com o auxílio da mão esquerda. A condução deve se iniciar nos oboés e fagotes, passando para

[55] Um *trattenendo* ou um *ritenuto* diferem de um *rallentando* por se constituírem em uma mudança súbita de andamento, e não gradual.

clarinetas e fagotes e, posteriormente, para cordas antes do solo da clarineta. Ao mesmo tempo, as intervenções da harpa devem ser ressaltadas. No c.70, deve-se indicar o primeiro tempo e, logo depois, deve ser realizado o corte da orquestra. O *levare* dos violinos e violas (quarto tempo) deve ser indicado no andamento que segue a partir do c.71, pelo fato de haver uma anacruse temática.

A terceira seção da abertura deve ser conduzida em semínima (duas marcações por compasso). Esta seção apresenta certa dificuldade no que diz respeito à execução das mudanças de andamento que são: o *ritenuto* nos c.81 e 82, o retorno ao tempo no c.83 e o *affretando molto* que se inicia no c.84. Esta última mudança de andamento vem acompanhada por um *crescendo* que culmina num ***ff*** no c.94, sendo que ela não ocorre como uma transição de andamento no qual o final será igual ou proporcional ao da seção seguinte. Como o compositor pede um *affretando molto*, pode-se chegar a um andamento maior do que o que seguirá. Entretanto, o último acorde desta seção (c.94) pode ser realizado em um andamento *poco ritenuto*, como uma preparação para o andamento lento da seção seguinte.

O corte do acorde do c.94 deve ser conjugado com o primeiro tempo do c.95, servindo de *levare* para o primeiro oboé e primeira clarineta no início da quarta seção. Este trecho é conduzido em duas marcações por compasso, com um gestual *legato*, podendo ser realizado no andamento sugerido na partitura. O acompanhamento em contratempo dos primeiros violinos pode ser realizado *tenuto*, o que irá auxiliar a caracterização do *legato*. No final deste segmento, nos c.115 a 117 a intervenção de metais possui duas fermatas que devem ser finalizadas com um corte conjugado com o segundo tempo. Entretanto, os cortes devem ser realizados em velocidades diferentes, pois a intervenção da primeira clarineta e do fagote no c.117 já é a anacruse do "Motivo D" e, portanto, deve ser executada no andamento da seção seguinte.

A quinta seção não apresenta muita dificuldade, sendo conduzida em quatro marcações por compasso, ainda com um gesto *legato*.

No c.128, há uma mudança súbita de andamento que não deverá oferecer muito problema, uma vez que há dois compassos com um trêmulo nos violoncelos e contrabaixos e um rulo de tímpanos que antecedem a figuração rítmica das madeiras e violinos. Esses dois compassos são importantes para o estabelecimento do novo andamento, e deve-se dar atenção ao *crescendo molto* que antecede a entrada das madeiras e violinos. Este trecho deve ser conduzido em duas marcações por compasso e recomenda-se que os primeiros 6 compassos sejam marcados de forma incisiva para facilitar o estabelecimento do novo andamento. A fermata do c.147 é realizada sem corte. No c.150 há um *ritenuto* e um *crescendo*. O *ritenuto* antecede o andamento da próxima seção, ao passo que o *crescendo* deve ser realizado com a ampliação do tamanho do gesto em direção ao ***ff*** do c.151.

A sétima seção é um *tutti* orquestral que exige muita sonoridade. Pela densidade da escrita, deve-se tomar cuidado para que a sonoridade dos metais não encubra o restante da orquestra. A condução é realizada em semínima, e o gestual deve ser *legato* e amplo devido à sonoridade. O ***p*** súbito do c.170 deve ser enfatizado, e o *afrettando poco a poco* que se inicia no c.172 deve ser muito bem distribuído até se chegar ao *Vivace* no c.174. Recomenda-se que este compasso já seja conduzido em uma marcação por compasso. No c.180, há um novo *affrettando* que conduz ao andamento inicial da obra, no c.185, finalizando a abertura.

4.4.2 Ato I - Cena 1

Esta cena se inicia sem muita dificuldade aparente, uma vez que a escrita rítmica é bem definida. Entretanto, deve-se estar atento à questão do sincronismo musical: uma vez que a orquestra se encontra no fosso e o coro está em cena, os músicos ficam sem uma referência sonora muito precisa do coro. O contrário geralmente não acontece devido ao auxílio de amplificação para monitoração do som da orquestra no palco[56]. Por isso, é muito importante que este trecho seja conduzido com um gestual *marcato*, incisivo e preciso, e que as entradas do coro sejam indicadas de forma clara. Por sua vez, o coro, por estar atuando em cena, deve estar posicionado de modo que possa visualizar as indicações do regente para que não haja desencontro entre vozes e orquestra. Se houver a necessidade de alguns cantores ficarem voltados para as laterais sem que tenham uma visão parcial do regente, é imprescindível a utilização de monitores de vídeo. Estes deverão estar localizados em pontos estratégicos das coxias de forma que sejam visíveis para quem estiver no palco. A partir de agora, além do equilíbrio da sonoridade entre os naipes da orquestra, é de fundamental importância o equilíbrio da intensidade sonora da orquestra no acompanhamento das vozes. Muitas vezes é necessário se realizar modificações na dinâmica de acordo com a disposição da orquestra e acústica do teatro.

No que tange à regência propriamente dita, este *Allegro* em 6/8 deve ser conduzido em duas marcações por compasso. No c.224, encontramos uma mudança de andamento que apresenta certa dificuldade: pelo fato do andamento anterior ser rápido e não haver proporção determinada com o que segue, não há como se fazer uma transição de andamento, devendo a mudança ocorrer de forma súbita. Dessa forma, a partir do c.224, o regente deverá conduzir num andamento mais lento sem que haja preparação, utilizando para isso um gestual mais amplo e

[56] Para maior referência sobre esse assunto, veja o item 4.5 deste capítulo.

mais lento para indicar a redução do andamento. Para a correta execução dessa passagem deve-se dar especial atenção às flautas, oboés, clarinetas, tímpanos, violinos e violas, os quais possuem a escrita rítmica que será a referência do novo andamento. Para os violoncelos e contrabaixos, não haverá muito dificuldade, uma vez que eles partem do ostinato de colcheias e iniciam o c.224 com trêmulos. No c.227, encontramos um ***p*** súbito que vem logo depois de um ***ff*** . Sugerimos que, neste compasso, o ***p*** seja deslocado para o fim do compasso – momento em que entra a voz – e seja precedido por um *diminuendo* para que haja uma transição gradual de dinâmica. A partir desse momento, o regente poderá mudar o gestual para *legato* devido à mudança de caráter da condução melódica. As dinâmicas que estão escritas para a orquestra durante esta ária são coerentes com o acompanhamento do cantor. Deve-se estar atento somente à questão do dobramento da linha vocal que o fagote realiza para que este não se sobressaia ao canto. Durante o primeiro período musical há ainda um outro detalhe que nos chama a atenção: nos c.230 e 231, a prosódia musical não recai sobre a sílaba tônica do texto:

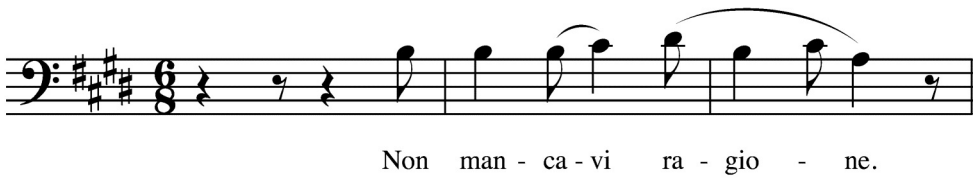


Figura 99: Ópera *Sandro*, Ato I – Cena 1, c.230-232.

Portanto, sugerimos que seja realizada a seguinte alteração na linha do canto e no fagote:

Figura 100: Ópera *Sandro*, Ato I – Cena 1, c.230-232.

Dessa forma, a prosódia musical ficará mais coerente com a tonicidade textual.

Na anacruse do c.253, há o retorno da intervenção coral, a qual é preparada por um ***ff*** dos metais, momento no qual a marcação volta a ser *marcato*. A partir da entrada do coro sugere-se que o ***ff*** da orquestra seja alterado para ***f*** para que não haja risco da sonoridade da orquestra encobrir a do coro. O término desta seção ocorre no c.268, no qual é realizado um corte sobre o segundo tempo. Esse corte ocorre neste local pois a última nota da orquestra é curta. A sustentação do acorde final do coro pode ser indicada através da mão esquerda.

Após o corte realizado no c.268, marca-se o *levare* que indica a entrada de *Santuzza* na anacruse do c.269. O segmento que tem início neste compasso é um recitativo e, por isso, a intervenção vocal deve se aproximar o máximo possível da fala, principalmente no caso de uma ópera verista. Por isso, sugerimos que este segmento seja realizado mais rápido do que o indicado na partitura. No andamento indicado (colcheia = 120), este trecho soaria lento e, consequentemente, monótono, afastando o sentido da verossimilhança que estamos buscando. Portanto, seria adequado este binário composto continuar sendo conduzido em duas marcações por compasso, com um gestual *legato*. As dinâmicas da orquestra privilegiam as de pouca intensidade, mostrando-se apropriadas para o acompanhamento das vozes. No c.278, ocorre o corte no segundo tempo do compasso e, em seguida, o *levare* que indica a entrada de *Michele*. Sugerimos que o corte ocorra no andamento que segue, pois, como *Michele* vai responder à pergunta de *Rocco*, não pode haver uma interrupção

muito longa entre a última frase de *Rocco* e a primeira de *Michele*. Por este motivo essa transição é mesurada, e o cantor não poderá ter muita liberdade para realizar essa entrada.

Este trecho em compasso quaternário é conduzido em quatro marcações por compasso. Deve-se ter cuidado com a dinâmica da primeira clarineta e do fagote pois eles dobram constantemente a linha vocal. No c.291, deve ser realizado um corte após o terceiro tempo antes da fermata. Após a fermata, o regente deve indicar a anacruse para o cantor já no andamento *Vivo*, e com um gestual *marcato* devido às acentuações das madeiras, voltando ao *legato* no c.293.

No c.294, há uma nova mudança de métrica que passa a ser binária. Este trecho é conduzido em duas marcações por compasso, devendo-se levar em conta o *rallentando* do c.302 que precede a fermata do c.303. Esta fermata deve ser realizada através de um gestual subdividido em colcheias, no qual, o primeiro gesto indica a fermata e o segundo, a resolução da frase a qual está conjugada com o *levare* de *Michele* e da primeira flauta. As dinâmicas da orquestra se situam entre ***p*** e ***f***; não demonstrando a necessidade de realização de ajustes de equilíbrio sonoro.

4.4.3 Ato I - Cena 2

Esta cena é composta pela intervenção de dois personagens de características bem definidas e contrastantes, as quais são ilustradas musicalmente através de mudanças súbitas de andamentos e de dinâmicas. Esta cena tem início com um *Andante* em compasso quaternário, o qual deve ser conduzido em quatro marcações por compasso com um gestual *legato*. O *Largamente* do c.312 antecipa a redução do andamento do c.313, podendo ser realizado com a ampliação do tamanho da marcação. A fermata do c.320 está na pausa que ocorre sobre a segunda metade do primeiro tempo. Ela deve ser realizada com a simples parada da marcação sobre o primeiro tempo após o corte do oboé e clarinetas. Em seguida, o regente deve marcar novamente o primeiro tempo para indicar o *levare* para *Mamma Lucia*. As dinâmicas neste trecho situam-se entre ***p*** e ***f***, podendo essas diferenças de intensidade serem indicadas através do tamanho da marcação. O ***fp*** que ocorre no c.321 deve ter uma preparação realizada sobre o tempo anterior.

Uma brusca mudança de andamento ocorre no c.324. Este trecho é conduzido em duas marcações por compasso, sendo que a anacruse da cantora deve ser indicada através de um súbito gesto *marcato* sobre o quarto tempo do compasso anterior, e a fermata deve ser realizada com a parada da marcação sobre o primeiro tempo. A referência para o término da fermata é a terceira nota da cantora, momento no qual o regente deve marcar o segundo tempo para indicar a continuidade para a orquestra. O ***p*** súbito do c.327 deve ser indicado com a ajuda da mão esquerda. O *crescendo* seguinte deve ser realizado com a ampliação no tamanho da marcação. O *ritardando* do c.330 deve ser indicado com uma marcação *ritenuto*, a qual prepara a fermata do c.331. A saída desta fermata deve ser indicada com um corte conjugado com o primeiro tempo que servirá para cortar o som das madeiras e metais e também como *levare* para a cantora. A

fermata do c.336 também deve ser realizada com um corte conjugado com a repetição do primeiro tempo. Em seguida indica-se o *levare* para *Rocco* já no andamento *Larghetto* em dinâmica ***p***, com um gestual *legato*, que segue a partir do c.337.

No c.345, há um *ritardando* que deve ser realizado da mesma maneira que os anteriores e no c.347 há uma mudança de andamento súbita para *Più mosso*. Essa mudança de andamento deve ser realizada dando-se atenção aos violoncelos e contrabaixos, com a utilização de uma marcação menor do que a que estava sendo utilizado anteriormente.

No c.354, há uma outra mudança de andamento e de métrica. O segundo tempo do c.355 deve ser alargado através de um gesto *ritenuto* para a realização do *tenuto* e em seguida é realizado o *trattenendo*. Para melhor realização deste *trattenendo*, o c.356 deve ser conduzido em quatro marcações por compasso. O compasso seguinte também pode ser conduzido subdividido em semínima (quatro marcações por compasso) sobre o qual pode-se realizar um *rallentando* para, desta forma, se chegar ao andamento mais lento, necessário para a realização do trecho final desta cena, a partir do c.358.

A partir desse compasso, há uma mudança de métrica para 12/8 sendo que a condução segue em quatro marcações por compasso até o fim da cena. Segmentos que merecem especial atenção são a fermata do c.367 que deve ser realizada sem corte – sendo sua finalização indicada somente com a anacruse para o *Presto*, a qual deve ser indicada com um gesto pequeno em *staccato*. No c.369, o andamento é desacelerado e o gestual volta a ser *legato*. A fermata do último compasso deve ser precedida por um pequeno *rallentando*, sendo concluída com um corte o qual serve de *levare* para a próxima cena.

Quanto aos aspectos da orquestração, poucos são os segmentos, nesta cena, que necessitam de alterações. Nos c.324, 330, 332, 333 e 357, sugerimos que o ***ff*** dos metais seja alterado para ***f*** . A dinâmica do restante da orquestra pode ser mantida, pois nesses segmentos há a utilização de uma região aguda da contralto, a qual apresenta intenso volume sonoro. Além desses

detalhes de dinâmica, salientamos a necessidade de realização expressiva dos acentos e dos ***fp***, os quais sempre devem ser precedidos com um gesto preparatório. Os diversos *crescendo* e *diminuendo* indicados na partitura também merecem especial atenção, devendo ser indicados com o auxílio da mão esquerda.

4.4.4 Ato I - Cena 3

Este dueto tem início com um *Andante* (semínima = 60) em compasso quaternário que deve ser conduzido em quatro marcações por compasso com um gestual *legato*. Não há muita variação neste trecho inicial, a não ser pelo *ritardando* do c.381 o qual deve ser realizado através da ampliação do tamanho da marcação, e pela fermata do c.383 a qual deve ser indicada sobre o terceiro tempo do compasso. Esta fermata possui corte, e logo após o corte, é indicado o *levare* para o cantor.

A próxima seção (c.384-393) inicia-se com um andamento *Grandioso* (semínima = 50), e é caracterizada por mudanças súbitas de andamento. Pelo fato do *Presto* estar intercalado com as partes cantadas e de representar uma grande variação de andamento, podemos estabelecer para o *Presto* o dobro do andamento do *Grandioso*, o que não traria maiores problemas de marcação. Dessa forma, o *Grandioso* continuaria sendo conduzido a quatro marcações por compasso, sendo que o *Presto* seria conduzido em duas marcações por compasso no mesmo andamento, como se ele fosse um *alla breve*. A fermata do c.393 deve ter um corte, devido à pausa que há na sequência. Esse corte deve ser realizado no andamento que segue, servindo como *levare* para o primeiro oboé, fagote, violoncelos e *Mamma Lucia*. As duas seções anteriores estão escritas em andamentos bastante lentos, o que deixa a narrativa da ação proposta pelo texto um pouco monótona. Apesar de ser uma seção caracterizada por um grande lamento, se executada em um andamento um pouco mais veloz pode levar a narrativa a se aproximar de algo mais verossímil. Por este motivo sugerimos que o *Andante* inicial seja realizado com o valor da semínima = 72 e o *Grandioso* com valor da semínima = 56.

A intervenção de *Mamma Lucia* estrutura-se, integralmente, sobre o "Motivo C", em um *Andantino* (semínima = 80), o qual continua a ser conduzido em quatro marcações por compasso. A fermata do c.399 deve ser resolvida da

mesma maneira que a anterior, com o corte servindo de *levare* para a frase seguinte. Antes do final desta seção, um *rallentando* precede a conclusão da frase, o qual é indicado através da ampliação do tamanho da marcação.

No c.412, há uma mudança de métrica e de andamento, na qual a condução passa a ser realizada em duas marcações por compasso. Este trecho deve refletir o mesmo caráter e andamento que a *aria di sortita* de *Rocco*. A condução tem início com um gesto *marcato* e, a partir do quarto compasso, ele passa a ser *legato*. No c.428 tem início um *affrettando* e no compasso seguinte há uma fermata que não deve ser realizada com corte devido à resolução do acorde.

Em praticamente todo o dueto, as dinâmicas situam-se entre ***p*** e ***mf***, havendo um ***ff*** somente na introdução orquestral da intervenção de *Rocco* e no final da cena. Quanto à orquestração, não há problemas aparentes, valendo a mesma recomendação de se reduzir a dinâmica dos metais nos trechos indicados ***ff***.

4.4.5 Ato I - Cena 4

Esta cena é inteiramente conduzida em quatro marcações por compasso. Para iniciar o recitativo do início desta cena, o regente deve aguardar a entrada em cena de *Santuzza*. A respiração da cantora serve como referência para o regente indicar a entrada para a orquestra. Após o corte do acorde da orquestra, há uma fermata no c.431 que serve somente para possibilitar um pequeno desenvolvimento cênico. O *levare* deve ser indicado com um gesto passivo sobre a terceira semicolcheia da cantora, e o gesto é ativado sobre o primeiro tempo do c.432. A condução deste recitativo pode ser realizada com um gesto *legato*. Sobre o c.433, é indicado um *affrettando* que deve ser indicado através da diminuição no tamanho do gesto e consequente aumento gradativo no andamento. No compasso seguinte, o *ritardando* é realizado de maneira oposta, ampliando-se o tamanho da marcação para assim diminuir o andamento. A fermata do c.436 deve ser realizada com uma parada do gesto sobre o quarto tempo, e o regente deve esperar a resolução da cantora, indicando o *levare* para os primeiros violinos com um gesto ativo sobre o primeiro tempo do compasso seguinte. A próxima fermata é indicada com uma parada do gesto sobre o terceiro tempo. A indicação para o regente marcar o *levare* para o compasso seguinte é a segunda nota do cantor (*Rocco*) após a fermata. Dentro desta seção inicial, o compasso que oferece maior dificuldade para o regente é o 445: neste compasso há uma fermata sobre o segundo tempo que deve ser realizada com um corte para cessar o som cordas e do fagote. Após a fermata há a anacruse temática no primeiro oboé, fagote e canto, a qual deve ser realizada no andamento do trecho subsequente.

O próximo segmento está construído sobre o “Motivo D”, momento no qual *Santuzza* lê a carta de *Sandro*. Em compasso quaternário composto sobre um andamento *Larghetto* (semínima pontuada = 50), este trecho continua sendo conduzido em quatro marcações por compasso, porém, num *legato* expressivo.

Sobre os c.456 e 457, o andamento passa subitamente para *Allegro* (semínima = 80) e a métrica para quaternário simples. Para uma transição de andamento realizada de forma orgânica, podemos estabelecer que as quatro últimas semicolcheias de *Mamma Lucia* podem ser consideradas como uma unidade de tempo do compasso seguinte, sendo esta unidade de tempo já realizada em andamento *Allegro*. A condução desses dois compassos é realizada com uma marcação *marcato*. Há uma fermata no c.457 que deve ser realizada com a parada do gesto sobre o terceiro tempo e finalizada com um corte. Após o corte, há o *levare* para seguir novamente com o trecho em compasso quaternário composto, como anteriormente, momento no qual a marcação volta a ser *legato*. Nos c.460 e 461, há duas fermatas sobre pausas que não apresentam maior dificuldade e devem ser finalizadas com corte. A fermata que há sobre o c.462 também deve ter corte para cessar o som dos metais.

A partir do c.463 há uma mudança de métrica para quaternário simples, mas o andamento continua o mesmo. No c.467, há uma mudança de andamento para *Allegro moderato* (semínima = 88). A fermata que ocorre neste compasso deve ter um corte o qual servirá de *levare* para o fagote, as violas e os violoncelos.

Durante esta cena, as dinâmicas variam entre ***pp*** e ***ff***; sem haver, no entanto, perigo de sobreposição da sonoridade da orquestra. As variações de dinâmicas devem ser indicadas como nas cenas precedentes. No final da cena há um *crescendo* que vai de ***f*** a ***ff***, que deve ser indicado com a ajuda da mão esquerda. Esse *crescendo* prepara a entrada em cena de *Sandro*, momento no qual tem início a quinta cena.

4.4.6 Ato I - Cena 5

A quinta cena tem início com um compasso quaternário cujo andamento é indicado como *Meno mosso assai* (semínima = 60), que deve ser conduzido em quatro marcações por compasso. O gesto deve ser bem claro para que o ataque dos acordes seja preciso, por isso recomendamos que, nos dois primeiros compassos, seja utilizada uma marcação *marcato*. Pelo fato de o texto representar uma ação dinâmica durante os dois primeiros compassos, eles podem ser realizados um pouco mais rápidos do que o indicado para que soe com mais naturalidade. A partir do c.474, o andamento volta para o valor indicado e a marcação passa a ser *legato*. No c.476, há uma pequena cadência da harpa, que deve ser realizada *a piacere*. O regente deve realizar o corte da orquestra do terceiro para o quarto tempo, e esperar no quarto tempo até a resolução da cadência da harpa. Para uma transição de andamento orgânica, pode-se pedir para o harpista realizar a resolução da cadência já no andamento seguinte.

O compasso seguinte inicia uma nova seção em um andamento *Adagio* (semínima = 52). No c.486, há uma fermata sobre o primeiro tempo que não deve ter corte por causa da resolução harmônica das trompas e trompetes. A indicação para esta resolução será a cesura que o cantor deve realizar antes da segunda nota deste compasso. No próximo compasso, há uma fermata sobre uma pausa que corresponde a uma breve cesura. Esta fermata é realizada com a parada do gesto sobre o quarto tempo, o qual é marcado novamente sobre um andamento mais rápido, para a indicação do *levare* das madeiras e primeiros violinos.

No c.488, há uma mudança para a métrica binária além da mudança de andamento para *Andante* (semínima = 60). A partir deste compasso a condução deve ser realizada com duas marcações por compasso. No c.496, há uma mudança súbita para *Più mosso* (semínima = 69) a qual é indicada através de um gesto menor e mais veloz sobre a anacruse do c.496. No c.502, há um

ritardando e uma fermata sobre a última colcheia a qual deve ser prolongada de acordo com a intenção do cantor. Dois compassos depois, há uma mudança para a métrica quaternária a qual deve voltar a ser conduzida em quatro marcações por compasso. Pela mudança repentina de caráter, dinâmica, articulação e pelo fato das entradas dos cantores ocorrerem de forma fragmentada numa seção em que se desenvolve uma ação dinâmica dos personagens, aconselhamos que este trecho seja realizado mais rápido do que o indicado, com o valor da semínima = 76. Até o c.510 a marcação deve ser *marcato*, com exceção do c.507, que deve ser *legato*. No c.509, há uma fermata sobre o terceiro tempo que deve ser finalizada com um corte o qual é conjugado com o *levare* para o cantor.

No c.511, retorna a métrica binária e a condução em duas marcações por compasso em *legato*. Sobre os c.523 e 524, há a indicação *un poco più* que, naturalmente, sugere uma forma de *accellerando* escrito para se passar de 60 para 100 bpm[57]. Para a realização de uma transição mais gradual de andamento, recomendamos que essa indicação seja interpretada como um *accellerando* sobre dois compassos, o qual deve ser realizado com a diminuição no tamanho da marcação e a ampliação gradual da velocidade.

Chega-se, então, ao *Allegro commodo* (semínima = 100) no c.525, que segue sem interrupção até o c.555. No próximo compasso a métrica muda para quaternária passando a ser conduzida em quatro marcações por compasso em um andamento *Meno mosso* (semínima = 84). No c.562, há uma fermata a qual é realizada com a parada da marcação sobre o terceiro tempo após o corte da orquestra. O *levare* para as trompas e trompetes é indicado sobre a terceira semicolcheia do cantor após a fermata, e novamente, temos outra fermata no próximo compasso, a qual é indicada da mesma maneira que a anterior. Entretanto, o quarto tempo deste compasso é indicado com uma marcação passiva que é ativada somente no primeiro tempo do compasso seguinte para indicar o *levare*, visto que a orquestra toda possui uma pausa de colcheia sobre este tempo. Após um *affrettando*, esta seção se encerra no c.568, no qual há uma

[57] Batidas por minuto.

fermata sobre a pausa do terceiro tempo. Para a saída desta fermata, repete-se a marcação do terceiro tempo para indicar o *levare* para as madeiras e para a cantora.

A próxima seção tem início com um *Allegro giusto* (semínima = 108) no c.569. Esta mudança de andamento requer certo cuidado, pois no final do compasso anterior temos um *ritardando*. Dessa forma, o novo andamento deve ser indicado claramente no c.569, através da diminuição do tamanho da marcação. Os três últimos compassos desta seção estão em um andamento *Largo* (semínima = 50), o qual é indicado através da ampliação do tamanho da marcação e da diminuição de sua velocidade. No c.583, deve-se realizar o corte da orquestra sobre o quarto tempo, o qual já se constitui no *levare* para a sexta cena.

No que diz respeito às dinâmicas, encontramos uma diversidade de situações nesta cena como *diminuendo*, *crescendo*, ***fp***, ***mfp*** e também algumas mudanças bruscas. Tecnicamente, as mudanças de dinâmicas já foram discutidas, e, com relação aos ***fp*** e ***mfp***, temos que considerar dois fatores importantes: em primeiro lugar, eles devem ser preparados no tempo anterior, e, em segundo lugar, deve-se ter o cuidado de reduzir efetivamente a dinâmica após o ataque para que a linha vocal não seja obscurecida devido à ampla intensidade sonora da orquestra nesses acentos. Em alguns pontos, é necessário se realizar alterações de dinâmica nos metais: nos c.504, 551 e 577, deve-se reduzir a dinâmica para ***f***.

4.4.7 Ato I - Cena 6

Esta cena se inicia com um compasso binário simples em um andamento *Allegro* (semínima = 100), o qual é conduzido em duas marcações por compasso. No c.590, há uma fermata sobre o segundo tempo. Esta fermata necessita ser finalizada com um corte dissociado do *levare*, pois, pelo fato de a dinâmica do acorde, sob a fermata, ser ***ff***, a anacruse temática das clarinetas e primeiros violinos ficaria inaudível se não houvesse uma nítida cesura após o acorde da orquestra. No c.610 há uma fermata que é precedida por um *ritardando molto*. Este ritenuto é realizado pela ampliação do tamanho da marcação. A fermata, que está sobre a pausa, serve de cesura para separar dramaticamente o momento anterior do seguinte, o qual vai se desenvolver com um outro caráter.

O c.611, se inicia com uma mudança de caráter na qual o andamento passa a ser *Meno mosso* (semínima = 56). No c.620, há uma fermata sobre o último tempo do compasso que deve ser indicada com uma marcação subdividida sobre o último tempo. No c.622, há uma outra modificação de andamento para *Largo* (semínima = 50) e no 628, há uma fermata sobre o último tempo. Esta fermata é resolvida com o corte conjugado ao primeiro tempo do compasso seguinte. No c.630, temos outra fermata sobre o segundo tempo do compasso, a qual deve ser finalizada com um corte conjugado com o *levare* dos trompetes e trombones. No compasso seguinte, temos uma fermata idêntica à anterior que deve ser resolvida da mesma maneira. Entretanto, a anacruse que segue deve ser realizada como uma anacruse temática sobre uma métrica quaternária composta num andamento *Larghetto* (semínima pontuada = 58). O corte da fermata serve como *levare* para o cantor, e ele deve ser realizado levando-se em consideração a natureza da anacruse.

Tem início, no c.632, uma nova seção em uma métrica quaternária composta, a qual é conduzida em quatro marcações por compasso. No c.641, há uma linha mais grave que é opcional para o cantor (*Sandro*). Esta linha deve ser

evitada uma vez que desde o *Ottocento* italiano era comum a realização das notas agudas. No compasso seguinte, a métrica se altera para quaternária simples, sendo conduzida da mesma forma. O andamento passa a ser um pouco mais rápido (semínima = 66). No c.643, há uma fermata sobre o último tempo, a qual é finalizada com um corte que deve ser conjugado com o *levare* para o fagote e para as cordas. A fermata que há no compasso seguinte deve ser finalizada com um corte, o qual serve como *levare* para o cantor. A partir do terceiro tempo do c.647, há uma mudança de andamento para *Lento*. A fermata do c.651 finaliza esta cena, e ela deve ser indicada sobre o último tempo do compasso devido à figuração rítmica da percussão, violoncelos e contrabaixos. Ela deve ser finalizada com um corte e a cena seguinte tem início ininterruptamente.

Com relação às dinâmicas, ficam valendo todas as ressalvas realizadas até o momento. Nos c.590, 644 e 645, é necessário se reduzir em um nível a dinâmica dos metais.

4.4.8 Ato I - Finale

O *Finale* tem início com uma intervenção do cantor. A métrica é a mesma que era utilizada no final da cena anterior e o andamento passa a ser *Moderato* (semínima = 60). O primeiro compasso pode ser realizado *a piacere*, e o *levare* para o fagote, violoncelos e contrabaixos deve ser indicado sobre a quarta nota do cantor. A condução deve ocorrer com um gestual *marcato* do c.653 até o início do 655. No segundo tempo do 655, há um ***p*** súbito que deve ser indicado através da redução do tamanho da marcação e da utilização da mão esquerda. Nesse momento, a marcação passa a ser *legato*. Ainda nesse compasso, têm início um *crescendo* e um *accellerando molto*, que culminam no c.658. O *accellerando* deve ser indicado através da redução no tamanho do gestual, ao passo que o *crescendo* deve ser indicado através da energia impressa na condução, uma vez que, devido ao *accellerando*, não há a possibilidade de se ampliar muito o tamanho do gesto. No c.658, encontramos duas fermatas: a primeira está sobre a pausa e deve ser realizada com a parada do gesto sobre o primeiro tempo e finalizada com a repetição da marcação sobre o primeiro tempo para indicar a anacruse para a orquestra. A segunda é realizada com a parada da marcação no quarto tempo e um corte antes do próximo compasso, sendo este corte necessário para que se possa ouvir a intervenção do cantor que ocorre no primeiro tempo do compasso seguinte. Não há indicação alguma de quando termina o *accellerando*, entretanto, a linha vocal nos indica que, a partir do c.659, deve-se voltar ao tempo *Moderato*, uma vez que, nesse momento, após *Sandro* realizar a pergunta *"Di sera a tradimento?"*, *Alfio* tenta acalmá-lo antes de contar a verdade sobre a morte de seu irmão: *"Mai / Ti chiedo un momento di calma / Sta tranquillo... il tutto ti dirò"*.

No c.664, tem início a ária de *Alfio*, com uma mudança de andamento para *Larghetto* (semínima = 56), sendo que a condução continua a ser realizada em quatro marcações por compasso. No c.686, há uma mudança de

andamento para *Un poco più* (semínima = 66) e no final do 693 há a indicação de *poco affrettando* que termina no c.697, quando há o retorno para o andamento anterior. No final do c.701, há um *ritardando* que precede uma fermata no início do compasso seguinte. Esta fermata é realizada com a parada do gesto no primeiro tempo. Pelo fato de haver um *crescendo* sobre essa fermata, deve-se utilizar a mão esquerda para indicar este *crescendo* enquanto a mão direita mantém a fermata. A finalização ocorre sem corte, sendo indicada através de um gesto incisivo sobre o segundo tempo o qual serve como *levare* para o terceiro. No c.703, há o retorno ao andamento inicial da ária e nos c.714 e 716, há um *affrettando* que deve ser realizado de acordo com a interpretação do cantor. Para a orquestra, não haverá maiores dificuldades para a realização desse *affrettando* devido à escrita homofônica, bastando o regente o indicar através de gestos claros e incisivos, passando, nesse momento, para um gestual *marcato*. No c.718, há as indicações de *Stesso tempo* e *Largamente*, as quais podem ser interpretadas como o retorno ao tempo anterior ao *affrettando* (*Larghetto*). Esse andamento mais lento já pode ser indicado sobre o terceiro tempo do c.717. No c.719, há uma fermata sobre uma pausa que deve ser indicada com a parada da marcação sobre o terceiro tempo. Para indicar o *levare* para a orquestra, no compasso seguinte, o regente deve estar atento à respiração do cantor. No c.726, há uma mudança de andamento para *Più mosso* (semínima = 66), momento no qual a marcação passa a ser *marcato* até o c.732 devido às síncopes da orquestra e à dinâmica que passa a ser ***ff***. Nos c.731 e 732, há uma fermata sobre o primeiro tempo. Essa fermata deve ser realizada com a parada do gesto sobre o primeiro tempo, sem haver corte, sendo finalizada somente com o *levare* para o terceiro tempo.

No c.733, retorna o tema inicial da ária em andamento *Larghetto*, com caráter *legato* em uma dinâmica ***p***. No c.735, há novamente uma fermata sobre uma pausa que deve ser realizada da mesma maneira que a do c.719. No 736, há uma fermata sobre o primeiro tempo que também deve ser realizada sem corte. Sobre o quarto tempo, deve ser realizado o corte da orquestra, momento no qual há outra fermata. O próximo compasso está em andamento *Prestissimo* e

deve ser conduzido em duas marcações por compasso, momento no qual podemos pensar no dobro do andamento em relação ao *Larghetto*. A marcação deve ser enérgica e incisiva devido ao ***ff***, momento em que *Sandro* fica horrorizado, quando descobre que *Alfio* é o assassino de seu irmão. O c.738 não deve ser regido, bastando ser indicado o corte para a orquestra sobre o primeiro tempo, deixando o compasso livre para o cantor realizar a marcação cênica. Em seguida, é indicado o *levare* para o compasso seguinte, o qual está em andamento *Larghetto*, voltando a ser conduzido em quatro marcações por compasso.

Somente no c.731, notamos a necessidade de se realizar uma modificação de dinâmica nos metais reduzindo em um nível o ***ff***. Durante esta cena, há a ocorrências de ***fp***, e também de diversos acentos que devem ser, adequadamente, preparados sobre o tempo anterior.

4.4.9 Ato II - Preludio

O Prelúdio do segundo ato se inicia com um andamento *Andante* (semínima = 63) num compasso binário, o qual deve ser conduzido em duas marcações por compasso com um gestual *legato*. No segundo compasso, já encontramos uma fermata sobre a qual deve-se realizar um *diminuendo* que pode ser indicado com a ajuda da mão esquerda. A finalização desta fermata ocorre com um corte para trompetes e *Gran Cassa* o qual deve ser conjugado ao segundo tempo do compasso. No c.9, a métrica passa a ser quaternária e a condução é realizada em quatro marcações por compasso, havendo a necessidade de se indicar claramente o *levare* para a primeira clarineta. No c.17, o andamento passa a ser *Andantino*, e no 23, há a indicação de *poco affrettando* que vai até o terceiro tempo do c.26 quando há o retorno ao tempo anterior. Este *affrettando* deve ser gradual e é importante que não se acelere tanto para que não haja uma mudança muito brusca no retorno ao tempo no último tempo do c.26.

No c.30, há uma mudança de andamento para *Più mosso* (semínima = 88), momento no qual a condução passa a ser *marcato* devido às acentuações e à articulação. No c.40, a condução volta a ser *legato*. No 45, a métrica passa a ser binária composta, e a condução passa a ser realizada em duas marcações por compasso, no mesmo andamento anterior, com um gestual *marcato*.

No c.58, há uma mudança de métrica para quaternário e de andamento para *Meno mosso* (semínima = 69). Sobre o c.60, a marcação volta a ser *legato* devido à articulação. No 62, o andamento passa a ser *Larghetto* (semínima = 56). A cadência final da harpa deve ser acompanhada por um rallentando até a última nota.

Durante este Prelúdio, há vários *crescendi* e *diminuendi* que devem ser realizados da maneira como já foram discutidos anteriormente. Por ser um trecho no qual não há nenhuma intervenção vocal, a dinâmica pode ficar mais à vontade, pois não haverá a preocupação com relação ao equilíbrio com as vozes.

Entretanto, recomenda-se que, entre os c.20 e 22, 25 e 26, e no c.40, a dinâmica dos metais seja levemente reduzida para que haja melhor equilíbrio sonoro interno da orquestra.

4.4.10 Ato II – Cena 1

Assim como a primeira cena do primeiro ato, esta é uma cena coral que apresenta uma estrutura rítmica bem definida, uma vez que se trata de uma *Tarantella*. O andamento *Allegro* requer que a condução seja realizada em duas marcações por compasso. Entretanto, diferentemente da cena coral do primeiro ato, nesta cena, o coro está dançando, fato que faz com que os cantores não estejam visualizando a regência o tempo todo. Portanto, é um trecho que exige muito cuidado por parte do regente em marcar gestos bastante definidos e precisos no sentido de auxiliar, o máximo possível, os cantores no palco para que não haja problemas de sincronismo com a orquestra. Para esta cena, é de fundamental importância a utilização de monitores de vídeo localizados nas coxias, de forma que o coro possa ter visibilidade do palco, como veremos adiante.

No início desta cena, há duas modificações que devem ser realizadas: o ***ff*** indicado nas trompas e trompetes pode ser reduzido para ***f***, e o ***mf*** súbito, que ocorre no c.74, pode ser precedido por um *diminuendo* para que ocorra uma redução gradual de dinâmica da orquestra no momento em que há a entrada do coro.

No c.153, há uma mudança de métrica para binário simples e uma redução de andamento indicada como *Meno mosso assai* (semínima = 100), e no 156, há outra mudança de andamento para *Andante* (semínima = 72). Neste momento, a condução pode ser realizada com um gestual *legato*. A partir do c.168, o gestual pode mudar para *marcato* devido ao acorde que a orquestra realiza no contratempo e devido à acentuação do compasso seguinte e à entrada do coro no 170. No compasso seguinte, o ***ff*** deve ser reduzido nos metais.

No c.172, há a última mudança de andamento desta cena para *Meno* (semínima = 63), momento no qual há um ***p*** súbito e a marcação volta a ser *legato*.

No que diz respeito à condução do coro, é importante salientar os cortes que devem ser realizados nos c.86 e 103 para vozes femininas, 89 e 106 para vozes masculinas e 152 e 172 para o coro inteiro.

4.4.11 Ato II – Cena 2

A segunda cena tem início com um *Allegretto* (semínima = 96), ainda em compasso binário, sendo conduzido com um gestual *legato*. No c.195, há uma mudança súbita de andamento para *Meno mosso* (semínima = 60) que deve ser indicada através da ampliação do tamanho da marcação. No c.204, há uma fermata que é realizada com a parada do gesto sobre o segundo tempo. Após a fermata, deve-se realizar um corte e, após o corte, deve-se indicar o *levare* para o próximo compasso sobre a segunda semicolcheia do cantor. Para tanto, as três semicolcheias da linha vocal no c.204 devem ser executadas com *rubato*, de forma que cada semicolcheia seja equivalente aproximadamente a uma colcheia do c.205.

A partir do c.205, o andamento passa a ser *Alegretto* (semínima = 88) sobre uma métrica quaternária simples, a qual é conduzida em quatro marcações por compasso. No c.232, há uma mudança de andamento para *Meno mosso* (semínima = 72), e no 234, há uma fermata sobre o primeiro tempo. O corte da fermata é realizado sobre o segundo tempo e, a partir desse momento, a marcação passa a ser *marcato* para melhor indicação dos contratempos e das acentuações. No c.237, há a entrada do coro que deve ser indicada com clareza. Os c.237 e 238 são conduzidos em *legato* e, a partir do 239, a condução volta a ser *marcato*, momento no qual o andamento passa a ser *Più mosso* (semínima = 88).

No c.242, o andamento passa a ser *Allegro* (mínima = 72) sob uma métrica binária (2/2), a qual passa a ser conduzida em duas marcações por compasso. Em todo este trecho, em que há a intervenção do coro, é necessária a utilização de uma marcação incisiva para garantir o perfeito sincronismo do coro com a orquestra, principalmente pelo fato de o coro se movimentar bastante no palco. Um fator que dificulta o sincronismo, no final desta cena, é a movimentação do coro que está saindo de cena, enquanto há, na linha coral, um *affrettando*.

Antes mesmo de terminarem de cantar, alguns cantores já devem estar se retirando de cena para que a saída do coro ocorra de forma natural, e não bruscamente após terminarem de cantar. Em busca de uma maior naturalidade cênica, cria-se uma dificuldade musical que poderá ser superada de duas formas: pela utilização de monitores localizados em pontos estratégicos e pelo auxílio de um regente interno que indique o corte do coro para os que porventura já estiverem próximos às coxias ou mesmo fora de cena. Ainda sobre os cortes, é necessário serem indicados cortes para o coro no segundo tempo dos c.251, 262 e no primeiro tempo dos c.267 e 271.

Com relação às dinâmicas, deve-se reduzir a intensidade dos metais nos c.237, 239 e 241.

4.4.12 Ato II – Cena 3

Esta cena inicia-se com um compasso quaternário num andamento *Adagio* (semínima = 58), sendo conduzido em quatro marcações por compasso. Os dois primeiros compassos desta cena têm início com a intervenção do cantor. Estes compassos podem ser marcados com gestos passivos como num recitativo, deixando o cantor livre para a execução. O *levare* para o terceiro compasso deve ser indicado sobre a primeira nota de *Sandro*. A partir desse momento, a condução passa a ocorrer com um gestual *legato*, e os acentos sobre os acordes devem ser indicados com uma marcação mais incisiva que deve ser preparada no tempo anterior. No c.288, há uma fermata sobre o terceiro tempo precedida por um *ritardando*. O tempo anterior à fermata deve ser subdividido pelo fato de o andamento ser muito lento. O corte da fermata é realizado sobre o quarto tempo indicando, ao mesmo tempo, o *levare* para o cantor, em um andamento mais lento.

No c.289, há uma mudança de andamento para *Larghetto* (semínima = 50). A partir deste momento, é importante que todas as entradas temáticas das madeiras sejam indicadas com clareza. Sobre o primeiro tempo do c.298, há uma fermata que deve ter o corte realizado sobre o segundo tempo, conjugado com o *levare* para as madeiras. Sobre o c.314, há outra fermata que deve ser indicada sobre o terceiro tempo, na qual o corte é realizado sobre o quarto tempo.

Nesta cena, todas as dinâmicas se mostram coerentes com o acompanhamento das vozes. Todas as recomendações, feitas em cenas anteriores sobre a forma de marcação das variações de dinâmicas, continuam válidas. Em vários momentos, é possível a utilização de uma marcação *ritenuto* de acordo com a liberdade interpretativa do cantor.

4.4.13 Ato II – Cena 4

Esta cena tem início em um andamento *Moderato assai* (semínima = 50) sobre um compasso quaternário, o qual deve ser conduzido em quatro marcações por compasso. O primeiro compasso é conduzido com gestos passivos, sendo que o último tempo é ativado para servir como o *levare* para o compasso seguinte. No c.322, o terceiro tempo deve ser realizado *staccato* devido ao acorde que a orquestra realiza no contratempo.

No c.323, há uma mudança de andamento para *Andante* (semínima = 60) e a métrica passa a ser binária. A condução passa a ser em duas marcações por compasso, sendo que o *levare* do compasso anterior já deve ser realizado nesse novo andamento por causa da anacruse temática. No c.330, há uma fermata sobre uma pausa. Essa fermata deve ser finalizada somente com a repetição do segundo tempo como *levare* para os oboés e para o fagote. Os dois próximos compassos possuem uma fermata sobre o segundo tempo. Essas fermatas devem ter um corte conjugado com o *levare*. Entretanto, no c.332, esse corte deve ocorrer no andamento que segue a partir do c.333, pelo fato de se tratar de uma anacruse temática.

No c.333, inicia-se um trecho com uma polimetria na qual a métrica da orquestra passa a ser quaternária simples enquanto a da linha vocal é quaternária composta. O andamento é *Andante sostenuto* (semínima = semínima pontuada = 56), e a condução passa a ser em quatro marcações por compasso. No c.343, a linha vocal passa a acompanhar a métrica quaternária simples da orquestra, momento no qual o andamento passa a ser *Allegro agitato* (semínima = 100). No c.347, o andamento cai para *Assai meno mosso* (semínima = 66), e a marcação passa a ser *marcato* devido aos acordes que a orquestra realiza nos contratempos. No 350, há uma fermata que é indicada sobre o segundo tempo e, a partir desse compasso, a marcação volta a ser *legato*. A finalização dessa fermata ocorre com a repetição do segundo tempo, sem haver corte. No

compasso seguinte, há um *affrettando* de transição que leva ao andamento *Più mosso* (semínima = 69) indicado no c.353. O *levare* para este compasso é indicado com um gestual *marcato*, retornando para *legato* no 355. No c.354, há uma fermata sobre o primeiro tempo que deve ser finalizada com a simples indicação do *levare* para o terceiro tempo. A partir do 357, pode-se retomar a marcação *marcato* até o 359.

No c.360, a métrica passa a ser binária, sobre um andamento *Moderato* (semínima = 60). A condução passa a ser realizada em duas marcações por compasso com um gestual *legato*, havendo um gesto mais incisivo apenas sobre o segundo tempo do c.362 para indicar o *𝑓 risoluto*. No c.364, há uma fermata sobre o primeiro tempo que é resolvida com um corte sobre o segundo tempo o qual é conjugado com o *levare* para as madeiras. O andamento, a partir deste compasso, passa a ser *Meno mosso* (semínima = 50). No final do c.369, há um *ritardando* que deve ser indicado através de um gesto *ritenuto*, e no 371, há uma fermata sobre o segundo tempo que é finalizada com um corte sobre a repetição do segundo tempo, o qual serve como *levare* para o cantor. Os c.372 e 373 devem ser indicados com um gestual *marcato*, e o restante da cena volta a ser conduzido em *legato*.

Com relação às dinâmicas escritas, nos c.347, 350 e 353, devemos reduzir em um nível a dinâmica dos metais.

4.4.14 Ato II – Cena 5

Esta cena tem início com um compasso binário composto (6/8) em andamento *Allegretto* (semínima pontuada = 72), o qual deve ser conduzido em duas pulsações por compasso. O gestual a ser utilizado é o *legato*. Sobre o segundo tempo do c.407, há uma fermata que deve ser finalizada com um corte conjugado ao primeiro tempo do compasso seguinte. Nesse compasso, a métrica se altera para binária simples, e o andamento fica *Meno mosso* (semínima = 60), ainda sendo conduzido em duas pulsações por compasso. No c.416, há uma fermata sobre uma pausa que é finalizada somente através da repetição do segundo tempo. A partir do c.428, a marcação passa a ser *marcato* e no 431 há outra fermata sobre uma pausa que é finalizada de maneira idêntica à anterior. No compasso seguinte, a métrica volta a ser binária composta sobre um *Andantino* (semínima pontuada = 60).

No c.440, a métrica volta a ser binária simples e o andamento cai novamente para *Meno* (semínima = 58). No 445, o andamento vai para *Allegro moderato* (semínima = 88) e a marcação passa a ser *legato*. No 448, há uma fermata precedida por um *ritardando*, o que indica que a cantora deve realizar *a piacere* e o regente não deve reger. No compasso seguinte, retorna a métrica binária composta e a anacruse para os violoncelos deve ser indicada sobre a primeira nota da cantora. O andamento passa a ser *Andante* (semínima = 56) e a condução continua a ser realizada em duas marcações por compasso. No 453, há uma fermata sobre o segundo tempo, a qual deve ser realizada com um corte conjugado com o *levare* do compasso seguinte. A partir do 454, o andamento volta a ser *Andantino* (semínima pontuada = 60) e a marcação, *marcato* devido aos acordes acentuados em contratempo que a orquestra realiza. No c.463, há uma mudança de métrica para 2/4 e o andamento fica *Allegro mosso* (semínima = 92), sendo que a condução continua a ser realizada em duas marcações por compasso.

No c.481, há uma mudança de métrica para quaternário simples e o andamento passa a ser *Andante sostenuto* (semínima = 60). Nesse momento, a condução passa a ser realizada com um gestual *legato*. No c.500, há um ***p*** súbito que deve ser claramente indicado através da diminuição no tamanho da marcação e com a indicação da mão esquerda. No 501, a métrica passa para ternária e o andamento cai para *Meno* (semínima = 50). No 507, a métrica volta para quaternária e o andamento fica *Più mosso* (semínima = 60). A partir do c.511, a marcação passa a ser *marcato*. No c.515, há uma fermata sobre o primeiro tempo. Após essa fermata, o corte é realizado sobre o segundo tempo e, a partir do próximo compasso, a condução passa a ser em três marcações por compasso devido à mudança de métrica para ternário e a marcação passa a ser *legato*. No c.522, há uma fermata sobre o último tempo. Esta fermata não deve ter corte devido à resolução do acorde. A conclusão da fermata conjugada com o *levare* para o próximo compasso deve ser indicada sobre a primeira nota da cantora. No c.523, a métrica passa a ser 6/8 e o andamento *Andantino* (semínima pontuada = 60). A condução volta a ser *marcato*. No 526, há uma fermata sobre uma pausa, sendo que, após ela, deve-se indicar o *levare* para o cantor. No c.527, a métrica passa a ser 2/4 e, no compasso seguinte, se inicia um *crescendo* e um *affrettando* contínuo até o fim da cena. Este *affrettando* requer muito sincronismo com o cantor e, por isso, deve ser muito bem ensaiado e conduzido em duas marcações por compasso até o c.539. Os quatro últimos compassos podem ser conduzidos com uma marcação por compasso.

Com relação às dinâmicas presentes nesta cena, podemos seguir as recomendações expostas anteriormente. É importante frisar a necessidade de se preparar os acentos sobre o tempo anterior e de se marcar corretamente as diversas síncopes que aparecem nesta cena. Nos pontos em que houver ***fp***, deve-se tomar muito cuidado para que a dinâmica seja realmente ***p*** depois do ***f***, para que a orquestra não encubra o cantor. Nos c.441, 467, 476, 495, 508, 514, 534 e 540, deve-se reduzir a dinâmica dos metais para ***f***, para melhor equilíbrio da sonoridade da orquestra. No c.489, o *crescendo molto* dos metais deve ser

substituído por um *crescendo* que chega somente até um ***f***. Se houver problemas de equilíbrio nos trechos indicados ***f*** para os metais, essa dinâmica pode ser alterada para *poco* ***f***. Dessa maneira, acredita-se obter um melhor equilíbrio sonoro da orquestra, sem haver o perigo de obscurecer as vozes.

4.4.15 Ato II – Cena 6

Esta cena é talvez a que seja mais difícil de se preparar. Pelo fato da *scena* inicial apresentar uma grande diversidade de momentos dramáticos, há muitas variações de caráter refletidas em mudanças de dinâmicas, articulações e de andamento. Algumas inclusive não estão indicadas na partitura, mas, como será demonstrado, são necessárias para que a música possa acompanhar a intenção dramática sugerida pelo texto.

Esta cena começa com um 4/4 em andamento *Moderato* (semínima = 69) sendo conduzido a quatro marcações por compasso. O gesto inicial deve ser passivo devido ao fato da entrada do cantor ocorrer sem acompanhamento. O *levare* para a orquestra deve ser indicado sobre a pausa de semicolcheia que antecede a linha vocal no c.544, momento no qual passa-se a ter uma marcação *marcato*. No c.554, o andamento passa a ser *Andante* (semínima = 60), e a marcação deve ser *legato* até o c.557. No 558, há uma fermata sobre o primeiro tempo cujo corte deve ser realizado sobre o segundo tempo. No 560, há um *affrettando* que demonstra tensão dramática no momento em que *Sandro* canta de forma ameaçadora: "*Confessi per paura, / Oh! Vile creatura. / Vorrei disfarti a brami / Con gioia, con mie mani*"[58]. Na partitura não há indicação de quando deve terminar este *affrettando*. Entretanto, logo em seguida temos a seguinte intervenção de *Rocco*: "*Ma, Sandro... Dè riffretti! / È donna... Non connetti!*"[59], que sugere que seja realizada em um andamento mais tranquilo. Por este motivo, sugerimos que, a partir do c.563, deva ser retomado o andamento *Andante* juntamente com a marcação *legato*. No c.567, há a indicação *attacca precipitato* no momento em que *Sandro* despreza *Santuzza*. Essa indicação pode ser interpretada como um *Allegro* súbito para indicar de forma mais expressiva esta

[58] *Confessas por medo / Ah! Vil criatura. / Queria destruí-la a berros / Com prazer, com minhas mãos.*
[59] Mas, Sandro... / Deves refrear-te! / É mulher... / Não ligue!

passagem. O último tempo deste compasso já volta a ser realizado no andamento anterior. No compasso seguinte, há uma fermata sobre o segundo tempo, a qual é realizada sem corte. No c.569, há duas fermatas, uma sobre o primeiro tempo e outra sobre o segundo. Nenhuma delas tem corte, sendo sua finalização realizada com a simples repetição do próprio tempo como *levare* para o próximo. Nos c.570, 571, 572 e 573, há fermatas sobre o primeiro tempo que devem ser tratadas da mesma maneira que a anterior. No 574, há a indicação *precipitato*, que deve ser interpretada como um *Subito più mosso* sobre o primeiro e segundo tempos do compasso. No terceiro tempo, a indicação de *rallentando* serve para conduzir novamente ao tempo anterior (*Andante*). No c.580, há uma fermata sobre o terceiro tempo que deve ser finalizada com um corte conjugado com o *levare* para o oboé e para a cantora. O gestual, apesar de ser *legato* na maior parte do tempo, deve ser alterado para *marcato* nos c.572-574, 577, 579-582, devido às articulações da orquestra.

No c.583, estabelece-se o andamento *Meno mosso* (semínima = 50). Nos dois últimos tempos do 585, há um *Affrettando molto* que vai até o c.587, o qual deve ser indicado com um gestual *marcato*. No c.587, está indicado um *largamente* a partir do último tempo que deve ser indicado através da ampliação do tamanho da marcação a qual volta a ser *legato*.

No c.590, se estabelece o andamento *Adagio* (semínima = 56) que vai ser o andamento principal deste *Racconto*. Durante seu desenvolvimento, haverá uma série de mudanças de andamento. No c.591, há uma fermata que deve ter um corte no final. Após o corte, o regente deve aguardar a cantora e indicar o *levare* para a orquestra sobre a colcheia pontuada da linha vocal. No 595, há uma fermata sobre o terceiro tempo que é precedida por um *ritardando*. Esta fermata também deve ter corte, o qual se torna o *levare* para a cantora. A fermata dos c.599 e 642 são resolvidas da mesma maneira. No c.601, há uma fermata cuja finalização ocorre com um corte conjugado ao segundo tempo. No próximo compasso, a fermata ocorre sobre o terceiro tempo, e a sua finalização também ocorre com um corte conjugado com o *levare* para o quarto tempo. No

c.605, há uma fermata que é resolvida sem corte, somente marcando-se novamente o primeiro tempo.

No c.620, o andamento passa a ser *Più mosso* (semínima = 69) e a condução continua a ser realizada em quatro marcações por compasso. Sobre os dois últimos tempos do c.623, há um *stentato* que pode ser indicado através da ampliação do tamanho da marcação, que inclusive irá ajudar no *crescendo* em direção ao ***f*** do compasso seguinte. No c.648, há uma fermata que deve ter um corte sobre o segundo tempo para cessar o som das flautas, metais e contrabaixos e outro corte sobre o quarto tempo para cessar o som dos violinos e violas. O compasso seguinte também possui uma fermata, a qual deve ter um corte somente no final do compasso.

Após o corte da fermata anterior, é indicado o *levare* para o próximo compasso, a partir do qual o andamento passa a ser *Largo* (semínima = 40) e a métrica binária. A condução passa a ser realizada em duas marcações por compasso. No c.654, há uma fermata sobre o segundo tempo a qual é concluída com um corte. Após o corte, indica-se o primeiro tempo do c.655, sobre o qual há uma mudança de andamento para *Più mosso* (semínima = 50). No c.661, há uma fermata sobre o segundo tempo. Sua finalização ocorre com um corte conjugado com o *levare* para os oboés, fagote, violoncelos e contrabaixos, o qual deve ser indicado sobre o andamento que segue a partir do compasso seguinte.

No c.662, o andamento passa a ser *Andante* (semínima = 60) e é importante que a anacruse já seja realizada neste andamento. Nos c.670 e 671, há fermatas idênticas à anterior. Ao final do 671, a marcação passa a ser *marcato*. No 676, há uma mudança de métrica para 6/8 e de andamento para *Allegretto* (semínima pontuada = 80). A condução continua a ser realizada em duas marcações por compasso, a qual, a partir do c.680 passa a ser *legato*. Sobre o segundo tempo do c.694, há uma fermata que deve ser finalizada sem corte devido à resolução do acorde. A simples repetição do segundo tempo serve como *levare* para o cantor.

4.4.16 Ato II – Cena 7

Esta cena é uma continuação da cena anterior. Nela há uma mudança de métrica para 2/2 e o andamento passa a ser *Allegro* (mínima = 80). A condução continua sendo realizada em duas marcações por compasso. Nos três primeiros compassos, pode ser utilizado um gestual de *staccato* para melhor indicar a execução da flauta, primeiros violinos, violoncelos e contrabaixos. A partir do quarto compasso, opta-se pela utilização de um gestual *legato* devido à entrada do coro e a mudança de articulação das flautas e violinos, instrumentos que passam a realizar a condução melódica do acompanhamento. Esta primeira intervenção coral deve ser finalizada com um corte no c.713.

No c.715, há uma mudança de métrica para 6/8, porém, o andamento e a forma de condução devem ser mantidos. A dinâmica é reduzida para ***p*** no sentido de se obter um melhor resultado no acompanhamento da voz solista. No c.728, é indicado um *affrettando* e a dinâmica passa a ser ***f*** , devendo ser claramente indicada com uma marcação *marcato* por causa da mudança de articulação. No compasso seguinte, há uma fermata sobre o último tempo que não deve ser finalizada com corte devido à resolução do acorde. A indicação do fim da fermata se dá através da simples repetição do segundo tempo. Os próximos cinco compassos estão escritos em 2/4 em um andamento um pouco mais rápido (semínima = 88). No c.730, o regente deve dar especial atenção à entrada do coro, que deve ser indicada de forma clara e precisa, bem como a entrada do conjunto de cantores (*Santuzza*, *Sandro*, *Michele* e *Rocco*) que ocorre no compasso seguinte. Nesse trecho, a dinâmica se situa entre ***ff*** e ***fff*** , sendo que para os metais devemos pensar sempre em reduzir um nível de dinâmica, apesar deles estarem realizando o dobramento da linha vocal do coro. No c.734, deve-se indicar o corte para o conjunto de vozes solistas e para o coro.

No c.735, tem início o *Concertato* que, nesta ópera, corresponde à maior cena de conjunto, na qual cantam, ao mesmo tempo, *Santuzza*, *Sandro*, *Michele*, *Rocco* e todo o coro misto sobre um grande *tutti* orquestral. A métrica passa a ser 4/4 e o andamento é indicado como *Tempo di marcia* (semínima = 100). Para a condução deste trecho, aconselhamos a utilização do gestual *marcato* por ser o que melhor irá caracterizar o estilo marcial que o compositor sugere. A marcação deve ser bastante definida devido à dificuldade de sincronismo numa cena de conjunto que envolve muitos executantes. No c.753, pode ser realizado um pequeno *rallentando* que irá preparar de forma mais gradual a redução de andamento que segue a partir do próximo compasso. No c.754, há uma mudança de andamento para *Meno mosso* (semínima = 88) a qual se faz necessária para que o texto do coro seja compreensível dentro da escrita rítmica proposta pelo compositor. No 758, ocorre outra redução no andamento indicada como *Meno mosso ancora* (semínima = 66), a qual ocorre de forma súbita. Esta passagem não oferece dificuldade pelo fato da mudança de andamento ocorrer sobre notas longas. O c.760 deve ser realizado de forma livre, no qual o cantor deverá executar a linha vocal como se realmente estivesse chamando alguém. A fermata do c.761 serve somente para o cantor realizar um pequeno desenvolvimento dramático em cena, o qual não deve ser muito longo. O regente aguarda com o gesto no segundo tempo, repetindo-o para indicar o *levare* para o cantor e para o fagote. O último compasso desta cena deve ter um corte realizado sobre o terceiro tempo, sendo que o quarto tempo serve de *levare* para a próxima cena.

Ainda com relação ao *Concertato*, é importante serem indicados cortes para as vozes nos c.741, 747 e 757. No c.747, as vozes solistas se mantém por mais um tempo após o corte das vozes do coro. Entretanto, para se manter a coerência, sugerimos que elas sejam cortadas juntamente com as vozes do coro.

4.4.17 Ato II – Cena 8 (última)

A última cena da ópera *Sandro* tem início com um andamento *Allegro moderato* (semínima = 72) sobre a métrica quaternária, sendo conduzida em quatro marcações por compasso. Não há pausa entre a cena anterior e o início desta cena. No segundo compasso, há um *affrettando* o qual deve ser indicado de forma clara para as madeiras e, posteriormente, para as cordas. No compasso seguinte, retorna o andamento inicial. No c.770, há uma mudança de andamento para *Meno mosso* (semínima = 66), momento no qual pode ser utilizado o gestual *legato* devido ao caráter da linha melódica. No c.774, ocorre um ***p*** súbito que pode ser indicado com a ajuda da mão esquerda e, logo em seguida, há um *crescendo molto* que deve ser conduzido com a ampliação do tamanho do gesto até chegar num ***ff*** no compasso seguinte. Para a execução desse ***ff***, recomenda-se reduzir a dinâmica dos metais para ***f***. No c.776, há outro ***p*** súbito que pode ser indicado da mesma maneira que o anterior.

Uma mudança de métrica para 6/8 ocorre no c.779, no qual o andamento passa a ser *Andantino* (semínima pontuada = 60). A condução passa a ser realizada em duas marcações por compasso com um gesto *legato* devido ao caráter da melodia da linha vocal, apesar dos contratempos do acompanhamento. No c.789, a métrica volta a ser 4/4 e o andamento cai para *Meno mosso* (semínima = 56). O gestual passa a ser *marcato* devido às acentuações indicadas na partitura e, no 791, passa a ser *legato* pelo caráter da linha melódica. No c.794, há a indicação *un poco affrettando*, momento no qual o gestual passa a ser *marcato*. No final do c.796, o gestual volta a ser *legato* no momento em que há o retorno ao andamento anterior.

No c.802, há uma mudança de andamento para *Più mosso* (semínima = 72), momento no qual as acentuações sugerem que a condução seja realizada com um gesto *marcato* novamente. No c.804, o gestual pode ser

alterado para *legato* neutro pois a dinâmica cai para ***p*** além do fato das acentuações desaparecerem. No 807, há uma mudança de métrica para 6/8 e um ***ff*** súbito que deve ser conduzido em duas marcações por compasso com um gesto *legato*. O c.810 deve ser indicado com um gesto *marcato* devido ao ataque curto das cordas e ao contratempo das madeiras.

No c.811, há outra mudança de métrica para 4/4 e de andamento para *Andante sostenuto* (semínima = 56). A condução passa a ser realizada sobre um gesto *legato* até o c.817, no qual há uma mudança de andamento para *Meno mosso* (semínima = 50). A partir desse ponto, a condução deve ser realizada com um gesto *marcato* devido ao fato do andamento ser lento e também pela escrita rítmica da linha coral que exige um gestual claro para sua realização. No c.821, há um *affrettando* que deve ser realizado como uma transição para o andamento seguinte, um *Più mosso* (semínima = 66) que ocorre no c.822, no qual a condução passa a ser realizada em *legato*. No compasso seguinte, tem início um novo *affrettando* que, como o anterior, serve de transição para o andamento *Più mosso* ancora (semínima = 72) que encontramos no c.825. Ao final do c.824, o gestual passa a ser *marcato* devido às acentuações dos acordes que a orquestra realiza. No c.826, há um *ritardando* e um *diminuendo*, que se associam ao *legato* do final do c.627, momento no qual o gestual passa a ser *legato*. No c.831, há a última mudança de andamento, o qual passa a ser *Larghetto* (semínima = 56). Nos c.833 e 834, encontramos um *crescendo* e um *diminuendo* amplos que devem ser realizados com a ampliação do tamanho da marcação, podendo-se ter o auxílio da mão esquerda.

As sugestões apresentadas cena a cena não esgotam este assunto, sendo somente uma abordagem referencial sobre a condução técnica que o diretor musical deve ter em mente para a execução desta ópera. Em linhas gerais, em todos os momentos em que houver intervenção da linha vocal, é amplamente recomendável a utilização de uma marcação *ritenuto*, a qual será perfeitamente adequada aos trechos em que houver uma liberdade interpretativa do cantor.

4.5 Planejamento dos ensaios

Após uma ópera ser plenamente concebida do ponto de vista musical e todos os detalhes técnicos terem sido exaustivamente estudados, é durante o período de ensaios que o diretor musical deverá transmitir aos cantores e instrumentistas a sua concepção, assegurando-se de que todos realizem uma interpretação coerente. Ensaiar uma ópera é uma tarefa árdua e que exige um planejamento extremamente eficiente devido ao fato de uma produção operística envolver um número muito grande de executantes distribuídos em grupos musicais de natureza distinta – orquestra, coro e cantores solistas. Além disso, outro fator que deve ser levado em consideração é o fato de que uma ópera necessita tanto de ensaios musicais como ensaios cênicos, sendo esses últimos diretamente dependentes da execução musical. Convergir todas essas especificidades em direção a um único ideal é papel do diretor musical que, em conjunto com o diretor cênico, deverá elaborar um planejamento de ensaios que seja adequado tanto para orquestra como para cantores solistas e coralistas.

Atualmente, a preparação de uma ópera tal como é abordada dentro de um teatro de ópera conta com diversos tipos de ensaios e geralmente é um processo que se estende ao longo de 3 a 8 semanas (dependendo da duração e da dificuldade da ópera)[60], sem contar com a preparação prévia dos cantores. Esses ensaios ocorrem durante seis dias por semana, com pelo menos por dois turnos completos de trabalho em cada dia. Cada tipo de ensaio possui uma função específica dentro do segmento da preparação cênica ou musical.

A seguir, estaremos detalhando todo o processo de ensaios de uma ópera no sentido de indicar um direcionamento para a preparação da ópera *Sandro* podendo, também, servir como sugestão para outras produções operísticas. Ao final deste capítulo, estaremos propondo um cronograma geral, o

[60] É importante salientar que estamos nos referindo a uma nova produção e não à remontagem de uma ópera que já faz parte do repertorio do teatro.

qual poderá ser utilizado como referência para a organização do trabalho de um diretor musical.

4.5.1 Os solistas

Após definido o elenco que irá atuar em uma ópera, imediatamente, deve-se enviar para cada cantor uma cópia da partitura que foi escolhida pelo diretor musical. Mesmo que os cantores já tenham realizado determinados papéis, muitas vezes há versões diferentes ou mesmo edições que possuem diferenças no texto musical. Além disso, muitos maestros preferem realizar certas anotações pessoais nas partituras tais como a realização de ornamentações ou pequenas alterações ou sugestões no sentido de antecipar algumas questões sobre a concepção musical e que serão trabalhadas durante os ensaios musicais.

A preparação do cantor deve começar muito antes dos ensaios de uma ópera terem início, pois, para participarem dos ensaios, os cantores devem trazer suas partes estudadas e integralmente memorizadas, uma vez que é impossível a utilização de partituras durante os ensaios cênicos. Geralmente, os cantores são responsáveis pela sua própria preparação. Assim, eles devem contratar *coaches* ou pelo menos pianistas que os possam acompanhar durante o período em que eles estiverem estudando o papel. Há alguns teatros que disponibilizam *coaches* para a preparação dos cantores em algumas produções, mas isso geralmente acontece quando o elenco é do próprio teatro. Quando o cantor não pertencer ao teatro e morar em outra cidade, será mais difícil a realização desse tipo de trabalho.

Portanto, o essencial para um cantor de ópera é saber que para o início dos ensaios ele deverá ter pleno domínio da parte musical que irá interpretar, além de saber a parte de memória.

4.5.2 O Coro

O coro de uma ópera, assim como os solistas, deve ser preparado antecipadamente, pelo regente do coro. É necessário haver um contato direto entre o diretor musical e o regente do coro para que este prepare o coro de acordo com as instruções do diretor. Portanto, é aconselhável que eles se reúnam antes do primeiro ensaio do coro para discutir os aspectos interpretativos da obra. Dentre esses aspectos, o mais importante talvez seja a indicação metronômica: como um coro de ópera deve trabalhar com muitos aspectos durante os ensaios cênicos, é importante que ele já seja ensaiado no andamento correto para que os cantores, ao terem contato com os ensaios realizados pelo diretor musical, não sejam surpreendidos com uma nova indicação de andamentos.

O número de ensaios necessários para a preparação de um coro de ópera varia de acordo com as características particulares de cada coro, além da extensão e complexidade da escrita coral. Todos os ensaios devem ser direcionados no sentido de fazer com que o coro seja capaz de memorizar bem todas as partes pois, assim como ocorre com os cantores solistas, a atuação cênica do coro também depende da memorização prévia. Durante o período de ensaios do coro (que deve ocorrer bem antes do primeiro ensaio musical da ópera), é recomendável que o diretor musical esteja presente em alguns dos momentos para a correta supervisão da interpretação.

A disposição do coro durante os ensaios deve privilegiar a disposição em que os cantores estarão a maior parte do tempo no palco. Entretanto, quando o coro já estiver bem seguro de suas partes, pode-se alterar a disposição e intercalar as vozes, ou mesmo fazer com que o coro se movimente enquanto canta para que todos possam ouvir a referência de outras vozes, para os segmentos em que poderá haver muita movimentação cênica, como é o caso da *tarantella*.

Nos ensaios musicais é permitido ao coro a utilização de partitura, mas somente como um guia com o propósito de se anotar as instruções do Diretor Musical. Porém, a partir do primeiro ensaio cênico – que algumas vezes ocorre no mesmo dia do ensaio musical – não é mais permitida a utilização de partituras. Assim, a preparação de um coro de ópera deve ser planejada de forma que o coro esteja com as partes devidamente memorizadas para o primeiro ensaio musical.

4.5.3 A Orquestra

Assim como acontece com qualquer conjunto em uma ópera, a orquestra deve ser preparada à parte, e esta é uma responsabilidade do diretor musical. Porém, diferentemente de um coro, uma orquestra geralmente necessita de muito menos ensaios, não sendo comum eles ocorrerem com muita antecedência. Geralmente esses ensaios são realizados na semana que antecede o *sitzprobe*[61]. A definição do número de ensaios necessários para se preparar a orquestra para uma ópera dependerá diretamente das proporções da composição. Naturalmente, uma ópera curta de cerca de uma hora e quinze minutos de duração como a *Cavalleria Rusticana* necessitará muito menos ensaios do que uma obra extensa como *Tristan und Isolde* de aproximadamente quatro horas de duração.

Tendo em vista o fato de que uma orquestra profissional geralmente conta com 4 ou 5 ensaios de três horas para a preparação de um concerto sinfônico de cerca de uma hora e vinte minutos de música, podemos estabelecer a mesma proporção de tempo de ensaio para uma ópera. Porém, como hoje em dia muitas orquestras possuem um número grande de instrumentistas em seu quadro – os quais geralmente devem participar das apresentações devido às disposições contratuais – para uma ópera, haverá a necessidade de se realizar um revezamento, pois nem todos poderão tocar ao mesmo tempo no fosso. Isso gera um grande fator de risco para a execução, pois, a cada dia, se tem uma orquestra praticamente diferente, sendo que, para uma execução segura, todos devem receber a mesma preparação. Muitos maestros se recusam a trabalhar sob tais circunstâncias como, segundo Mackerras (*apud* BOWEN, 2003, p.75), é o caso de

[61] *Sitzprobe*, literalmente "ensaio sentado", é um tipo de ensaio de ópera no qual não há encenação. O termo está sendo utilizado em sua nomenclatura original por ser esta a mais comumente utilizada nos teatros de ópera.

Sir Simon Rattle. Entretanto, essa é uma situação bastante comum hoje em dia, como relata o renomado maestro Sir Charles Mackerras:

> Para mim tornou-se um fato tão comum que eu não me preocupo muito com isso, embora eu tente ter o máximo de ensaios possíveis com a orquestra sozinha, e com os diversos revezamentos, de modo que, antes de chegarmos ao palco, ou mesmo aos *Sitzproben*, cada membro da orquestra tenha aprendido a obra. (MACKERRAS, *apud* BOWEN, 2003, p.75)[62]

Uma forma de reduzir o fator de risco gerado por esse tipo de situação é manter fixos todos os chefes de naipes de sopros, alternando somente as segundas estantes. Quanto à percussão, preferencialmente deve-se ter o mesmo timpanista em todas as récitas pela importância de sua participação numa ópera. Para as cordas, as primeiras estantes devem ser mantidas e, no caso dos violinos, as duas primeiras estantes. Além disso, durante os primeiros ensaios é necessário que todos realizem uma leitura ao mesmo tempo para, posteriormente, se colocar em prática o revezamento, momento no qual deverá ser trabalhado o equilíbrio da sonoridade orquestral.

Analisando todos esses aspectos e tendo-se em vista a necessidade de se realizar um revezamento dividindo-se a orquestra em dois grupos, podemos sugerir um número de pelo menos 6 ensaios da orquestra para a preparação da ópera *Sandro*. Os dois primeiros podem ser realizados com a orquestra inteira dobrando as partes para que todos possam conhecer bem a ópera. Nesses ensaios os músicos irão entrar em contato com a obra pela primeira vez, momento no qual deverão ser solucionados problemas referentes a dúvidas na leitura das partes, contagem de pausas, além de possíveis erros contidos na elaboração das partes de orquestra. Por se tratar de uma obra desconhecida e de uma nova edição, um ensaio pode ser insuficiente para a abordagem de todos esses

[62] *For me, it has become such a fact of life that I no longer worry too much about it, although I try to have as much rehearsal as possible with the orchestra alone, and with the various Besetzungen (changes in personnel), so that before we get to the stage, or even the Sitzproben, every member of the orchestra has learned the work.*

aspectos. A partir do terceiro ensaio, deve-se realizar o revezamento para o trabalho dos detalhes musicais e de equilíbrio sonoro, preparando a orquestra para o *sitzprobe*. Considerando que o *sitzprobe* é o primeiro ensaio em que os músicos da orquestra terão contato com os cantores, deve-se fazer com que os dois grupos participantes do revezamento possam ter o mesmo número de ensaios com os cantores antes da estréia. Por isso, somando-se o *sitzprobe* aos outros ensaios com orquestra, devemos ter como resultado um número par para que os dois grupos tenham o mesmo tempo de preparação antes das récitas.

Outro ponto importante a ser abordado é sobre a disposição da orquestra: durante todos os ensaios, é de extrema importância que a orquestra seja montada exatamente da maneira como estará disposta no fosso do teatro, para que os músicos possam se acostumar com as referências auditivas.

4.5.4 Ensaios Musicais

No processo de preparação de uma ópera, o ponto de partida do trabalho em conjunto se dá através dos ensaios musicais, os quais precedem os ensaios cênicos. Os ensaios musicais são realizados em sala, com o acompanhamento de piano. Alguns maestros preferem, eles próprios, acompanharem ao piano. No entanto, para as cenas de conjunto bem como para muitas intervenções dos solistas, é extremamente necessário que o maestro esteja regendo. Por isso, sugerimos que todos os ensaios com piano sempre sejam realizados com um pianista co-repetidor, o qual atuará sob a supervisão e a regência do maestro.

O ensaio musical é o momento no qual ocorre o primeiro contato do maestro com o elenco e, as vezes, com o coro. Ele é realizado com a presença do maestro, de seu assistente, de todos os cantores e do coro, sem haver a intervenção do diretor cênico. Este ensaio tem como objetivo instruir os cantores de acordo com a concepção musical do maestro, visando o estabelecimento de uma interpretação única da obra. Portanto, é uma das etapas de maior importância do ponto de vista musical, uma vez que a maior parte dos ensaios seguintes será destinada às marcações cênicas, nos quais os cantores deverão não somente cuidar dos aspectos musicais, mas também deverão aprender e decorar as marcações cênicas.

O número de ensaios musicais necessários para a preparação de uma ópera varia de acordo com o seu tamanho e a dificuldade, podendo haver um ou dois dias de ensaios musicais antes do início dos ensaios cênicos. No ensaio musical, o maestro deverá ensaiar a ópera inteira, não sendo tão necessário se realizar a obra na seqüência. Pode-se optar por otimizar o tempo dos cantores, realizando-se pequenas seções de ensaios e agendando cantores específicos para cada seção.

Após o início dos ensaios cênicos, ainda é possível a realização de seções extras de ensaios musicais, que são conhecidas como *"Small coach"* e *"Big coach"*. Esses ensaios extras geralmente são agendados de acordo com a necessidade, e são realizadas simultaneamente aos ensaios cênicos. Eles têm por objetivo solucionar dificuldades musicais específicas que os cantores – individualmente ou em grupo – poderão apresentar durante o andamento dos ensaios cênicos. São ensaios que, também, poderão ajudar a reforçar a linha musical de cantores que ainda estiverem inseguros.

Pelo fato de a ópera *Sandro* não fazer parte do repertório de nenhum cantor e ser totalmente desconhecida, devemos privilegiar o maior envolvimento possível dos cantores nos ensaios musicais. Para isso, sugerimos a realização de grandes seções de ensaios para não haver uma fragmentação com pequenas seções, o que faria com que cada cantor tivesse contato somente com a sua parte específica sem ter noção do restante da ópera. Assim, para a preparação desta ópera recomendamos a realização de duas grandes seções de ensaio musical de 3 horas de duração cada uma, com um intervalo de 20 minutos. Essas seções de ensaio poderiam ser distribuídas nos períodos da manhã e da tarde. Pelo fato da ópera não ser muito extensa, pode-se facilmente resolver as questões musicais em um único dia de ensaio musical.

Para a definição da seqüência das cenas para cada seção do ensaio musical, devemos primeiramente visualizar o elenco que atua em cada cena da ópera no sentido de otimizar algumas participações. A seguir, apresentamos uma tabela com essa informação.

ATO I		
Cenas	**Páginas**	**Elenco**
Abertura	1-26	Orquestra
1	27-44	Coro de carroceiros, *Rocco*, *Mamma Lucia*, *Santuzza*, *Michele*
2	45-57	*Santuzza*, *Mamma Lucia*, *Rocco*
3	58-69	*Alfio*, *Mamma Lucia* (Duetto)
4	70-82	*Santuzza*, *Mamma Lucia*, *Rocco*
5	83-102	*Sandro* (Romanza)
6	103-114	*Alfio* e *Sandro* (Duettino)
7	115-134	*Sandro*, *Alfio*
ATO II		
Cenas	**Páginas**	**Elenco**
Prelúdio	135-146	Orquestra
1	147-164	Coro misto (*Tarantella*), *Michele*, *Rocco*
2	165-181	Coro misto, *Sandro*, *Michele*
3	182-189	*Sandro*, *Rocco*
4	190-207	*Santuzza*, *Sandro* (Duetto)
5	208-238	*Lola*, *Sandro* (Duetto)
6	239-276	*Santuzza*, *Sandro* (Racconto)
7	277-286	Coro misto, *Rocco*, *Santuzza*, *Sandro*, *Michele* (Concertato)
8	287-306	Coro misto, *Santuzza*, *Lola*, *Sandro*, *Rocco*

Tabela 05: Distribuição do Elenco no Primeiro e Segundo Atos.

Observando essa tabela, verificamos que alguns dos personagens atuam na maior parte do tempo. Entretanto, *Mamma Lucia* e *Alfio* atuam somente no primeiro ato, enquanto *Lola*, somente no segundo. *Michele* e o coro masculino, por sua vez, atuam somente na primeira cena do primeiro ato, voltando a atuar somente no segundo ato. O coro misto participa da primeira, segunda, sétima e oitava cenas do segundo ato.

Como os dois atos possuem, aproximadamente, a mesma duração, cada ato poderia ser ensaiado em uma das seções de ensaio. Contudo, há uma

observação a ser realizada com relação ao coro masculino, que atua somente no início da primeira cena do primeiro ato: para que o coro masculino não tenha que participar das duas seções de ensaio, este segmento poderia ser realizado na segunda seção, juntamente com o segundo ato. Dessa forma, a primeira seção ficaria com uma quantidade menor de música a ser ensaiada, o que facilmente poderia ser solucionado antecipando-se o ensaio da terceira e quarta cenas do segundo ato. Assim teríamos a seguinte sequência para o ensaio musical:

Primeira seção (manhã)
ATO I: Cenas 1 (somente c.269-278), 2, 3, 4, 5, 6 e 7
ATO II: Cenas 3 e 4

Segunda seção (tarde)
ATO I: Cena 1
ATO II: Cenas 1, 2, 5, 6, 7 e 8

Com essa programação, *Mamma Lucia* e *Alfio* participariam somente da primeira seção do ensaio, enquanto *Lola*, *Michele* e o coro participariam somente da segunda.

4.5.5 Ensaios Cênicos

Os ensaios cênicos são o cerne de uma produção de ópera, os quais são dirigidos pelo diretor cênico e sua equipe. Assim como os musicais, eles também são realizados na sala de produção. São nesses ensaios que os cantores irão aprender toda a marcação cênica necessária para a atuação em uma ópera. Esses ensaios têm início imediatamente após os ensaios musicais e se constituem num processo muito estafante, geralmente se estendendo do início da manhã ao fim da tarde, seis dias por semana, durante 2 a 7 semanas, dependendo da dificuldade e do tamanho da obra. Nos ensaios cênicos, não há cenários, porém, há marcações com fitas coloridas no chão que demonstram o tamanho real ou pelo menos preservam a proporção do palco e de elementos cênicos como casas, castelos, montanhas entre outros. Além disso, alguns acessórios como mesas, cadeiras, camas, escadas ou plataformas geralmente são utilizados para melhor aprendizado das marcações por parte dos cantores ou figurantes. No primeiro ensaio cênico, é comum o diretor realizar uma apresentação da sua concepção visual do espetáculo, mostrando a todo o elenco e equipe de produção as maquetes e fotos ou representações gráficas dos cenários e figurinos. Dessa forma, todos terão uma noção geral do espetáculo, o que certamente facilitará a compreensão das marcações cênicas.

Apesar de esses ensaios serem dirigidos pelo diretor cênico, pelo fato da atuação cênica em uma ópera ser diretamente dependente da música, é imprescindível a presença do maestro ou de seu assistente em todos esses ensaios para garantir a fidelidade da execução musical. Além disso, como já foi abordado no item anterior, na maior parte das situações os cantores ou o coro necessitam da regência. Ao contrário do Ensaio Musical, no qual o diretor cênico não pode interferir, nos Ensaios Cênicos o maestro pode e deve interferir para assegurar uma interpretação musical correta de acordo com a sua concepção. É bastante difícil definir até que ponto o maestro pode interferir nos ensaios cênicos.

Como eles são de responsabilidade direta do diretor cênico, muitos diretores ficam incomodados se o maestro fica o tempo todo realizando correções musicais. Por outro lado, se um cantor está realizando incorretamente a sua parte, pode ser que isso influencie no aprendizado de certas marcações cênicas, sendo que uma correção num momento posterior poderá causar mais problemas para o cantor. Além disso, permitir que o cantor memorize erroneamente uma parte dificultará a correção musical. A regra, neste caso, é o bom senso entre os diretores cênico e o musical. O maestro deve ter liberdade para interferir até certo ponto, mas quando ele tiver que interferir muito em um ensaio cênico é sinal de que há necessidade de realização de seções extra de ensaios musicais (chamadas de *Big coach* ou *Small coach*[63]) para não haver comprometimento do trabalho cênico.

Ao contrário dos ensaios musicais, os ensaios cênicos devem ser cuidadosamente otimizados, uma vez que são muito extensos e cansativos. Portanto, não é recomendável se agendar ensaios para o mesmo cantor no período inteiro da manhã e da tarde, sendo preferível alocá-lo em uma parte da manhã e uma parte da tarde ou mesmo em uma manhã inteira e outro ensaio somente no outro dia. Pelo fato de esses ensaios serem extremamente repetitivos, o maestro deve sugerir aos cantores que não cantem plenamente, realizando somente uma marcação da linha vocal. Assim não haverá o risco de ocorrer fadiga vocal, apesar de alguns cantores terem muita resistência e preferirem cantar o tempo todo. O importante é que haja, pelo menos, uma marcação para que o maestro possa corrigir o cantor, caso ocorra algum equívoco da interpretação musical.

No caso da programação da ópera *Sandro*, sugerimos uma agenda de ensaios cênicos se estendendo por cerca de três semanas. Considerando que, geralmente, são realizados ensaios de segunda a sábado, contamos com 6 dias de ensaios por semana, com exceção da primeira semana que terá o primeiro dia destinado ao ensaio musical. Durante essa semana, poderiam ser utilizados dois

[63] Essas seções extra de ensaios musicais são nomeadas de acordo com a sua função. Quando há atividades em conjunto, os ensaios são chamados de *Big coach*. Quando são ensaios realizados com um cantor para solucionar pequenas dúvidas individuais, são chamados de *Small coach*.

dias seguidos para a preparação do primeiro ato e dois dias para o segundo, restando o último dia para as correções da ópera inteira. Na segunda semana, poderiam ser utilizados os quatro primeiros dias para o ensaio intercalado dos dois atos. O quinto dia ficaria reservado para as correções da ópera inteira e no sexto poderia ser realizado um ensaio "corrido" com pequenas correções. Na terceira e última semana os três primeiros dias são reservados para o ensaio da ópera inteira sendo que, às vezes, alguns desses ensaios já são realizados no próprio palco. O importante nesses ensaios é procurar executar a ópera toda de maneira fluente, preparando toda a equipe para os ensaios com a orquestra. O quinto dia seria reservado ao *sitzprobe*, e no sexto dia poderia ser retomado um ensaio corrido com piano, caso seja necessário do ponto de vista cênico.

Enquanto os ensaios cênicos da última semana estiverem sendo realizados, a orquestra estará sendo ensaiada à parte. Como muitos dos ensaios provavelmente estarão ocorrendo simultaneamente, é muito importante ser definida uma agenda entre o diretor musical e seu assistente. Para a definição dessa agenda, é importante salientar que o diretor musical geralmente é quem ensaia a orquestra, além de dirigir todos os ensaios que envolvem a orquestra. É recomendável que o ensaio técnico, antes do *sitzprobe*, seja realizado pelo diretor musical, preparando assim os cantores para o ensaio com orquestra.

4.5.6 Ensaio Técnico

O ensaio técnico é o primeiro ensaio de palco e o último antes do ensaio dos cantores com a orquestra. Ele é realizado com cenários, efeitos visuais, efeitos sonoros e figurinos, com o acompanhamento de piano, no qual a ópera é executada na íntegra. Seu objetivo é a preparação de toda a equipe técnica envolvida no espetáculo, a qual, sob comando do diretor de palco, é responsável pela operação do equipamento que controla troca de cenários, iluminação, efeitos visuais como raios, fumaça, neve ou projeções e efeitos sonoros como tiros, sirenes, trovões dentre outros. Para a realização deste ensaio, todos os equipamentos devem ter sido instalados e testados previamente, para que não ocorra nenhum contratempo durante o ensaio. Por isso, é muito comum haver alguns ensaios da equipe técnica sem música, para que o diretor de palco possa se certificar de que tudo funciona perfeitamente.

No ensaio técnico, também deverão ser instalados e testados os equipamentos de sonorização e vídeo. O equipamento de áudio deverá amplificar o som da orquestra para monitoração no palco e o equipamento de vídeo servirá para o diretor de palco monitorar as trocas de cenários e os efeitos visuais do palco, além de permitir que os cantores visualizem o maestro em momentos em que eles não puderem ter visibilidade do fosso devido à marcação cênica.

Durante este ensaio, é recomendável que os cantores “marquem” e não cantem o tempo todo, pois, no ensaio seguinte, que será realizado com orquestra, eles deverão cantar com voz plena.

4.5.7 *Sitzprobe*

Resolvida a questão visual através dos ensaios cênicos, chega-se ao momento da realização do *sitzprobe*. Esse ensaio, também conhecido no Brasil como *Ensaio à Italiana*[64], representa uma importante etapa no processo de preparação de uma ópera, pois é nele que ocorre o primeiro contato dos cantores com a orquestra, e o seu objetivo é a integração musical entre esses grupos. Nesse ensaio, a ópera é executada do início ao fim, não havendo a preocupação com a encenação, sendo um ensaio puramente musical no qual os cantores deverão cantar com voz plena para poderem ter contato com a sonoridade real com a qual estarão trabalhando no palco. Levar os cantores dos ensaios com piano diretamente ao palco com a orquestra no fosso, sem que haja um *sitzprobe*, é o mesmo que ir em direção a uma seqüência de problemas musicais, pois a referência sonora do piano é completamente diferente da referência que a orquestra proporciona. Por outro lado, este ensaio possibilita ao maestro ter uma primeira idéia sobre o equilíbrio sonoro entre a orquestra e os cantores, sendo uma boa oportunidade para a realização dos primeiros ajustes na intensidade sonora da orquestra. Como os ensaios posteriores serão sempre realizados com encenação, o *sitzprobe* se torna a última abordagem puramente musical que o maestro terá com o elenco e o coro, sendo um momento oportuno para que todas as dúvidas no que diz respeito a esse aspecto sejam resolvidas.

No que tange ao espaço físico para a realização desse tipo de ensaio, há duas opções, a saber: ele pode ser realizado tanto na sala de ensaios da orquestra como no palco do teatro. Na primeira opção, os solistas podem estar posicionados na frente ou atrás da orquestra, e o coro ao fundo, como indicado na figura abaixo:

[64] Este termo provém da denominação "*prova all'italiana*", a qual é utilizada nos teatros de ópera da Itália.

Figura 101: Mapa de montagem do *Sitzprobe* da ópera *Sandro* numa sala de ensaio com solistas na frente da orquestra.

A segunda opção – que, ao meu ver, é a mais eficiente – seria no palco onde será realizada a ópera, com a orquestra no fosso e os solistas e o coro no palco. Se for utilizada esta disposição, é importante que não seja usado nenhum tipo de rebatedor lateral nem mesmo ao fundo do palco, para que se tenha uma idéia mais real da sonoridade. Como o *Sitzprobe* é realizado após o ensaio técnico e próximo aos ensaios finais, o cenário certamente já estará disponível, o qual poderá ser utilizado para compor o palco e proporcionar uma referência acústica mais concreta. Abaixo, ilustramos uma sugestão de disposição para a realização de um *Sitzprobe* no palco de um teatro.

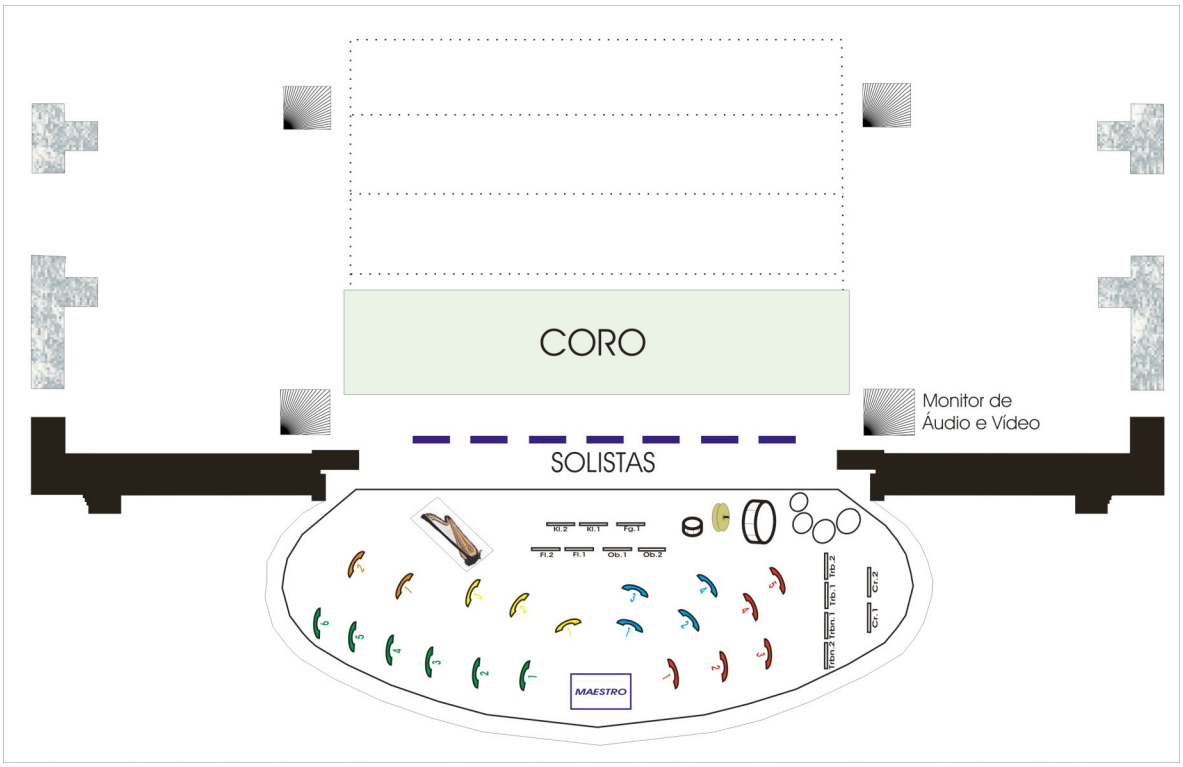


Figura 102: Mapa de montagem do *Sitzprobe* da ópera *Sandro* no palco de um teatro.

Geralmente, em uma produção de ópera, há um ou dois *sitzproben*, de acordo com as proporções da ópera. Para a ópera *Sandro*, um *sitzprobe* será suficiente pelo fato de não ser uma ópera muito extensa. Recomendamos que ele seja realizado diretamente no palco, com a orquestra no fosso, conforme demonstrado na figura anterior.

4.5.8 *Bühne-Orchester-Probe*

Com a chegada da orquestra, a partir do *Sitzprobe*, o diretor musical entra novamente em cena na direção dos ensaios, os quais, a partir desse momento, estarão sob sua responsabilidade até o fim da produção. Portanto, a essa altura, todos os aspectos cênicos devem ter sido resolvidos. Logo após o *Sitzprobe*, é realizado um tipo de ensaio conhecido como *Stage and Orchestra Rehearsal* (S+O) ou *Bühne-Orchester-Probe* (BOP)[65].

Este é um ensaio musical com cena, realizado no palco com cenários e acompanhamento da orquestra. Ele objetiva a realização de correções de problemas musicais que poderão ocorrer devido à união da atuação cênica com a música. Portanto, neste ensaio, a ópera deve ser executada na íntegra, e as interrupções devem ser realizadas pelo diretor musical. Caso haja necessidade, o diretor cênico pode interferir, desde que autorizado pelo maestro para não atrapalhar o trabalho musical. Por motivos de redução de despesas, algumas produções eliminam este ensaio. Porém, sua realização dará maior segurança aos cantores que, até este momento, só tiveram um ensaio com orquestra, e sem cena (*sitzprobe*).

É durante este ensaio que os cantores estarão realizando um reconhecimento efetivo do palco e do cenário. Nesse momento o maestro deverá realizar os ajustes finais de equilíbrio sonoro da orquestra com cantores.

Geralmente há um ou dois *Bühnen-Orchester-Proben* para a preparação de uma ópera. No caso de *Sandro*, pelo fato da ópera não ser extensa recomendamos a realização de pelo menos um BOP.

---

[65] *Bühne-Orchester-Probe* significa, literalmente, “ensaio de palco com orquestra”. O termo está sendo utilizado em sua nomenclatura original por ser esta a mais comumente utilizada nos teatros de ópera.

4.5.9 Ensaio Pré-geral

O ensaio Pré-geral (PG), também conhecido como *Pre-dress Rehearsal* (PDR), é o ensaio que precede o ensaio final da ópera. Ele é realizado após o *Sitzproben* e/ou o *BOP* e, assim como o ensaio técnico, já conta com o cenário, efeitos e figurinos. Seu objetivo é a realização das correções finais, sejam elas cênicas, técnicas ou musicais. Nesse ensaio, deve-se priorizar a execução da ópera com o mínimo de interrupções, para que toda a equipe tenha uma ideia sobre o desenvolvimento temporal do espetáculo, o *timing* como um todo. Geralmente, são realizados de um a três ensaios Pré-Gerais, dependendo da extensão da ópera. No caso de haver mais de um ensaio Pré-geral é comum o primeiro deles ser com piano, para que ele seja destinado à realização das correções cênicas.

Para a ópera *Sandro*, recomendamos a realização de um ensaio Pré-Geral. Isso irá acarretar um total de quatro ensaios com orquestra, desde o *Sitzproben* até o Ensaio Geral, o que, no caso de um revezamento, permitirá que cada grupo da orquestra toque a ópera inteira pelo menos duas vezes antes da estréia.

4.5.10 Ensaio Geral

Também conhecido como *Dress Rehearsal* (DR) ou *Generalprobe* (GP) é o ensaio final em que se deve executar a ópera do início ao fim sem interrupção, como se fosse uma récita. Na maior parte das vezes, é considerado como uma pré-estréia aberta ao público, havendo, na platéia, vários convidados, dentre os quais fotógrafos e críticos que farão a cobertura do espetáculo.

O ensaio geral é o último ensaio antes da estréia, momento em que já não é mais possível se realizar nenhum tipo de alteração, ou seja, o espetáculo tem que estar completamente preparado no último ensaio pré-geral. Como a rotina de ensaios de uma ópera é um tanto desgastante para toda a equipe, aconselhamos que o ensaio geral seja realizado dois dias antes da estréia para que todos – principalmente os cantores – possam ter um dia de folga para descansar. Após algumas semanas de uma rotina exaustiva, chegar até um ensaio geral e, no dia seguinte, ter que cantar na estréia é um fator de risco para os cantores, que podem facilmente apresentar fadiga vocal justamente no início das récitas.

4.5.11 Cronograma de ensaios

Tendo em vista o planejamento de ensaios, discutido anteriormente, apresentamos, a seguir, uma proposta de cronograma de trabalho para a ópera *Sandro*. Como o diretor musical não participa do período de preparação do coro e dos solistas, este cronograma terá início no primeiro ensaio musical.

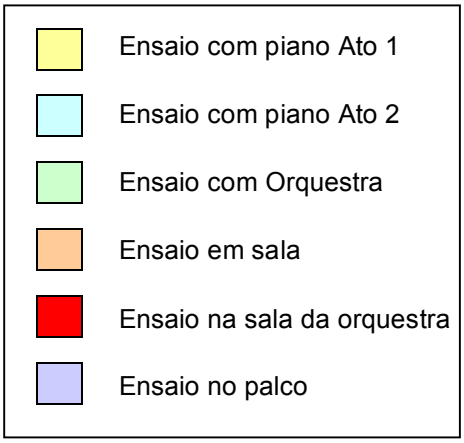
Considerando o início deste cronograma em uma segunda-feira, esse primeiro dia fica reservado para a abordagem musical. Como restam cinco dias na primeira semana, dois dias podem ser utilizados para o ensaio cênico do primeiro ato e dois para o segundo ato. No último dia, pode ser realizada a ópera inteira para que se tenha uma idéia do avanço dos trabalhos e se possa fazer um planejamento da segunda semana.

Na segunda semana, recomenda-se intercalar os dois atos, abordando um ato em cada dia durante os primeiros quatro dias. No quinto dia, poderia ser realizada a ópera inteira com detalhes, para, no sexto, serem feitas correções gerais. Nesta semana, estaria alocada a primeira leitura da orquestra.

Durante a terceira semana, seriam realizados os demais ensaios da orquestra simultaneamente aos cênicos. Quanto aos cênicos, recomenda-se utilizar os três primeiros dias para realizar as últimas correções, enquanto, no quarto dia, seria realizado o ensaio técnico e no quinto, o *sitzprobe*. O sexto dia estaria livre para correções cênicas com piano, se necessário.

Este cronograma prevê um planejamento que possibilita o trabalho de maiores detalhes durante o estágio inicial do processo, fazendo com que o ensaio cênico de cada ato tenha sua duração reduzida com o avançar do cronograma. Após o *sitzprobe* todos os demais ensaios foram sugeridos em dias intercalados para que os cantores possam preservar suas vozes sem correrem o risco de ficarem com fadiga.

LEGENDA:



	DATA	HORÁRIO	CENA
1	Seg.	9:00-12:00	Ensaio Musical s/ coro
		14:00-17:00	Ensaio Musical c/ coro
	Ter.	9:00-10:00	Apres. da Produção
		10:00-12:30	Ensaio Cênico
		14:00-17:30	Ensaio Cênico
	Qua.	9:00-12:30	Ensaio Cênico
		14:00-17:30	Ensaio Cênico
	Qui.	9:00-12:30	Ensaio Cênico
		14:00-17:30	Ensaio Cênico
	Sex.	9:00-12:30	Ensaio Cênico
		14:00-17:30	Ensaio Cênico
	Sáb.	9:00-13:00	Ensaio Cênico Atos 1 e 2
	Dom.	FOLGA	
2	Seg.	9:00-12:30	Ensaio Cênico
		14:00-17:30	Ensaio Cênico
	Ter.	9:00-12:30	Ensaio Cênico
		14:00-17:30	Ensaio Cênico
	Qua.	9:00-12:30	Ensaio Cênico
		14:00-17:30	Ensaio Cênico
	Qui.	9:00-12:30	Ensaio Cênico
		14:00-17:30	Ensaio Cênico
	Sex.	9:00-12:30	Ensaio Orquestra *Tutti*
		9:00-12:30	Ensaio Cênico
		14:00-17:30	Ensaio Cênico
	Sáb.	9:00-13:00	Ensaio Cênico Atos 1 e 2
	Dom.	FOLGA	

	DATA	HORÁRIO	CENA
3	Seg.	9:00-12:30	Ensaio Orquestra *Tutti*
		14:00-17:00	Ensaio Cênico
		18:00-21:00	Ensaio Cênico
	Ter.	9:00-12:30	Ensaio Orquestra "A"
		14:00-17:00	Ensaio Cênico
		18:00-21:00	Ensaio Cênico
	Qua.	9:00-12:30	Ensaio Orquestra "B"
		14:00-17:00	Ensaio Cênico
		18:00-21:00	Ensaio Cênico
	Qui.	9:00-12:30	Ensaio Orquestra "A"
		14:00-17:30	Ensaio Orquestra "B"
		18:30-21:00	Ensaio Técnico com piano
	Sex.	14:00-18:00	*SITZPROBE* (Orq. A)
	Sáb.	14:00-18:00	Livre p/ ensaio cenico
	Dom.	17:00-21:00	*BOP* (Orq. B)
4	Seg.		
	Ter.	20h	Pré-Geral (Orq. A)
	Qua.		
	Qui.	20h	Geral (Orq. B)
	Sex.		
	Sáb.	20h	Estréia (Orq. A)
	Dom.		
5	Seg.	20h	2ª Récita
	Ter.		
	Qua.	20h	3ª Réctia
	Qui.		

Tabela 06: Cronograma de ensaios para a ópera *Sandro*.

Salientamos que esta é uma sugestão que foi apontada de acordo com os horários normalmente estipulados para a realização desse tipo de trabalho no Brasil, levando-se em conta uma orquestra que ensaia durante o período da manhã. A distribuição dos ensaios tentou favorecer a presença do diretor musical na maior parte dos ensaios cênicos. No entanto, tanto os horários como a programação de ensaios poderão sofrer alterações, de acordo com as necessidades específicas de cada produção.

CONCLUSÃO

CONCLUSÃO

Passado pouco mais de um século da estréia da ópera *Sandro*, noticiamos sua última apresentação pública ocorrida há 101 anos, sendo que relatos comprovam uma calorosa recepção desta obra por parte do público e da crítica. Por motivos como a precariedade do material de orquestra e do libreto essa ópera caiu no esquecimento, restando a ela raras citações em livros de História da Música no Brasil. Apesar disso, *Sandro* retrata um importante momento no contexto histórico local, nacional e também internacional pois, de certa forma, ela reflete a abrangência da recepção da ópera *Cavalleria Rusticana*, a qual, no ano de 1890, havia inaugurado uma nova escola estética para a ópera italiana.

Fazer o estudo sobre a direção musical de uma obra tão importante, ao mesmo tempo em que realizamos o seu resgate histórico foi uma iniciativa bastante lúcida no sentido de permitir que ela volte a fazer parte do repertório de música brasileira, podendo, dessa forma, tornar-se conhecida pelo público. Porém, esse resgate transformou-se num grande desafio, o qual foi permeado de imensas dificuldades, dentre as quais a falta de registros históricos confiáveis tanto sobre a obra como sobre o compositor. Por sua vez, na tentativa de vencer esse desafio é que realizamos este trabalho, o qual nos deu uma ampla visão da atuação de um regente como pesquisador e como intérprete.

No que diz respeito ao resgate da obra, o envolvimento com os manuscritos e a recuperação da partitura já foi um trabalho bastante gratificante, pois tínhamos ciência da sua importância histórica. Porém, ainda restava um questionamento quanto a esse resgate: pela natureza intangível dos sons, acreditamos que um verdadeiro resgate de uma obra musical somente pode ser concretizado através de resultados palpáveis, seja através da discussão a respeito de determinada música ou através da viabilização de sua execução. Nesse sentido a discussão realizada foi uma necessidade inata, visto que esta é a primeira abordagem reflexiva existente, a partir da qual mais pessoas poderão ter

conhecimento desta ópera e também poderão trazer a ela novas abordagens. Por sua vez, essa discussão nos mostrou que *Sandro* é muito bem construída em todos os seus aspectos: o libreto contém um enredo interessante, que flui naturalmente e que se mostra bastante adequado para a representação cênica; a música é repleta de melodias cativantes e simplórias, porém muito bem entrelaçadas com o desenvolvimento dramático. A narrativa musical é bem elaborada e se mostra coerente com os padrões de uma ópera verista, atuando como um perfeito complemento do libreto. A orquestração, apesar de incomum para os padrões da época, é bastante madura para um jovem compositor. Todos esses elementos corroboram na afirmação da importância musical da ópera *Sandro* no cenário artístico brasileiro.

No que tange à viabilização da execução da ópera *Sandro*, realizamos uma verdadeira imersão no ritual que existe dentro dos teatros de ópera para podermos estudar e propor os procedimentos para a sua preparação e a consequente encenação. Assim, ao longo deste trabalho, definimos a direção musical de uma ópera como sendo um processo que se estabelece em três etapas distintas e anteriores à apresentação: o estudo da obra, o planejamento e a preparação. O estudo da obra é uma etapa que deve ser realizada em dois níveis: em perspectiva e em profundidade. O estudo em perspectiva se desenvolve em torno dos aspectos da contextualização histórica do compositor e da obra, e se faz necessário para que tenhamos um panorama geral do cenário sócio-cultural em que a obra se insere para, assim, procedermos às considerações estilísticas. Já o estudo em profundidade é o estudo técnico da obra, o qual vai nos fornecer os subsídios musicais para a interpretação. Ele é realizado através da análise musical e do estudo do libreto. Este é um trabalho que não pode ser dissociado do estudo em perspectiva, e a união dessas duas abordagens é que nos dará elementos para conhecermos o estilo composicional da obra e as diretrizes para sua interpretação. Após termos realizado esse estudo, já temos subsídios que guiarão o planejamento, etapa que compreende a definição de todos os elementos da produção, dentre os quais destacamos a definição da versão da partitura a ser

utilizada, a escolha dos solistas, a definição das características da orquestra, do coro e o estudo dos aspectos de execução para posterior definição dos aspectos da regência. Até esse momento, observamos que as etapas da direção musical de uma ópera não diferem muito da preparação de qualquer obra sinfônica ou coral-sinfônica. No entanto, é na próxima etapa que se concentra a maior diferença. Tendo em vista o fato de que uma ópera é concebida a partir da fusão de teatro e música, para a sua preparação são necessários ensaios que contemplem esses dois segmentos. Portanto, é necessário definir tipos de ensaios e suas funções, e por isso a preparação de uma ópera se torna tão diferente da preparação de um concerto sinfônico. Assim, este trabalho nos possibilitou obter maior conhecimento sobre a abordagem do regente frente a um repertório tão complexo e específico, ao mesmo tempo que abordou um assunto que é pouco relatado na bibliografia existente. O maior produto que extraímos deste estudo foi a constatação do grande envolvimento que o regente deve ter em todas as etapas da produção de uma ópera para garantir que o seu resultado final seja conseqüência de uma única concepção musical. Isso acarreta em um trabalho diferenciado e muito mais intenso do que a abordagem do repertório sinfônico.

Por fim, após o resgate de *Sandro* ter sido realizado e depois de estudarmos detalhadamente todo o processo para a sua direção musical, chegamos a um ponto crucial na conclusão deste trabalho: a re-estréia desta ópera e a nossa perspectiva acerca de sua recepção crítica. O estudo de *Sandro* nos mostrou que sua composição tem um conteúdo bastante sólido e que Murillo Furtado, apesar de jovem, demonstrou, naquele momento, muita maturidade musical através da fluência e do domínio da escrita. Como vimos, o libreto é bem elaborado e, apesar das dificuldades que o compositor enfrentara com uma orquestra precária, a música é repleta de estratégias coerentes. Entretanto, atualmente ela é uma obra totalmente desconhecida, o que pode ser uma desvantagem quando tentarmos compará-la com outras óperas do repertório. Por sua vez, pelo fato de *Sandro* ser a continuação de *Cavalleria*, torna-se inevitável a comparação natural que irá surgir entre essas duas óperas. Porém, num primeiro

momento, uma comparação direta será muito desigual pelo fato de *Cavalleria* possuir uma força muito grande, não somente por tudo o que ela representou no alvorecer do verismo, mas principalmente porque ela está muito presente em nossos dias por causa das inúmeras gravações e interpretações que temos conhecimento. Por outro lado, temos que levar em consideração o fato de que a comparação entre as duas óperas e a sua apresentação conjunta são necessárias, principalmente pelo fato de *Sandro* ser a única obra da literatura musical cujo libreto tem relação direta com a *Cavalleria*. No entanto, talvez a melhor opção, num primeiro momento, seja a de apresentar a ópera *Sandro* isoladamente algumas vezes, para que ela possa se tornar conhecida pelo público. Assim que ela já estiver assimilada, podemos propor a apresentação conjunta com *Cavalleria*. Talvez dessa forma a comparação se torne mais coerente, pois o público já terá tido um pequeno contato com o conteúdo musical de *Sandro*.

Gostaríamos ainda de registrar que, através deste trabalho, ficou evidente que a nossa responsabilidade vai além de programar uma temporada baseada no repertório tradicional, ano após ano, em benefício das plateias. Também é de nossa responsabilidade realizar o resgate de obras que merecem continuar fazendo parte da programação das salas de concerto, ou que, ao menos, possam se tornar conhecidas pelo público ao qual estão associadas. Somente assim poderemos contribuir efetivamente para uma verdadeira História da Música no Brasil, a qual ainda hoje é superficialmente baseada em relatos de obras que são desconhecidas ou de eventos que não são corretamente documentados, e *Sandro* é um dos exemplos disso. Portanto, apesar de termos demonstrado o que acontece no dia-a-dia de um regente de ópera, este trabalho somente será plenamente concretizado no momento em que *Sandro* for apresentada com base na edição proposta e nos procedimentos de preparação apontados. É importante observar que a redução para canto e piano e o material orquestral editados não constam desta Tese pela questão de economia de

espaço. Entretanto, esse material já está disponível para utilização e encontra-se de posse deste autor.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

ABBADO, Michelangelo. Nel Centenario della nascita di Enrico Polo. **Annuario del Conservatorio di musica di Milano**, 133-154, 1969.

ALMEIDA, Renato. **História da Música Brasileira**. 2ª Edição. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp. Editores, 1942.

ANDRADE, Ayres de. **Francisco Manuel da Silva e seu tempo:** 1808-1865 – uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos. 2 volumes. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro Ltda., 1967.

AZEVEDO, Luis Heitor Correa de. **150 Anos de Música no Brasil (1800-1950)**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1956.

BERLIOZ, Hector. **A Treatise upon Modern Instrumentation and Orchestration**. 2nd Edition. London: Novello, Ewer and Co., 1858.

BLATTER, Alfred. **Instrumentation / Orchestration**. New York: Shirmer Books, 1980.

BOLDREY, Richard. **Guide to Operatic Roles & Arias**. Dallas, Texas: Pst...Inc., 1994.

BORGES, Stella. **Italianos**: Porto Alegre e Trabalho. Porto Alegre: EST Edições, 1993.

BOWEN, José Antonio (Ed.). **The Cambridge Companion to Conducting**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

BRITO, Manuel Carlos de. **Opera in Portugal in the Eigtheenth Century**. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

CÁCERES, Florival. **História do Brasil**. São Paulo: Editora Moderna Ltda., 1994.

CAPRA, M. Aspects of the use of the chorus in 19th-century Italian Opera. **Polifonie**, v.III, n.3, 157-173, 2003.

CENNI, Franco. **Italianos no Brasil**. São Paulo: Edusp, 2002.

CESARI, Francesco. *1870-1890: La <Transizione>.* Capturado em 28 de outubro de 2008. Online. Disponível na Internet - http://www.univirtual.it/corsi/2003/cesari/default.htm

CORTE REAL, Antônio. **Subsídios para a História da Música no Rio Grande do Sul**. 2ª Edição. Porto Alegre: Editora Movimento, 1984.

COTRIM, Sérgio P. de Queiroz. *100 Anos de Ópera Brasileira – 1889-1989*: O Diário de um Melômano. Volume 1. Capturado em 20 de julho de 2004. Online. Disponível na Internet - http://www.cotrim.com/opera/volume_I.pdf

DAHLHAUS, Carl. The Dramaturgy of Italian Opera. In: BIANCONI, Lorenzo & PESTELLI, Giorgio (Ed.). **Opera in Theory and Practice, Image and Myth**. Chicago: The University of Chicago Press, 2003. p.73-150.

DAMASCENO, Athos. **O Teatro São Pedro na Vida Cultural do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: SEC/DAC, 1975.

_____. **Palco, Salão e Picadeiro em Pôrto Alegre no Século XIX**. Porto Alegre: Editora Globo, 1956.

DE BONI, Luis A. (Org.). **A Presença Italiana no Brasil**. Torino: Fondazione Giovanni Agnelli, 1990.

DEL MAR, Norman. **Anatomy of the Orchestra**. Berkeley: University of California Press, 1983.

FABBRI, Paolo. Metrical and Formal Organization. In: BIANCONI, Lorenzo & PESTELLI, Giorgio (Ed.). **Opera in Theory and Practice, Image and Myth**. Chicago: The University of Chicago Press, 2003. p.151-215.

FABBRI, Paolo. **Metro e canto nell'opera italiana**. Torino: EDT, 2007.

FREITAS E CASTRO, Ênio de. A composição musical no Rio Grande do Sul. In: **Fundamentos da Cultura Rio-grandense** (Faculdade de Filosofia / UFRGS, Porto Alegre), 4º vol., 1960, pp.148-164.

_____. A música no Rio Grande do Sul no século XIX. In: BECKER, Klaus (org.). **Enciclopédia Rio-grandense**. Canoas: Ed. Regional, 1956-1958.

FURTADO, Murillo. **Sandro**. Manuscrito autógrafo. Porto Alegre, 1902. 1 partitura (298 p.). Orquestra.

GALKIN, Elliott W. **A History of Orchestral Conducting in Theory and Practice**. New York: Pendragon Press, 1988.

GARCIA, Manuel P. R. **Traité complet sur l'art du chant**. Parte I, 1841; Parte II, 1847. Paris: Minkoff, 1985.

GOLIN, Cida *et al*. **Theatro São Pedro**: Palco da Cultura. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1989.

GOSSET, Philip. **Divas and Scholars**: Performing Italian Opera. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

GOSSET, P. Gioachino Rossini and the Conventions of Composition. **Acta Musicologica**, v.42, fasc.1/2, 48-58, 1970.

GREEN, Jonathan. Score Study: A Personal Approach. **Podium Notes: the Quartely Newsletter of the Conductors Guild** (Chicago, Il.), v.23, n. 2 & 3, Summer 2001.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V.; BURKHOLDER, Peter. **A History of Western Music.** 8th Edition. New York: W. W. Norton & Co., 2010.

GROUT, Donald J.; WILLIAMS, Hermine Weigel. **A Short History of Opera**. 3rd Edition. New York: Columbia University Press, 1988.

HARWOOD, G. W. Verdi's Reform of the Italian Opera Orchestra. **19th-Century Music**, v.10, n. 2, 108-134, 1986.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **História Geral da Civilização Brasileira**. Tomo II: O Brasil Monárquico. Vol. 5: Reações e transações. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

HO, Min. **The Leitmotif Technique in Puccini's La Bohème, Tosca and Madama Butterfly**: a critical examination of transformation procedures. 1994. 396 p. Thesis (Doctor of Philosophy) – Department of Music, University of Saskatchewan, Saskatoon, 1994.

JENSEN, Luke. The Emergence of the Modern Conductor in 19th-Century Italian Opera. **Performance Practice Review**, v.4, n.1, 34-63, 1991.

KERMAN, Joseph. **A Ópera como Drama.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 1990.

KIEFER, Bruno, **História da Música Brasileira**: dos primórdios ao início do século XX. 4ª Ed. Porto Alegre: Editora Movimento, 1997.

KIMBELL, David. **Italian Opera**. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

KOURY, Daniel. **Orchestral Performance Practices in the Nineteenth Century**: size, proportions and seatings. Rochester: University of Rochester Press, 1986.

MALLACH, Allan. **The Autumn of Italian Opera:** from Verismo to Modernism, 1890-1915. Boston: Northeastern University Press, 2007.

MARIZ, Vasco. **História da Música no Brasil**. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1994.

MILLER, Richard. **Training Tenor Voices**. New York: Schirmer Books, 1993.

MONTGOMERY, Alan. **Opera Coaching**: professional techniques and considerations. New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2006.

NOWIK, Kelly. An explanation of the German Fach System: A classification of opera singers. **Helium, Inc.**, Andover, MA, 2009. Disponível em: <http://www.helium.com/items/120760-an-explanation-of-the-german-fach-system-a-classification-of-opera-singers>. Acesso em 12 de novembro de 2009.

PARKER, Roger (Ed.). **The Oxford History of Opera**. Oxford: Oxford University Press, 1996.

POWERS, H. S. “La solita forma” and “The Uses of Convention”. **Acta Musicologica**, v.59, fasc. 1, 65-90, 1987.

RENSIS, Raffaelo de. **Franco Faccio e Verdi: Carteggi e documenti inedite**. Milano: Fratelli Treves Editori, 1934.

RUDOLF, Max. **The Grammar of Conducting**: a comprehensive guide to baton technique and interpretation. 3rd Edition. Belmont: Wadsworth Group, 1995.

SADIE, Stanley. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. 2nd Edition. London: Macmillan, 2001.

SADIE, Stanley. **The New Grove Dictionary of Opera**. London: Macmillan Reference Limited, 1997.

SOUZA, J. Galante de. **O Teatro no Brasil.** Volume I. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1960.

VAUGHAN, D. Puccini’s Orchestration. **Proceedings of the Royal Musical Association**, 87th sess., 1-14, 1960-1961.

VERGA, Giovanni. **Cenas de vida siciliana**. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2001.

ZASLAW, Neal. Toward the Revival of the Classical Orchestra. **Proceedings of the Royal Musical Association**, v.103, 158-187, 1976/7.

Artigos de Jornais:

FURTADO, Murillo. Ópera Sandro. **Correio do Povo**, Porto Alegre, p. 1, 05 de outubro de 1902.

PACHECO, Assis. Sandro. **Correio do Povo**, Porto Alegre, p.1, 27 de setembro de 1902a.

PACHECO, Assis. Sandro. **Correio do Povo**, Porto Alegre, p.1, 02 de outubro de 1902b.

SANDRO. **A Federação**, Porto Alegre, p.2, 23 de setembro de 1902.

SANDRO. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 24 de setembro de 1902. Theatros e Artistas, p.1.

SANDRO. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 25 de setembro de 1902. Última Hora, p.2.

SANDRO. **Correio do Povo**, Porto Alegre, 26 de setembro de 1902. Theatros e Artistas, p.1.

VITA

VITA

Natural de Cruz Alta, RS, Alexandre Takahama recebeu os títulos de Bacharel e Mestre em Regência pelo Instituto de Artes da UNICAMP. Estudou regência com os maestros Eduardo Östergren, Andrea Mijailovsky, Henrique Gregori e Elena Herrera, aperfeiçoando-se posteriormente com Jamil Maluf. Participou ativamente de diversos Festivais Nacionais e Internacionais, sendo que sua atuação frente à Orquestra Sinfônica do "*34º Festival de Inverno de Campos do Jordão*", em 2003, proporcionou projeção nacional à sua carreira. No ano seguinte estreou no *Teatro Municipal de São Paulo*, onde realizou uma série de concertos frente a Camerata da OER. Nesse mesmo Teatro, entre 2005 e 2007, foi Regente Assistente da Orquestra Experimental de Repertório de São Paulo, com a qual dirigiu inúmeros concertos, tendo destaque os espetáculos *"Natal Brasileiro 2005"* com a participação de Antônio Nóbrega e grupo, e *"Canções de Cecília"*, com participação de Ná Ozzetti. Destacou-se ainda como assistente de Direção Musical nas produções das óperas "*Les Pêcheurs de Perles*" de G. Bizet, "*Die Zauberflöte*" de W. A. Mozart, "*Andrea Chénier*", de U. Giordano e "*Hänsel und Gretel*" de E. Humperdinck. Também dirigiu, em 2006, uma temporada dos balés *"Anlage"* e *"A Outra Valsa"*. Desde janeiro de 2009 é Professor de Música no Departamento de Comunicação e Artes da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS).

ALEXANDRE MACHADO TAKAHAMA

ÓPERA “SANDRO” DE MURILLO FURTADO: ESTUDO PARA UMA DIREÇÃO MUSICAL E SEU RESGATE HISTÓRICO

VOLUME II

Campinas, 2010

APÊNDICE I:

Libreto traduzido da ópera *Sandro*

SANDRO

Ópera em dois atos
Música de Murillo Furtado
Libreto de Arturo Evangelisti

ATTO I

Scena 1
Coro di carretieri, poi Rocco, Michele e Santuzza

All'alzarsi il sipario stanno tutti bevendo, Santuzza dietro al banco dell'osteria

CORO
Olà! Compare Rocco,
Vuoi bere con noi?
T'offriam di vino un sorso.
Inver noi stanchi siamo,
Perciò vogliam posare
Le nostre stanche membra.
Da farlo abbiam ragione
A te, che te ne sembra?

ROCCO
Sì, sì, voi dite bene.
Non mancavi ragione.
Son tante inver le pene
Che noi abbiam provare
Che sono d'opinione
Un qualche svago al certo
Dobbiamo ben pigliare.

CORO (a Rocco)
Da biada ai cavalli
Poi Mamma Lucia
Del vino prepari
Che presto torniamo.
Rimbombi le valli
Di lieta allegria.
Le nostre commare
A prender, andiam.
(*via il coro*)

SANTUZZA (*verso l'osteria*)
Mamma Lucia, dovrei sortire.
Bisogni fare qualche spesuccia?

Cena 1
Coro de carroceiros, depois Rocco, Michele e Santuzza

Ao levantar-se a cortina estão todos bebendo, Santuzza atrás do banco da taberna.

CORO
Olá! Compadre Rocco,
Queres beber conosco?
Oferecemos-te um gole de vinho.
Na verdade estamos cansados
E por isso queremos descansar
Nossos membros cansados.
Temos razão ao fazê-lo.
A ti, que te parece?

ROCCO
Sim, sim, vós dizeis bem.
Não vos falta razão.
Na verdade são tantas as dores
Que temos de provar
Que tenho por opinião
Que uma diversão
Nós devamos ter.

CORO (a Rocco)
Dá aveia aos cavalos,
Depois Mamma Lucia
Prepara o vinho,
Pois logo voltamos.
Ribombem os vales
De grande alegria.
As nossas comadres
Nós vamos buscá-las.
(*sai o coro*)

SANTUZZA (*de trás da hospedaria*)
Mamma Lucia, devo sair.
É necessário que se compre algo?

MAMMA LUCIA (*di dentro*)
Attendi un pò che vò venire.
Travaso tre fiaschi e son da te.

ROCCO (*seduto sulla panca*)
Michele, dimmi un pò:
È ver che prendi moglie
Per far colla tua madre
Un solo focolar?

MICHELE (*seduto sulla panca*)
È ver, negar non so.
È un ticchio che mi coglie.
Voglio anch'io entrare
In quella gran famiglia
Che chiaman maritati.

ROCCO
E ben tu fai, compare.
Dimmi: ancor trovasti
Non hai due occhi belli
Che i tuoi abbiam fatati?

MICHELE
Ti giuro, ancora no.

ROCCO (*additando Santuzza*)
Santuzza t'anderebbe?

MICHELE
Compare, non son gonzo.
Mi piaccion le primizie,
Gli avanzi o no!
Non sai che ne avrerebbe?
(*scherzando*)
Che invece di entrare
Insieme ai maritati
Potrebbe si chiamare:
"Insieme ai corbelati"!

ROCCO
E già... tutti contro...
Perchè commise un fallo.
La trattano da cane,
Da tutti posta in ballo.
Eppure ha un cor d'oro.

MICHELE
Perciò non va per me.
L'oro mio nemico
(*con grazia*)
Lo puoi tener per te.
(*via ridendo*)

MAMMA LUCIA (*de dentro*)
Espera um pouco que vou aí.
Encho três frascos e estarei contigo.

ROCCO (*sentado no banco*)
Michele, diga a mim:
É verdade que te casas
Para fazer, com tua mãe,
Um único lar?

MICHELE (*sentado no banco*)
É verdade, não posso negar.
É um capricho que me toma.
Eu também quero entrar
Naquela grande família
Que chamam "casados".

ROCCO
Bem tu fazes, compadre.
Diz-me: ainda não encontraste
Dois belos olhos
Que os teus encantaram?

MICHELE
Juro-te, ainda não.

ROCCO (*indicando Santuzza*)
Que tal Santuzza?

MICHELE
Compadre, não sou tolo.
Agradam-me as novidades,
Os avanços ou não!
Não sabes que não daria certo?
(*brincando*)
Em vez de entrar
No grupo dos casados,
Poderia ser considerado
Do grupo dos "idiotas"!

ROCCO
E então... Todos são contra...
Porque cometes um erro.
Tratam-na como um cão,
Por todos é debochada.
Mas tem um coração de ouro.

MICHELE
Por isso não é para mim.
O ouro, meu inimigo,
(*com graça*)
Podes tê-lo para ti.
(*sai rindo*)

Scena 2
Mamma Lucia e detti

MAMMA LUCIA (*sortendo dell'osteria*)
Va... Santa... Ho già finito.

SANTUZZA
Ben presto fò ritorno.

MAMMA LUCIA (*a Rocco*)
Buon dì, Rocco.

ROCCO
Commare bella,
In sul finir del giorno
(*risoluto*)
I carretier verranno.
L'incarico mi han dato
Di farvi l'ambasciata.
Berran di vino a brente...
Formaggio... insalata...
Insomma, un bel pranzetto.

MAMMA LUCIA
In tutto troveranno,
Ve lo prometto.
Cambiando di discorso:
E dal processo d'Alfio,
È ver ch'è finito?

ROCCO
Di certo!
E proprio è successo
Quel che doveva:
L'hanno assolto!

MAMMA LUCIA
Mio Dio! Che ascolto?
Giustizia s'è ingannata.
Il figlio mio freddò
Quell'anima dannata
E l'hanno assolto! Infamia!

ROCCO
Commare, un pò di calma.
(*risoluto*)
Se Alfio ha ucciso,
Turiddu pur freddò
(*mesto*)
L'amor di Lola ad Alfio,
Quel cor che tanto amò.
(*supplichevole*)
Invece di imprecarlo,

Cena 2
Mamma Lucia e os mesmos

MAMMA LUCIA (*saindo da hospedaria*)
Vai... Santa... Já terminei.

SANTUZZA
Volto muito em breve.

MAMMA LUCIA (*a Rocco*)
Bom dia, Rocco.

ROCCO
Comadre bela,
Ao terminar o dia
(*resoluto*)
Os carroceiros virão.
Encarregaram-me
De dar-lhe a mensagem.
Beberão vinho à beça...
Queijo... salada...
Enfim, uma bela refeição.

MAMMA LUCIA
Estará tudo pronto,
Eu o prometo.
Mudando de assunto:
O processo de Alfio
Foi realmente concluído?

ROCCO
Certamente!
E aconteceu exatamente
O que deveria acontecer:
Absolveram-no.

MAMMA LUCIA
Meu Deus! O que ouço?
A justiça se enganou.
O filho meu foi morto
Por aquela alma condenada.
E o absolveram! Infâmia!

ROCCO
Comadre, tenha calma.
(*resoluto*)
Se Alfio assassinou,
Turiddu porém matou
(*triste*)
O amor de Lola por Alfio,
Aquele coração que tanto amou.
(*suplicante*)
Em vez de imprecar contra ele,

Dovreste cosere clemente.
Vogliate perdonarlo!

MAMMA LUCIA (*con ira*)
Non son così demente!
Uccise il figlio mio
E darmi il mio perdono?
Mai! No! Mai!

ROCCO (*mesto*)
Maggior dolor Iddio provò
Pel figlio suo: e perdonò.
Voi così santa e pia,
Voi buona e generosa,
(*espressivo*)
Pensate che a Maria
Un figlio pur mancò.
Ucciso senza colpa
Eppure... perdonò.
(*sopreso guardando al foresto*)
S'en ven compar Alfio,
A voi vorrà parlare.
Coraggio via, commare,
Il ciel vi spirerà...
(*fa segno ad Alfio che ha parlato per lui a Mamma Lucia*)

ALFIO
Mamma Lucia! Mamma...

Deveis ser clemente,
Deveis perdoá-lo!

MAMMA LUCIA (*com ira*)
Não sou assim demente!
Assassinou o meu filho
E devo dar-lhe meu perdão?
Jamais! Não! Jamais!

ROCCO (*triste*)
Maior dor Deus provou
Por seu filho: e perdoou.
Vós, que sois tão santa e pia,
Vós, boa e generosa,
(*expressivo*)
Pensai em Maria,
Que perdeu um filho,
Assassinado sem culpa.
Porém... perdoou.
(*surpreso olhando para a floresta*)
Lá vem compadre Alfio,
E quererá falar convosco.
Coragem, comadre,
O céu vos inspirará...
(*faz sinal para Alfio indicando que já falou por ele com Mamma Lucia*)

ALFIO
Mamma Lucia! Mamma...

<u>Scena 3</u>
Alfio e detti

ALFIO
È ver! Colpì...
Ma in quel momento,
Credete, oh! mamma,
Non ero in me.
Sol tal ricordo
Mi dà tormento,
Mi strazia il core,
Non regge il piè.
(*con anima*)
Iddio, son certo,
Mi ha perdonato.
L'umana giustizia
Mi diè liberta.
Se il vostro perdono
Mi vien rifiutato
Sì, solo la morte
Conforto darà.

<u>Cena 3</u>
Alfio e os mesmos

ALFIO
É verdade! Feri...
Mas naquele momento,
Crede, ó Mamma,
Eu estava fora de mim.
Só tal recordação
Atormenta-me,
Destrói-me o coração,
Não me sustento em pé.
(*com vivacidade*)
Deus, estou certo,
Perdoou-me.
A justiça humana
Me deu liberdade.
Se o vosso perdão
Me for negado,
Sim! Só a morte
Conforto dará.

MAMMA LUCIA
Alfio...
Crudel ben fosti,
Crudel con me.
Eppur Turiddu
Dal Ciel implora
Perdon per te.
Si tutto oblio,
L'odio per te
Cessar farò,
Sì, dal cor mio.

ALFIO (*bacciandole la mano*)
La vostra pietà
Mi diede la vita.
Io nuove dolcezze
Sentì qui nel cor.
Grazie, oh! mamma,
Sì, grazia infinita.
Insieme al perdono
Riebbi l'onor.
(*via*)

ROCCO (*a Mamma Lucia*)
La vostra buona azione
A Dio giungerà
Il Ciel, son d'opinione,
Compenso vi darà.

MAMMA LUCIA
Alfio...
Bem cruel foste,
Cruel comigo.
Porém Turiddu
Do Céu implora
Perdão a ti.
Se tudo esqueço,
O ódio por ti
Farei cessar,
Sim, no meu coração.

ALFIO (*beijando-lhe a mão*)
Vossa piedade
Me dá a vida.
Novas doçuras
Senti aqui no coração.
Obrigado, oh! Mamma,
Sim, muitíssimo obrigado.
Junto com o perdão
Recuperei a honra.
(*sai*)

ROCCO (*a Mamma Lucia*)
A vossa boa ação
A Deus chegará.
O Céu, tenho por opinião,
Vos recompensará.

Scena 4
Santuzza e detti

SANTUZZA
Mamma Lucia, novità:
Una lettera per voi.

MAMMA LUCIA
Che sarà?

SANTUZZA
Da lontano paese,
Mi disse il postino,
Che giunge...

ROCCO
Indovino
Di Sandro sarà.

MAMMA LUCIA
Del figlio mio?
Che mai averrà?
(*con afflizione*)

Cena 4
Santuzza e os mesmos

SANTUZZA
Mamma Lucia, novidade:
Uma carta para vós.

MAMMA LUCIA
O que será?

SANTUZZA
De um longínquo país,
Disse-me o carteiro,
É que chega...

ROCCO
Acredito
Que seja de Sandro

MAMMA LUCIA
Do meu filho?
O que terá acontecido?
(*com aflição*)

Leggi, Santuzza,
Non reggo in piè.

ROCCO
Coraggio... per bacco!

SANTUZZA (*paurosa*)
Io tremo... Ahimè!
Qual triste nuova ci reca?

ROCCO (*arrabbiato*)
Mettete a prova
La mia pazienza!
(*carezzevole*)
Disperarsi perchè?
Se ancor non si sa
Se buona o triste
È tal novità?

MAMMA LUCIA
Leggi! Leggi!

SANTUZZA (*apre la lettera*)
Viene da Marsiglia
Di Sandro è firmata.
(*leggendo quasi parlato*)
“Cara mamma,
Alfin ritorno a te.
Madre adorata,
Assieme a questo foglio
In patria verrò.
Nel mio amato soglio
Il piede porrò.
Non più dolori
Bando a tristezze.
Le tue carezze
Mi ridarrai.
Tempi migliore
Per noi verranno.
Non più affanno,
Per dire certo,
Tu troverai.
Per te metà,
(*commossa*)
L’altra a Turiddu
Tu manderai
(*finisce la lettera*)
Al Regimento.”
(*gridando*)
Cielo! Pietà!

MAMMA LUCIA
Quale tormento, Dio!
Che fare?

Lê, Santuzza,
Não me sustento em pé.

ROCCO
Coragem... por favor!

SANTUZZA (*medrosa*)
Eu tremo... Ai de mim!
Qual triste notícia está aqui?

ROCCO (*enfurecido*)
Colocais a prova
A minha paciência!
(*carinhoso*)
Desesperar-se por quê?
Se ainda não se sabe
Se boa ou triste
É tal novidade?

MAMMA LUCIA
Leia! Leia!

SANTUZZA (*abre a carta*)
Vem de Marselha,
Assinada por Sandro.
(*lendo, quase* falado)
“Querida Mamma,
Enfim retorno a ti.
Mãe adorada,
Junto com esta carta
Irei à pátria.
No meu amado solo
Os pés colocarei.
Não haverá mais dores,
Expulso as tristezas.
O teu carinho
Me darás outra vez.
Tempos melhores
Para nós virão.
Não mais afãs,
Para ser certo,
Tu terás.
Para ti metade,
(*comovida*)
A outra a Turiddu
Tu mandarás
(*termina a carta*)
Ao Regimento.”
(*gritando*)
Céus! Piedade!

MAMMA LUCIA
Que tormento, Deus!
Que fazer?

Che dire a Sandro mio?
L'intera verità.

ROCCO
Su, via! Vi pare
Che in tal momento
V'abbandoni?
Io son contento
Di farvi un favore.
A Sandro io stesso parlerò
(*fra se*)
Io grondo di sudore!
(*quasi parlato*)
Che diavol gli dirò?

MAMMA LUCIA
Rocco, grazie infinite
Vi rendo.

SANTUZZA
Non dite a Sandro
Chi paleso il tratto.

MAMMA LUCIA
Svisate un pò il fatto.

ROCCO (*deciso*)
Matto credete che sia? E via!
Quà c'è cervello sano!
Non sono già un baggiano.
Corro il treno ad aspettare:
Vò il tutto accomodare.
(*va per partire e s'incontra con Sandro*)

Que dizer ao meu Sandro?
Toda a verdade.

ROCCO
Pára! Parece-vos
Que em tal momento
Eu vos abandono?
Estou contente
De vos fazer um favor.
A Sandro eu mesmo falarei
(*para si*)
Encharca-me o suor!
(*quase falado*)
Que diabo lhe direi?

MAMMA LUCIA
Rocco, muitíssimo agradecida
A vós estou.

SANTUZZA
Não digas a Sandro
Exatamente como tudo aconteceu.

MAMMA LUCIA
Altera um pouco o ocorrido.

ROCCO (*decidido*)
Achais que sou bobo? Não!
Aqui há um cérebro são!
Não sou um estúpido.
Vou correr para esperar o trem:
Quero ajeitar tudo.
(*está para sair quando se encontra com Sandro*)

<u>Scena 5</u>
Sandro e detti

SANDRO (*abbraciando la mamma*)
Mamma adorata!

MAMMA LUCIA (*in disparte*)
Vergine Santa!

SANTUZZA (*in disparte*)
Qual contratempo!

ROCCO (*in disparte*)
Che passa frittata!

SANDRO (*sotto voce*)
Ancor sul tuo petto

<u>Cena 5</u>
Sandro e os mesmos

SANDRO (*abraçando a Mamma*)
Mamma adorada!

MAMA LUCIA (*à parte*)
Virgem Santa!

SANTUZZA (*à parte*)
Que surpresa!

ROCCO (*à parte*)
Que grande erro!

SANDRO (*sotto voce*)
Ainda contra teu peito

Mi stringi, oh mamma!
(*carezzevole*)
Tuo figlio diletto
Mai più partirà.
Vicino ai miei cari
Portar vò la vita;
Già miei primi lari
Nessun mi torrà.
Quando lontano era,
Il mio pensier vagava
Sempre pensando a tè
Che tanto, tanto amava.
Sempre da mane a sera
Io lavorai con lena,
Poi che giurai fra me
Calmar ogni tua pena.
Con te e con Turiddu
Dividirò ricchezze.
La gioia, l'allegrezza
Fra noi sol regnerà.

MAMMA LUCIA (*con gioia*)
Sandro! Sandro!
Un baccio ancora!

SANDRO (*all'incontro di Lucia*)
La miele mamma!

ROCCO
Alla buon'ora alfin
Sandro è tornato.

SANDRO (*per abbraciarlo*)
Oh! Rocco, Rocco amato,
Perdona se prima
Non ti vedei.
Quà un abbraccio!
(*lo abbraccia*)

ROCCO
Quà bello tu sei!

SANDRO
Tu non invecchi mai.

ROCCO
Sandro mio... i guai
Non mi tormenton, sai?

SANDRO (*segnando Santa*)
E questa chi è mai?

SANTUZZA (*confusa*)
Sono...

Me aperta, oh Mamma!
(*carinhoso*)
Teu filho querido
Não mais partirá.
Junto aos que me são queridos
Quero levar a vida;
Do meu primeiro lar
Ninguém me tirará.
Quando estava distante,
Meu pensamento vagava
Sempre pensando em ti
Que tanto, tanto amava.
Sempre da manhã à tarde
Eu trabalhei com vigor,
Pois jurei para mim
Acalmar teu penar.
Contigo e com Turiddu
Dividirei riquezas.
O júbilo, a alegria
Entre nós reinará.

MAMMA LUCIA (*com júbilo*)
Sandro! Sandro!
Dá-me outro beijo!

SANDRO (*ao encontro de Lucia*)
A doce Mamma!

ROCCO
Em um bom momento, enfim
Sandro retornou.

SANDRO (*a ponto de abraçá-lo*)
Oh! Rocco, Rocco amado,
Desculpa se antes
Não te vi.
Dá-me um abraço!
(*abraça-o*)

ROCCO
Como estás bonito!

SANDRO
Não envelheceste nada.

ROCCO
Sandro... os problemas
Não me atormentam, sabes?

SANDRO (*apontando Santuzza*)
E esta, quem é?

SANTUZZA (*confusa*)
Sou...

MAMMA LUCIA (*interrompendola*)
Una povera fanciulla
Degna di pietà.
L'accolsi in casa mia.
Contento sei?

SANDRO
Che ti frulla?
(*con gentilezza*)
Dì, mamma,
Contenta sei?
Contento sono!
Avrà parte alla gioia.

SANTUZZA
(Oh! Ciel, perdono!)

SANDRO
E Turiddu dov'è?
Pur lui vò abbracciare.

MAMMA LUCIA
Turiddu? (Ahimè!)

SANDRO
Forse congedo
Non ebbe ancora?
Perchè non lo vedo
Fra voi?

MAMMA LUCIA (*indecisa*)
Ecco... Era...
Rocco, dite tu.

ROCCO
No!

SANDRO
Ebben, che fu?

ROCCO
Parlare a voi aspetta,
Voi che siete madre.

MAMMA LUCIA
Oh! Vergin benedetta,
Che debbo dire?

SANDRO
Qual mistero mi si cella?
(*a Santa*)
Il vero tu almen dirai?

MAMMA LUCIA (*interrompendo-a*)
Uma pobre garota
Digna de piedade.
Acolhi-a em minha casa.
Estás contente?

SANDRO
O que achas?
(*com gentileza*)
Diz, mamma,
Estás contente?
Estou contente!
Terás parte no júbilo.

SANTUZZA
(Oh! Céus, perdão!)

SANDRO
E Turiddu onde está?
Pois quero abraçá-lo.

MAMMA LUCIA
Turiddu? (Ai de mim!)

SANDRO
Talvez de folga
Ainda não esteja?
Por que não o vejo
Entre vós?

MAMMA LUCIA (*indecisa*)
Eis... Era...
Rocco, diga-o tu.

ROCCO
Não!

SANDRO
Bem, o que houve?

ROCCO
Cabe a vós dizer,
Vós que sois mãe.

MAMMA LUCIA
Oh! Virgem bendita,
Que devo dizer?

SANDRO
Que mistério me escondes?
(*a Santa*)
A verdade me dirás, ao menos?

SANTUZZA
Non son nulla.
(*via, piangendo*)

SANDRO (*a Rocco*)
E tu non sai?
(*guarda sorpreso la mamma,*
che sarà vestita a nero)

ROCCO (*confuso*)
Vorrei parlare,
(*con mistero*)
Ma non posso.
(*deciso*)
Ho in gola
Un nodo grosso.
(*si pone in disparte*)

SANDRO
Che vedo...
Vestita a nero?
(*disperato*)
Or sol fissai...
Turiddu forse...

MAMMA LUCIA (*con dolore*)
È vero!

SANDRO (*agitato*)
Morto Turiddu?
Ma quando? Che sai?

MAMMA LUCIA (*sentita*)
Or già fa molto.

SANDRO (*con rimprovero*)
Ma tu perchè
Celaste a me?
E la causa...
Dì quall'è.

MAMMA LUCIA (*carezzandole*)
Dopo lo saprai.
Vieni prima a riposare,
(*convincente*)
Che stanco sarai.

SANDRO (*arrabbiato*)
No! Saper vò al momento.
Finchè non dici il vero
Non mi vedrai contento.

MAMMA LUCIA (*piangendo*)
Nol posso!

SANTUZZA
Não sou ninguém.
(*sai, chorando*)

SANDRO (*a Rocco*)
E tu não sabes?
(*olha surpreso para a Mamma,*
que estará vestida de preto)

ROCCO (*confuso*)
Queria falar,
(*com mistério*)
Mas não posso.
(*decidido*)
Tenho na garganta
Um grosso nó.
(*põe-se à parte*)

SANDRO
O que vejo...
Vestida de preto?
(*desesperado*)
Só agora percebi...
Turiddu talvez...

MAMMA LUCIA (*com dor*)
É verdade!

SANDRO (*agitado*)
Morto, Turiddu?
Mas quando? O que sabes?

MAMA LUCIA (*sentida*)
Já foi há muito.

SANDRO (*com repreensão*)
Mas por que tu
Escondeste de mim?
E a causa...
Diz qual é.

MAMMA LUCIA (*afagando-o*)
Depois o saberás.
Vem antes repousar,
(*convincente*)
Pois deves estar cansado.

SANDRO (*enfurecido*)
Não! Quero saber neste momento.
Até não dizeres a verdade
Não me verás contente.

MAMMA LUCIA (*chorando*)
Não posso!

SANDRO (*misterioso*)
Qual mistero?
Scoprir lontan di quà
(*disperato*)
Qualcuno mi vorrà?
(*per partir corre e s'incontra con Alfio*)
Alfio!

MAMMA LUCIA (*in disparte*)
(Vergin benedetta!)

ROCCO (*in disparte*)
(S'imbroglia la gavetta.)

SANDRO (*misterioso*)
Que mistério?
Revelá-lo longe daqui
(*desesperado*)
Alguém a mim quererá?
(*ao correr para partir, encontra-se com Alfio*)
Alfio!

MAMMA LUCIA (*à parte*)
(Virgem bendita!)

ROCCO (*à parte*)
(Agrava-se a situação!)

Scena 6
Alfio e detti

ALFIO (*meravigliato e confuso*)
Sandro? Ritornato?!

SANDRO (*espressivo*)
Ancor fra le mie braccia,
(*lo abbraccia*)
Amico mio amato.
Che hai? Sei triste?
(*con sorpresa*)
La faccia tua mi par cambiata!

ALFIO (*pensoso*)
È ver! Non t'ingannasti
Ho l'anima invecchiata.

SANDRO (*con sincerità*)
Tu, si leal amico,
Che tutto debbo a te,
(*con tenerezza*)
Ad ogni istante il dico
Più ben non c'è.

ALFIO (*triste*)
È ver! Non t'ingannasti
Ho l'anima invecchiata.

SANDRO
Di denaro e consigli
Tu mi facesti dono
Ed or se ricco sono
Giammai oblierò
Che tutto a tè dovrò.
In patria tornai
Per vivere contento

Cena 6
Alfio e os mesmos

ALFIO (*maravilhado e confuso*)
Sandro? Voltaste?!

SANDRO (*expressivo*)
Ainda nos meus braços,
(*abraça-o*)
Meu amado amigo.
O que tens? Estás triste?
(*com surpresa*)
Teu rosto me parece mudado!

ALFIO (*pensativo*)
É verdade! Não te enganaste.
Tenho a alma envelhecida.

SANDRO (*com sinceridade*)
Tu, tão leal amigo,
A quem devo tudo,
(*com ternura*)
A todo instante digo
Que bem maior não há.

ALFIO (*triste*)
É verdade! Não te enganaste.
Tenho a alma envelhecida.

SANDRO
Dinheiro e conselhos
Tu mi cedeste
E se agora estou rico
Jamais esquecerei
Que tudo a ti eu devo.
Tornei à pátria
Para viver contente

Accanto alla mia mamma...
Bandir ogni tormento
(*con rabbia*)
Invece – mondo cane! –
(*sentito*)
Turiddu trovo morto.
Fratello adorato:
Di mamma gran conforto.
E poi, per maggior pena,
Mi tengono celato
(*con disperazione*)
Del come lui morì.

ALFIO (*piano a Mamma Lucia*)
Già seppe tutto?

MAMMA LUCIA
Sì!

SANDRO (*supplice ad Alfio*)
Ma il ver tu mi dirai almeno.

MAMMA LUCIA (*atterrita*)
Lui? No! Mai!

SANDRO (*energico*)
Inutil soterfugi:
(*gridando*)
A tutto vò saper!

ALFIO (*risoluto*)
Or ben, non più s'indugi:
Ti vò svelar il ver!

ROCCO (*prendendo il braccio di Mamma Lucia*)
Mamma... In casa intrate.
Fra lor si spiegheranno.

MAMMA LUCIA (*piangendo*)
Oh! Vergin! Che faranno?

ROCCO (*convincente*)
Ma nulla... Andate.
(*via con Lucia*)

Junto à minha Mamma...
Expulsar [eu quis] todo tormento.
(*com raiva*)
Porém – mundo cão! –
(*sentido*)
Encontro Turiddu morto.
Irmão adorado:
Da mamma grande conforto.
E depois, por pena maior,
Esconderam-me
(*com desespero*)
Como foi que ele morreu.

ALFIO (*baixo a Mamma Lucia*)
Já sabe tudo?

MAMMA LUCIA
Sim!

SANDRO (*suplicante a Alfio*)
Mas a verdade tu ao menos me dirás.

MAMMA LUCIA (*aterrorizada*)
Ele? Não! Jamais!

SANDRO (*enérgico*)
Inúteis subterfúgios:
(*gritando*)
Quero saber tudo!

ALFIO (*resoluto*)
Pois bem, sem mais atrasos:
Vou te contar a verdade!

ROCCO (*pegando o braço de Mamma Lucia*)
Mamma... Entrai em casa.
Eles se entenderão.

MAMMA LUCIA (*chorando*)
Oh! Virgem! Que farão?

ROCCO (*convincente*)
Nada... Ide.
(*sai com Lucia*)

<u>Finale Primo</u>
Sandro ed Alfio

SANDRO (*ad Alfio, con anima*)
Ebbene... Come andò?

<u>Primeiro Final</u>
Sandro e Alfio

SANDRO (*a Alfio, com vivacidade*)
Então... Como aconteceu?

Fu al certo vil soldato
E l'hanno forcilato?

ALFIO (*con impeto*)
Oh! Sandro, questo no!

SANDRO (*nervoso*)
Era brillo all'osteria
E cadde morto sulla via.

ALFIO
No! Non fu così.

SANDRO (*atterrito*)
Me l'hanno ammazzato?!

ALFIO (*disfigurato*)
Sì!

SANDRO
Di sera a tradimento?

ALFIO (*fiero*)
Mai!
(*calmato*)
Ti chiedo un momento
Di calma... Sta tranquillo...
Il tutto ti dirò.
(*sentito*)
Ammetti d'aver moglie
Dal borgo la più bella;
La man di ben vertita
Lei fulge come stella.
Per lei soltanto vivi...
Tua moglie per amore,
Di nulla mai la privi;
Inter donasti il core,
Appraghi ogni capriccio...
Che lei possa bramare:
Denari, gemme, oro...
Non mai la fai mancare.
Il tuo mestier
Ti tien lontano
Per mesi inter,
Ma sempre il cor
A casa resta
(*espressivo*)
Dal tuo amor.
È Pasqua, giorno santo,
Da te desiato tanto,
A casa fai ritorno
Per vivere felice
Almen quel santo giorno.
(*misterioso*)

Foi ao certo um vil soldado
E o enforcaram?

ALFIO (*com ímpeto*)
Oh! Sandro, isso não!

SANDRO (*nervoso*)
Estava ébrio na taberna
E caiu morto na rua.

ALFIO
Não! Não foi assim.

SANDRO (*aterrorizado*)
Assassinaram-no?!

ALFIO (*desfigurado*)
Sim!

SANDRO
À noite, numa emboscada?

ALFIO (*altivo*)
Jamais!
(*calmo*)
Peço-te um momento
De calma... Fica tranqüilo...
Tudo eu contarei.
(*sentido*)
Imagina ter a mulher
Mais bela da vila;
O homem soube escolher
Como o brilho de uma estrela.
Somente por ela vives...
Tua esposa por amor,
De nada jamais a privas;
Lhe deste o coração por inteiro,
Aprazes qualquer capricho...
Que ela possa ter:
Dinheiro, jóias, ouro...
Nada mais lhe falta.
Teu trabalho
Te mantém distante
Por meses inteiros,
Mas o coração sempre
Fica em casa
(*expressivo*)
Com o teu amor.
É Páscoa, dia santo,
Que tu desejas tanto.
Retornas à tua casa
Para viver feliz
Pelo menos aquele santo dia.
(*misterioso*)

Invece una persona
Ti viene a confidare
Che la tua bella sposa
Sì data... al travisare.
(*piange; come prima*)
E poi ti fu vedere...
Assieme all'amante,
Che senza alcun riguardo...
La bacia ad ogni istante,
Rendendoti il zimbello
Di tutto il paesello.
Allora dal delirio
Di quel si triste inganno,
(*trasfigurandosi*)
Di gelosia pazzo,
Che fai a quel amante?

SANDRO (*energico*)
Io?
(*con ira*)
L'ammazzo!

ALFIO (*mesto*)
Ebben, così il tuo fratel morì.

SANDRO (*spaventato*)
Che?
(*risoluto*)
E come avvenne?

ALFIO (*solenne*)
Si combinaron l'ora,
Per testimon l'onore.
Con il velen nel cuore
Un colpo mal parato
(*misterioso*)
Turiddu fu sfracciato.

SANDRO (*risoluto*)
E poi?

ALFIO (*naturale*)
Assolto fu il marito.

SANDRO (*ammirato*)
Assolto?

ALFIO
Sì! Perchè acciecato,
Vedendosi tradito,
Lui volle vendicare
L'onore oltraggiato.

SANDRO (*disperato*)

Porém, uma pessoa
Vem revelar a ti
Que a tua bela esposa
Dedica-se... ao mau caminho.
(*chora; como de primeiro*)
E depois foi te ver...
Junto com o amante,
Que sem nenhum respeito...
A beija a cada instante,
Fazendo de ti o palhaço
De toda a aldeia.
Então do delírio
Daquele triste engano,
(*transfigurando-se*)
Louco de ciúme,
Que fazes àquele amante?

SANDRO (*enérgico*)
Eu?
(*com ira*)
Mato-o!

ALFIO (*triste*)
Pois bem, assim morreu teu irmão.

SANDRO (*assustado*)
O quê?
(*resoluto*)
E como aconteceu?

ALFIO (*solene*)
Combinaram a hora,
A honra como testemunha.
Com o coração envenenado
Um golpe mal preparado
(*misterioso*)
Turiddu foi golpeado.

SANDRO (*resoluto*)
E depois?

ALFIO (*natural*)
O marido foi absolvido.

SANDRO (*supreso*)
Absolvido?

ALFIO
Sim! Porque
Vendo-se traído,
Quis vingar
A honra ultrajada.

SANDRO (*desesperado*)

Svela a me l'infame!
Tu sai chi è?

ALFIO (*fiero*)
Il so!
(*supplice*)
E degno di perdono...
Tua madre perdonò.

SANDRO (*con ira*)
Io mai! Chi fu l'infame?

ALFIO
Sandro!
(*parlato quasi*)
Io sono stato!

SANDRO (*allucinato*)
Oh! No!
(*con terrore*)
Tu?
(*pazzamente*)
Il solo amico mio?

ALFIO (*mesto*)
Ti dissi il ver!

Sandro grida. Si getta sulla panca piangendo.

ALFIO (*singhiozzando*)
Pietà, mio Dio!

Si allontana asciugandosi le lagrime mentre cade il sipario.

Revela a mim o infame!
Sabes quem é?

ALFIO (*veemente*)
Sei!
(*suplicante*)
E digno de perdão.
Tua mãe o perdoou.

SANDRO (*com ira*)
Eu jamais! Quem foi o infame?

ALFIO
Sandro!
(*quase falado*)
Fui eu!

SANDRO (*alucinado*)
Oh! Não!
(*com terror*)
Tu?
(*loucamente*)
Meu único amigo?

ALFIO (*triste*)
Eu te disse a verdade!

Sandro grita. Joga-se sobre o banco chorando.

ALFIO (*gemendo*)
Piedade, meu Deus!

Afasta-se enxugando as lágrimas enquanto fecha-se a cortina.

ATTO II

Scena 1
Tarantella
Coro di popolari e popolare che ballono, poi Rocco e Michele
(Scena come il primo atto)

CORO
Gira lesto,
Salta presto;
Ancor, ancor
Con gran furor.
Voi, suonatori,
Non vi fermate:
I nostri cosi
Voi rallegrate.
Il ballo avviva,
Viva la festa.
Di Sandro gloria,
Fatta abbiam questa.
Ancor rapiva,
Forte suonate.
Quà, ragazze,
Non vi stancate.
Chi è di voi
Più vispa e bella?
Venga a ballare
La tarantella
Che noi faremo
Il ritornello
Con castagnole
E tamburello.

MICHELE
Veduto ancor
Noi non abbiamo
Il nostro amico
Prediletto.
Orsù, incontro
A lui moviamo.

ROCCO (*guardando al fondo*)
Di là s'en vien
(*fra se*)
Il poveretto.

MICHELE
Viva Sandro! Sandro viva!

ROCCO
Sandro viva!

Cena 1
Tarantella
Coro de populares que dançam, depois Rocco e Michele
(Cena como o primeiro ato)

CORO
Gira veloz,
Salta rápido;
Ainda, ainda
Com grande ímpeto.
Vós, músicos,
Não pareis:
Nossos assuntos
Vós alegrais.
O baile se aviva,
Viva a festa.
A glória de Sandro
Fazemos através dela.
Ainda enleva,
Tocai forte.
Aqui, moças,
Não vos canseis.
Quem é de vós
Mais vivaz e bela?
Vem bailar
A *tarantella*
Que nós faremos
O *ritornello*
Com castanholas
E tamboretes.

MICHELE
Ainda
Não vimos
Nosso amigo
Predileto.
Vamos, a ele
Caminhemos.

ROCCO (*olhando para o fundo*)
Vem de lá
(*para si*)
O pobrezinho.

MICHELE
Viva Sandro! Sandro viva!

ROCCO
Sandro viva!

MICHELE
Quà amici in comitiva
Un bichiere sù vuotiamo.
“Viva Sandro!” sù gridiamo.

MICHELE
Aqui amigos em comitiva
Um copo esvaziamos.
“Viva Sandro!” nós gritamos.

Scena 2
Sandro e detti

SANDRO (*fa segno di non gridare*)
Grazie, amici,
Dall’accoglienza
Ognor vi dono.
Voi si felici
Mentre oppresso
Di duol io sono.

MICHELE
Che mai ti turba
Or che tornato
Sei, tanto ricco,
Al nostro lato?
Insieme a noi
Non vuoi tu bere
Pel tuo ritorno
Un sol bicchiere?

SANDRO
Colei che mi diè vita
Colà inferma giace.
Inver non trova pace
L’affranto mio cor.
E poi altro pensiero
Che l’anima tormenta
È cosa che spaventa,
Che mettemi orror.
(*sotto voce*)
Dunque cessate
Per me tal festa;
Doman tornate:
Con voi berrò.
Or m’abbisogna
Solo di quiete.
Si buoni siete
Che l’otterrò.

ROCCO
Via, raggazzi,
Andate in piazza
Senza disturbo.
Là si schiamazza.
(*piano a Michele*)

Cena 2
Sandro e os mesmos

SANDRO (*faz sinal para não gritarem*)
Agradecido, amigos,
Pelo acolhimento
Agora vos sou.
Vós tão felizes
Enquanto oprimido
Estou pela dor.

MICHELE
O que te perturba
Agora que retornaste,
Tão rico,
Ao nosso lado?
Junto de nós
Não queres beber,
Pelo teu retorno,
Um só copo?

SANDRO
Aquela que me deu a vida
Está lá deitada, enferma.
Na verdade o meu coração abatido
Não encontra paz.
Além disso, outro pensamento
Que atormenta a alma
É coisa que assusta,
Que me causa horror.
(*sotto voce*)
Então, parai
Tal festa para mim.
Voltai amanhã:
Convosco beberei.
Agora desejo
Apenas quietude.
Tão bons sois
Que eu a obterei.

ROCCO
Ide, rapazes,
Ide à praça
Sem agitação.
Lá se faz algazarra.
(*baixo a Michele*)

(E quando il temporale
Di quà sarà pianato
Te ne farò avvisato:
Cogli altri tu verrai.)

MICHELE
Andiam, compagni,
Marcia su mano
Agli strumenti:
Domani più contenti
Noi qui ci torneremo.

CORO
Lesti in marcia sù andiam;
A ballar noi ritorniam.
Sempre allegri si dè star:
Sol pensiamo a tracannar.
(*gridato*)
Olà! Olà! Olà!
Andiamcene di quà.
(*via tutti*)

(E quando o temporal
Daqui se esvair
Eu te avisarei:
Com os outros tu virás.)

MICHELE
Andemos, companheiros,
Marcha com os instrumentos
À mão:
Amanhã mais contentes
Nós retornaremos aqui.

CORO
Velozes em marcha andamos;
A bailar nos retornamos.
Sempre alegres devemos estar:
Só pensamos em brindar.
(*gritado*)
Olá! Olá! Olá!
Partamos daqui.
(*todos saem*)

Scena 3
Sandro e Rocco

ROCCO (*tranquillo*)
Sandro... Fa core!
Filoso fia...

SANDRO (*deciso*)
Troppo dolore
Nell'alma mia...
Fu forte il colpo.

ROCCO
Sù, via... Coraggio!
Non fu men forte
Per la tua mamma.
Se accampò morte.
Puoi dir: Osanna!
Vo a trovarla –
Povera donna –
E consolarla!
Colla Madonna
Prece fervente
Inalzerò.

SANDRO (*deciso*)
Riconoscente
Te ne sarò.
(*con angoscia*)
Nessun indizio poter scoprire!

Cena 3
Sandro e Rocco

ROCCO (*tranqüilo*)
Sandro... Por favor!
Resiste...

SANDRO (*decidido*)
Muita dor
Na minha alma...
Foi forte o golpe.

ROCCO
Anda... Coragem!
Não foi menos forte
Para a tua *mamma*.
Apresentou-se a morte.
Podes dizer: Hosana!
Vou encontrá-la –
Pobre mulher –
E consolá-la!
A Nossa Senhora
Prece fervorosa
Elevarei.

SANDRO (*decidido*)
Reconhecerei
A tua ação.
(*com angústia*)
Nenhum indício poder descobrir!

Tutti si negan di palesare!
Chi fu la spia nessun vò dire,
Nè pur la Lola posso trovare.
(*inconsolabile*)
Maledetto il momento
Che m'en volli far ritorno!
La mia vita è un tormento
(*con dolore*)
Senza tregua notte e giorno
(*trascinando*)
Fin che alcun non m'avrà detto
"È colui il delatore"
(*con rabbia*)
Per immargarli nel petto
Il pugnal fin dentro al core.
(*guardando all'osteria*)
Vien quà la Santa.
Proviam da lei
Se può far luce
A' desir miei.

Santa sorte dell'osteria.

Todos se negam a revelar!
Ninguém diz quem foi o traidor,
E nem a Lola consigo encontrar.
(*inconsolável*)
Maldito o momento
Que eu quis retornar!
Minha vida é um tormento
(*com dor*)
Sem trégua noite e dia
(*arrastando*)
Até que alguém me diga
"Aquele é o delator"
(*com raiva*)
Para enterrar-lhe no peito
O punhal bem dentro do coração.
(*olhando para a taberna*)
Vem vindo a Santa.
Vejamos se ela
Pode dar luz
Aos meus desejos.

Santa sai da taberna.

Scena 4
Santuzza e detti

SANDRO
Santa...

SANTUZZA
Comandate.

SANDRO
Da quanto tempo
Con mamma mia
Te ne dimori
Nell'osteria?

SANTUZZA
Fin dall'estate.
Son pochi mesi per qui.

SANDRO
Intesi! Non conoscesti
Turiddu mio?
Non lo vedesti,
Dimmi tu, mai?

SANTUZZA
No... Non mi pare...
Ciò è... il vidi.

Cena 4
Santuzza e os mesmos

SANDRO
Santa...

SANTUZZA
Diz.

SANDRO
Há quanto tempo
Tu moras
Com minha *mamma*
Na taberna?

SANTUZZA
Desde o verão.
Estou há poucos meses aqui.

SANDRO
Entendi! Não conheceste
Meu Turiddu?
Não o viste,
Diz-me, jamais?

SANTUZZA
Não... Não me parece...
Isto é... eu o vi.

Con lui parlare
Mi sembra mai...

SANDRO (*deciso*)
Era un giovin pien di core,
Del paese il Beniamino.
Sua disgrazia fu l'amore
Che l'uccise. Oh! Rio destino!

SANTUZZA (*con slancio*)
Sì, amor, infame amore.
Amore turpe e dispregiato
Che la Lola il di lui core
Quella belva aveva stregato.

SANDRO
E da questo amor costante
Se mantene sempre forte;
Non indietreggiò inante
Al pericol della morte!
(*con rabbia*)
Ma però voglio vendetta
Di qual esser tanto insano.
Quella spia maledetta
Che armò d'Alfio la mano
(*trascinando*)
Se il vedesse ancor morire
E perdon mi domandasse,
Non farei che maledire
Fin che vita mi restasse.

SANTUZZA (*con paura*)
Ma, Sandro! Per pietà!

SANDRO (*arrabbiato*)
A te pur fa ribrezzo?

SANTUZZA (*atterrita*)
Sandro! Paura sol mi fa.
Raffrena il tuo disprezzo.

SANDRO
Tu forse sai chi è.
Sù, dillo, dillo a me!

SANTUZZA (*confusa*)
Io nulla al ver non so.

SANDRO
Non sai?

SANTUZZA (*con anima*)
Deh! Credi, no...

Mas não me lembro
De ter falado com ele...

SANDRO (*decidido*)
Era um jovem cheio de vida,
O predileto da aldeia.
Sua desgraça foi o amor
Que o assassinou. Ah, cruel destino!

SANTUZZA (*com ardor*)
Sim, amor, infame amor.
Amor torpe e desprezado,
Que a Lola deu-lhe ao coração,
Aquela fera havia enfeitiçado.

SANDRO
E nesse amor constante
Se manteve sempre forte;
Não retrocedeu diante
Do perigo de morte!
(*com raiva*)
Porém quero vingança
Desse ser tão insano.
Esse traidor maldito
Que armou a mão de Alfio
(*arrastando*)
Se o visse ainda morrer
E perdão me pedisse,
Não faria que o maldizer
Até o fim de minha vida.

SANTUZZA (*com medo*)
Mas, Sandro! Piedade!

SANDRO (*enraivecido*)
A ti causa repulsa?

SANTUZZA (*aterrorizada*)
Sandro! Só me dá medo.
Acalma o teu desprezo.

SANDRO
Tu talvez saibas quem é.
Vai, diz, diz para mim!

SANTUZZA (*confusa*)
Eu realmente nada sei.

SANDRO
Não sabes?

SANTUZZA (*com vivacidade*)
Oh! Crê, não...

SANDRO (*calmandosi*)
Non hai un sol sospetto?

SANTUZZA (*schivandosi*)
Io nulla al ver non sò.

SANDRO
Chi sia il maledetto?
(*scuotendola con rabbia*)
Ma parla!
(*risoluto*)
Il vò, per Dio!

SANTUZZA (*con paura*)
Sandro!...

SANDRO (*pentito*)
Che mai fec'io?
(*con tenerezza*)
È ver,
(*tranquillo*)
Sono insensato.
Perdono, Santa mia,
Del mal che t'ho recato.

SANTUZZA (*andandosene*)
Ah! Vergin Maria!
(*via nell'osteria*)

SANDRO (*disperato*)
Ma nulla, sempre nulla,
M'è dato di scoprire!
Neppur questa fanciulla
Il ver mi volle dire...

SANDRO (*acalmando-se*)
Não tens nenhuma suspeita?

SANTUZZA (*esquivando-se*)
Eu realmente nada sei.

SANDRO
Quem é o maldito?
(*sacudindo-a com raiva*)
Mas fala!
(*resoluto*)
Eu o quero, por Deus!

SANTUZZA (*com medo*)
Sandro!...

SANDRO (*arrependido*)
O que fiz?
(*com ternura*)
É verdade,
(*tranqüilo*)
Sou insensato.
Perdão, minha Santa,
Do mal que te trouxe.

SANTUZZA (*saindo*)
Ah! Virgem Maria!
(*sai para a hospedaria*)

SANDRO (*desesperado*)
Mas nada, sempre nada,
Me é possível descobrir!
Nem mesmo essa garota
A verdade quer dizer...

Scena 5
Lola e detto

Lola si ferma al fondo,
quasi scrutando.

SANDRO (*a Lola*)
Che mai desiderate voi qui?

LOLA (*con umiltà*)
Signor... Sensate...
Cercavo la Commare:
Con lei vò favellare.

SANDRO (*mestamente*)
Si trova poveretta
Inferma là, sul letto,

Cena 5
Lola e o mesmo

Lola fica ao fundo,
como que investigando.

SANDRO (*a Lola*)
O que quereis aqui?

LOLA (*com humildade*)
Senhor... Cuidado...
Eu procurava a comadre:
Com ela quero falar.

SANDRO (*tristemente*)
A pobrezinha encontra-se
Enferma lá, na cama,

Però nulla di grave
Il medico ha detto.

LOLA
Di Lucia siete il figlio?

SANDRO
Per l'appunto Sandro sono.
Non sarete voi del Borgo –
(*in disparte*)
Si conosce già da un miglio.

LOLA (*avvicinandosi*)
Io nacqui in altro stato,
Però vivo nel paese.

SANDRO (*sorridente*)
Non mi ero ingannato.
(*con galanteria*)
Con quel fare, quel sorrire,
Una faccia così bella,
Con quegl'occhi si lucenti
Sfolgorante come stella.

LOLA (*interrompendolo*)
Risparmiate i complimenti.

SANDRO (*scusandosi*)
Non v'offesi, oh! mia commare.
Se volete voi parlare
Or Santuzza manderò.
(*per partire*)

LOLA (*risoluta*)
Colla Santa?!
(*con scherno*)
Con lei nò!
(*con ironia*)
Non mi fido della gente
Che s'en va a testa china.
Quell'ipocrita insolente
Con quel far l'innocentina.

SANDRO (*a Lola*)
Ma allora che volete?

LOLA
Con voi debbo favellare.

SANDRO (*annoiato*)
Non ho tempo.

LOLA (*convincente*)
Lo dovete!

Mas o médico disse
Que não é nada grave.

LOLA
Sois o filho de Lucia?

SANDRO
De fato, sou Sandro.
Vós não sois do burgo –
(*à parte*)
Percebe-se já de longe.

LOLA (*aproximando-se*)
Nasci em outro estado,
Mas vivo aqui.

SANDRO (*sorridente*)
Não me enganei.
(*com galanteria*)
Com esse jeito de ser, esse sorriso,
Um rosto assim belo,
Com esses olhos tão brilhantes,
Fulgurante como estrela.

LOLA (*interrompendo-o*)
Cessai os elogios.

SANDRO (*desculpando-se*)
Não vos ofendi, ó minha comadre.
Se vós quereis falar
Chamarei Santuzza.
(*está para sair*)

LOLA (*resoluta*)
Com a Santa?!
(*com desdenho*)
Com ela não!
(*com ironia*)
Não confio nessa gente
Que anda de cabeça baixa.
Aquela hipócrita insolente
Se fazendo de inocentezinha.

SANDRO (*a Lola*)
Mas então o que quereis?

LOLA
Convosco devo falar.

SANDRO (*aborrecido*)
Não tenho tempo.

LOLA (*convincente*)
Deveis!

Preme a voi di ascoltare.
Ho inteso che cercate
Di saper chi fu la spia.
Pur la Lola voi bramate
Di trovare per la via.
(*guardando Sandro*)
Or guardatemi nel volto:
Vi sta Lola alla presenza.

SANDRO (*con stupore*)
Mio Dio! Che ascolto!?
(*trascinando le parole*)
Ed avete l'imprudenza
Di venire al mio cospetto?
(*terribile*)
La mia color daffidare.

LOLA (*affrontandolo*)
Non vi temo! Ve lo detto!
Vengo qui per smascherare
Quella spia maledetta:
Di colei io vo vendetta.
Di Turiddu, è vero,
L'amante son stata.
Giammai menzognero
Il detto non ho.
(*con slancio*)
La colpa espio
E son rassegnata.
Sì! Soffre il cor mio,
Eppur tacerò.
(*con rabbia*)
Ma voglio svelare
L'ipocrita infame
Colei che ammazzare
L'amante mi fé;
Che doppo il delitto
Vilmente commesso
Ne trasse profito
Or vittima è.
(*calmandosi*)
E per ricompenso,
In casa del morto
La mamma la tiene,
Per solo conforto
Mangiando il pane
Di sangue intriso
Del povero figlio
Per lei solo ucciso.

SANDRO
Santa?

É importante a vós escutar.
Ouvi dizer que procurais
Saber quem foi o traidor.
Somente a Lola vós desejais
Encontrar na rua.
(*olhando para Sandro*)
Agora olhai-me nos olhos:
Aqui está Lola presente.

SANDRO (*com estupor*)
Meu Deus! Que escuto!?
(*arrastando as palavras*)
E tendes o descaramento
De vir à minha presença?
(*terrível*)
Confiou em minha tolerância.

LOLA (*afrontando-o*)
Não vos temo! Eu vos disse!
Venho aqui para desmascarar
O maldito traidor:
Dele quero vingança.
De Turiddu, é verdade,
Fui amante.
Jamais mentirosa
Tenho a palavra.
(*com ardor*)
A culpa expio
E estou resignada.
Sim! O meu coração sofre,
Porém me calarei.
(*com raiva*)
Mas quero revelar
A hipócrita infame,
Aquela que fez
Com que me matassem o amante;
Que depois do delito
Vilmente cometido
Aproveitou-se dele
E agora é vítima.
(*acalmando-se*)
E como recompensa,
Na casa do morto
A *mamma* a abrigou,
Só por conforto,
Comendo o pão
Banhado de sangue
Do pobre filho
Morto por causa dela.

SANDRO
Santa?

LOLA (*decisa*)
Colei!

SANDRO
Il ver voi dite?

LOLA
Sono veraci
I detti miei.
Non sò mentir:
Anche soffrendo
(*con anima*)
Il ver vò dire.

SANDRO (*pazzamente*)
Ma... tremendo...
(*minaccioso*)
Lola, badate!

LOLA (*mostrandosi calma*)
A lei domandate:
Negare non può.
(*tranquilla*)
Sentivo un male
Che mi strazzava
E che la golla
Forte cerrava.
Or che allo sfogo
Diedi abbandono
(*con ironia*)
Serva vi sono.
(*congedandosi*)
Di quà m'en vò.
(*via*)

Sandro guarda Lola con stupore.

SANDRO (minaccioso)
Va pur, cattiva! Va!
(*con ira*)
Per te l'ora verrà.
Ed or si vada a fondo
Di questo fatto immondo!
(*gridando verso l'osteria*)
Santa! Vien quà, ti dico!
Dimmi! Ebben...
(*con colera*)
Non mi ha udito?

LOLA (*decidida*)
Essa aí!

SANDRO
Dizeis a verdade?

LOLA
São verdadeiras
As minhas palavras.
Não sei mentir:
Também sofrendo
(*com vivacidade*)
Vou dizer a verdade.

SANDRO (*loucamente*)
Mas... horripilante...
(*ameaçador*)
Lola, cuidai-vos!

LOLA (*mostrando-se calma*)
Perguntai a ela:
Não pode negar.
(*tranqüila*)
Eu sentia um mal
Que me destruía
E que fechava
Fortemente a garganta.
Agora que pude
Desabafar
(*com ironia*)
Sou-vos serva.
(*despedindo-se*)
Daqui me vou.
(*sai*)

Sandro olha Lola com estupor.

SANDRO (*ameaçador*)
Vai-te, malvada! Vai!
(*com ira*)
A hora chegará para ti.
E agora que se vá ao fundo
Desse fato imundo!
(*gritando para a hospedaria*)
Santa! Vem aqui, te digo!
Diz-me! E então...
(*com cólera*)
Não me ouviste?

Scena 6
Santuzza, detto e Rocco (in disparte)

SANTUZZA (*ammirata*)
Che c'è?

SANDRO (*aviccinandosi*)
Non puoi negare tu più.

ROCCO (*lento*)
(Mi fa tremare)

SANDRO
Risparmia, vil serpente,
Quell'aria penitrice.
Tu stessa sei la spia,
Tormento d'alma mia.
Ma dimmi!? V'è giustizia
(*deciso*)
Da star al paragone
Di tua vil negrizia?
Ma dimmi!

SANTUZZA (*umile*)
È ver, si hai ragione!
Colpevole son stata,
Ma molto disgraziata.

SANDRO (*con ira*)
Confessi per paura,
Oh! Vile creatura.
Vorrei disfarti a brami
Con gioia, con mie mani.
(*minacciando*)

ROCCO
Ma, Sandro... Dè riffretti!
È donna... Non connetti!

SANDRO (*penoso, a Santa*)
È ver! Vanne lontano.
Ti segua il mio disprezzo!

SANTUZZA (*risoluta*)
È dunque dannazione
Dell'alma mia colei?
Compila tua vendetta:
Vuoi fine a' giorni miei.
(*d'intelligenzia col tenore*)
Ma dunque non le basta
D'avverni schianto il core?
A tutti vuol svelare
Il mio disonore.

Cena 6
Santuzza, o mesmo e Rocco (à parte)

SANTUZZA (*admirada*)
O que é?

SANDRO (*aproximando-se*)
Não podes negar mais.

ROCCO (*lento*)
(Me faz tremer)

SANDRO
Poupa, vil serpente,
Esse ar penitente.
Tu mesma és o traidor,
Tormento da minha alma.
Mas diz-me!? É justo
(*decidido*)
Estar diante
De tua vil atitude?
Mas diz-me!

SANTUZZA (*humilde*)
É verdade, tens razão!
Fui culpada,
Mas muito desgraçada.

SANDRO (*com ira*)
Confessas por medo,
Ah! Vil criatura.
Queria destruí-la a berros
Com prazer, com minhas mãos.
(*ameaçando*)

ROCCO
Mas, Sandro... Deves refrear-te!
É mulher... Não ataques!

SANDRO (*com penar, a Santa*)
É verdade! Vai-te para longe.
Que te siga o meu desprezo.

SANTUZZA (*resoluta*)
É então danação
Aquela de minha alma?
Cumpre a tua vingança:
Queres pôr fim aos meus dias.
(*com inteligência*)
Mas então não lhe basta
De ter o coração dilacerado?
A todos quer revelar
Minha desonra.

Ebbene, Sandro, ascolta,
T'en prego mia difesa.

SANDRO
La sola tua presenza
Mi mette più ribrezzo
Di Lola, tua rivale,
Che poco tempo fa
Il tutto venne a dirmi
L'intera verità.
(*scacciandola*)
Difesa tu non hai!

SANTUZZA (*supplichevole*)
Giustizia mi sia resa.
(*con anima*)
Alfine madre io sono
E difendendo me
(*superba*)
Difendo mio figlio!

SANDRO (*annoiato*)
Degno sarà di te.

SANTUZZA (*convincente*)
Non abbia il tuo disprezzo:
È sangue tuo pur quello.
(*disperata*)
È figlio di Turiddu,
Del morto tuo fratello!

SANDRO (*parlato*)
Che?
(*con dubbia*)
Di lui?
Del povero estinto?

SANTUZZA (*tranquilla*)
La Lola non t'ha detto?
A lei no conveniva.
(*singhiozzando*)
Quel mostro maledetto.

SANDRO (*impaziente*)
Or via! Dimmi tutto!
L'intera verità!

SANTUZZA
Ebbene! Sandro, ascolta!

ROCCO
Di lei avrai pietà.

Pois bem, Sandro, escuta,
Apresento minha defesa.

SANDRO
Só a tua presença
Me causa mais desprezo
Lola, tua rival,
Há pouco tempo
Veio me dizer tudo,
Toda a verdade.
(*expulsando-a*)
Defesa não tens!

SANTUZZA (*suplicante*)
Que a justiça me seja concedida.
(*com vivacidade*)
Afinal, sou mãe
E defendendo-me
(*soberba*)
Defendo meu filho!

SANDRO (*aborrecido*)
Digno será de ti.

SANTUZZA (*convincente*)
Que não tenha teu desprezo:
É também teu sangue.
(*desesperada*)
É filho de Turiddu,
Do teu irmão morto!

SANDRO (parlato)
O quê?
(*com dúvida*)
Dele?
Do pobre morto?

SANTUZZA (*tranqüila*)
Lola não te disse?
A ela não convinha.
(*gemendo*)
Aquele monstro maldito.

SANDRO (*impaciente*)
Anda! Diz-me tudo!
A verdade inteira!

SANTUZZA
Pois bem! Sandro, escuta!

ROCCO
Dela terás piedade.

SANTUZZA
Turiddu amai
Con tutta ebbrezza:
Era il mio Dio,
Il solo amore.
A lui donai
La giovinezza,
L'onore mio.
Inter il core
Mi ricambiava
Di pari affetto.
Sempre diceva:
"Sì, t'amo, Santa!"
E mi sembrava
Vero quel detto
Che mi recava
Si gioia tanta.
Ahimè! Fui ingannata!
Giammai colui m'amò.
La Lola scellerata
A lei se lo tirò.
(*quasi piangendo*)
E sola, abbandonata,
Turiddu mi lasciò.
(*decisa*)
Dell'amor suo privata
Il cor mi lascerò.
(*mestamente*)
"Ho sangue tuo nel seno
Deh, abbi tu pietà!
Se non di me, almeno
Di lui che nascerà."
Ascolto dar non vole.
Mi disse: "Lungi va,
D'amor tu sei ben folle.
Di te son stanco già."

SANDRO (*commosso*)
Oh! Disgraziato!
(*calmo*)
Prosegui, Santa.

ROCCO
S'è già calmato.

SANTUZZA (*con impeto*)
Di Pasqua è giorno!
(*tranquilla*)
È in festa il Borgo intero.
Alla chiesa van contenti
Vecchi giovani fanciulli
(*con dolore*)
Alla messa, sorridenti.
(*mesta*)

SANTUZZA
Amei Turiddu
Com toda a loucura:
Era o meu Deus,
O único amor.
A ele dei
A juventude,
A minha honra.
O coração inteiro
Correspondia
Igual afeto.
Sempre dizia:
"Sim, eu te amo, Santa!"
E me pareciam
Verdadeiras aquelas palavras
Que me traziam
Tanta alegria.
Ai de mim! Fui enganada!
Ele jamais me amou.
À Lola criminosa,
Só a ela se doou.
(*quase chorando*)
E sozinha, abandonada,
Turiddu me deixou.
(*decidida*)
Privada do seu amor
Deixou-me o coração.
(*tristemente*)
"Tenho sangue no teu seio
Ai, tem piedade!
Se não de mim, ao menos
Daquele que nascerá."
Não quis escutar.
Disse-me: "Vai para longe,
Estás louca de amor.
De ti já estou cansado."

SANDRO (*comovido*)
Ah! Desgraçado!
(*calmo*)
Continua, Santa.

ROCCO
Já se acalmou.

SANTUZZA (*com ímpeto*)
É dia de Páscoa!
(*tranqüila*)
Está em festa o burgo inteiro.
À igreja vão contentes
Velhos, jovens, crianças
(*com dor*)
À missa, sorridentes.
(*triste*)

Io sola dentro al tempio
(*con slancio*)
Non potevo far intrata!
(*mesta*)
Da me fuggi ognun dicendo
(*esaltandosi*)
Che son femmina dannata.
Mentre a Lola il mio Turiddu
Con amor va sussurrando
(*con strazio d'anima*)
Che è il solo suo pensiero
(*trascinando*)
E di me neppur curando!
(*quasi piangendo*)
E di me neppur curando!
(*quasi parlato*)
Mi prostrai a' piedi suoi
Colle lacrime sul viso.
(*singhiozzando*)
Implorai per pietate:
Mi rispose con sorriso!
Poi mi prese per le braccia
Ed al suolo mi tirò.
Senza pur guardarmi in faccia
Con la Lola se ne andò.
Fu vilmente si ingannata,
Torturata l'alma mia,
Che ad Alfio disperata
Corsi tosto a far la spia.
(*calma*)
Ti dissi il vero,
(*fiera*)
Mentir non so.
(*umile*)
Ora punisci:
(*a testa china*)
Soffrir saprò.
(*piange*)

SANDRO (*pentito*)
Coraggio, Santa,
Sei innocente!
Con te Turiddu
(*sotto voce*)
Non fu clemente!
Al mal che fece
Vò riparare:
Il figlio tuo
Saprò amare.
Qui nella casa
Con noi vivrà.
Un altro padre
In me avrà.

Só eu que no templo
(*com ardor*)
Não podia entrar!
(*triste*)
De mim todos fogem dizendo
(*exaltando-se*)
Que sou uma mulher condenada.
Enquanto Lola ao meu Turiddu
Com amor vai sussurrando
(*com a alma em pedaços*)
Que é só seu o pensamento
(*arrastando*)
Nem se preocupando comigo!
(*quase chorando*)
Nem se preocupando comigo!
(*quase falado*)
Prostrei-me a seus pés
Com lágrimas na face.
(*gemendo*)
Implorei por piedade:
Respondeu-me com um sorriso!
Depois me tomou pelos braços
E ao chão me atirou.
Sem me olhar no rosto,
Com a Lola se foi.
Fui tão vilmente enganada,
Torturada a minha alma,
Que a Alfio desesperada
Corri logo a delatar.
(*calma*)
Eu te disse a verdade,
(*firme*)
Mentir não sei.
(*humilde*)
Agora pune:
(*com a cabeça baixa*)
Saberei sofrer.
(*chora*)

SANDRO (*arrependido*)
Coragem, Santa,
És inocente!
Contigo, Turiddu
(sotto voce)
Não foi clemente!
Ao mal que fez
Vou reparar:
O filho teu
Saberei amar.
Aqui em casa
Conosco viverá.
Um outro pai
Em mim terá.

SANTUZZA (*allegramente*)
Impossibil tanta gioia
Posso credere tal detto?

ROCCO
Bravo, Sandro!
Benedetto!
Vero uomo
Di buon core!
(*contento*)
Voglio andar per tutto il Borgo
A contar la lieta nuova.
Ognun gioia al certo prova,
S'en ritorna il buon umor.
(*guardando verso il fondo*)
Ecco là che fan ritorno
I compagni presto quà.
(*chiamandoli*)
Camerati, sù, allegri
A sentir la novità!

SANTUZZA (*alegramente*)
Impossível tanta alegria!
Posso acreditar na palavra?

ROCCO
Bravo, Sandro!
Bendito!
Verdadeiro homem
De bom coração!
(*contente*)
Quero andar por todo o burgo
Contando a alegre novidade.
Todos com certeza se alegrarão,
Retorna o bom humor.
(*olhando para o fundo*)
Eis que retornam
Os companheiros para cá.
(*chamando-os*)
Camaradas, venham, alegres,
Ouvir a novidade!

Scena 7
Michele, coro e detti

CORO
Che c'è? Dite sù!
Vogliamo saper,
Saper che mai fu.
Perchè tal piacer?

ROCCO
Sandro alla Santa perdona,
Al figlio vuol pure pensare.
Un nome chissà non le dona
E come suo figlio amare.

CORO
Oh! Qual gioia, qual contento!
Viva Sandro di gran cor!

SANTUZZA
Oh! Qual gioia, qual contento!
Grazie, Sandro di gran cor!

SANDRO
Quanta gioia, qual contento!
Son amici di gran cor!

MICHELE
Oh! Qual gioia, qual contento!
Viva Sandro di gran cor!

Cena 7
Michele, coro e os mesmos

CORO
O que é? Dizei logo!
Queremos saber,
Saber o que houve.
Por que tal prazer?

ROCCO
Sandro perdoou Santa,
Quer apenas pensar no filho.
Talvez lhe dê um nome
E o ame como seu próprio filho.

CORO
Ah! Que alegria, que felicidade!
Viva Sandro de grande coração!

SANTUZZA
Ah! Que alegria, que felicidade!
Obrigada, Sandro de grande coração!

SANDRO
Ah! Que alegria, que felicidade!
Sou amigo de grande coração!

MICHELE
Ah! Que alegria, que felicidade!
Viva Sandro de grande coração!

ROCCO
Oh! Qual gioia, qual contento!
Viva Sandro di gran cor!

CORO
Oh! Qual gioia, qual contento!
Viva Sandro di gran cor!
Lui felice tutti rende,
Ci ritorna il buon umor.

SANTUZZA
Oh! Qual gioia, qual contento!
Grazie, Sandro di gran cor!
Lui felice ognor mi rende,
Mi ritorna il buon umor.

SANDRO
Quanta gioia, qual contento!
Son amici di gran cor!
Lor felici ancora rendo,
Fo tornar il buon umor.

MICHELE
Oh! Qual gioia, qual contento!
Viva, Sandro di gran cor!
Lui felice tutti rende,
Ci ritorna il buon umor.

ROCCO
Oh! Qual gioia, qual contento
Viva, Sandro di gran cor!
Lui felice tutti rende,
Ci ritorna il buon umor.

CORO
Noi faremo grandi feste
E danzar vogliamo ancor,
E del vin tracanneremo
Sol di Sandro in onor!

ROCCO
S'en vien di quà la Lola.
A lei vò pur contare.
(*chiamando*)
Olà! Olà! Commare!
Venite presto! Olà!

ROCCO
Ah! Que alegria, que felicidade!
Viva Sandro de grande coração!

CORO
Ah! Que alegria, que felicidade!
Viva Sandro de grande coração!
Ele a todos deixa felizes,
Nos retorna o bom humor.

SANTUZZA
Ah! Que alegria, que felicidade!
Obrigada, Sandro de grande coração!
Ele a mim deixa feliz,
Me retorna o bom humor.

SANDRO
Ah! Que alegria, que felicidade!
Sou amigo de grande coração!
Eu a todos deixo felizes,
Faço retornar o bom humor.

MICHELE
Ah! Que alegria, que felicidade!
Viva Sandro de grande coração!
Ele a todos deixa felizes,
Nos retorna o bom humor.

ROCCO
Ah! Que alegria, que felicidade!
Viva Sandro de grande coração!
Ele a todos deixa felizes,
Nos retorna o bom humor.

CORO
Nós faremos grandes festas
E dançar queremos ainda,
E beberemos vinho
Só em honra a Sandro!

ROCCO
Vem para cá a Lola.
A ela quero contar.
(*chamando*)
Olá! Olá! Comadre!
Vinde rápido! Olá!

<u>Scena 8 (Scena Ultima)</u>
Detti e Lola

LOLA
Ohè! Rocco? Che bramate?

<u>Cena 8 (Cena última)</u>
Os mesmos e Lola

LOLA
Olá! Rocco? Que desejais?

ROCCO
Solo volevo dire
Che Sandro fa venire
Di Turiddu il figlio quà.
(*con ironia*)
Ne siete voi contenta?

LOLA (*con grazia*)
Ma certo che la sono!
Lasciarlo in abbandono
Quel figlio poi perchè?
(*a Santa*)
Però per te, Santuzza,
Sarebbe un gran conforto
Che quel figliolo morto
Ci fosse. Credi a me.

SANTUZZA
Il tuo triste augurir
Non giungerà a Dio.
(*fiera*)
Vivrà il figlio mio.

LOLA (*trascinando le parole*)
Per tua maggior pena,
Allor che sarà grande.
Bastardo e senza nome
Vorrà saper del come
Il padre s'en morì.
E tu dovrai pur dire:
(*imitando la voce di Santa*)
"Per me fu ammazzato,
Per me quel disgraziato
Del mondo s'en parti..."

SANTUZZA (*decisa*)
Ah! No! No!

LOLA
Il castigo tuo sarà.
(*con rabbia*)
Hai paura,
Oh! vile creatura?

SANTUZZA (*supplice*)
Basta, Lola.

LOLA
Oh! vile creatura
Hai paura?

SANTUZZA (*perdendo la pazienza*)
Oh! Basta, sciagurata,

ROCCO
Só quero dizer
Que Sandro acolherá
O filho de Turiddu.
(*com ironia*)
Não estais contente?

LOLA (*com graça*)
Certamente que estou!
Por que deixar
Abandonado esse filho?
(*a Santa*)
Mas para ti, Santuzza,
Seria um grande conforto
Se esse filhinho nascesse morto
Acredita em mim.

SANTUZZA
Teu triste agouro
Não chegará a Deus.
(*firme*)
Meu filho viverá.

LOLA (*arrastando as palavras*)
Para tua maior pena,
Que então será grande.
Bastardo e sem nome
Quererá saber como
Seu pai morreu.
E tu deverás então dizer:
(*imitando a voz de Santa*)
"Por mim foi assassinado,
Por mim aquele desgraçado
Do mundo partiu..."

SANTUZZA (*decidida*)
Ah! Não! Não!

LOLA
O castigo teu será.
(*com raiva*)
Tens medo,
Ah! vil criatura?

SANTUZZA (*suplicante*)
Basta, Lola.

LOLA
Ah! vil criatura,
Tens medo?

SANTUZZA (*perdendo a paciência*)
Ah! Basta, infeliz,

Femmina perversa!
(*con noia*)
La razza tua dispersa,
Oh! alma depravata,
Possa vagar pel Mondo
Senza trovar rigetto
Il nome tuo immondo!
Da tutti si recato.

LOLA (*fiera*)
Raffrena il tuo veleno,
Non toliero insulto!
(*minacciandola*)
O tel si caccia in seno.

SANTUZZA (*mesta*)
M'hai resa disgraziata!
(*disperata*)
M'hai resa disgraziata!
E poi minacci ancora.
(*quasi piangendo*)
Ma guarda, sciagurata,
Non giunga la tua ora
Di render conta a Dio
Del triste viver mio.

LOLA (*con scherno*)
Ma forse meritato
Non hai il mio disprezzo?

SANDRO (*mesto*)
(Fratello disgraziato!)

ROCCO
(Colei mi fa ribrezzo.)

CORO
(Per l'aria la tempesta
Minaccia di cadere,
Vogliamo un pò vedere
Che diavol nascerà.)

SANTUZZA (*con ira*)
Che brami tu ancora?
Che vuoi della mia vita?

LOLA (*con rabbia*)
Sol bramo sia finita
Come Turiddu al par!

SANTUZZA (*quasi parlato*)
Ebbene, sciagurata.
(*fere Lola con un stiletto*)

Mulher perversa!
(*com aborrecimento*)
Que tua raça dispersa,
Ah! alma depravada,
Possa vagar no mundo
Sem encontrar rejeição
O teu nome imundo!
Por todos assim levado.

LOLA (*firme*)
Acalma o teu veneno,
Não tolero insulto!
(*ameaçando-a*)
Ou te apunhalo no peito.

SANTUZZA (*triste*)
Tornaste-me desgraçada!
(*desesperada*)
Tornaste-me desgraçada!
E depois ainda ameaças.
(*quase chorando*)
Mas olha, infeliz,
Não chegue tua hora
De prestar contas a Deus
Do meu triste viver.

LOLA (*com desdenho*)
Mas talvez merecido
Não é meu desprezo?

SANDRO (*triste*)
(Irmão desgraçado!)

ROCCO
(Essa aí me causa repulsa.)

CORO
(Pelo ar, a tempestade
Ameaça cair;
Queremos ver um pouco
Que diabo nascerá.)

SANTUZZA (*com ira*)
Que desejas tu ainda?
Que queres da minha vida?

LOLA (*com raiva*)
Só quero que termine,
Como a de Turiddu!

SANTUZZA (*quase falado*)
Pois bem, infeliz.
(*fere Lola com um punhal*)

LOLA (*grida*)
Ah!
(*barcollando, cade*)

CORO
Ferma! Ferma!

SANTUZZA (*pazzamente*)
Precedi all'altro mondo
Cotesta disgraziata.

LOLA (*si alza un pò con difficoltà*)
M'uccise la mal nata...

SANDRO (*a Santa*)
Che festi, disgraziata?

LOLA
Muoio...
(*cade*)

SANTUZZA
L'oltraggio vendicai!

CORO
Colei lo meritò.

Santuzza s'inginocchia.

SANTUZZA (*pregando lentamente*)
Oh! Vergine adorata,
Punisci se mancai.

Tutti s'inginocchiano in ato di preghiera.
Cade la tela pian piano e
si ferma nel mezzo.
Cade del tutto.

LOLA (*grita*)
Ah!
(*vacilando, cai*)

CORO
Pára! Pára!

SANTUZZA (*loucamente*)
Precedes ao outro mundo
Esta desgraçada aqui.

LOLA (*se levanta com um pouco de dificuldade*)
Golpeou-me a mal nascida...

SANDRO (*a Santa*)
Que fizeste, desgraçada?

LOLA
Morro...
(*cai*)

SANTUZZA
Vinguei o ultraje!

CORO
Aquela lá mereceu.

Santuzza se ajoelha.

SANTUZZA (*rezando lentamente*)
Ah! Virgem adorada,
Pune-me se errei.

Todos se ajoelham em ato de oração.
Fecha-se a cortina aos poucos e
pára na metade.
Fecha-se totalmente.

FINE DELL'OPERA

APÊNDICE II:

Partitura editada da ópera *Sandro*

MURILLO FURTADO

SANDRO

Opera in due atti e quindici quadri

Partitura

Murillo Furtado

SANDRO

Furtado al tempo di Sandro

MURILLO FURTADO

SANDRO

O Il fratello di Turiddu

Seguito Della Cavalleria Rusticana

Scene della Vita Siciliana

Opera in due atti

Libretto di ARTURO EVANGELISTI

Prima rappresentazione:

Porto Alegre, Teatro São Pedro, 24 Settembre 1902

PARTITURA

PERSONAGGI

SANDRO	(*Figlio di Mamma Lucia*)	Tenore
SANTUZZA		Soprano
LOLA	(*Moglie di Alfio*)	Mezzosoprano
ALFIO	(*Carretieri*)	Baritono
ROCCO	(*stalliere*)	Basso comico
MAMMA LUCIA		Contralto
MICHELE	(*carretieri*)	Tenorino

Coro de carretieri e popolari

ORCHESTRA

2 Flauti [Fl.]

2 Oboi [Ob.]

2 Clarinetti in Si*b* e La [Cl.]

1 Fagoto [Fg.]

2 Corni in Fa e Mi [Cr.]

2 Trombe in Si*b* e La [Trb.]

2 Tromboni [Trbn.]

Timpani [Tp.]

Tamburo [Tmb.]

Gran Cassa [G. C.]

Piatti [P.]

Tam Tam [T. T.]

1 Arpa [A.]

Violini I [Vni.]

Violini II [Vni.]

Viole [Vle.]

Violoncelli [Vc.]

Contrabbasso [Cb.]

INDICE

ATTO I

Ouvertura		1
Scena 1ª	*Coro di Carretieri*	27
	Sortita di Rocco	31
	Mamma Lucia, Santuzza, Michele e Rocco	37
Scena 2ª	*Santuzza, Mamma Lucia e Rocco*	45
Scena 3ª	*Duetto – Alfio e Mamma Lucia*	58
Scena 4ª	*Santuzza, Mamma Lucia e Rocco*	70
Scena 5ª	*Romanza – Sandro*	83
Scena 6ª	*Duettino – Alfio e Sandro*	103
Scena 7ª	*Finale 1º – Sandro ed Alfio*	115

ATTO II

Preludio		135
Scena 1ª	*Tarantella – (Coro misto)*	147
Scena 2ª	*Sandro e Michelle*	165
	Coro	175
Scena 3ª	*Rocco e Sandro*	182
	Monologo – Sandro	185
Scena 4ª	*Duetto – Santuzza e Sandro*	190
Scena 5ª	*Duetto – Lolla e Sandro*	208
Scena 6ª	*Duetto – Santuzza e Sandro*	239
	Racconto – Santuzza	252
Scena 7ª	*Coro*	277
	Sortita di Rocco	279
	Concertato	282
Scena 8ª	*Finale 2º – Tutti*	287

L’azione è in Sicília

Piazzetta del Borgo di... A destra dell’attore l’osteria di Mamma Lucia, un banco e scansia con diverse bottiglie di liquori, tavolo, piatti, bicchiere, pani, formaggi, salami ece. A sinistra, stallaggio di Rocco, fuori della perta una panca rustica.

Sandro
Il fratello di Turiddu
Seguito della Cavalleria Rusticana di Mascagni
Partitura
Musica di Mmillo
Overtura
Allegro vivo
Flauto I
Flauto II
Oboes I e II
Clarinetti in Ia b
Clarinetti in IIa b
Fagotto
Corno I in fa
Corno II in fa
Trombe I
Trombone II
Violini I
Violini II
Viole
Celli
Bassi

SANDRO

(1902)

o

Il Fratello di Turiddu

Seguito della Cavalleria Rusticana di Mascagni

Parola di Arturo Evangelisti

Ouvertura

Murillo Furtado

(1873-1958)

Allegro vivo **= 104**

2 Flauti

2 Oboi

2 Clarinetti in B♭

Fagoto

Corno 1 in F

Corno 2 in F

Tromba 1 in B♭

Tromba 2 in B♭

2 Tromboni

Timpani

Tamtam

Gran Cassa e Piatti

Arpa

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabasso

ff e strepitoso

mf cresc.

Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1 (F)
Cr. 2 (F)
Trb. 1 (B♭)
Trb. 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
T.T.
G.C. P.
A.
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
ff
mf
cresc.

20
trat.
trat.
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1 (F)
Cr. 2 (F)
Trb. 1 (B♭)
Trb. 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
T.T.
G.C.
P.
A.
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
trat.
trat.

30
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1 (F)
Cr. 2 (F)
Trb. 1 (B♭)
Trb. 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
T.T.
G.C.
P.
A.
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
trat.
a tempo
B
mf
cresc.

40
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1 (F)
Cr. 2 (F)
Trb. 1 (B♭)
Trb. 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
T.T.
G.C. P.
A.
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
f cresc.
ff
dim. molto
divisi

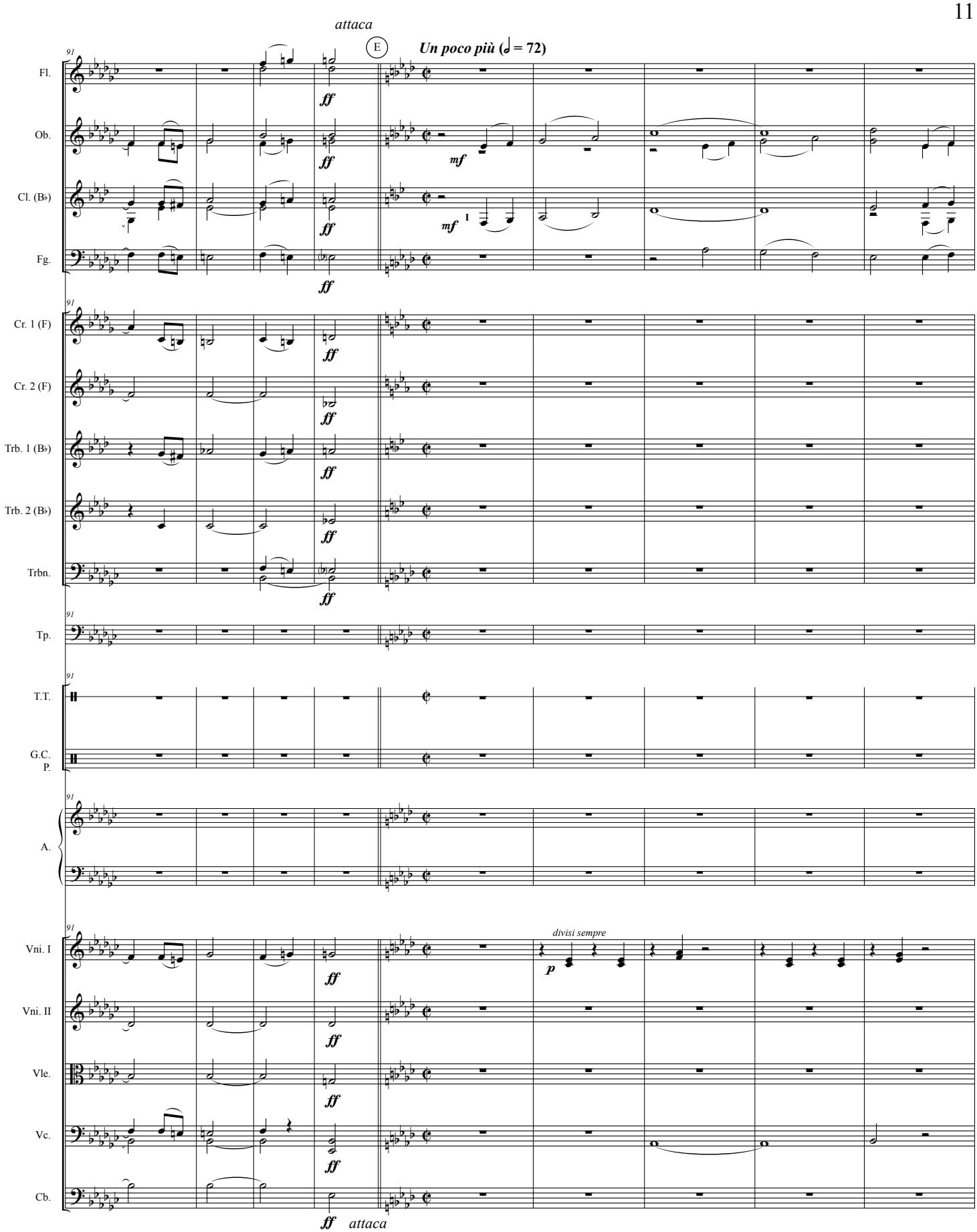
C Largo (♪ = 84)
52
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1 (F)
Cr. 2 (F)
Trb. 1 (B♭)
Trb. 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
T.T.
G.C. P.
A.
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
p
pp
mf
delicato
tranquillo

61
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
1º solo
a 2
ten.
ten.
mf
sentito
mf
Cr. 1 (F)
Cr. 2 (F)
Trb. 1 (B♭)
Trb. 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
T.T.
G.C.
P.
A.
pp
mf
p
p
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
delicato
pp
tranquillo

D Andante sostenuto (♩ = 66)
67
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1 (F)
Cr. 2 (F)
Trb. 1 (B♭)
Trb. 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
T.T.
G.C. P.
A.
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
ppp
mf
pp
dim.
diminuendo
p
divisi
risoluto

73
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
1º solo
p
Cr. 1 (F)
Cr. 2 (F)
Trb. 1 (B♭)
Trb. 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
T.T.
G.C.
P.
A.
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.

rit.
a tempo
crescendo ed affrettando molto
80
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1 (F)
Cr. 2 (F)
Trb. 1 (B♭)
Trb. 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
T.T.
G.C. P.
Hp.
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
rit.
a tempo
crescendo ed affrettando molto


attaca
E
Un poco più (𝅗𝅥 = 72)
91
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1 (F)
Cr. 2 (F)
Trb. 1 (B♭)
Trb. 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
T.T.
G.C. P.
A.
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
ff
mf
p
I
divisi sempre
attaca

100
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1 (F)
Cr. 2 (F)
Trb. 1 (B♭)
Trb. 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
T.T.
G.C. P.
A.
f
Vni. I
Vni. II
divisi
Vle.
divisi
Vc.
Cb.

109
Fl.
Ob.
1º solo
p
Cl. (B♭)
(Muta Clarinetti in LA)
I
Fg.
Cr. 1 (F)
precipitato
f
Cr. 2 (F)
f
Trb. 1 (B♭)
precipitato
f
(Muta Tromba in A)
Trb. 2 (B♭)
f
(Muta Tromba in A)
Trbn.
Tp.
T.T.
G.C.
P.
A.
mf
p
pp
Vni. I
diminuendo
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.

F *Larghetto* (♩. = 50)

122
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1 (F)
Cr. 2 (F)
Trb. 1 (A)
Trb. 2 (A)
Trbn.
Tp.
T.T.
G.C. P.
A.
mf
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.

125
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1 (F)
Cr. 2 (F)
Trb. 1 (A)
Trb. 2 (A)
Trbn.
Tp.
T.T.
G.C.
P.
A.
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
crescendo
f
p

G
Allegretto (♩.= 88)
128
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1 (F)
Cr. 2 (F)
Trb. 1 (A)
Trb. 2 (A)
Trbn.
Tp.
T.T.
G.C. P.
A.
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
ff
pp
cresc. molto
I
a 2
divisi
p

136
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1 (F)
Cr. 2 (F)
Trb. 1 (A)
Trb. 2 (A)
Trbn.
Tp.
T.T.
G.C.
P.
A.
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.

affrett.
stent.
a tempo
cresc. e rit.
a 2
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
(Muta Corno in Mi♮)
Cr. 1 (F)
(Muta Corno in Mi♮)
Cr. 2 (F)
Trb. 1 (A)
Trb. 2 (A)
Trbn.
Tp.
T.T.
G.C.
P.
A.
Vni. I
Vni. II
Vle.
pizz.
arco
Vc.
Cb.
affrett.
stent.
a tempo
cresc. e rit.

20

H *Grandioso* (♩ = 60)

156
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1 (E♮)
Cr. 2 (E♮)
Trb. 1 (A)
Trb. 2 (A)
Trbn.
Tp.
T.T.
G.C. P.
A.
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.

161
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
cresc. molto
Cr. 1 (E♮)
Cr. 2 (E♮)
Trb. 1 (A)
Trb. 2 (A)
Trbn.
Tp.
T.T.
G.C. P.
A.
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.

I
165
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1 (E♮)
Cr. 2 (E♮)
Trb. 1 (A)
Trb. 2 (A)
Trbn.
Tp.
T.T.
G.C. P.
A.
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
fff
ff
segue

affret. poco a poco
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1 (E♮)
Cr. 2 (E♮)
Trb. 1 (A)
Trb. 2 (A)
Trbn.
Tp.
T.T.
G.C. P.
Hp.
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
p
dim.
affret. poco a poco

J
Vivace
affrett.
174
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1 (E♮)
Cr. 2 (E♮)
Trb. 1 (A)
Trb. 2 (A)
Trbn.
Tp.
T.T.
G.C. P.
Hp.
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
fff
dim. poco a poco
mf
affrett.

182
a tempo
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1 (E♮)
Cr. 2 (E♮)
Trb. 1 (A)
Trb. 2 (A)
Trbn.
Tp.
T.T.
G.C. P.
Bombo solo
Hp.
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
pp
fff
ff
a tempo

Scena 1ª
Coro di Carretieri, poi Rocco, Michele e Santuzza

All'alzarsi il sipario stanno tutti bevendo, Santuzza dietro al banco dell'osteria

1
198
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1, 2 (E♮)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
T
B
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
divisi
no - i?
T'of - friam
di vi - no un
sor - so.
In - ver
noi stan - chi

206
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
206
Cr. 1, 2 (E♮)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
206
Tp.
G.C.
P.
T
B
8
sia - mo, Per - ciò vo-gliam po - sa - re Le nos - - - tre stan - che
206
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.

214
1.
2.
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1, 2 (E♮)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
T
B
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
mem - bra.
O
Da far - - - lo ab - biam ra - gio - ne
A te,

2 ***Allegretto* (♩.= 80)**

229
Fl.
p
1° solo
Ob.
p
Cl. (A)
Fg.
229
Cr. 1, 2 (E♮)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
229
Tp.
G.C.
P.
RO
be - ne. Non man - ca - vi ra - gio - ne. Son tan - te in ver le pe - ne Che noi ab - biam pro-
T
B
229
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.

3
238
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
1º solo
Cr. 1, 2 (E♮)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
p
Tp.
G.C.
P.
RO
va - re Che so - no d'o - pi - nio - ne Un qual - che sva - go al cer - to Dob - bia - mo ben pi -
T
B
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.

4
Stesso tempo
247
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
1° solo
1° solo
ff
Cr. 1, 2 (E♭)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
1° solo
unissono
f
Tp.
G.C.
P.
RO
glia - re. Dob - bia - mo ben pi - glia - re.
T
B
(a Rocco)
(a Rocco)
Da bia - da ai ca - va-lli Poi
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.

255
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1, 2 (E♮)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
T
B
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
unissono
Mam - ma Lu - ci - a Del vi - no pre - pa - ri Che pres - to tor - nia-mo. Rim - bom - bi le

Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1, 2 (E♮)
unissono
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
unissono
Tp.
G.C.
P.
SA
LU
T
B
val - li Di lie - ta al - le - gri - a. Le nos - tre com - ma - re A - pren-der an - diam.
(via il coro)
(via il coro)
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.

Moderato (= 120)
5
Fl.
Ob.
1° solo
p
mf col canto
Cl. (A)
p
Fg.
p
Cr. 1, 2 (E♭)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
(Verso l'osteria)
SA
Mam-ma Lu - ci - a, do-vrei sor-ti - re. Bi-so-gni fa - re qual-que spe-suc-cia?
LU
(di Dentro)
At-ten-di un pò che vò ve-ni-re. Tra-vas-so tre fias-chi e son da
RO
Vni. I
p
Vni. II
p
Vle.
p
Vc.
p tranquillo
Cb.

273
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1, 2 (E♮)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
1º solo
Tp.
G.C.
P.
LU
te.
MI
(Seduto sulla panca)
È
RO
(Seduto sulla panca)
Mi- che-le, dim-mi_un pò: È ver__ che pren-di mo-glie Per far col-la tua ma-dre Un so-lo fo-co-lar?
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.

6 Allegretto (♩ = 88)
279
Fl.
Ob.
1° solo col fagotto
Cl. (A)
f
Fg.
f
279
Cr. 1, 2 (E♮)
mf
Trb. 1, 2 (A)
1° solo
f
Trbn.
279
Tp.
G.C.
P.
MI
ver, ne-gar non so. È un tic - chio che mi co-glie. Vo - glio an - ch'io en - tra - re In quel - la gran fa - mi - glia Che chia-man ma-ri-
RO
279
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
f
Cb.
f

Meno mosso (= 72)
285
Fl.
Ob.
1° solo
Cl. (A)
(Muta Clarinetti in Bb)
Fg.
(Muta Corni in F)
Cr. 1, 2 (E♮)
(Muta Trombe in Bb)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
MI
RO
ta- ti.
Ti giu - ro an-co-ra
E ben tu fai, com - pa-re. Dim-mi: an-cor tro - - - vas-ti Non hai due oc-chi bel - li Chei tuoi ab-biam fa - ta - ti?
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.

rit.
Vivo
rit.
290
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
MI
RO
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
f
pp
mf
(a tempo)
(additando Santuzza)
no.
Com- pa-re non son gon-zo. Mi piac-cion le pri-mi-zie, Gli a - van-zi o no! Non sai che ne_a-vre-reb-be?
San - tuz-za t'an-de-reb-be?
rit.
rit.

7 ***Meno mosso* (♩= 63)**

294

Fl.

Ob. *p* *crescendo*

Cl. (B♭) *p* *crescendo*

Fg. *p* *crescendo*

294

Cr. 1, 2 (F)

Trb. 1, 2 (B♭)

Trbn.

294

Tp.

G.C.
P.

(scherzando)

MI

Che_in-ve-ce di en - tra - re In - sie-me_ai ma - ri - ta - ti Pro - teb - be si chia - ma - re: "In - sie-me_ai cor - be - la - ti"!

RO

mf E già... tut - ti

294

Vni. I *p* *crescendo*

Vni. II *p* *crescendo*

Vle. *p* *crescendo*

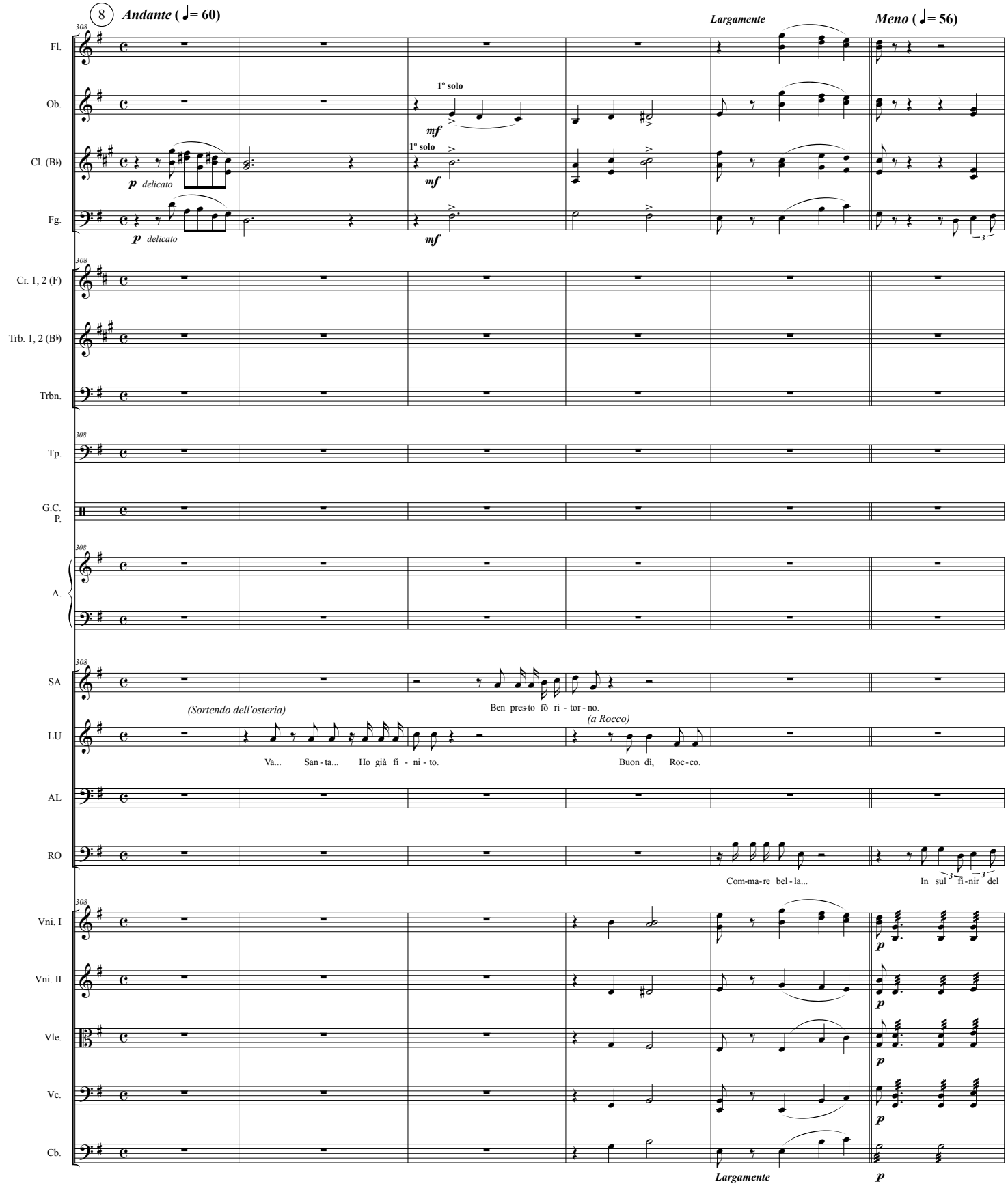
Vc. *p* *crescendo*

Cb. *p* *crescendo* *f*

rall.
299
Fl.
Ob.
1º solo
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
MI
RO
con- tro... Per - chè com - mi - se_un - fal - lo. La trat - ta - no da ca - ne, Da tut - ti pos-ta_in bal - lo. Ep - pu - re ha un cor
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
rall.

trat.
a tempo
303
1ª sola
unissono
Fl.
p crescendo
1º solo
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C. P.
(con grazia)
(via ridendo)
MI
Per- ciò non va per me. L'o - ro mio ne - mi - co Lo puoi te - ner per te. Ah! Ah! Ah! Ah! Ah! Ah!
RO
d'o - ro.
pizz.
arco
mf
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
trat.
a tempo

Scena 2ª
Mamma Lucia e detti



affret.
314
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
col canto
col canto
col canto
col canto
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
LU
RO
(risoluto)
gior - no I car - re - tier ver - ran - no. L'in - ca - ri - co mi_han da - to Di far - vi l'am - bas - cia - ta. ber - ran di vi - no_a
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
cresc.
f
affret.

a tempo
318
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
LU
RO
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
1º solo
p
In tut - to tro - ve-ran-no, Ve lo pro - met - to. Cam-bian-do di dis - cor - so: e dal pro-ces-so
bren- te... For-mag-gio... in - sa - la - ta... in - som-ma,un bel pran - zet - to.
a tempo

Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
LU
RO
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
1º solo
1º solo
d'Al - fio, È ver ch'è fi - ni - to?
Mio
Di cer- to! E pro - prio è suc - ces - so quel che do - ve - va: L'han - no as-sol - to!

9 Allegro furioso (♩ = 80)
rit.
col canto
unissono
1° solo
col canto
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C. P.
A.
LU
RO
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
Dio! Che as-col-to?
Gius - ti - zia s'è in - gan - na - ta. Il fi - glio mio fred - dò Quell' a-ni-ma dan-
p crescendo poco a poco
rit.
col canto

331
Fl.
col canto
unissono
Ob.
unissono
1º solo
mf
ff
Cl. (B♭)
Fg.
331
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
331
Tp.
G.C.
P.
331
A.
LU
na - ta
E l'han-no as - sol - to!
In - fa - mia!
RO
Com-
331
Vni. I
ff
mf
ff
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
ff
col canto
mf
ff

10
Larghetto (♩ = 50)
337
Fl.
Ob.
(Muta Clarinetti in LA)
Cl. (B♭)
Fg.
(Muta Corno in Mi♮)
Cr. 1, 2 (F)
(Muta Tromba in A)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
f
mf
LU
RO
(risoluto)
ma - re,un pò di cal - ma. Se Al - fio ha uc - ci - so, Tu - rid - - - - - du pur fred -
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
p tranquillo
Cb.
p tranquillo

rit. ***Più mosso*** **(♩= 60)**

342

Fl.

Ob. **1º solo**

Cl. (B♭)

Fg.

342

Cr. 1, 2 (F)

Trb. 1, 2 (B♭)

Trbn.

342

Tp.

G.C.
P.

342

A. ***p*** ***mf*** ***p*** ***p***

LU

RO *(mesto)* *(Supplichevole)*

dò L'a - mor di Lo - la ad Al - fio, Quel cor che tan - to a - mò. In -

342

Vni. I ***p***

Vni. II ***p***

Vle. ***p***

Vc. ***p***

Cb. ***p***

rit.

attaca
348
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
p
(Muta Corno in Mi♮)
Cr. 1, 2 (F)
(Muta Tromba in A)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
LU
RO
ve - ce di im-per - car - lo, Do - vres - te co - se - re cle - men - te. Vo - glia - te per - do - nar - lo!
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
mf
p dim.
attaca

Allegro (= 72)
354
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1, 2 (E♮)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
LU
RO
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
p
fp
ff
cresc.
ten.
trat.
attaca
Non son co - sì de - men - te! Uc - ci - se_il fi - glio mi - o E dar - mi_il mio per - do - no? Mai! No! Mai!

11 Andante sostenuto (♩. = 50)
358
Fl.
Ob.
1º solo
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1, 2 (E♮)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
G.C. P.
A.
RO
(mesto)
Mag-gior do-lor Id-dio pro-vò Per fi-glio su-o: e per-do-nò. Voi co-sì san-ta e pi-a, Voi buo-na e ge-ne-
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
mf p
mf
p

Presto
363
Fl.
Ob.
unissono
1º solo
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1, 2 (E♮)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
G.C. P.
A.
espressivo
(sopreso guardando al foresto)
RO
ro - sa, Pen-sa-te che a Ma - ri - a Un fi - glio pur man - cò. Uc-ci - so sen - za col - pa Ep-pu - re... per-do - nò. S'en ven com-par
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.

rit.
a tempo
368
Fl.
unissono
Ob.
1° solo
Cl. (A)
Fg.
p
mf
Cr. 1, 2 (E♮)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
T.T.
G.C.
P.
Hp.
AL
(fa segno ad Alfio che ha parlato per lui a Mamma Lucia)
Mam-ma Lu - ci-a!
Mam-ma...
RO
Al-fio, A voi vor-rà par-la - re. Co - rag-gio vi-a, Com-ma-re, Il ciel vi spi-re - rà...
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
solo
espressivo
Cb.
mf
rit.
a tempo

Scena 3ª
Alfio e detti

(12) ***Andante*** **(♩= 60)**

373

Fl.

Ob. — **1° solo** — ***p*** *molto espressivo*

Cl. (A) — ***p***

Fg. — ***p***

373

Cr. 1, 2 (E♮)

Trb. 1, 2 (A)

Trbn.

373

Tp.

G.C. P.

373

A.

LU

AL — *(mestamente)* — È ver! Col - pi... Ma in quel mo - men - to, Cre - de - te oh! mam - ma, Non e - ro in me.

RO

373

Vni. I — ***p***

Vni. II — ***p***

Vle. — ***p***

Vc. — ***p***

Cb. — ***p***

378
rit.
Fl.
p
unissono
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1, 2 (E♮)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
AL
(con anima)
Sol tal ri - cor - do, Mi da tor - men - to, Mi stra - zia il co - re, Non reg - ge il piè. Id -
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
rit.

13
Grandioso (= 50)
Presto
a tempo
Fl.
Ob.
unissono
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1, 2 (E♮)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
AL
di - o, son cer - to, Mi ha per - do - na - to. L'u - ma - na gius - ti - zia mi diè li - ber -
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
Presto
a tempo

Presto
a tempo
387
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1, 2 (E♮)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
G.C. P.
A.
AL
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
cresc.
cresc. molto
mf
ff
ta. Se_il vos - tro per-do - no Mi vien ri-fiu-ta - to Sì, so-lo la mor - te con -
Presto
a tempo

14 Andantino (= 80)
1° solo
1° solo
col canto
col canto
col canto
espressivo
Al - fio...
Cru - del ben fos - ti, Cru - del con - me. Ep -
for - to da - rà.
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1, 2 (E♮)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
G.C. P.
A.
LU
AL
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.

396
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1, 2 (E♮)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
LU
AL
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
p
pur Tu - rid - du Dal Ciel im - plo - ra per - don per te. Dal Ciel... Si tut - to o - blio, L'o -

15
401
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1, 2 (E♮)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
LU
AL
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
mf
p
unissono
1° solo
dio per te Ces - sar fa - rò, sì, dal cor mi - o.
(Bacciandole la mano)
Ces -
La vos - tra pie - tà

rit.
405
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
unissono
mf
p
Cr. 1, 2 (E♭)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
LU
AL
sar fa - - - rò, L'o - - - dio per te Dal cor mi - o. Si tut - to o -
Mi die - de la vi - ta. Io nuo - ve dol - cez - ze Sen - ti qui nel cor. Gra - zie,oh!
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
mf
rit.

408
rall.
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1, 2 (E♮)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
LU
AL
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
bli - o! Si! L'o - dio per te Ces - sar fa - rò Dal cor mi - o.
mam - ma, Sì, gra-zia in - fi - ni - ta. In - sie - me al per - do - no Ri-eb - bi l'o - nor.
(Via)
diminuendo
rall.

16 Allegretto (♩.= 80)
unissono
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1, 2 (E♭)
Trb. 1, 2 (A)
1º solo
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
RO
(a Mamma Lucia)
La vos - tra buo - na a - zio - ne
A
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.

419
Fl.
Ob.
Cl. (A)
1º solo
1º solo
Fg.
Cr. 1, 2 (E♮)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
RO
Di - o giun - ge - rà Il Ciel, son d'o - pi - nio - ne, Com -
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.

affrett.
425
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
1° solo
unissono
Cr. 1, 2 (E♮)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
RO
pen - so vi da - rà.
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
cresc.
pizz.
f
ff
affrett.

Scena 4ª
Santuzza e detti

Moderato (♩= 66)

17

poco affrett.

Fl.

Ob. — 1º solo — *col canto* — *unissono*

Cl. (A)

Fg.

Cr. 1, 2 (E♮)

Trb. 1, 2 (A)

Trbn.

Tp.

G.C. P.

A.

SA — Mam - ma Lu - ci - a, no - vi - tà: U - na let - te - ra per voi. — Da lon - ta - no pa - e - se Mi dis - se il pos -

LU — Che sa - rà?

SD

RO

Vni. I

Vni. II

Vle.

Vc. — *arco*

Cb. — *arco*

poco affrett.

434
rit.
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
cresc.
f
ff
Cr. 1, 2 (E♮)
p cresc.
1º solo
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
SA
LU
RO
ti - no, Che giun-ge...
(con afflizione)
Del fi - gio mi - o? Che mai a - ver - rà? Leg - gi, San - tuz - za, Non reg - go in
In - do - vi - no Di San - dro sa - rà.
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
rit.

437
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1, 2 (E♭)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
SA
LU
RO
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
p
pp
(Paurosa)
Io tre - mo... Ahi - mè!
Qual tris - te nuo - va ci
piè.
Co - rag - gio... Per bac - co!
mf
f

Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1, 2 (E♮)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
SA
LU
RO
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
mf
p
col canto
1° solo
re - ca?
(arrabbiato)
(carezzevole)
Met-te a pro - va La mia pa - cien-za! Dis - pe-rar - si per - chè? Se an-cor non si sa Se buo-na o tris - te è tal no - vi -

Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1, 2 (E♮)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
SA
LU
RO
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
443
col canto
ten.
p
mf
(apre la lettera)
6
Vie-ne da Mar-si - glia
Di San-dro è fir - ma - ta.
(leggendo quasi parlato)
"Ca - ra mam-ma,
Al - fin ri - tor - no a
Leg - gi!
Leg - gi!
tà?

18
Larghetto (♩. = 50)
446
Fl.
Ob.
Cl. (A)
mf
Fg.
Cr. 1, 2 (E♮)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
SA
te. Ma- dre a - do - ra - ta, As - sie - me a ques - to fo - glio In pa - tria ver - rò. Nel mio a - ma - to so - glio Il pie - de por - rò. Non più do -
LU
RO
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
p
Cb.
p

449
Fl.
Ob.
1° solo
p
Cl. (A)
1° solo
Fg.
Cr. 1, 2 (E♮)
p
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
SA
lo- ri Ban-do a tris-tez-ze. Le tue ca - rez-ze Mi ri - dar-rai. Tem-pi mi - glio-re Per noi ver-ran - no. Non più af - fan-no, Per di - re cer-to, Tu tro-ve-
LU
RO
Vni. I
Vni. II
divisi
Vle.
mf
Vc.
mf
Cb.
mf

453
Fl.
unissono
Ob.
Cl. (A)
unissono
Fg.
Cr. 1, 2 (E♮)
Trb. 1, 2 (A)
1° solo
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
SA
(commossa)
(finisce la lettera)
(gridando)
rai. Per te me- tà, L'al-tra a Tu - rid - du tu man - de-ra - i Al re-gi - men - to." Cie - lo! Pie - tà!
LU
Qua-le tor-men-to,
RO
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
f
ff

Allegro (♩= 80)
456
Fl.
1° solo
Ob.
Cl. (A)
ff
Fg.
ff
Cr. 1, 2 (E♮)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
SA
LU
Di - o! Che fa - re? Che di - re_a San - dro mi - o? L'in - te - ra ve - ri - tà.
RO
5
Su, vi - a! Vi pa - re che_in tal mo -
Vni. I
ff
Vni. II
ff
Vle.
ff
Vc.
ff
Cb.
ff

19 1º Tempo
458
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1, 2 (E♮)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
G.C. P.
A.
SA
LU
RO
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
unissono
unissono
(fra se)
affrettato
men - to V'ab-ban-do - ni? Io son con - ten - to di far - vi un fa - vo - re. A San-dro io stes - so par - le-rò Io gron-do di su -

Stesso movimento
461
Fl.
Ob.
(Muta Clarinetti in Bb)
Cl. (A)
Fg.
(Muta Corni in F)
Cr. 1, 2 (E♮)
affrettato
(Muta Trombe in Bb)
Trb. 1, 2 (A)
1º solo
Trbn.
pp
Tp.
G.C.
P.
A.
SA
Non
LU
Roc - co, Gra-zie in - fi - ni - te Vi ren - do.
(quasi parlato)
RO
do - - - re! Che dia - vol gli di - rò?
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
p

Allegro moderato (♩ = 88)
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C. P.
A.
SA
LU
RO
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
1º solo
col canto
unissono
tranquillo
(deciso)
di - te a San - dro chi pa - le - so il trat-to.
Svi - sa-te un pò il fat - to.
Mat-to cre-de-te che si - a? E vi - a! Quà c'è cer-vel-lo

468
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
cresc.
ff
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
1° solo
Tp.
G.C.
P.
A.
SA
LU
SD
RO
(abbraciando la mamma)
Mam-ma_a-do-
(va per partire e
s'incontra con Sandro)
sa - no! Non so - no già un bag - gia - no Cor-ro il tre-no ad as-pet - ta - re: Vò il tut-to ac-co-mo - da - re.
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
crescendo
f

Scena 5ª
Sandro e detti

20 ***Meno mosso assai*** **(♩ = 60)**

Adagio (= 52)
477
Fl.
Ob.
1º solo
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C. P.
A.
SD
(carezzevole)
Tuo fi-glio di-let-to Mai più par-ti-rà. Vi-ci-no ai miei ca-ri Por-tar vo la vi-ta; Già miei pri-mi la-ri Nessun mi tor-
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
p
mf

attaca
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C. P.
A.
SD
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
ten.
unissono
mf
f
p
483
rà. Quan- do lon- ta - no e - ra, Il mio pen- sier va - ga - va Sem- pre pen- san - do_a tè, Che tan - to, tan- to_a - ma - va.
attaca

(21) ***Andante*** **(♩= 60)**

Più mosso (♩= 69)
493
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
SD
me Cal - mar og - ni tua pe - na. Con te e con Tu - rid - du Di-
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
p

rit.
attaca
498
Fl.
col canto
1° solo
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
1° solo
Tp.
G.C.
P.
A.
f
LU
SD
vi - di - rò ric - chez - ze. La gioi - a, l'al - le - grez - za Fra noi sol reg - ne - rà.
RO
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
rit.
attaca

22 Moderato (= 60)
504
unissono
1° solo
col canto
dolce
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C. P.
A.
(con gioia)
San - dro! San - dro! Un bac-cio an - co-ra!
LU
(all'incontro di Lucia)
La mie - le mam-ma!
(per abbraciarlo)
Oh! Roc-co, Roc - co a -
SD
Al- la buon' - o - ra al - fin San-dro è tor - na-to.
RO
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.

23 Stesso tempo
508
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
LU
SD
RO
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
1° solo
ten.
(lo abbraccia)
ma - to, Per-do - na se pri - ma non ti ve - de - i. Quà un ab - brac - cio! Tu non in - vec - chi
Quà bel - lo tu sei!

513
Fl.
Ob.
col canto
Cl. (B♭)
Fg.
mf
p
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
(confusa)
SA
So - no...
(interrompendola)
LU
U - na po - ve - ra fan -
(segnando Santa)
SD
mai.
E ques - ta chi è ma - i?
RO
San - dro mi - o, i guai non mi tor - men - ton, sai?
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.

519
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
SA
LU
SD
RO
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
1° solo
1° solo
unissono
un poco più
espressivo
un poco più
mf
p
ciul - - la Deg - na di pie - tà. L'ac - col - si in ca - sa mi - a. Con - ten - to se - i?

24
Allegro commodo (= 100)
525
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C. P.
A.
SA
LU
SD
RO
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
1° solo
unissono
p
cresc.
f
(con gentilezza)
Che ti frul - la? Di, Mam - ma, Con - ten - ta se - i? Con - ten - to so - no! A - vrà par - te al - la gioi - a.

col canto
unissono
1° solo
1° solo
cresc.
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C. P.
A.
SA
LU
SD
RO
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
(oh! Ciel, per - do - no!)
Tu - rid - du? (Ahi - mè!)
E Tu - rid - du dov' - è? Pur lui vò ab - brac - cia - re.
For - se con -

542
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
mp cresc.
p cresc.
f cresc.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
1° solo
Tp.
G.C.
P.
A.
SA
LU
SD
RO
(indecisa)
Ec - co... E - ra... Roc - co, dil - lo
ge - do non eb - be an - co - ra? Per - chè non lo ve - do fra voi?
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.

attaca
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
SA
LU
SD
RO
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
550
ff
tu.
Oh!
Eb - ben, che fu?
ten.
No! Par - la - re a voi as - pet - ta, Voi che sie - te ma - dre.
attaca

25
Meno mosso (♩= 84)
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C. P.
A.
SA
LU
SD
RO
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
Ver - gin be - ne-det - ta, Che deb-bo di - re?
Non son
(a Santa)
Qual mis-te - ro mi si cel-la? Il ve-ro tu al - men di - rai?

560
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
SA
LU
SD
RO
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
p
f
(via, piangendo)
nul - la.
(a Rocco)
ten.
E tu non sa - i?
(guarda sorpreso la mamma, che sarà vestita a nero)
Che ve - do... ves - ti - ta_a
(confuso)
(con mistero)
(risoluto)
(si pone in disparte)
Vor - rei par - la - re, Ma non pos - so. Ho in go - la_un no - do gros - so.

poco affret.
poco rit.
affrett. poco
rit.
564
Fl.
Ob.
1° solo
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
LU
SD
RO
(con dolore)
(sentita)
È ve- ro!
Or già fa
(disperato)
(agitato)
ne - ro?
Or sol fris - sa - i...
Tu-rid - du for - se...
Mor - to Tu - rid - du?
Ma quan - do?
Che sai?
divisi
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
mf
f
ff
p
poco affret.
poco rit.
affrett. poco
f
ff
rit.

26
Allegro giusto (♩ = 108)
569
1º solo
col canto
a tempo
Fl.
Ob.
unissono
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C. P.
A.
LU
(carezzandole)
mol - to.
Do - po lo sa -
(con rimprovero)
ten.
SD
Ma tu per - chè Ce - las - te_a me?
E la cau - sa... Dì quall'-è.
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
mf
fp

574
unissono
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C. P.
A.
LU
SD
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
mf
ff
1° solo
(convincente)
(arrabbiato)
pra - i. Vie - ni pri - ma_a ri - po - sa - re, Che stan - co sa - ra - i.
No! Sa-per vò al mo - men - to. Fin-chè non di - te_il

poco rit.
Largo (♩ = 50)
col canto
attaca
579
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C. P.
A.
LU
SD
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
cresc. molto
(piangendo)
Nol pos- so!
(misterioso)
(disperato)
(Per partir corre e s'incontra con Alfio)
8 ve-ro Non mi ve-drai con-ten-to.
Qual mis-te-ro? Sco-prir lon-tan di quà Qual-cu-no mi vor-rà?
divisi

Scena 6ª
Alfio e detti

(27) ***Allegro*** **(♩= 100)**

Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
LU
SD
AL
RO
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.

unissono

(in disparte)

(Ver-gin be - ne - det-ta!)

(espressivo)

(lo abbraccia)

Al - fio!

An - cor fra le mie brac - cia, A -

(meravigliato e confuso)

San - dro? Ri - tor - na - to?!

(in disparte)

(S'im - bro-glia la ga - vet-ta.)

pizz.

arco

593
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
SD
AL
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
1º solo
unissono
mf
p
(con sorpresa)
mi - co mio a - ma - to. Che ha - - - i? Sei tris - te? La fac - cia tu - a mi par cam - bia - ta!
È

599
col canto
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
599
1° solo
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
599
Tp.
G.C.
P.
599
A.
(con sincerità)
poco rit.
SD
8
Tu, si le - al a - mi - co, Che tut - to deb - bo_a
AL
ver! Non t'in - ga - nas - ti Ho la - ni - ma_in-vec - chia - ta.
599
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
col canto

rit. molto
606
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C. P.
A.
SD
AL
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
mf
p
(con tenerezza)
(triste)
te, Ad og - ni is - tan - te il di - - - - co? Più ben non c'è.
È ver! Non t'in - gan - nas - ti Ho l'a - ni - ma in - vec - chia - ta.
rit. molto

28 Meno mosso (♩= 56)
611
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
SD
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
1º solo
2 soli
unissono
mf
fp
Di de - na - ro_e con - si - gli Tu mi fa - ces - ti do - no Ed or se ric - co

616
Fl.
Ob.
1º solo
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
SD
so - no Giam - mai o - bli - e - rò Che tut - to a tè do - vrò.
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
p
mf

29 Largo (♩ = 50)
622
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C. P.
A.
SD
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
pp
ppp
mf
p
(sotto voce)
Ed or se ric- co so-no
Gia - mai o - bli - e - rò
Che tut-to_a tè do - vrò...

30
Larghetto (♩. = 58)
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C. P.
A.
SD
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
precipitato
unissono
In pa- tri - a tor - - - - nai Per vi-ve-re con-ten - to
Ac-can-to al-la mia mam - ma...

634
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
f
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
p
Tp.
G.C.
P.
A.
SD
(con rabbia)
(sentito)
Ban- dir og - ni tor - men-to
In - ve - ce – mon-do ca - ne!
Tu-rid-du tro-vo mor - - to.
Fra-tel-lo a-do-ra - to:
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.

638
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
SD
AL
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
f
ff
(con disperazione)
Di mam-ma gran con-for - to.
E poi, per mag-gior pe - na,
Mi ten-go no ce-la - to
Del co-mo lui mo - rì.
(piano a Mamma Lucia)
Già sep-pe

31 Un poco più mosso (♩= 66)
642
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
LU
SD
AL
RO
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
unissono
deciso
col canto
colla bacchetta
senza bacchetta
(atterrita)
Si!
Lui?
No! Mai!
(supplice ad Alfio)
(energico)
(gridando)
Ma il ver tu mi di - rai al me-no.
I - nu-til so-ter-fu-gi: A tut - to vò sa - per!
(risoluto)
tut-to?
Or ben, non più s'in - du - gi: Ti vò sve-lar il
(Prendendo il braccio di Mamma Lucia)
pizz.
arco

Lento
647
1° solo
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
LU
SD
AL
RO
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
p
f
mf
(piangendo)
Oh! Ver-gin! Che fa - ran - no?
ver!
(convincente)
(via con Lucia)
Mam-ma... In ca-sa in - tra - te. Fra lor si spie-ghe - ran - no.
Ma nul-la... nul-la... An - da-te.

Finale 1º
Sandro ed Alfio

656
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
1° solo
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
1° solo
Tp.
colla bacchetta
G.C.
P.
A.
SD
AL
(atterrito)
(triste)
(disfigurato)
ri - a E cad - de mor - to sul - la vi - a.
Me l'han-no am-maz - za - to?!
Di se - ra a tra - di -
No! Non fu co - sì.
Sì!
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
f
ff
mf

660
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
p
mf
p lento
1° solo
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
SD
men - to?
(fiero)
(calmato)
AL
Mai! Ti chie - do un mo - men - to di cal - ma... Sta tran - quil - lo... Il tut - to ti di - rò.
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.

(33) ***Larghetto*** **(♩ = 56)**

669
Fl.
unissono
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
669
Cr. 1, 2 (F)
p
Trb. 1, 2 (B♭)
p
1º solo
Trbn.
p
669
Tp.
G.C.
P.
669
A.
mf
AL
met- ti d'a-ver mo - glie Dal bor-go la più bel - la; La man di ben ver - ti - ta Lei ful-ge co-me stel - la. Per
669
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.

675
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
675
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
1º solo
Trbn.
675
Tp.
G.C.
P.
675
A.
AL
lei sol-tan-to vi - vi... Tua mo-glie per a - mo - re, Di nul-la mai la pri-vi; In-ter do-nas-ti_il co-re, Ap -
675
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.

681
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
681
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
681
Tp.
G.C.
P.
681
A.
AL
pra- ghi_og - ni ca - pric - cio...
Che lei pos - sa bra - ma - re:
De - na - ri, gem-me, o - ro...
Non mai la fai man -
681
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.

34
Un poco più (= 66)
686
Fl.
1º solo
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
ppp
sempre pianissimo
A.
AL
(espressivo)
ca- re. Il tuo mes - tier Ti tien lon - ta - no Per me-si in ter, Ma sem-pre il cor A ca - sa res - ta Dal tu-o a -
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
fp

col canto
poco affrett.
692
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
AL
ten.
mor. Dal tu - o_a - mor. È Pas-qua, gior-no san-to, Da te de-sia-to tan-to, A ca-sa fai ri -
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
col canto
poco affrett.

a tempo
697
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
fp
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
(colla mazetta)
ppp
(come tam tam)
A.
AL
(misterioso)
tor- no Per vi - ve - re fe - li - ce Al men quel san - to gior-no.
In - ve-ce u-na per - so - na ti vie-ne a con - fi -
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
a tempo

rit.
a tempo
35
Tempo 1º
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
AL
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
unissono
1º solo
(piange; come prima)
da - re che la tua bel - la spo - sa Sì da - ta... al tra - vi - sa - re... E poi ti fu ve - de - re... As - sie - me all' a -
rit.
a tempo

705
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
AL
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
man - te, Che sen-za_al-cun ri - guar - do... La bac-cia_ad og - ni_is - tan - te, Ren - den - do ti_il zim - bel - lo

710
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
710
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
1º solo
Trbn.
710
Tp.
G.C.
P.
710
A.
AL
Di tut - to il pa - e - sel - lo. Al - lo - ra dal de - li - rio Di quel si tris - te in -
710
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.

affrett.
affrett.
1° solo
1° solo
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
SD
AL
cresc.
(energico)
(con ira)
Io?
L'am - maz - zo!
(trasfigurandosi)
(mesto)
gan - no, Di ge - lo - si - a paz - zo, Che fai a quel a - man - te? Eb -
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
affrett.
affrett.

36 Stesso tempo
718
Largamente
Fl.
Ob.
1° solo
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
(tetrico)
1° solo
p
Trb. 1, 2 (B♭)
(tetrico)
p
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
SD
(spaventato)
(risoluto)
Che?
E come av - ven - ne?
AL
(solenne)
ben, co - sì il tuo fra - tel mo - rì.
Si com - bi - na - ron l'o - ra, Per tes - ti - mon l'o -
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
Largamente

rit.
722
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
p
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
1º solo
Tp.
G.C.
P.
A.
SD
AL
(risoluto)
E poi?
(misterioso)
(naturale)
no - re. Con il ve - len nel cuo - re Un col - po mal pa - ra - to Tu - rid - du fu sfrac - cia - to. As - sol - to fu il ma -
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
rit.

37 Più mosso (♩= 66)
unissono
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C. P.
A.
SD
AL
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
ff
mf e crescendo
(ammirato)
As- sol - to?
ri - to. Si! Per-chè ac-cie-ca - to, Ven - den - do si tra-di - to, Lui vol - le ven-di-ca - re L'o -

trat.
Largamente
1º solo
unissono
unissono
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
SD
AL
(disperato)
Sve - la_a me l'in - fà - me! Tu sai chi è?
(fiero)
(supplice)
no - re ol-trag-gia - to.
Il so! E deg-no di per-do - no... Tua ma-dre per-do -
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
trat.
Largamente

Prestissimo
735
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C. P.
A.
SD
AL
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
1º solo
mf
ff
(con ira)
(allucinato)
(con terrore)
(pazzamente)
(parlato quasi)
Io ma-i! Chi fu l'in - fa - me?
Oh! No!
Tu? Il so-lo a-mi-co mi-o?
nò.
San-dro! Io so-no sta-to!

(38) ***Larghetto*** (♩ = 56)

739

Fl. — *mf* *ff* *p* *ppp*

Ob. — *pp* *cresc.* *mf* *ff* *p* *ppp*

Cl. (B♭) — *pp* *cresc.* *mf* *ff* *p* *ppp*

Fg. — *pp* *cresc.* *mf* *ff* *molto espressivo* *p* *ppp*

739

Cr. 1, 2 (F) — *f* *ff* *mf* *p* *ppp*

Trb. 1, 2 (B♭) — *f* *ff* *mf* *p* *ppp*

Trbn. — *ff*

739

Tp. — *f* *p* *pp*

G.C. P.

739

A.

SD — *(grido)* *(Si getta sulla panca piangendo)* Ah!

AL — *(mesto)* Ti dis - si il ver! *(singhiozzando)* Pie - tà, mio Di - o! *(Si allontana asciugandosi le lagrime mente cade il sipario)*

739

Vni. I — *pp* *cresc.* *mf* *f* *ff* *divisi* *ppp*

Vni. II — *pp* *cresc.* *mf* *f* *ff* *divisi* *ppp*

Vle. — *pp* *cresc.* *mf* *f* *ff* *divisi* *ppp*

Vc. — *pp* *cresc.* *mf* *f* *ff* *mf* *dim. molto* *ppp*

Cb. — *pp* *cresc.* *mf* *f* *ff* *mf* *dim. molto* *ppp*

Fine dell'atto

Atto 2°

Preludio

39
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1 (F)
Cr. 2 (F)
Trb. 1 (B♭)
Trb. 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
cresc.
unissono
1º solo
ten.
crescendo

rit.
13
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
solo
espressivo
risoluto
p
f
mf
Cr. 1 (F)
Cr. 2 (F)
Trb. 1 (B♭)
Trb. 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
rit.

(40) ***Andantino***

trat.

Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1 (F)
Cr. 2 (F)
Trb. 1 (B♭)
Trb. 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.

17

p *crescendo*

f

pp *cresc. poco a poco*

trat.

poco affret.
1º solo
unissono
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1 (F)
Cr. 2 (F)
Trb. 1 (B♭)
Trb. 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
cresc.
crescendo
poco affret.

a tempo
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
solo (espressivo)
Cr. 1 (F)
Cr. 2 (F)
Trb. 1 (B♭)
Trb. 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
crescendo
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
a tempo

affrett.
a tempo
rit.
41
Più mosso (= 88)
28
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1 (F)
Cr. 2 (F)
Trb. 1 (B♭)
Trb. 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
1º solo
mf
p
f
risoluto
affrett.
a tempo
rit.

34
unissono
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1 (F)
Cr. 2 (F)
Trb. 1 (B♭)
Trb. 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
fp
dim.
f
cresc.
risoluto

40
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1 (F)
Cr. 2 (F)
Trb. 1 (B♭)
Trb. 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
ff
p
cresc.

(42) ***Stesso movimento***

43 Meno mosso (♩= 69)
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1 (F)
Cr. 2 (F)
Trb. 1 (B♭)
Trb. 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
mf cresc. molto
f cresc. molto
Tutta forza
(colla mazetta)
ff

Larghetto (♩ = 56)
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1 (F)
Cr. 2 (F)
Trb. 1 (B♭)
Trb. 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C. P.
A.
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
dim. molto
p
pp
mfp
ff
f
mf
ppp

Tarantella

Scena 1ª - Coro di popolari e popolare que ballono, poi Rocco e Michele

Scena come il primo atto

76
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
1º solo
Tp.
G.C.
P.
A.
S
T
B
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
cresc.
f
mf
les - to, sal - ta pres - to; An - cor, an - cor Con gran fu - ror. An - cor con gran fu - ror

83
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
p
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
S
T
B
con gran fu - ror
An - cor,
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.

45

unissono

Fl.

unissono

Ob.

Cl. (B♭)

Fg.

Cr. 1, 2 (F)

Trb. 1, 2 (B♭)

Trbn.

Tp.

G.C.
P.

A.

S

Gi - ra les - to sal - ta pres - to; Gi - ra les - to, sal - ta pres - to; An - cor, an - cor,

T

8

Gi - ra les - to, sal - ta pres - to; Gi - ra les - to, sal - ta pres - to; An - cor, an - cor,

B

Vni. I

Vni. II

Vle.

Vc.

Cb.

96
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
S
T
B
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
Con gran fu - ror. An - cor Con gran fu - ror, con gran fu - ror
Con gran fu - ror. An - cor Con gra fu - ror, con gran fu - ror

46

102
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
S
T
B
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
mf
f
An - cor, con gran fu - ror
Voi, suo - na -

108
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
S
T
B
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
to - ri, non vi fer - ma - te: I nos - tre co - si Voi ral - le - gra - te. Il bal - lo a - vi - va, vi - va la fes - ta. Di San - dro
to - ri, non vi fer - ma - te: I nos - tre co - si Voi ral - le - gra - te. Il bal - lo av - vi - va, vi - va la fes - ta. Di San - dro

47

Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
S
T
B
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.

S: glo - ria, Fat - ta ab - biam ques - ta.

T: glo - ria, Fat - ta ab - biam ques - ta. An - cor ra - pi - va, For - te suo - na - te. Quâ, ra - gaz - ze, Non vi stan -

120
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
unissono
120
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
120
Tp.
G.C.
P.
120
A.
S
T
ca - te. Chi è di voi Più vis - pa è bel - la? Ven - ga a bal - la - re La ta - ran - tel - la Che noi fa - re - mo Il ri - tor -
B
120
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.

126
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
126
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
126
Tp.
G.C.
P.
126
A.
S
T
8
nel - lo Con cas - ta - gno - le E tam - bu - rel - lo. Che noi ta - re - mo Il ri - tor - nel - lo Con cas - ta - gno - le E tam - bu -
B
126
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.

132
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
1.
1º solo
unissono
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
S
T
B
rel - lo. Chi è di voi Più vis - pa e bel - la? Ven - ga a bal - la - re La ta - ran - tel - la.
Gi - ra
Gi - ra
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.

48
136
2.
unissono
mf cresc.
ff
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
S
T
B
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
La ta - ran - tel - la.
–tel - la.

142
unissono
Fl.
unissono
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
142
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
142
Tp.
G.C.
P.
142
A.
S
tel - la, Ven - ga a bal - la - re La ta - ran - tel - la, Ven - ga a bal - la - re La ta - ran - tel - la Gi - ra
T
8
tel - la, Ven - ga a bal - la - re La ta - ran - tel - la, Ven - ga a bal - la - re La ta - ran - tel - la Gi - ra
B
142
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.

147
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
S
T
B
les - to sal - ta pres - to an - cor an - cor con gran fu - ror.
les - to sal - ta pres - to an - cor an - cor con gran fu - ror.
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.

49
Meno mosso assai (= 100)
unissono
Andante (= 72)
153
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
MI
S
T
B
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
p
mf
Ve - du - to an -

158
Fl.
Ob.
1º solo
Cl. (B♭)
1º solo
Fg.
158
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
158
Tp.
G.C.
P.
158
A.
mf
MI
cor Noi non ab - bia - mo Il nos - tro a - mi - co pre - di - let - to. Or - sù, in - con - tro a lui mo -
RO
S
T
B
158
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.

164
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
MI
RO
S
T
B
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
mf
f
ff
p
via - mo.
(guardando al fondo)
Di là s'en vien
(fra se)
(Il po - ve - ret - to)
Vi-va San - dro! San-dro vi -
San-dro vi -
San-dro vi -
San-dro vi -

Meno (♩= 63)
50
172
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
1° solo
p
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
SD
MI
RO
S
T
B
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
va!
Quà a - mi - ci in co - mi - ti - va Un bi - chie - re sù vuo - tia - mo. "Vi - va San - dro" sù gri - dia - mo "Vi - va San - dro" sù gri -

Scena 2ª
Sandro e detti

Allegretto (♩ = 96)

177

Fl.

Ob. — 1º solo — *cresc.* — *mf*

Cl. (B♭) — *cresc.* — *mf*

Fg. — *p* — *cresc.* — *mf*

Cr. 1, 2 (F)

Trb. 1, 2 (B♭)

Trbn.

Tp.

G.C. P.

A.

SD — *(fa segno di non gridare)* — Gra - zie, a - mi - ci, Dall' - ac - co - glien - za

MI — dia - mo.

Vni. I — *mf* — *p* — *cresc.* — *mf*

Vni. II — *mf* — *p* — *cresc.* — *mf*

Vle. — *mf* — *p* — *cresc.* — *mf*

Vc. — *mf* — *p* — *cresc.* — *mf*

Cb. — *p* — *cresc.* — *mf*

183
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
SD
MI
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
p
Og - nor vi do - no, og - nor, og - nor vi do - no. Voi si fe - li - ci

51 Meno mosso (♩= 60)
189
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
SD
MI
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
p
1° solo
pp
Men - tre op - pres - so Di duol io so - no, di duol io so - no.
Che mai ti tur - ba

197
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
mf
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
1º solo
mf risoluto
Tp.
G.C. P.
A.
ppp
SD
MI
Or che tor - na - to
Sei, tan - to ric - co,
Ao nos - tro la - to?
In - sie - me a
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.

52 Allegretto (♩ = 88)
205
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C. P.
A.
SD
MI
Co - lei che mi diè vi-ta Co - là in-fer-ma gia-ce. In - ver non tro-va pa-ce L'af-fran-to mi-o
noi Non vuoi tu be-re Pel tu-o ri-tor-no Un sol bic-chie-re?
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.

53 Stesso movimento
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C. P.
A.
SD
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
1º solo
mf
p
cor.
E poi al-tro pen - sie-ro Che l'a-ni-ma tor - men-ta È co-sa che spa-ven-ta,

rit.
a tempo
218
Fl.
Ob.
1º solo
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
SD
(sotto voce)
Che met-te-mi or - ror.
Dun-que ces - sa-te Per me tal fes-ta; Do-man tor - na-te: Con voi ber-
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
p
mf
rit.
a tempo

224
Fl.
unissono
p
mf
Ob.
1° solo
p
mf
Cl. (B♭)
1° solo
p
mf
Fg.
p
mf
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
+ (colla mazetta)
ppp (come tam tam)
A.
SD
rò, ber - rò. Or m'ab - bi - so - gna So-lo di quie - te. Si buo-ni sie - te Che l'ot - ter - rò.
RO
3
Vi - a, rag - gaz - zi, an - da - te in
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.

54 Meno mosso (♩= 72)
230
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
SD
MI
RO
(piano a Michele)
piaz - za Sen - za dis - tur - bo. Là si schia - maz-za. (E quan-do il tem - po - ra - le Di quà sa - rà pia -
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
p

233
Fl.
Ob.
1º solo
f
crescendo
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
(senza mazetta)
p
A.
MI
An-diam, com-pag-ni, mar-cia su ma-no_a-gli stru-men-ti: Do-ma-ni più con-ten-ti Noi qui ci tor-ne-re-mo. An-diam, com-pa-gni_in
RO
na-to Te ne fa-rò_av-vi-sa-to: Co-gli_al-tri tu ver-rai.)
S
T
B
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.

55 Stesso tempo
Più mosso (= 88)
237
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C. P.
A.
MI
RO
S
T
B
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
ff
f
mar - cia Do - ma - ni più con - ten - ti Noi qui ci tor - ne - re - mo.
Vi - a, rag - gaz - zi,an - da - te_in piaz - za, rag - gaz - zi,an - da - te_in piaz - za.
Les - - - ti_in mar - cia sù an - diam; A bal - lar noi ri - tor - niam. Sem - pre_al - le - gri si dè star: Sol pen - sia - mo_a tra - ca -
Les - - - ti_in mar - cia sù an - diam; A bal - lar noi ri - tor - niam. Sem - pre_al - le - gri si dè star: Sol pen - sia - mo_a tra - can -

56
Allegro (= 72)
unissono
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
S
T
B
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
ff
pp
(gridato)
nar. Sem-pre al - le - gri si dè star: Sol pen - sia - mo a tra - ca - nar. A bal - lar noi ri - tor-niam.
nar. Sem-pre al - le - gri si dè star: Sol pen - sia - mo a tra - can - nar. A bal - lar noi ri - tor-niam, A bal - lar noi ri - tor - niam.
A bal - lar noi ri - tor - niam.

244
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
S
T
B
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
là! O-là! O-là! An - diam - ce - ne di quà. A bal - lar noi ri - tor - niam, Sem-pre_al - le - gri si dè star: Sol pen - sia-mo_a tra - ca - nar, a
là! O-là! O-là! An - diam - ce - ne di quà. A bal - lar noi ri - tor - niam, Sem-pre_al - le - gri si dè star: Sol pen - sia-mo_a tra - can - nar, a

249
unissono
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
S
T
B
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
tra - - - - can - nar.
Sol pen - sia - mo a tra - can - nar.
(gridato)
O-

255
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
f
f
255
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
255
Tp.
G.C.
P.
255
A.
S
là! O-là! O-là! Do - man tor - nia - mo qui, A bal - lar noi ri - tor - niam, Sem-pre al - le - gri si dè star: Sol pen - sia - mo a tra - can - nar, a
T
8
là! O-là! O-là! Do - man tor - nia - mo qui, A bal - lar noi ri - tor - niam, Sem-pre al - le - gri si dè star: Sol pen - sia - mo a tra - can - nar, a
B
255
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
f
f

260
Fl.
Ob.
1º solo
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
pp
A.
S
T
B
(gridato)
tra - - - - can - nar.
Sol pen - sia - mo a tra - can - nar.
O - là! O-là! O-là! An -
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.

affrett.

affrett.

Scena 3ª
Sandro e Rocco

(57) ***Adagio*** **(♩ = 58)**

273

Fl.

Ob.

Cl. (B♭)

Fg.

273

Cr. 1, 2 (F)

Trb. 1, 2 (B♭)

Trbn.

273

Tp.

G.C.
P.

273

A.

SD

(deciso) 3

Trop- po do - lo - - - re, Nell' - al - ma mi - - - - a... Fu for - te il col - po.

RO

(tranquillo)

San - dro... Fa co - re! Fi - lo - so fi - a... Sù, vi - a... Co-

273

Vni. I

Vni. II

Vle.

Vc.

Cb.

278
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
1º solo
1º solo
mf
p
mf
col canto
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
SD
RO
rag - gio! Non fu men for - te Per la tu - a mam-ma. Se ac-cam-po mor - te. Puoi dir: O - san-na!
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
mf
p

rit.

Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
SD
RO
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.

(deciso)

Ri- co- nos-

Vo a tro- var- la Po- ve- ra don- na E con- so- lar- la! Col- la Ma- don- na Pre- ce fer - ven - te I - nal- ze - rò.

rit.

58 ***Larghetto*** (♩ = 50)

289

Fl.

Ob.

Cl. (B♭)

Fg.

Cr. 1, 2 (F)

Trb. 1, 2 (B♭)

Trbn.

Tp.

G.C. P.

A.

SD

Vni. I

Vni. II

Vle.

Vc.

Cb.

(con angoscia) *(senza rigore di tempo)*

cen- te Te ne sa - rò. Nessun in-di-zio po-ter sco - pri - re! Tut-ti si ne-gan di pa - le-

295
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
SD
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
I
p
mf
sa- re!
Chi fu la spi-a nes-sun vò di - re,
Nè pur la Lo-la pos-so tro - va-re.

301
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
301
I
Cr. 1, 2 (F)
p
Trb. 1, 2 (B♭)
p
Trbn.
301
Tp.
G.C.
P.
301
A.
(inconsolabile)
(con dolore)
SD
8
Ma- le- det- to il mo - men - to Che m'en vol - li far ri - tor - no! La mia vi-ta è un tor - men - to Sen-za tre - gua not - te e
301
Vni. I
divisi
divisi sempre
Vni. II
p
Vle.
p
Vc.
Cb.

col canto
305
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C. P.
A.
SD
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
mf
p
(trascinando)
(con rabbia)
giorno. Fin che al-cun non m'a-vrà det-to "È co-lui il de-la - to-re" Per im-mar-gar-li nel pet-to Il pu-gnal fin den-tro o
col canto

309
col canto
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
pp
p
morendo
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
SA
SD
(Santa sorte dell'osteria)
(guardando all'osteria)
co- re.
Vien quà la San - ta. Pro-viam da le - i Se può far lu - ce A' de-sir mie-i.
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
f
col canto

Scena 4ª

Santuzza e detti (duetto fra Sandro e Santuzza)

59 ***Moderato assai*** (♩= 50)

315

Fl.

Ob.

Cl. (B♭)

Fg.

Cr. 1, 2 (F)

Trb. 1, 2 (B♭)

Trbn.

Tp.

G.C.
P.

A.

SA

SD

Vni. I

Vni. II

Vle.

Vc.

Cb.

col canto

1º solo

fp ***mf***

Co- man - da - te.

Fin dall'- es -

San - ta...

Da quan - to tem - po Con mam - ma mi - a Te ne di - mo - ri Nell'- os - te - ri - a?

col canto

318
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
318
1º solo
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
318
Tp.
G.C.
P.
318
p
A.
318
SA
ta - te. Son po - chi me - si per qui.
SD
In - te - si! Non co - nos - ces - ti Tu - rid - du mi - o? Non lo ve - des - ti, Dim-mi tu,
318
Vni. I
Vni. II
Vle.
col canto
Vc.
Cb.

Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
SA
SD
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
No... Non mi pa- re... Ciò è... il vi - di.
Con lui par - la - re Mi sem-bra ma - i...
(deciso)
mai?
E - ra un
col canto

60 Andante (♩= 60)
323
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
SA
SD
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
mf
gio - vin pien di co - re, Del pa - e - se il Be - nia - mi - no. Su - a dis -

327
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
SA
SD
gra - zia fu l'a - mo - re Che l'uc - ci - se. Oh! Rio des - ti - no!
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.

61
Andante sostenuto (♩ = 56)
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
SA
SD
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
unissono
unissono
(con slancio)
divisi igualmente
Sì, a- mor, in - - - fa - me a-mo - re. Amore tur - pe e dis - pre-gia - to Che la

I
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C. P.
A.
SA
SD
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
p
pp
Lo- la il di lui co - re Quel-la bel - va a - ve - va stre-ga - to.
Sì, a-mor, in-fa-me in-fa-me_a-mo - re.
E da ques - to_a - mor cos - tan - te Se man -

unissono
unissono
338
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
sempre p
Trb. 1, 2 (B♭)
sempre p
Trbn.
sempre pp
Tp.
G.C.
P.
A.
SA
A-mo-re tur-pe e dis-pre-gia-to
Che la Lo-la il di lui co-re
Quel-la bel-va a-ve - va stre-ga-to. A-mor, in-
SD
te-ne sem - pre for-te; Non in - die - treg-giò i-nan-te
Al pe - ri-col del - la mor-te! Non in -
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.

62 Allegro agitato (♩ = 100)
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C. P.
A.
SA
SD
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
341
unissono
cresc.
dim.
1º solo
fa - me, in - fa - me a - mor... a - mo - re tur - pe e dis - pre - gia - to!
die - treg - giò i - nan - te Al pe - ri - col del - la mor - te!
(agitato)
(con rabbia)
Ma pe - rò vo - glio ven - det - ta

344
Fl.
Ob.
1º solo
1º solo
Cl. (B♭)
Fg.
344
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
344
Tp.
G.C.
P.
344
A.
344
SA
SD
ten.
Di qual es- ser tan-to_in-sa - no.
Quel - la spi - a ma - le - det - ta
Che ar - mò d'Al - fio la ma - no.
344
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.

(63) ***Assai meno mosso* (♩ = 66)**

crescendo ed affrettando
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
1° solo
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
1° solo
unissono
Tp.
G.C. P.
A.
(con paura)
(atterrita)
SA
Ma, San- dro! Per pie - tà! San - dro! Pa -
(arrabbiato)
SD
di - re! A te pur fa ri - brez - zo? Tu
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
crescendo ed affrettando

202
64
Più mosso (♩= 69)
col canto
poco rit.
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
unissono
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
SA
SD
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
353
ff
mf
u - ra sol mi fa. Raf - fre - na il tuo dis - prez - zo. Per pie -
for - - - - - - se sai chi è. Sù, dil - lo, dil - lo a me! Sù, dil - lo a
col canto
poco rit.

356
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
SA
SD
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
1º solo
(confusa)
(con anima)
(schivandosi)
(calmandosi)
tà! Io nul-la_al ver non so.
Deh! Cre - di, no...
Io nul-la_al ver non sò.
me!
Non sai?
Non hai un sol sos - pet-to?
Chi

Moderato (♩= 60)

Fl.
Ob.
risoluto
f
col canto
Cl. (B♭)
f
Fg.
col canto
p
f
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C. P.
A.
SA
(con paura)
ten.
San - dro!...
SD
(scuotendola con rabbia)
(risoluto)
si - a il ma - le - det - to? Ma par - la! il vò, per Di - o!
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
mf
f

65 Meno mosso (♩= 50)
col canto
Fl.
Ob.
1º solo
pp
espressivo
Cl. (B♭)
1º solo
p
pp
dolce
Fg.
p
pp
delicato
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C. P.
A.
p
SA
SD
(pentito)
(con tenerezza)
(tranquillo)
ten.
rit.
Che mai fe - c'i - o? È ver, so - no in - sen - sa - to. Per - do - no, San - ta
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
pp
col canto

rit.
369
1º solo
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
Lento
(andandosene)
(Via nell'osteria)
SA
Ah! Ver - gin Ma - ri - a!
(disperato)
SD
mi - a, Del mal che t'ho re - ca - to.
Ma nul - la, sem-pre nul - la, M'è
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
rit.

374
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C. P.
A.
SA
SD
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
p
mf
pp
ppp
rit.
divisi
da - to di sco - pri - re!
Nep - pur ques - ta fan - ciul - la Il ver mi vol - le di - re...

Scena 5ª
Lola e detto

66 ***Allegretto*** **(♩.= 72)**

389
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
1º solo
1º solo
p
mf
mf
f
f
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
mf
f
(Lola si ferma al fondo, quasi scrutando)
(con umiltà)
LO
Sig - nor... Sen - sa - te... Cer -
(a Lola)
SD
Che mai de - si - de - ra - te voi qui?
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
p
p

poco rit.
a tempo
396
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
unissono
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C. P.
A.
LO
SD
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
ca - vo la com - ma - re: Con lei vò fa - vel - la - re.
(mestamente)
Si tro - va po - ve - ret - ta In - fer - ma là, sul
poco rit.
a tempo

402
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
mf
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
LO
Di Lu - ci - a sie - te_il fi - glio?
SD
let - to,
Pe - rò nul - la di gra - ve Il me - di - co ha det - to.
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
p

67 Meno mosso (♩= 60)
1º solo
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
LO
SD
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
(avvicinandosi)
(in disparte)
Per l'ap - pun - to San - dro so - no. Non sa - re - te voi del Bor - go– Si co - nos - ce già da un mi - glio.
Io nac - qui in al - tro sta - to, Pe - rò

414
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
LO
SD
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
I
p
vi - vo nel pa - e - se.
(sorridente)
(con galanteria)
Non mi e - ro in - gan - na - to. Con quel fa - re, quel sor - ri - re, U - na fac - cia co - sì

420
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C. P.
A.
LO
SD
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
unissono
mf
p
(interrompendolo)
Ris - par - mia - te_i com - pli -
bel - la, Con que - gl'oc - chi si lu - cen - ti, Sfol - go - ran - te co - me stel - la.

425
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
1º solo
p
fp
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
mf
Tp.
G.C.
P.
A.
LO
SD
(risoluta)
men - ti.
Col-la
(scusandosi)
(per partire)
Non v'of - fe - si,oh! mia com - ma - re.
Se vo - le - te voi par - la - re Or San - tuz - za man - de - rò.
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.

rit.
68
Andantino (♩. = 60)
2º solo
1º solo
p col canto
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
LO
SD
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
(con scherno)
(con ironia)
San - ta?! Con lei nò! Non mi fi - do del - la gen - te Che s'en va a tes - ta
rit.

435
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
435
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
435
Tp.
G.C.
P.
435
A.
LO
chi - na. Quel - l'i - po - cri - ta in - so - len - te Con quel far l'in - no - cen - ti - na.
SD
8
435
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.

69 ***Meno* (♩= 58)**

Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C. P.
A.
LO
SD
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
440
ff
f
(convincente)
(a Lola)
(annoiato)
Con voi deb- bo fa - ve - la - re.
Lo do -
Ma al - lo - ra che vo - le - te?
Non ho tem - po.

Allegro moderato (♩ = 88)
rit.
Andante (♩. = 56)
445
Fl.
Ob.
Cl. (B♭)
Fg.
Cr. 1, 2 (F)
Trb. 1, 2 (B♭)
Trbn.
Tp.
G.C. P.
A.
LO
SD
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
poco dim.
mf
(Muta Clarinetti in LA)
(Muta Corni in Mi♮)
(Muta Trompetti in A)
ve - te!
Pre - me_a voi di as - col - - - ta - re.
2 soli
p
tranquillo
rit.

70 Andantino (♩. = 60)
Fl.
Ob.
1º solo
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1, 2 (E♮)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
LO
Ho in - te - so che cer - ca - te Di sa - per che fu la
SD
Vl. solo
tutti
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.

458
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1, 2 (E♮)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
LO
spi - a. Pur la Lo - la voi bra - ma - te Di tro - va - re per la vi - a.
SD
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.

71 ***Allegro mosso*** (♩= 92)

463

Fl. *col canto* *unissono* *mf* *f* *ff*

Ob. *mf* *f* *ff*

Cl. (A) *mf* *f* *ff*

Fg. *mf* *f* *ff*

463

Cr. 1, 2 (E♮) *ff*

Trb. 1, 2 (A) *ff*

Trbn. *ff*

463

Tp. *ff*

G.C. P. *ff*

463

A. *mf* *f* *ff*

(guardando Sandro)

LO Or guar- da - te - mi nel vol - to: Vi sta Lo-la_al-la pre - sen - za.

(con stupore)

SD Mio Di - o! Che_as - col - to!?

463

Vni. I *mf* *f* *ff*

Vni. II *mf* *f* *ff*

Vle. *mf* *f* *ff*

Vc. *mf* *f* *ff*

Cb. *col canto* *mf* *f* *ff*

469
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
1º solo
Cr. 1, 2 (E♮)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
LO
SD
(trascinando le parole)
Ed a - ve - te l'im - pru - den - za Di ve - ni - re al mio cos -
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
p
mf
cresc.

474
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1, 2 (E♮)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
LO
SD
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
1º solo
col canto
cresc.
(affrontandolo)
ten.
Non vi te-mo! Ve lo det - to!
(terribile)
pet - to?
La mia co-lor daf - fi - da - - - - re.
4ª corda

72 *Andante sostenuto* (♩ = 60)

485
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1, 2 (E♮)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
1º solo
Tp.
G.C. P.
A.
LO
det - ta. Di Tu - rid - du, è ve - ro, L'a - man - te son sta - ta. Giam - mai men - zog-ne - ro Il
SD
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
p crescendo
mf
divisi

489
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1, 2 (E♮)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
LO
SD
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
cresc. molto
f
(con slancio)
det - to non ho. La col - pa es - pi - o E son ras - se - gna - - - - ta. Sì! Sof - fre il cor

73 Stesso tempo
unissono
cresc.
ff
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1, 2 (E♮)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
LO
SD
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
(con rabbia)
mi - o, Ep - pur ta - ce - rò. Ma vo - glio sve - la-re L'i-po-cri-ta in - fa-me Co-lei che am-maz-za-re L'a-

497
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1, 2 (E♮)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
LO
SD
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
p
man- te mi fè; Che dop - po il de - lit - to Vil - men - te com - mes - so Ne tras - se pro - fi - to Or vit - ti - ma è.

74 Meno (♩= 50)
501
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1, 2 (E♮)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
LO
SD
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
1º solo
col canto
unissono
(calmandosi)
E per ri- com - pen - so, In ca - sa del mor - to La mam-ma la tie - ne, Per so - lo con - for - to Man-gian-do il
2 soli
tutti
p

75 Più mosso (♩= 60)
506
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1, 2 (E♮)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
LO
SD
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
mf Largamente
f
ff
1º solo
(decisa)
pa - ne di san-gue_in-tri - so Del po - ve - ro fi - glio Per lei so - lo_uc - ci - so. Co-lei! So - no ve - ra - ci_I det - ti
San - ta? Il ver voi di - te?
divisi

stringendo
1º solo
ten.
509
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1, 2 (E♮)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
LO
SD
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
mf
f
cresc.
col canto
(con anima)
(pazzamente)
(minaccioso)
divisi
mie - i. Non sò men-tir: an - che sof - fren - do Il ver vò di - re.
Ma... tre - men - do... Lo - la, ba - da - te! Lo - la ba -
stringendo

molto stent.
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1, 2 (E♮)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
G.C. P.
A.
LO
SD
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
512
unissono
unissono
ff
precipitato
1º solo
p
col canto
(colla mazetta)
(mostrandosi calma)
(tranquilla)
A lei do- man - da - te:
Ne - ga - re non può.
Sen - ti - vo un
da - te!
Lo - la!
Lo - la!
molto stent.

76 ***Stesso tempo***

516

Fl.

cresc. un poco

Ob.

1º solo

pp

Cl. (A)

Fg.

cresc. un poco

p

516

Cr. 1, 2 (E♮)

Trb. 1, 2 (A)

Trbn.

516

Tp.

G.C.
P.

516

A.

LO

ma - le Che mi straz - za - va E che la gol - la For - te cer - ra - va. Or che_al - lo sfo - go Die - di_ab - ban -

SD

8

516

Vni. I

Vni. II

Vle.

Vc.

cresc. un poco

p

Cb.

Andantino (♩. = 60)
Fl.
Ob.
col canto
1° solo
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1, 2 (E♮)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
G.C. P.
A.
LO
(con ironia)
(congedandosi)
(Via)
do - no Ser - va vi so - no. Di quà m'en vò.
SD
(Sandro guarda Lola con stupore)
(minaccioso)
(con ira)
Va pur, cat - ti - va! Va! Per
Vni. I
divisi
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
pizz.

(77) ***Più mosso* (= 66)** *cresc. ed affrett.*

Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1, 2 (E♭)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
G.C. P.
A.
SD
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.

527

1º solo

p *mf* *cresc.* *f* *cresc.*

te l'o - ra ver - rà. Ed or si va - da_a fon - do Di ques - to fat - to_i - mon - do!

arco

cresc. ed affrett.

533
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1, 2 (E♮)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
SD
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
ff
pp
(gridando verso l'osteria)
San - ta! San - ta! Vien quà, ti di - co!

crescendo ed affrettando molto

crescendo ed affrettando molto

Scena 6ª
Santuzza, detto e Rocco (in disparte)

col canto
548
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1, 2 (E♭)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
T.T.
G.C.
P.
A.
SA
SD
RO
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
f
ten.
tri - ce. Tu stes - sa sei la spi - a, Tor - men - to d'al - ma mi - a. Ma dim - mi!? V'è gius -
col canto

551
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1, 2 (E♮)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
unissono
Tp.
T.T.
G.C.
P.
A.
SA
SD
RO
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
mf
ff
(deciso)
(trat.)
(pazzamente)
ti - zia
Da star al pa - ra - go - ne
Di tua vil ne - gri - zia?
Ma dim - mi!

79 ***Andante*** (♩ = 58)

1º solo

affrett.

Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1, 2 (E♭)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
T.T.
G.C. P.
A.
SA
SD
RO
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.

554

fp *p* *f* *cresc.*

6

(umile) *(con espressione)* *ten.*

È ver, si hai ra - gio - ne! Col - pe - vo - le son sta - ta, Ma mol - to dis - gra -

divisi

a tempo
pesante ed affrett.
col canto
559
Fl.
Ob.
1° solo
fp
Cl. (A)
1° solo
fp
Fg.
fp
Cr. 1, 2 (E♮)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
T.T.
G.C.
P.
A.
SA
zia - ta.
(con ira)
SD
Con - fes - si per pa - u - ra, Oh! Vi - le cre - a - tu - ra. Vor - rei dis - far - ti a bra - mi Con gioi - a, con mie
RO
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
a tempo
pesante ed affrett.
col canto

80
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1, 2 (E♮)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
T.T.
G.C.
P.
A.
SA
SD
RO
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
1º solo
(minacciando)
(penoso, a Santa)
trat.
ma-ni.
È ver! Van-ne lon - ta - no. Ti segua il mio dis-
Ma, San-dro...
Dè rif - fret-ti! È don - na... Non con - net-ti!
(colla mazetta)
(come tam tam)

col canto sempre
attacca precipitato
567
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1, 2 (E♮)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
T.T.
G.C. P.
A.
SA
SD
RO
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
ff
f
(risoluta)
ten.
dim.
È dun - que dan - na - zio - ne, Dell' - al - ma - mia co - lei? Com - pi - la tu - a ven - det - ta: Vuoi fi - - - ne a' gior - ni
prez - zo!
La so - - - la tu - a pre - sen - za Mi met - - - te più ri -
attacca precipitato
col canto sempre

rit.
a tempo
1° solo
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1, 2 (E♭)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
T.T.
G.C. P.
A.
SA
SD
RO
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
(d'intelligenzia col tenore)
mie - i. Ma dun - que non le bas - ta d'av - ver - ni scian-to_il co - re? A tut - ti vuol sve - la - re Il mi - o di - so - no - re. Eb - be - ne, San-dro, as -
brez - zo Di Lo - la, tua ri - va - le, Che po - co tem - po fa Il tut - to ven - ne_a dir - mi, L'in - te - ra ve - ri - tà.
rit.
a tempo

573
a tempo
rall.
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1, 2 (E♮)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
T.T.
G.C.
P.
A.
SA
SD
RO
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
ff
fp
f
p
unissono
precipitato
cresc.
(supplichevole)
(con anima)
(scacciandola)
col - ta, T'en pre - go mia di - fe - sa.
Gius - ti - zia mi sia re - sa.
Al - fi - ne ma - dre io
Di - fe - sa tu non hai!

affrett.
a tempo
577
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1, 2 (E♮)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
T.T.
G.C. P.
A.
SA
SD
RO
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
1° solo
col canto
ten.
(superba)
(convincente)
(annoiato)
so - no E di - fen - den - do me
Di - fen - do mio fi - glio!
Non ab - bia il tuo dis - prez - zo: È san - gue
Deg - no sa - rà di te.
f
fp
ff
affrett.
a tempo

a tempo
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1, 2 (E♮)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
T.T.
G.C. P.
A.
SA
SD
RO
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
580
mfp
f
ff
sempre
col canto
unissono
(disperata)
trat.
(parlato)
(con dubbia)
tu - o pur quel - lo. È fi - glio di Tu - rid - du, Del mor - to tuo fra - tel - lo!
Che? Di lui? Del po - ve - ro es -
a tempo

81 Meno mosso (♩= 50)
rit.
affrett. molto
Fl.
Ob.
1° solo
col canto
p tranquillo
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1, 2 (E♮)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
T.T.
G.C. P.
A.
SA
(tranquilla)
(singhiozzando)
La Lo - la non t'ha det - to? A lei no con - ve - ni - va. Quel mos-tro ma - le - det - to.
SD
(impaziente)
tin - to? Or vi - a! Dim-mi tut - to! L'in -
RO
Vni. I
2 soli
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
pp
f
rit.
affrett. molto

largamente
587
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1, 2 (E♮)
Trb. 1, 2 (A)
1° solo
Trbn.
Tp.
T.T.
G.C. P.
A.
SA
Eb - be - ne! San-dro,as-col - ta!
SD
te - ra ve - ri - tà!
RO
calmo
ten.
Di lei a - vrai pie - tà!
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
largamente
mf

Adagio (♩ = 56)
Racconto di Santuzza
82
cresc. ed affrett.
590
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
mf
p
Cr. 1, 2 (E♮)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
sentito
Tp.
G.C.
P.
A.
molto espressivo
SA
SD
RO
Tu - rid - du_a - ma - i Con tut - ta_eb - brez - za: E - ra_il mio
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
espressivo
cresc. ed affrett.

a tempo
rit.
a tempo
cresc. ed affrett.
a tempo
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1, 2 (E♮)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
SA
SD
RO
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
unissono
Di - o, Il so-lo a - mo-re. A lui do-na - i La gio - vi-nez - za, L'o-no-re mi - o. In-ter il

a tempo
col canto
599
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1, 2 (E♮)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
SA
SD
RO
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
p
col canto
fp
1º solo
deciso col canto
mf
(deciso)
co - re Mi ri - cam - bia - va Di pa - ri af - fet - to. Sem - pre di - ce - va: "Sì, t'a - mo, San - ta!" E mi sem - bra - va ve - ro quel det - to
col canto
a tempo

col canto
a tempo
1º solo
1º solo
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1, 2 (E♮)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
SA
SD
RO
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
603
E mi sem - bra - va ve - ro quel det - to
Che mi re - ca - va Si gioi - a tan - ta. Ahi -
col canto
a tempo

83 *Stesso movimento*

606

Fl. *mf* *cresc.* *f* *col canto* *cresc.* *f* *dim.*

Ob. **1° solo** *mf* *cresc.* *f* *col canto* *cresc.* *f* *dim.*

Cl. (A) *mf* *cresc.* *f* *cresc.* *f* *dim.*

Fg. *mf* *cresc.* *f* *cresc.* *f* *dim.*

606

Cr. 1, 2 (E♮) *f* *f*

Trb. 1, 2 (A) *f*

Trbn. *f*

606

Tp.

G.C. P.

606

A.

606

SA mè! Fui in - gan - na - ta! Giam-mai co - lui m'a - mò. La Lo - la scel - le - ra - ta A lei se lo ti - rò. A lei se lo ti -

SD

RO

606

Vni. I *mf* *cresc.* *f* *cresc.* *f*

Vni. II *mf* *cresc.* *f* *cresc.* *f*

Vle. *mf* *cresc.* *f* *cresc.* *f*

Vc. *mf* *cresc.* *f* *cresc.* *f*

Cb. *cresc.* *f*

rit.
Fl.
Ob.
1º solo
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1, 2 (E♮)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
(quasi piangendo)
(decisa)
SA
rò E so- la,ab-ban-do - na - ta, Tu-rid-du mi las - ciò. Dell'-a-mor suo pri - va - ta Il cor mi las - ce -
SD
RO
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
rit.

a tempo

614

Fl.

Ob.

Cl. (A)

Fg.

614

Cr. 1, 2 (E♮)

Trb. 1, 2 (A)

Trbn.

614

Tp.

G.C.
P.

614

A.

(mestamente)

614

SA

rò. "Ho san- gue tuo nel se - no Deh, ab - bi tu pie - tà! Se non di me, al - me-no Di lui che nas-ce - rà." As - col - to dar non vo - le. Mi dis - se: "Lun - gi

SD

RO

614

Vni. I

fp

Vni. II

fp

Vle.

fp

Vc.

p

Cb.

a tempo

rit.
617
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
mf
Cr. 1, 2 (E♭)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
SA
va, D'a- mor tu sei ben fol - le. Di te son stan - co già."
(comosso)
(calmo)
SD
Oh! Dis-gra-zia-to!
Pro - se - gui, San - ta.
RO
S'è già cal -
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
p
rit.

(84) ***Più mosso* (♩= 69)**

Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1, 2 (E♮)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
G.C. P.
A.
SA
SD
RO
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.

ff
mp *cresc. poco a poco*
p *cresc. poco a poco*
(con impeto)
(tranquilla)
Di Pas - - - qua è gior - - - no! È in fes-ta_il Bor-go_in - te-ro. Al-la chie-sa van con-ten-ti Vec-chi gio-va-ni fan-
ma-to.

stent.
623
Fl.
col canto
f dim.
f cresc.
ff
Ob.
mf
1° solo
p
Cl. (A)
col canto
Fg.
Cr. 1, 2 (E♮)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
SA
(con dolore)
(mesta)
ten.
(con slancio)
(mesta)
ciul - li Al - la mes - sa, sor - ri - den - ti. Io so-la den-tro al tem-pio Non po-te-vo far in-tra - ta! Da me fug-gi_og-nun di-
SD
RO
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
stent.

stent.
1° solo
sempre cresc.
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1, 2 (E♮)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
SA
SD
RO
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
(esaltandosi)
(con strazio d'anima)
cen - do Che son fem-mi-na dan - na-ta. Men-tre a Lo-la il mio Tu - rid - du Con a - mor va sus-sur - ran - do Che è il so - lo suo pen-
stent.

affrett. a tempo rit.

Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1, 2 (E♮)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
G.C. P.
A.
SA
SD
RO
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.

630

ff mf f p

(trascinando) ten. (quasi piangendo)

sie - ro E di me nep-pur cu - ran - do! E di me di me nep-pur cu - ran-do! di me nep-pur cu-

affrett. a tempo rit.

(85) ***Meno mosso assai*** **(♩= 56)**

Fl.

Ob. — **1° solo** — ***p*** — ***f***

Cl. (A) — **1° solo** — ***p*** — ***f***

Fg. — ***p*** — ***f***

Cr. 1, 2 (E♮)

Trb. 1, 2 (A)

Trbn.

Tp.

G.C. P.

A.

SA — *(quasi parlato)* — *(singhiozzando)*

ran - do! Mi pros-trai a' pie - di suo - i Col-le la - cri-me sul vi - so. Im-plo-rai per pi - e - ta - te: Mi ri - po - se con sor -

SD

RO

Vni. I — ***p***

Vni. II — ***p***

Vle. — ***p***

Vc. — ***p***

Cb. — ***p***

1º Tempo
crescendo ed affrettando
a tempo
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1, 2 (E♮)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
G.C. P.
A.
SA
SD
RO
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
unissono
dim.
rit.
ten.
ri - so! Poi mi pre - se per le brac - cia Ed al suo-lo mi ti - rò. Sen - za pur guar - dar - mi in fac - cia Con la Lo - la se ne an -
crescendo ed affrettando
a tempo

rit.
a tempo
cresc. ed affrett.
rit. molto
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1, 2 (E♮)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
SA
SD
RO
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
642
unissono
ten.
dò. Fu vil- men- te si_in-gan - na - ta, Tor-tu-ra-ta l'al-ma mi - a, Che ad Al-fio dis-pe - ra - ta Cor-si tos-to_a far la
dim.

lento
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1, 2 (E♮)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
SA
SD
RO
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
col canto
cresc.
fp
dim.
pp
Lento
(a testa china)
(calma)
(fiera)
(umile)
ten.
(piange)
spi - a.
Ti dis-si_il ve-ro,
Men-tir non so.
O-ra pu-nis-ci:
Sof-frir sa - prò.
divisi
cresc. molto
lento

Largo (♩ = 40)

86

(senza rigore di tempo)

Fl.

Ob. — 1º solo — *molto espressivo* — *delicato* — *col canto*

Cl. (A) — 1º solo — *delicato*

Fg. — *delicato*

Cr. 1, 2 (E♮)

Trb. 1, 2 (A)

Trbn.

Tp.

G.C. P.

A.

SA

SD — *(pentito)* — Co - rag - gio, San - ta, Sei in - - - no - cen - te!

RO

Vni. I

Vni. II

Vle.

Vc.

Cb.

(senza rigore di tempo)

Più mosso (♩= 50)
rit.
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1, 2 (E♮)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
G.C. P.
A.
SA
SD
RO
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
655
pp
1° solo
mf
risoluto
f
fp
ppp
(sotto voce)
Con te Tu - rid - du Non fu cle - men - te! Al mal che
divisi
rit.

87 *Andante* (♩= 60)

Stesso movimento

672
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
mf
672
Cr. 1, 2 (E♭)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
672
Tp.
G.C.
P.
672
A.
672
SA
SD
8
RO
San - dro! Be - ne - det - to! Ve - ro uo - mo Di buon co - re!
672
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
mf

88 Allegretto (♩.= 80)
676
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1, 2 (E♮)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
SA
SD
RO
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
1° solo
1° solo
unissono
col canto
(contento)
Vo- glio an - dar per tut - to il Bor - go A con-

684
1º solo
1º solo
1º solo
p
f
p
unissono
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1, 2 (E♮)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
SA
SD
RO
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
tar la lie - ta nuo - va.
Og - nun gioi - a al cer - to pro - va,
S'en ri -

rit.
690
Fl.
Ob.
1º solo
unissono
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1, 2 (E♮)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
SA
SD
RO
(guardando verso il fondo)
tor - na il buon u - mor.
Ec-co là che fan ri-tor-no I com-
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
f
ff
rit.

89 ***Allegro* (= 88)**

696

Fl.

Ob.

Cl. (A)

Fg.

f

f

1º solo

Cr. 1, 2 (E♮)

Trb. 1, 2 (A)

Trbn.

unissono

f *col canto*

f

f

Tp.

f

G.C.
P.

A.

SA

SD

RO

(chiamandoli)

pa - gni pres-to quà. Ca-me-ra-ti, sù, al - le-gri A sen-tir la no-vi - tà! A sen-tir la no-vi - tà!

Vni. I

Vni. II

Vle.

Vc.

Cb.

f

Scena 7ª
Michele, coro e detti

90 ***Allegro*** (♩ = 80)

Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1, 2 (E♭)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
Tamb.
G.C. P.
SA
SD
MI
RO
S
T
B
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.

unissono

f

ff

Che c'è? Di - te sù! Vo - glia - mo sa - per, Sa - per che mai fu. Per -

710
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
mf
710
Cr. 1, 2 (E♮)
unissono
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
710
Tp.
Tamb.
G.C.
P.
RO
S
chè tal pia - cer? Per - chè tal pia - cer?
T
chè tal pia - cer? Per - chè tal pia - cer?
B
710
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
mf

91 Allegretto (♩.= 80)
715
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
1° solo
unissono
Cr. 1, 2 (E♮)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
Tamb.
G.C. P.
RO
San- dro al - la San - ta per - do - na, Al fi - glio vuol pu - re pen - sa - re. Un
S
T
B
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
p

affrett.

affrett.

92 Allegro (♩ = 88)
1º solo
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1, 2 (E♭)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
Tamb.
G.C.
P.
SA
SD
MI
RO
S
T
B
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
Oh! Qual gioi - a, qual con - ten - - - - to!
Gra - zie, San - dro di gran cor!
Quan - ta gioi - a, qual con - ten - - - - to!
Son a - mi - ci di gran cor!
Vi - va San - dro di gran cor!

93 *Tempo di marcia* (♩ = 100)

Concertato

741
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
unissono
unissono
Cr. 1, 2 (E♭)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
Tamb.
G.C.
P.
f pp
f p
f pp
SA
SD
MI
RO
mor. Oh! Qual gioi - a, qual con - ten - to! Gra - zie, San - dro di gran cor! Lui fe - li - ce og - nor mi ren - de, Mi ri - tor - na il buon u -
mor. Quan - ta gioi - a, qual con - ten - to! Son a - mi - ci di gran cor! Lor fe - li - ce an - co - ra ren - do, Fo to - nar il buon u -
mor. Oh! Qual gioi - a, qual con - ten - to! Vi - va San - dro di gran cor! Lui fe - li - ce tut - ti ren - de, Ci ri - tor - na il buon u -
mor. Oh! Qual gioi - a, **qual con - ten - to! Vi - va** San - dro di gran cor! Lui fe - li - ce tut - ti ren - - - de, Ci ri - tor - na il buon u -
S
T
B
va! Lui fe - li - - - - ce tut - ti ren - - - - de, tut - ti ren - de Ci ri - tor - na il buon u - mor, u - - -
va! Lui fe - li - ce tut - ti ren - de tut - ti ren - de, Ci ri - tor - na il buon u - mor, u - - -
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.

747
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
unissono
unissono
unissono
Cr. 1, 2 (E♭)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
Tamb.
G.C.
P.
f pp
f pp f pp
f pp
f pp
f pp f pp
SA
SD
MI
RO
mor.
S
T
B
mor. Vi - va San - - - dro di gran cor, gran cor! Vi - va San - dro di gran cor! Vi - va San - - dro di gran cor, gran
mor. Vi - va San - dro di gran cor! Vi - va San - dro di gran cor! Vi - va San - dro di gran cor, gran
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.

94 Meno mosso (♩= 88)
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
col canto
p
Cr. 1, 2 (E♮)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
Tamb.
G.C.
P.
f
RO
S'en vien di quà la
S
T
B
cor! Noi fa - re-mo gran-di fes-te E dan-zar vo-glia-mo an - cor, E del vin tra-can-ne - re-mo Sol di San-dro in o - nor! Sol di San-dro in o - nor!
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.

Meno mosso ancora (= 66)
758
Fl.
Ob.
Cl. (A)
mf
Fg.
mf
758
Cr. 1, 2 (E♮)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
758
Tp.
Tamb.
G.C.
P.
(chiamando)
RO
Lo- la. A lei vò pur con - ta - re. Vò pur con - ta - re. O-là! O-là! Com - ma - re! Ve-ni-te pres - to! O - là!
758
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
mf
Cb.
mf

Scena 8ª (ultima)
Detti e Lola

Allegro moderato (♩= 72)

95

affrett. *a tempo* *col canto*

Fl.
Ob. 1° solo *mf*
Cl. (A) *mf*
Fg. *mf* *col canto*
Cr. 1, 2 (E♭)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
G.C. P.
A.
SA
LO O - hè! Roc - co? Che bra - ma - te?
SD
RO So - lo vo - le - vo di - re Che San - dro fa ve - ni - re Di Tu - rid - du il fi - glio
S
T
B
Vni. I *mf*
Vni. II *mf*
Vle. *mf*
Vc. *mf*
Cb. *mf*

affrett. *a tempo* *col canto*

rit.
a tempo
767
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
ten.
Cr. 1, 2 (E♮)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
SA
LO
RO
(con grazia)
(con ironia)
(a Santa)
Ma cer- to che la so- no!
Las-ciar-lo in ab - ban - do - no quel fi - glio poi per-chè?
Pe-rò per te, San-
quà.
Ne sie - te voi con - ten - ta?
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
rit.
a tempo

96 Meno mosso (= 66)
unissono
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1, 2 (E♮)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
G.C. P.
A.
SA
LO
tuz - za, Sa - reb - be un gran con - for - - - - to Che quel fi - glio - lo mor-to Ci fos - se. Cre-di a
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
mf

774
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1, 2 (E♮)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
G.C. P.
A.
SA
LO
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
p cresc. molto
ff
col canto
1° solo
ten.
(decisa)
(fiera)
(trascinando le parole)
Il tuo tris-te au-gu-rir Non giun-ge-rà a Di-o.
Vi-vrà il fi-glio mi-o.
me.
Per tu-a mag-gior pe-na,

97
Andantino (♩. = 60)
779
col canto
1º solo
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1, 2 (E♮)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
SA
LO
Al - lor che sa - rà gran - de. Bas - tar - do e sen - za no - me Vor -
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
p

784
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1, 2 (E♭)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
SA
LO
rà sa - per del co - me Il pa - dre s'en mo - rì.
E tu do-vrai pur
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.

98 Meno mosso (= 56)
789
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
fp
f
Cr. 1, 2 (E♮)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
SA
LO
(decisa)
Ah! No! No!
(imitando la voce di Santa)
di - re: "Per me fu am - maz - za - to, Per me quel dis - gra - zia - to Del mon - do s'en par - ti..."
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.

791
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1, 2 (E♮)
Trb. 1, 2 (A)
unissono
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
SA
LO
(supplice)
Bas - ta, Lo - la.
(con rabbia)
Il cas - ti - go tuo sa - rà. Hai pa - u - ra, Oh! vi - le cre - a - tu - ra? Oh! Vi - le cre - a -
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
ff

un poco affrett.
a tempo
794
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1, 2 (E♮)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
(perdendo la pazienza)
(con noia)
SA
Oh! Bas - ta, scia - gu - ra - ta, Fem - mi - na per - ver - sa! La raz - za tua dis -
LO
tu - ra Hai pa - u - ra? Oh! Vi - le cre - a - tu - ra.
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
f
p
un poco affrett.
a tempo

Meno mosso (♩= 56)
797
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1, 2 (E♭)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
G.C. P.
A.
SA
RO
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
p
f
mfp
crescendo
per - sa, Oh! al - ma de - pra - va - ta, Pos - sa va - gar pel Mon - do Sen - za tro - var ri - get - to Il no - me tu - o im -

99
Più mosso (♩= 72)
1° solo
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1, 2 (E♮)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
G.C. P.
A.
SA
LO
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
ten.
mon - do! Da tut - ti si re - ca - to.
(fiera)
Raf - fre - na il tuo ve - le - no, Non to - le - ro in -

poco rit.
a tempo
803
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1, 2 (E♮)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
1º solo
Tp.
G.C. P.
A.
SA
LO
(mesta)
(disperata)
(minacciandola)
M'hai re - sa dis - gra - zia - ta!
M'hai re - sa dis - gra -
sul - to!
O tel si caccia in se - no.
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
fp
pp
mfp
ff
poco rit.
a tempo

Stesso movimento
807
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1, 2 (E♮)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
SA
LO
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
1º solo
unissono
zia - ta! E poi mi - nac - ci an - co - ra.
ff
mf
p

300

100 ***Andante sostenuto*** (♩ = 56)

Fl.

Ob. — 1° solo — *mf*

Cl. (A) — *mf*

Fg. — *mf*

Cr. 1, 2 (E♭)

Trb. 1, 2 (A)

Trbn.

Tp.

G.C. P.

A.

SA — *(quasi piangendo)* — Ma guar - da, scia - gu - ra - ta, Non giun - ga la tua o - ra Di ren - der con - ta a Di - o Del tris - te vi - ver mi - o.

LO — *(con scherno)* — Ma for - se me - ri - a - to Non hai il mio dis -

SD

RO

S

T

B

Vni. I

Vni. II

Vle.

Vc.

Cb.

814
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1, 2 (E♭)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
SA
LO
SD
RO
S
T
B
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
p
prez- zo?
(Fra - tel - lo dis - gra - zia - to!)
(mesto)
(Fra - tel - lo dis - gra -
(Co - lei mi fa ri - brez - zo.)
(Co - lei mi fa ri -

101
Meno mosso (= 50)
tranquillamente
817
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1, 2 (E♭)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
G.C.
P.
A.
SA
LO
SD
RO
S
T
B
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
p
pp
mf
zia - to!)
brez - zo.)
(Per l'a - ria la tem - pes - ta Mi - nac - cia di ca - de - re, Vo - glia - mo un pò ve - de - re Che dia - vol nas - ce -
(Per l'a - ria la tem - pes - ta Mi - nac - cia di ca - de - re, Vo - glia - mo un pò ve - de - re Che dia - vol nas - ce -
tranquillamente

affrett.

819

Fl.

Ob.

Cl. (A)

Fg.

ff

819

Cr. 1, 2 (E♭)

Trb. 1, 2 (A)

Trbn.

ff

819

Tp.

G.C.
P.

819

A.

(con ira)

819

SA

Che bra - mi tu an - co - ra? Che vuoi del - la mia vi - ta?

(con rabbia)

LO

Sol bra - mo sia fi -

SD

S

rà.) (Che dia - vol nas - ce - rà.)

T

rà.) (Che dia - vol nas - ce - rà.)

B

819

Vni. I

Vni. II

Vle.

Vc.

Cb.

ff

affrett.

304

102

***Più mosso* (♩= 66)**

affrettando molto e crescendo

822

Fl.

Ob.

Cl. (A)

Fg.

unissono

Cr. 1, 2 (E♭)

Trb. 1, 2 (A)

unissono *unissono*

Trbn.

Tp.

G.C. P.

ff

A.

(quasi parlato) *(fere Lola con un stiletto)* *(pazzamente)*

SA

Eb - be - ne, scia - gu - ra - ta. Pre -

(grida) *(barcollando, cade)*

LO

ni - ta Co - me Tu - rid - du al par! Ah!

SD

S

Fer - ma! Fer - ma!

T

Fer - ma! Fer - ma!

B

Vni. I

Vni. II

Vle.

Vc.

Cb.

affrettando molto e crescendo

Più mosso ancora (♩= 72)
rit.
col canto
lento
Fl.
Ob.
Cl. (A)
Fg.
Cr. 1, 2 (E♭)
Trb. 1, 2 (A)
Trbn.
Tp.
G.C. P.
A.
SA
LO
SD
S
T
B
Vni. I
Vni. II
Vle.
Vc.
Cb.
ff
dim.
mf
p
pp
f
ten.
(s'inginocchia)
ce - di all' - al - tro mon - do Co - tes - ta dis - gra - zia - ta.
L'ol - trag - gio ven - di - cai!
(si alza un pò con difficoltà)
trat.
(cade)
M'uc - ci - se la mal na - ta... Muoi-o...
(a Santa)
(sentito)
Che fes - ti, dis - gra - zia - ta?
Co - lei lo me - ri -
rit.
col canto
lento

Fine dell'opera