

# Recitativo e Ária para soprano, violinos e baixo

Não me é solicitado transformar a presente edição da partitura do *Recitativo e Ária*, datado da Bahia 1759, em uma pequena História da Música na Bahia; nem sequer apresentar subsídios para a mesma. Aliás, a História da Música na Bahia ainda não foi escrita e o que conhecemos da atividade musical nesse importante centro econômico-social-político-cultural, que foi o Recôncavo baiano, são apenas subsídios para os quais o próprio autor da presente restauração também contribuiu (1).

Já era tempo de proceder-se a uma pesquisa em profundidade que trouxesse à luz monografia reunin-

do tudo o que é conhecido e o que está por sê-lo, facilitada pela riqueza e abundância das fontes primárias de que dispõem os arquivos nacionais e portugueses sobre aquela úbere Bahia de então.

Não arrisco sequer um levantamento bibliográfico sistemático que fugiria às finalidades precípuas da presente edição; mas cabe, apenas, a título de informação, referência a um trabalho que, sem dedicar-se exclusivamente à mais antiga música baiana, abre-lhe perspectivas metodológicas de pesquisa e de valiosas fontes para o empreendimento almejado e recomendado.

Trata-se do excelente trabalho do

musicólogo norte-americano. Dr. Robert Stevenson, da Universidade de Califórnia, sobre *Algumas Fontes Portuguesas para a Primitiva História da Música Brasileira* (2). No magistral artigo, o autor atribui a autoria deste *Recitativo e Aria* ao brasileiro Caetano de Mello Jesus, pois no ano da apresentação original da obra era mestre da capela da Sé de Salvador, cargo que desempenhou provavelmente durante vinte e cinco anos. Caetano de Mello Jesus era então o principal compositor e regente da região, com grande prestígio no Brasil e em Portugal e autor de tratados teóricos sobre música, dentre os quais a *Arte de Canto de Órgão* e o *Tratado sobre a Música Polifônica*, em quatro partes, em forma de diálogo entre mestre e discípulo, cujo primeiro volume é justamente de 1759 e o segundo de 1760.

O *Recitativo e Aria* é a mais antiga obra musical até agora conhecida e relatada da História da Música Brasileira e representa um testemunho vivo do nível de desenvolvimento artístico atingido então pela cultura baiana, animando-nos para o aprofundamento das pesquisas cientificamente conduzidas e que poderão levar-nos a novas descobertas, enriquecendo o nosso patrimônio cultural.

Datado da Bahia, 2 de julho de 1759, o *Recitativo e Aria* é dedicado a José Mascarenhas Pacheco Pereira Coelho de Mello que, em Portugal, era desembargador da Casa da Suplicação, a alta corte de Justiça de Lisboa. Este personagem foi nomeado em 1758 para o cargo de Conselheiro do Conselho Ultramarino (3) para, juntamente com Manoel Estêvão Barberino, agir no Brasil contra os jesuítas que, no ano seguinte, seriam expulsos dos territórios portugueses, sendo suas missões transformadas em paróquias dirigidas por outras ordens religiosas (4). Entre os encargos administrativos que lhes eram atribuídos incluía-se

a criação dos Tribunais do Conselho de Estado e Guerra e o da Mesa de Consciência (5).

A chegada deste eminente personagem ocorreu em agosto de 1758 (6) e conta-se (7) que a tormentosa tempestade que adveio na viagem teria arrancado de Mascarenhas a promessa pública de jamais agir contra os jesuítas. O fato é que, em carta datada da Bahia, 23 de dezembro de 1758, e dirigida ao Ministro de Ultramar, Thomé Joaquim da Costa Côrte Real, José Mascarenhas desenvolve uma surda defesa dos padres da companhia alegando que: "... os jesuítas estão no mayor socego e humildade que hé possível, bem poderá isto ser affectado, porém nesta Capitania não pode haver temor, de que fação a menor perturbação no Estado, pois nem tem hoje partido nem forças capazes para isso" (8).

É possível que a relutância que Mascarenhas demonstrava em obedecer às determinações exaradas diretamente por Pombal fôsse a causa de seu encerramento, durante vinte anos, na fortaleza do Destêrro, em Santa Catarina, sendo libertado somente após a queda de Pombal (9).

Seu nome está intimamente ligado à *Academia Brasileira dos Renascidos*, de vida efêmera mas intensa e da qual foi membro correspondente o árcade mineiro Cláudio Manoel da Costa. Fundada sob os auspícios de Mascarenhas, figura soberana de mecenas e patrocinador de letras e artes, a Academia parecia corresponder às preocupações do Reino em realizar o levantamento, especialmente histórico-literário, da Colônia (10). As inúmeras colaborações recebidas (11), resultado de convites especiais, são um depoimento interessante e eloquente do entusiasmo que reinou naquele Recôncavo, como a comemorar o renascimento da antiga *Academia dos Esquecidos*, que teve no Conde de Sabugosa, em 1724, seu protetor excepcional, e atender a um justo anseio da intelectualidade, de projeção e realização acadêmica.

Aos seis dias de junho de 1759, reúnem-se quarenta acadêmicos em magnífico salão do Convento dos Carmelitas Descalços, luxuosamente ornamentado. O côro de música ficava defronte à porta da entrada principal (12). A Academia, de efêmera duração, soube certamente usufruir das possibilidades que oferecia o desenvolvimento da arte da música na época para integrá-la em suas manifestações artísticas, tornando-as, assim, mais belas e solenes. É disto um exemplo o *Recitativo e Aria* aqui editado.

Logo após a primeira sessão da Academia, Mascarenhas, seu inspirador e primeiro Diretor Presidente, cal gravemente enfermo. Rezaram-se missas em ação de graças por seu restabelecimento e a Academia: "... ofereceu-lhe uma festa íntima aos 2 de julho e dedicou-lhe um recitativo executado por boa orquestra" (13).

A importância do *Recitativo e Aria* é realçada pelo fato de seu texto literário ser em português e não em latim, e ser de natureza profana e não religiosa, como a grande maioria das obras musicais da fase colonial brasileira conhecidas até agora; trata-se de uma laudatória dedicada a José Mascarenhas e sua feitura e condições de realização como composição musical muito nos sugerem sobre o estado das atividades sociais de salão na Bahia do século XVIII, isto é, que a música se vinculava familiarmente às atividades sociais e leigas da época, contribuindo para sua solenidade e para o refinamento da sensibilidade, pelo menos, da camada social mais elevada.

Como a quase totalidade das obras musicais do período colonial brasileiro, o *Recitativo e Aria* não se apresenta originalmente em forma de partitura mas em partes cavadas de *Voz* — clave de *dó*, primeira linha — *Violino 1.º*, *Violino 2.º* e *Basso* (14).

## O RECITATIVO

De gênero que subordina estreitamente o desenvolvimento musical ao texto poético, este *Recitativo*, estilisticamente vinculado ao recitativo melodramático italiano, procura, aliás com êxito, extrair do texto literário toda sua intensidade e significação, realizando-o num crescendo magnífico do início ao fim, através das mais variadas formas de tensão, seja tonal, agógica, harmônica ou tímbrica.

Literariamente compõe-se de 38 versos divididos em quatro estrofes de 10, 8, 10 e 10 versos respectivamente, decassílabos, entremeados de 6 versos esparsos de 6 sílabas (heróico quebrado).

Do ponto-de-vista da rima temos o seguinte esquema:

1ª e 4ª estrofes: a a, b b, c c, d d, e e.

2ª estrofe: a b b c a c d d.

3ª estrofe: a b b a c c d d e e.

É de notar-se que nenhuma rima se repete a não ser no verso ao qual corresponde, o que dá ao texto uma inegável riqueza fonética. Além disso, o entremear de seis versos heróicos quebrados entre os decassílabos sugere a elaboração poética conjunta com a composição musical, numa busca de adaptação mútua.

O desenvolvimento poético do assunto é flagrantemente construído em duas etapas, o que nos faz discernir dois momentos distinta e simetricamente separados no fim da segunda estrofe. A parte composta pelas duas primeiras estrofes constituía, assim, uma introdução histórica ao tema, consistindo numa apresentação e elogio do homenageado e manifestando a disposição hospitaleira da Cidade do Salvador.

Na segunda parte — terceira e quarta estrofes — o poeta passa à evocação das qualidades mitológicas que almejava possuir para celebrar o homenageado e, lamentando não possuí-las, opta por calar-se ou celebrar como pode, a grandeza de seu nome.

Heroe Egregio Douto Peregrino 1  
 Que por impulso de feliz destino  
 Nesta Cabeça do Orbe Americano  
 Peregrino aportaste e o soberano  
 Divino Auctor das couzas voz tem nella 5  
 Por que possais mais tempo esclarecella  
 Com vossa presença esclarecida  
 E de vossas acções honra subida  
 E bem que quiz a mísera fortuna  
 Que voz fosse molesta e que importuna 10

A hospedagem Senhor desta Bahia  
 Sabem os Ceos e testemunhas sejam  
 Que della os naturaes só voz desejão  
 Faustos annos de vida e saude  
 E prospera alegria 15  
 Pela affavel Virtude  
 de vossa generosa Urbanidade  
 Com que a todos honraes, desta Cidade.

Oh, quem me dera a voz me dera a Lira 20  
 de Amphiam e de Orpheo que arrebatava  
 os montes e fundava  
 Cidades pois com ellas erigira  
 hum Templo que service por memoria  
 de eterno monumento a vossa gloria  
 Oh, se tambem tivera 25  
 as cem bocas da Fama com que a esfera  
 podesse toda encher do vosso nome  
 por que a seu cargo a Eternidade o tome

Oh, se também tivera o canto grave  
 da Filomena doce e Cirne suave 30  
 Vosso louvor sem pausa Cantaria  
 Com Clauzula melhor; mais harmonia  
 Mas já que nada tenho  
 para tão relevante desempenho  
 Calarey como calão os prudentes 35  
 por não errar com frases indecentes  
 ou do modo que posso  
 Celebrarey por grande o nome vosso.

Vale-se a composição musical des-  
 se esquema bipartido e toda a pri-  
 meira parte funciona como introdu-  
 ção baseada no contexto literário e  
 com uma certa indecisão direcional  
 no esquema tonal (15), assim como  
 também na insistência em cada um  
 dos tons abordados. Na segunda  
 parte, bem ao contrário, há desde  
 seu início uma estabilização evden-  
 te no gráfico anexo. Constatase  
 uma progressão descendente em  
 quintas, de mi menor a fa maior,  
 assim como um repouso em cada

um dos tons abordados, contornan-  
 do-se sempre o desenho nos tons  
 menores.

Os três versos que iniciam com a  
 exclamativa *oh* — versos 19, 25 e  
 29 — são abordados melódicamente  
 de forma ascendente, com as notas  
*la, re e sol*, representando esta últi-  
 ma a frequência mais aguda da peça  
 e o momento de maior tensão, como  
 mostraremos.

O *Recitativo* apresenta um grande  
 equilíbrio entre a textura da voz e  
 as cordas. Aquela, extremamente

transparente, recebe um acompanhamento instrumental dialogante e absolutamente discreto. Mesmo nos dois momentos em que ocorre a concomitância com os instrumentos, a voz não deixa de predominar, ou melhor, a textura permanece transparente. O primeiro momento de tensão aparece no início da terceira estrofe (Oh, quem me dera a voz...), quando os *pizzicati* nas cordas procuram estabelecer uma atmosfera mitológica, com um acorde de quinta diminuta (7º grau em mi-menor). O segundo momento ocorre nos cinco últimos versos (Mas já que nada tenho...) onde, durante quatro compassos, susta-se a movimentação das cordas em notas presas que simbolizam, sonoramente, o silêncio do poeta incapaz de cantar. Nesse momento, a tonalidade de Fá-maior é reintroduzida pela terceira inversão do acorde de sétima de dominante (sétima no baixo), forma precoce de peroração anunciando o final.

É ainda excepcional a íntima integração dos recursos sonoros e o texto poético, valorizando-o sobremaneira. O estilo imitativo encontra expressão comedida mas eloquente como exemplo no último acorde sêco usado pelo acompanhamento das cordas (Peregrino aportaste). É flagrante a preocupação pela direção freqüencial melódica da voz solista, também num estilo imitativo, que procura estabelecer a direta relação entre a semântica da palavra e as possibilidades que os recursos sonoros ofereciam nesse plano. Assim, ressaltamos no início da terceira estrofe os versos "Oh, quem me dera a voz me dera a Lira / de Amphiam e de Orpheo que arrebatava / os montes e fundava / Cidades..." onde, em apenas um compasso de cinco notas, é alcançada a nota mais aguda da obra — sol<sup>4</sup> — na palavra *montes*, e a mais grave — dó<sup>3</sup> — na palavra *fundava*, estabelecendo-se assim, um significativo contraste semântico. Além disso, a palavra *arrebatava* é precedida e seguida de volatas ascendentes e descendentes.

Mas o ponto culminante da tensão, no Recitativo, verifica-se no começo

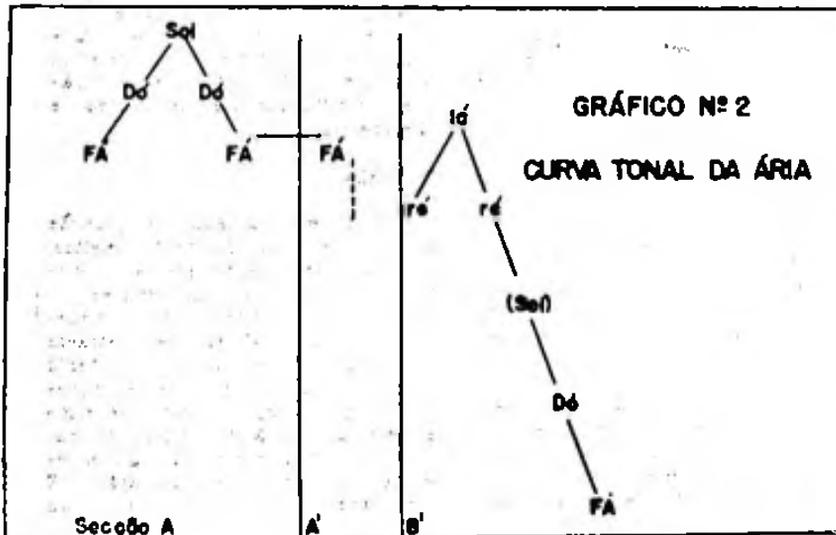
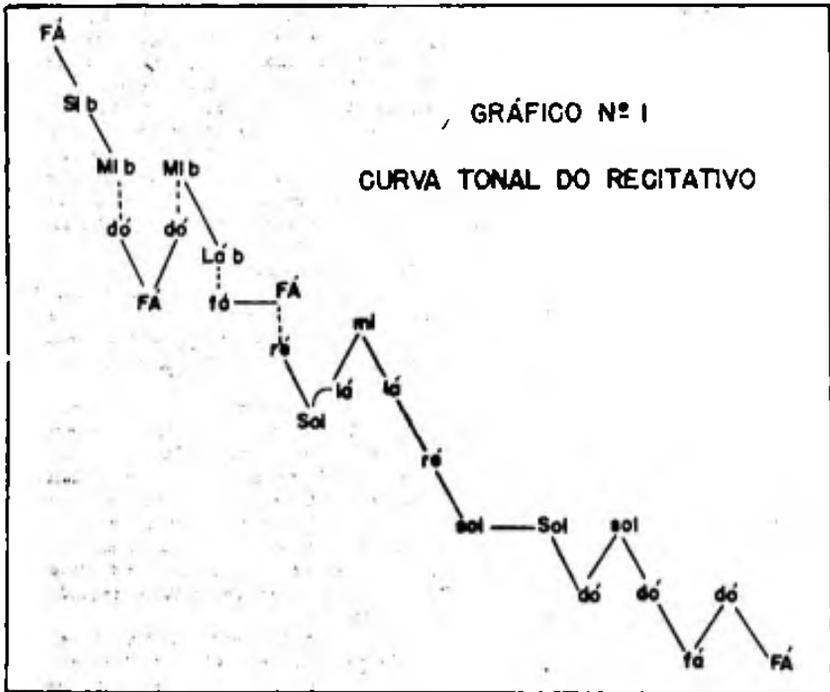
da quarta estrofe, onde se inicia a preparação de todo o final, em forma de peroração; manifesta-se o mesmo pelo surgimento do sol agudo, de ataque e não de passagem, semínima e não mais colcheia: "Oh, se também tivera o canto grave...", numa bellissima frase descendente, com a culminância grave na palavra *grave* (mi-bemol). Nesse momento, o acompanhamento instrumental, que até então se compusera de semicolcheias, expressa-se em colcheias, tornando nitidamente mais lento o ritmo interno do trecho, conferindo-lhe imponência e majestuosidade; aliás, há também uma indicação de movimento mais lento, *adagio*, em relação ao movimento anterior, *andante*.

Do ponto-de-vista tonal, o Recitativo tem a armação de clave em fá-maior; esta tonalidade, porém, não é usada senão no início e no fim da peça, isto é, nos seis primeiros e nos dez últimos compassos, sendo o restante um contínuo modular. O gráfico anexo pode dar-nos uma idéia exata do esquema tonal seguido na peça.

O acompanhamento instrumental, evidentemente, é usado com freqüência como elemento preparador das modulações, mas também como suavizador das mesmas através de acordes de passagem, sutilmente introduzidos, que insinuam sua presença num arredondamento das modulações, continuamente renovadas e preparadas.

## A ARIA

A natureza da Ária já permite maior libertação do texto poético, condicionada pela apresentação virtuosística da voz solista e sua exploração nos mais diversos floreios melódicos, nos vocalises que abstraem completamente a palavra. O texto poético, então, desfigura-se, repetem-se palavras, processam-se elipses e a explanação propriamente musical encontra condições mais atrevidas e abstratas de elaboração. É em apenas dez versos de seis sílabas (ainda o heróico quebrado), com



rima: a b b a c d c e e d , que o poeta desenvolve os derradeiros versos da peça glosando:

Se o canto enfraquecido  
não pode ser que cante  
a gloria relevante  
de nome tão subido  
mayor vigor o affecto 5  
gigante mostrará

Pois tendo por objeto  
heroe de tal grandeza  
a mesma natureza  
de grande adquirirá (16). 10

Nessa *Aria Da Capo*, de esquema formal *sui-generis*, o estilo galante apresenta-se precocemente sob diversos aspectos. Assim, quanto ao tempo, o que lhe dá a feição galante não é apenas a escolha formal do andamento binário (♩), estampado originariamente *andante comodo*, mas essencialmente as proporções internas relativas à valoração empregada e à exigência natural do fraseado adequado àquelas proporções. O canto torna-se ligeiro, brilhante e figurado; ligeiro pelo andamento e pelo uso dos ornamentos, tratados da mais elegante e expressiva maneira floreada, num movimento rítmico bastante expansivo e típico, requerendo um baixo cadencial simples, tratado

Fá (8 compassos) Dó (4) Sol  
T D DD

Destacam-se alguns vocalises na segunda metade desta Secção (os 14 e melo últimos compassos).

Pequeno período de transição instrumental (4 e meio compassos), em que se retorna ao terceiro período da introdução, agora contraído e na Dominante.

Pequeno período de transição vocal (4 e melo compassos), na Tónica.

Secção A': na Tónica. Ainda a primeira estrofe do texto. É a Secção A modificada literária e musicalmente na segunda parte, ao todo 39 compassos e melo.

A Secção A' difere da A:

1. Pela ausência de modulações para a Dominante.

apenas como apolo e agora independente dos violinos. Estes, ou do-  
bram a voz, reforçando-a tímbrica-  
mente em unísono ou em térças,  
floreado às vèzes com notas de pas-  
sagem, ou tecem-lhe comentários al-  
ternados, em forma de pergunta e  
resposta, graças a pequenas frases  
durante as quais a voz se cala. Ai,  
então, estão exploradas mais sobeja-  
mente as respostas em oitava mais  
grave. O baixo, como ficou dito,  
algeira-se, simplifica-se, torna-se  
independente do restante das vozes,  
apolando-as nos tempos fortes.

A dinâmica é de contrastes cons-  
tantes no discurso, de mudanças  
freqüentes e pronunciadas. Os *forte-  
piano* súbitos, assim, estão explícitos  
nas indicações ou implícitos nas re-  
petidas respostas dos violinos em  
oitava mais grave do que o canto e,  
pols, explorando tessitura mais suave.  
Por fim, os *staccati* e sincopados  
completam a atmosfera elegante da  
concepção geral da peça.

Por outro lado esta *Aria Da Capo*  
apresenta um plano formal muito in-  
teressante; a princípio uma

*Introdução* instrumental composta  
de três períodos na Tónica (Fá-  
maior), ao todo 21 compassos; depois

Secção A: T-D. Primeira estrofe  
do texto (seis versos), 28 compassos e  
meio.

(2) Dó (14 e melo)  
D (nota nº 17)

2. Os 25 e melo primeiros compas-  
sos permanecem na Tónica, com mo-  
dificações insignificantes, explorando  
*con bravura* os vocalises.

3. Nos 13 compassos finais da Sec-  
ção A' o canto reproduz, com acom-  
panhamento instrumental próprio, o  
segundo e o terceiro períodos da in-  
trodução, usando ainda vocalises e  
mantendo-se sempre na Tónica.

Comentário instrumental e em se-  
guida vocal, à guisa de coda da Sec-  
ção A', compondo-se de três com-  
passos (Ré-bemol e Fá).

Segue-se o terceiro período da in-  
trodução (6 compassos, Fá-maior),  
preparando o *da capo* para o canto,  
que entretanto passa à Secção B.

Uma pequena coda contraída, de um compasso (Fa), termina a Secção A'.

Secção B: No relativo menor (ré), 4 compassos. Dominante relativa (lá), 11 e meio compasso. É a segunda estrofe de quatro versos.

Comentário instrumental. É o final do terceiro período da introdução, modulando seus seis compassos

para Fá-maior (Ré, Dó, Fá).

Secções A e A': Da Capo ((Aria Da Capo).

O plano formal desta *Aria Da Capo* é realmente interessante, aproximando-se da forma de rondó, abdicando da forma ternária tradicional e adotando um plano inédito A A' B A, sem o retorno a A entre A' e B, como conviria a um rondó legítimo.

## RÉGIS DUPRAT

1. DUPRAT, Régis. A Música na Bahia colonial. *Revista de História*. São Paulo, 30(61): 93-116, 1965.

2. STEVENSON, Robert. Some portuguese sources for early Brazilian music history. In: *Yearbook*. New Orleans, Tulane University, 1968. v. 4, p. 1-43.

3. Sua nomeação data do dia 5 de maio de 1758, cf. Arquivo Histórico Ultramarino de Lisboa, nº 3640, doc. anexo ao nº 3639, in *Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*, vol. XXXI, 1909.

4. V. *Anais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*, vol. cit., doc. nº 3629 e anexos.

5. LAMEGO, Alberto. *A Academia Brasileira dos Renascidos*. Paris, Bruxelas, s. ed., 1923.

6. Sua primeira carta, datada da Bahia, é de 20 de setembro de 1758 e dirigida ao Ministro de Ultramar, informando-o de sua chegada e dos incidentes da viagem. In *Anais*, vol. cit., doc. nº 3685. Lamego (op. cit.) afirma que sua chegada ocorreu em agosto daquele ano.

7. Lamego, op. cit.

8. *Anais*, vol. cit., p. 320.

9. Lamego, op. cit.

10. Id. *ibid.*

11. Dá-nos Lamego, na obra citada, uma completa e viva descrição dos autores e trabalhos que foram apresentados na primeira sessão da Academia, realizada a 6 de junho de 1759. Os dados que seguem foram colhidos nessa obra.

12. Ainda é Lamego que, fazendo uso de documentos de arquivos portugueses, nos dá, na obra citada, uma pormenorizada descrição daquela festa.

13. Os manuscritos originais do *Recitativo e Aria* integram a Coleção Lamego, cedida por aquele autor à Biblioteca Central da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, à qual foram incorporados a 23 de julho de 1941, sob o nº 3.117. All foram por nós descobertos em julho de 1959, quando procedemos ao início da restauração. A peça foi executada em primeira audição em dezembro de 1960, pela Orquestra de Câmara de São Paulo, dirigida por G. O. Toni. O mesmo con-

junto apresentou seu registro fonográfico (LP Chantecler, CMG 1030) sob o título: *Música Latino-Americana do Século XVIII*, tendo por solista a soprano Marília Siegl. Os manuscritos em questão integram, atualmente, a Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros da mesma Universidade, a cujo diretor, Professor José Aderaldo Castello, devo a gentileza de autorizar a microfilmagem dos manuscritos para ilustrarem esta edição.

14. A apresentação dos mss. originais é a seguinte:

a) *Voz* — dentro de uma capa pergaminhada mais espessa que o papel da música, com um brasão no frontespício, que envolve o título-dedicatória: "Ao Preclaríssimo Sr. Joseph Mascarenhas Pacheco Pereira Coelho de Mello / Em 2 de Julho / de 1759". Contracapa em branco. Capa e contracapa final, idem. Junto ao brasão, no topo, à esquerda, o nº 274, a lápis azul, evidente classificação em coleção. A clave de soprano nos faz supor a obra interpretada originariamente por um *falso*. O *Recitativo* apresenta-se em pauta dupla com a parte de Basso, em caderno de oito páginas, estando a última em branco.

b) 1º *Violino* — sem capa, título na primeira página. A parte começa na contracapa. Caderno de oito páginas. Também aqui o *Recitativo* está em pauta dupla com a parte de canto.

c) 2º *Violino* — O mesmo.

d) *Basso* — O mesmo. Em pauta dupla com a parte de canto.

Todas as partes têm 21,2 x 29 cm. Ao todo, 32 páginas.

O brasão, cuidadosamente desenhado no frontispício, é de estilo rococó, com reminiscências fitomórficas flagrantes. Contorna-se em conchas mas especialmente o desenho torneado e contorcido, enrolando-se um no outro, é puramente rococó. Por outro lado, as anexações fitomórficas reportam-nos justamente a meados do século (1760) quando, na Bahia, começa a ocorrer o abandono do estilo João V e a aparecer a abstração rococó. O próprio brasão, como forma decorativa dentro do estilo, surge nesse momento. A direção do desenho é rococó mas a figuração é toda presa ao fitomórfico. Apenas um especialista diria a última palavra. A tal respeito, consultar Germain Bazin, "L'architecture religieuse baroque au Brésil" 2 vol.

15. V. gráfico nº 1.

16. As elipses, a ordem indireta e a natureza arcaica do estilo dificultam a compreensão imediata do texto:

(uma vez que) o canto enfraquecido  
(não pode cantar)  
a glória relevante  
de nome tão subido,  
(o afeto gigantesco  
mostrará maior vigor),  
pois tendo (o canto enfraquecido) por objeto  
herói de tal grandeza,  
a (própria) natureza de (ser) grande  
(o canto) adquirira.

17. T = Tônica; D = Dominante; DD = Dominante da Dominante.



Aria

*Andante*

Soo Certo empa que cido empa que cido não  
 pode ser que Canta a gloria de se vanta de no me taõ subido ma  
 vor vi go affecto si gante mostrara  
 ra. Si gante mo. trarã. Si gante mo. trã.  
 can to empa que cido empa que cido não pode ser que Canta a gloria  
 de se vanta de no me taõ subido de no me taõ subido Mayor vi go affecto Si  
 gante mostrara mo. trã  
 ra. Si gante mo. trarã. Não po de ser que can. te b.

Violino 1.

**R**

grino e por impulso do fogo grino nestacabeca do Bô Amadori para  
 grino apolista co' letarano O' di nestacabeca do Bô Amadori para  
 Com a presença do lar e da  
 e do fogo do Bô Amadori para  
 Com a presença do lar e da  
 e do fogo do Bô Amadori para

Violino 2.

**Recitativo**

grino Com a presença do lar e da  
 e do fogo do Bô Amadori para  
 Com a presença do lar e da  
 e do fogo do Bô Amadori para  
 Com a presença do lar e da  
 e do fogo do Bô Amadori para

# Recitativo e Aria

AMÔNIO

Mahla. 8-7-1790

descoberta e ressurreição: RÉGIS DUPRAT

realização: austríaco G.OTONI

Mus. 67

RECITATIVO  $\text{♩} = 100$

Canto

Violino I

Violino II

Baixo

Contrabaixo

The recitativo section consists of five staves. The vocal line (Canto) is on the top staff, followed by Violino I, Violino II, Baixo, and Contrabaixo. The music is in a recitativo style with a tempo marking of 100. The strings provide a rhythmic accompaniment.

-ra, e gre-gos, da-to, pe-re-gri-no que por impul-so de fei-za des-ti-no nar-ta os-

The aria section consists of five staves. The vocal line (Canto) is on the top staff, followed by Violino I, Violino II, Baixo, and Contrabaixo. The music is in an aria style. The lyrics are: "-ra, e gre-gos, da-to, pe-re-gri-no que por impul-so de fei-za des-ti-no nar-ta os-". The strings provide a rhythmic accompaniment.



20

*f* *con moto*

e de nos - as - pancheros a - la - ta

Detailed description of the first system: This system contains measures 18, 19, and 20. The vocal line begins with a fermata on the first measure. The piano accompaniment consists of four staves. The first staff is the right hand, and the next three are the left hand. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). The tempo is marked *con moto*.

*tempo* *and. a. 200*

*f* *ff* *f* *ff*

E ben - quí a mi - ra - fú - tu - ra que se fi - ce - rí - a - la e que se - guí - ra

Detailed description of the second system: This system contains measures 21, 22, 23, and 24. The vocal line has lyrics. The piano accompaniment consists of four staves. The first staff is the right hand, and the next three are the left hand. Dynamics include *f* (forte), *ff* (fortissimo), and *f*. The tempo is marked *and. a. 200* (Andante a 200). There are also some markings like *mf* (mezzo-forte) in the piano parts.



(b) *rit.* *comodo* 20

*e de sus - sus as - que re - tor - na - la*

*al tempo* *and. (rit.)*

*El beny, que a misera fortuna, quise fi - ar en la e quiparante*

4

*a hospede-dagem senhordeta Be-hi-a* *de bemta Cass e tremuntina*

30

*se - jão que dalle os natu-ressivos desejo fustas evocade vide e sa-*

- li - da e prospera e le - gia pe - la effi - vel - tu - de do - nos - so - ro - sur - ta - bi - da - de

40  
 con - que - ta - das hon - ras da - de Ci - da - de

*allegretto (And)*

*sempre Largo*

Oh! que me de-ra o teu no drago Ly-ra de-phian e de Or-

The first system of the musical score consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line begins with a rest followed by a melodic phrase. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The system is divided into four measures.

*rit.* *sempre*

que-re-la - se a-van-ça, e fan-de-se O-de-dal por com

The second system of the musical score continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has a more complex melodic structure with some grace notes. The piano accompaniment includes some chords with slurs. The system is divided into four measures.

Handwritten musical score, first system. It consists of five staves. The top staff contains a melodic line with a treble clef and a key signature of one flat. Below it are four staves, likely for piano accompaniment, with various clefs and rhythmic markings. The notation includes notes, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical score, second system. It consists of five staves. The top staff contains a melodic line with a treble clef and a key signature of one flat. Below it are four staves, likely for piano accompaniment, with various clefs and rhythmic markings. The notation includes notes, rests, and dynamic markings.



cresc. *dim.*

Oh! se combini ti - se recombina

70

de Fi-le-ma-le de-ux;

*(tenuto)* *f*

*(tenuto)* *f*

*mp*

*e Gi-ne su-se!* *no-se-lu-car-am por-que con-feri-a com elei-to-la mul-ter; mi-lho-ri-*

The first system of music consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a soprano clef and begins with a melodic phrase. The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) and features a rhythmic pattern of eighth notes. The tempo/mood is marked *mp* (mezzo-piano).

*mf* *allegro* **80** *mf*

*-ni-a* *mas je que-ro de Gra-ti-a, por-que ele re-vel-ou-me a*

The second system of music continues the vocal line and piano accompaniment. The tempo/mood changes to *mf* *allegro* (mezzo-forte, lively), with a metronome marking of 80. The vocal line has a more active melody. The piano accompaniment includes some arpeggiated figures. The tempo/mood returns to *mf* (mezzo-forte) for the final part of the system.

punto celerey como en las prohibidas por ellas ser confesiones incógnitas, es de modo que pasan, celerey.

*1<sup>st</sup> ferno*  
*fermo*

rit. grandioso

90

*rit.*  
*rit.*

# Aria

Mar. 1807  
1807 comoda (1-100)

This musical score system includes five staves. The Cello staff (top) has a dynamic marking of *mf* and contains several notes with accents. The Violin I and Violin II staves have dynamic markings of *mf* and feature complex rhythmic patterns with many sixteenth notes. The Bass staff has a dynamic marking of *mf* and contains a few notes with accents. The Continuo staff (bottom) has a dynamic marking of *mf* and contains a few notes with accents. The system is divided into measures by vertical bar lines.

This musical score system includes five staves. The Cello staff (top) has a dynamic marking of *mf* and contains several notes with accents. The Violin I and Violin II staves have dynamic markings of *mf* and feature complex rhythmic patterns with many sixteenth notes. The Bass staff has a dynamic marking of *mf* and contains a few notes with accents. The Continuo staff (bottom) has a dynamic marking of *mf* and contains a few notes with accents. The system is divided into measures by vertical bar lines.

First system of musical notation, consisting of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat. The second and third staves are treble clefs with complex rhythmic patterns. The fourth and fifth staves are bass clefs with simpler rhythmic patterns.

Second system of musical notation, consisting of five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat. The second and third staves are treble clefs with complex rhythmic patterns. The fourth and fifth staves are bass clefs with simpler rhythmic patterns. The lyrics "Se - con - dus - tu - que - si - de - us - tu - que -" are written below the top staff.



40

*gi-gan-te mos-tra-ni*

*gi-gante mos-tra-ni* ... *gi-gan-te mos-tra-*





Musical score system 1, consisting of four staves. The top staff contains a melodic line with various rhythmic values and accidentals. The second and third staves are piano accompaniment, with the second staff showing chords and the third staff showing a bass line. The fourth staff is a grand staff with piano accompaniment. A dotted line is present below the first staff.

*M. 80 N*

Musical score system 2, consisting of four staves. The top staff contains a vocal line with lyrics: "me-tre - re - gi - que - la - real - tra - re". The second and third staves are piano accompaniment, with the second staff showing chords and the third staff showing a bass line. The fourth staff is a grand staff with piano accompaniment. Dynamics markings like *f* and *mf* are visible.

Musical score system 1. The first staff contains the vocal line with the lyrics: "pe - de - ar que san - ta e - am - bi - gu - fa - que - si - de - ma - gis - ti - que -". The second and third staves show piano accompaniment with chords and melodic lines. The fourth and fifth staves show a bass line with notes and rests.

Musical score system 2. The first staff contains the vocal line with the lyrics: "fa - la - gi - que - la - ma - tra - ri -". The second and third staves show piano accompaniment with chords and melodic lines. The fourth and fifth staves show a bass line with notes and rests.

100

... ri - gi - ta - te mar - tra - ri

mar - tra -

The first system of music consists of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The second and third staves are piano accompaniment. The fourth and fifth staves are also piano accompaniment. The music is in a 4/4 time signature and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes.

The second system of music consists of five staves. The top staff is a vocal line. The second and third staves are piano accompaniment. The fourth and fifth staves are also piano accompaniment. The music is in a 4/4 time signature and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes.

(FINE)

110

pois ten-do por ob - je - to He - ros de tal grande - za

The first system of the musical score consists of a vocal line on a single staff and four piano accompaniment staves. The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics "pois ten-do por ob - je - to He - ros de tal grande - za". The piano accompaniment includes a right-hand part with chords and a left-hand part with a bass line.

mas na - tu - ra - za de grande -spi-ri - tu - A . . . . .

The second system continues the musical score with the same vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "mas na - tu - ra - za de grande -spi-ri - tu - A . . . . .". The piano accompaniment continues with similar harmonic and melodic patterns.

ad - qui - ri - rat

This system contains a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is on a single staff with lyrics 'ad - qui - ri - rat' and a fermata. The piano accompaniment consists of three staves: the top staff has a treble clef and contains a melodic line with slurs and ornaments; the middle and bottom staves have bass clefs and contain a rhythmic accompaniment.

This system continues the musical score with a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is on a single staff with a fermata. The piano accompaniment consists of three staves: the top staff has a treble clef and contains a melodic line with slurs and ornaments; the middle and bottom staves have bass clefs and contain a rhythmic accompaniment.