

SÉRIE ESPECIAIS DO CENTRO DE MUSICOLOGIA DE PENEDO

Alberto José Vieira Pacheco
Rodrigo Barcelos Q. da Costa

álbum de armia

gemidos sobre o túmulo
de uma brasileira

VOLUME **I**

SÉRIE ESPECIAIS DO CENTRO DE MUSICOLOGIA DE PENEDO

Alberto José Vieira Pacheco
Rodrigo Barcelos Q. da Costa

álbum de armia

gemidos sobre o túmulo
de uma brasileira

VOLUME I

Copyright © Pimenta Cultural, alguns direitos reservados.

Copyright do texto © 2022 o autor.

Copyright da edição © 2022 Pimenta Cultural.

Esta obra é licenciada por uma Licença Creative Commons: Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional - (CC BY-NC-ND 4.0). Os termos desta licença estão disponíveis em: <<https://creativecommons.org/licenses/>>. Direitos para esta edição cedidos à Pimenta Cultural. O conteúdo publicado não representa a posição oficial da Pimenta Cultural.

CONSELHO EDITORIAL CIENTÍFICO

Doutores e Doutoradas

- Adilson Cristiano Habowski
Universidade La Salle, Brasil
- Adriana Flávia Neu
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil
- Adriana Regina Vettorazzi Schmitt
Instituto Federal de Santa Catarina, Brasil
- Aguimario Pimentel Silva
Instituto Federal de Alagoas, Brasil
- Alaim Passos Bispo
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil
- Alaim Souza Neto
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
- Alessandra Knoll
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
- Alessandra Regina Müller Germani
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil
- Aline Corso
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil
- Aline Wendpap Nunes de Siqueira
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil
- Ana Rosângela Colares Lavand
Universidade Federal do Pará, Brasil
- André Gobbo
Universidade Federal do Paraíba, Brasil
- Andressa Wiebusch
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil
- Andreza Regina Lopes da Silva
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
- Angela Maria Farah
Universidade de São Paulo, Brasil
- Anísio Batista Pereira
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil
- Antonio Edson Alves da Silva
Universidade Estadual do Ceará, Brasil
- Antonio Henrique Coutelo de Moraes
Universidade Federal de Rondonópolis, Brasil
- Arthur Vianna Ferreira
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
- Ary Albuquerque Cavalcanti Junior
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil
- Asterlindo Bandeira de Oliveira Júnior
Universidade Federal da Bahia, Brasil
- Bárbara Amaral da Silva
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
- Bernadette Beber
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
- Bruna Carolina de Lima Siqueira dos Santos
Universidade do Vale do Itajaí, Brasil
- Bruno Rafael Silva Nogueira Barbosa
Universidade Federal da Paraíba, Brasil
- Caio Cesar Portella Santos
Instituto Municipal de Ensino Superior de São Manuel, Brasil
- Carla Wanessa do Amaral Caffagni
Universidade de São Paulo, Brasil
- Carlos Adriano Martins
Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil
- Carlos Jordan Lapa Alves
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil
- Caroline Chioquetta Lorenset
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
- Cássio Michel dos Santos Camargo
Universidade Federal do Rio Grande do Sul-Faced, Brasil
- Christiano Martino Otero Avila
Universidade Federal de Pelotas, Brasil
- Cláudia Samuel Kessler
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
- Cristiane Silva Fontes
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
- Daniela Susana Segre Guertzenstein
Universidade de São Paulo, Brasil
- Daniele Cristine Rodrigues
Universidade de São Paulo, Brasil
- Dayse Centurion da Silva
Universidade Anhanguera, Brasil
- Dayse Sampaio Lopes Borges
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil
- Diego Pizarro
Instituto Federal de Brasília, Brasil
- Dorama de Miranda Carvalho
Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil
- Edson da Silva
Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Brasil
- Elena Maria Mallmann
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil
- Eleonora das Neves Simões
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
- Eliane Silva Souza
Universidade do Estado da Bahia, Brasil
- Elvira Rodrigues de Santana
Universidade Federal da Bahia, Brasil
- Éverly Pegoraro
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
- Fábio Santos de Andrade
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil
- Fabírcia Lopes Pinheiro
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
- Felipe Henrique Monteiro Oliveira
Universidade Federal da Bahia, Brasil
- Fernando Vieira da Cruz
Universidade Estadual de Campinas, Brasil
- Gabriella Eldereti Machado
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil
- Germano Ehlert Pollnow
Universidade Federal de Pelotas, Brasil
- Geymeesson Brito da Silva
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil
- Giovanna Ofretorio de Oliveira Martin Franchi
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
- Handherson Leylton Costa Damasceno
Universidade Federal da Bahia, Brasil
- Hebert Elias Lobo Sosa
Universidad de Los Andes, Venezuela
- Helciclever Barros da Silva Sales
Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira, Brasil
- Helena Azevedo Paulo de Almeida
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil
- Hendy Barbosa Santos
Faculdade de Artes do Paraná, Brasil
- Humberto Costa
Universidade Federal do Paraná, Brasil
- Igor Alexandre Barcelos Graciano Borges
Universidade de Brasília, Brasil
- Inara Antunes Vieira Willerding
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
- Ivan Farias Barreto
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil
- Jaziel Vasconcelos Dorneles
Universidade de Coimbra, Portugal
- Jean Carlos Gonçalves
Universidade Federal do Paraná, Brasil
- Jocimara Rodrigues de Sousa
Universidade de São Paulo, Brasil
- Joelson Alves Onofre
Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil
- Jônata Ferreira de Moura
Universidade São Francisco, Brasil
- Jorge Eschriqui Vieira Pinto
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil
- Jorge Luis de Oliveira Pinto Filho
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil
- Juliana de Oliveira Vicentini
Universidade de São Paulo, Brasil
- Julierme Sebastião Moraes Souza
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil
- Junior César Ferreira de Castro
Universidade de Brasília, Brasil
- Katia Bruginiski Mulik
Universidade de São Paulo, Brasil
- Laionel Vieira da Silva
Universidade Federal do Paraíba, Brasil
- Leonardo Pinheiro Mozdzenski
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil
- Lucila Romano Tragtenberg
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil
- Lucimara Rett
Universidade Metodista de São Paulo, Brasil

| | | |
|--|--|---|
| Manoel Augusto Polastrelli Barbosa <i>Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil</i> | Raul Inácio Busarello <i>Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil</i> | Taiane Aparecida Ribeiro Nepomoceno <i>Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil</i> |
| Marcelo Nicomedes dos Reis Silva Filho <i>Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil</i> | Raymundo Carlos Machado Ferreira Filho <i>Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil</i> | Taíza da Silva Gama <i>Universidade de São Paulo, Brasil</i> |
| Marcio Bernardino Sirino <i>Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil</i> | Roberta Rodrigues Ponciano <i>Universidade Federal de Uberlândia, Brasil</i> | Tania Micheline Miorando <i>Universidade Federal de Santa Maria, Brasil</i> |
| Marcos Pereira dos Santos <i>Universidad Internacional Iberoamericana del Mexico, México</i> | Robson Teles Gomes <i>Universidade Federal da Paraíba, Brasil</i> | Tarcísio Vanzin <i>Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil</i> |
| Marcos Uzel Pereira da Silva <i>Universidade Federal da Bahia, Brasil</i> | Rodiney Marcelo Braga dos Santos <i>Universidade Federal de Roraima, Brasil</i> | Tascieli Feltrin <i>Universidade Federal de Santa Maria, Brasil</i> |
| Maria Aparecida da Silva Santandel <i>Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil</i> | Rodrigo Amancio de Assis <i>Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil</i> | Tayson Ribeiro Teles <i>Universidade Federal do Acre, Brasil</i> |
| Maria Cristina Giorgi <i>Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, Brasil</i> | Rodrigo Sarruge Molina <i>Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil</i> | Thiago Barbosa Soares <i>Universidade Federal de São Carlos, Brasil</i> |
| Maria Edith Maroca de Avelar <i>Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil</i> | Rogério Rauber <i>Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil</i> | Thiago Camargo Iwamoto <i>Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Brasil</i> |
| Marina Bezerra da Silva <i>Instituto Federal do Piauí, Brasil</i> | Rosane de Fatima Antunes Obregon <i>Universidade Federal do Maranhão, Brasil</i> | Thiago Medeiros Barros <i>Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil</i> |
| Michele Marcelo Silva Bortolai <i>Universidade de São Paulo, Brasil</i> | Samuel André Pompeo <i>Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil</i> | Tiago Mendes de Oliveira <i>Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Brasil</i> |
| Mônica Tavares Orsini <i>Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil</i> | Sebastião Silva Soares <i>Universidade Federal do Tocantins, Brasil</i> | Vanessa Elisabete Raue Rodrigues <i>Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil</i> |
| Nara Oliveira Salles <i>Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil</i> | Silmar José Spinardi Franchi <i>Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil</i> | Vania Ribas Ulbricht <i>Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil</i> |
| Neli Maria Mengalli <i>Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil</i> | Simone Alves de Carvalho <i>Universidade de São Paulo, Brasil</i> | Wellington Furtado Ramos <i>Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil</i> |
| Patricia Biegging <i>Universidade de São Paulo, Brasil</i> | Simoni Urnau Bonfiglio <i>Universidade Federal da Paraíba, Brasil</i> | Wellton da Silva de Fatima <i>Instituto Federal de Alagoas, Brasil</i> |
| Patricia Flavia Mota <i>Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil</i> | Stela Maris Vaucher Farias <i>Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil</i> | Yan Masetto Nicolai <i>Universidade Federal de São Carlos, Brasil</i> |
| | Tadeu João Ribeiro Baptista <i>Universidade Federal do Rio Grande do Norte</i> | |

PARECERISTAS E REVISORES(AS) POR PARES

Avaliadores e avaliadoras Ad-Hoc

| | | |
|--|--|---|
| Alessandra Figueiró Thornton <i>Universidade Luterana do Brasil, Brasil</i> | Elton Simomukay <i>Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil</i> | Pedro Augusto Paula do Carmo <i>Universidade Paulista, Brasil</i> |
| Alexandre João Appio <i>Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil</i> | Francisco Geová Gouveia Silva Júnior <i>Universidade Potiguar, Brasil</i> | Samara Castro da Silva <i>Universidade de Caxias do Sul, Brasil</i> |
| Bianka de Abreu Severo <i>Universidade Federal de Santa Maria, Brasil</i> | Indiamaris Pereira <i>Universidade do Vale do Itajaí, Brasil</i> | Thais Karina Souza do Nascimento <i>Instituto de Ciências das Artes, Brasil</i> |
| Carlos Eduardo Damian Leite <i>Universidade de São Paulo, Brasil</i> | Jacqueline de Castro Rimá <i>Universidade Federal da Paraíba, Brasil</i> | Viviane Gil da Silva Oliveira <i>Universidade Federal do Amazonas, Brasil</i> |
| Catarina Prestes de Carvalho <i>Instituto Federal Sul-Rio-Grandense, Brasil</i> | Lucimar Romeu Fernandes <i>Instituto Politécnico de Bragança, Brasil</i> | Weyber Rodrigues de Souza <i>Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Brasil</i> |
| Elisiane Borges Leal <i>Universidade Federal do Piauí, Brasil</i> | Marcos de Souza Machado <i>Universidade Federal da Bahia, Brasil</i> | William Roslindo Paranhos <i>Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil</i> |
| Elizabete de Paula Pacheco <i>Universidade Federal de Uberlândia, Brasil</i> | Michele de Oliveira Sampaio <i>Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil</i> | |

PARECER E REVISÃO POR PARES

Os textos que compõem esta obra foram submetidos para avaliação do Conselho Editorial da Pimenta Cultural, bem como revisados por pares, sendo indicados para a publicação.

| | |
|------------------------|---|
| Direção editorial | Patricia Biegging Raul Inácio Busarello |
| Editora executiva | Patricia Biegging |
| Coordenadora editorial | Landressa Rita Schiefelbein |
| Diretor de criação | Raul Inácio Busarello |
| Editoração eletrônica | Lucas Andrius de Oliveira Naiara Von Groll Peter Valmorbida Potira Manoela de Moraes |
| Imagens da capa | Wirestock, Master1305Plus - Freepik.com |
| Tipografias | Swiss 721, Kings Caslon e Acumin Pro ExtraCondensed |
| Revisão | Os editores |
| Editores | Alberto José Vieira Pacheco (pesquisa e edição) Rodrigo Barcelos Q. da Costa (edição) |

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

A345

Álbum de Armia: gemidos sobre o túmulo de uma brasileira / Editores Alberto José Vieira Pacheco, Rodrigo Barcelos Q. da Costa. – São Paulo: Pimenta Cultural, 2022.

(Especiais do Centro de Musicologia de Penedo, V. 1)

Livro em PDF

ISBN 978-65-5939-538-5

DOI 10.31560/pimentacultural/2022.95385

1. Música - História. I. Pacheco, Alberto José Vieira (Editor). II. Costa, Rodrigo Barcelos Q. da (Editor). III. Título.

CDD 780.8

Índice para catálogo sistemático:

I. Música - História

Janaina Ramos – Bibliotecária – CRB-8/9166

ISBN da versão impressa (brochura): 978-65-5939-537-8

PIMENTA CULTURAL

São Paulo · SP

Telefone: +55 (11) 96766 2200

livro@pimentacultural.com

www.pimentacultural.com



2 0 2 2

Sobre o selo CEMUPE

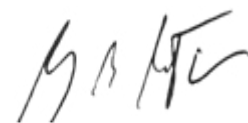
Centro de Musicologia de Penedo

O selo CEMUPE Centro de Musicologia de Penedo, vinculado a Universidade Federal de Alagoas (UFAL), em parceria com a Prefeitura Municipal de Penedo e a Editora PIMENTA CULTURAL, traz a continuação das séries *Mestres Musicais de Alagoas*, *Teses e Dissertações Bnadísticas* e *Séries Especiais*. Apesar deste centro de pesquisa estar a priori abordando temáticas da regionalização alagoana, pretendemos ampliar os volumes das séries sugeridas oferecendo publicações tanto do Brasil como em outros países, não somente sobre o tema banda de música e seus desdobramentos. É necesssário ampliar outros temas de análise musical no âmbito da musicologia (seja histórica ou social) e da educação musical, permeando sobre pontos da etnomusicologia e composição, oriundos das pesquisas realizadas pelo CEMUPE e seus atuais parceiros institucionais vinculados.

Atualmente o CEMUPE tem alinhado seus estudos com o *Grupo Caravelas* da Universidade Nova de Lisboa-Portugal e o *LAMUS-Laboratório de Musicologia*, vinculado a USP- Universidade de São Paulo, conectando desta forma a UFAL, com outros grupos de pesquisas brasileiros e de países colaboradores. Também contamos com grupos entre os nossos pares alagoanos a exemplo do Grupo de Pesquisa *História, Memória e Documentação da Música* também pertencente ao Curso de Música em parceria com a Escola Técnica de Artes.

Ratificamos que as linhas de pesquisa envolvem Educação Musical, Musicologia, Composição e Análise. Tem como meta, produzir livros, ensaios, artigos e transcrições de caráter inédito ou pouco divulgado no meio musical, seja ele acadêmico ou não e biografias autorizadas de compositores. Tais produções, oriundas deste grupo, são debatidas nos fóruns na anual programação do Festival Internacional de Música de Penedo, evento vinculado ao CEMUPE.

Esperamos que o selo, com suas séries e publicações decorrentes, possa contribuir com a valorização do movimento da pesquisa em Música em Alagoas e nordeste do Brasil.



Marcos dos Santos Moreira
Diretor do CEMUPE
Centro de Musicologia de Penedo Alagoas

Prefácio

Alberto José Vieira Pacheco, pesquisador e cantor, tem sido perspicaz no levantamento das canções editadas no Brasil no século XIX, brindando-nos com um repertório singular, negligenciado pelas histórias da música e cujo cultivo foi se perdendo no decorrer do tempo. Tal resgate reveste-se de especial interesse por aliar a pesquisa musical às práticas interpretativas, resultando em estudos musicológicos e partituras que seguem critérios de edição crítica, coroadas por concertos e gravações em áudio e vídeo, gentilmente disseminadas nas mídias sociais. Certamente uma abordagem musical ao nosso século XIX muito necessária.

O presente trabalho de Pacheco traz à sensibilidade contemporânea uma coleção de canções que expressam o sofrimento, as lembranças e a tristeza de um amor interrompido pela morte. O poeta chora a morte da amada num turbilhão de sentimentos que marcam o luto: a melancolia, o tédio, a dor, o abandono, a tristeza, a saudade, o prazer perdido, o pranto e, filiando-se à tradição romântica, estabelece um espelho entre a morte, a natureza e o eu lírico: o silêncio da noite escura e sem estrelas, a melancolia da lua, o murmúrio do regato, o bramido do mar...

O Álbum de Armia, publicado em janeiro de 1855, constitui-se de dez canções elegíacas, todas com poesia de José Albano Cordeiro, cada uma musicada por um compositor diferente, dentre brasileiros e estrangeiros radicados no Rio de Janeiro, alguns já conhecidos da historiografia musical – Francisco Manoel da Silva, Henrique Alves de Mesquita, Rafael Coelho Machado, José Maurício Nunes Garcia Júnior, Adolfo Maersch, Demetrio Rivero, Eduardo Medina Ribas e Gioacchino Giannini – e outros desconhecidos até então – Desidério Dorison e Emílio Mège. Este trabalho também traz o microuniverso sobre a história da impressão musical no Brasil, pois se trata de mais um caso em que uma oficina impressora – no caso, a Litografia de Brito & Braga – presta serviço a um estabelecimento musical que fará o papel de casa editora ou comercializadora da partitura – no caso, a breve sociedade de Honório Vaguer Frion e Raphael Coelho Machado. Interessante observar como a produção de um álbum de canções originada por um poeta – ao que tudo indica, dileitante – tenha engajado uma diversidade tão grande de nacionalidade de compositores – profissionais e diletantes –, artesãos e comerciantes de música, dentre franceses, alemães, italianos, argentinos, portugueses e brasileiros, revelando uma rede de sociabilidade em um ambiente francamente cosmopolita, que era o Rio de Janeiro no século XIX.

A pesquisa minuciosa de Pacheco indagou os dados biográficos do poeta, da musa inspiradora – sua falecida esposa Maria Leocádia Cordeiro – e familiares, e também dos compositores que colocaram música aos textos. Além das obras de referência biográficas e de estudos musicológicos, observa-se a centralidade da hemerografia como fonte de pesquisa, não somente do repertório musical, mas também dos dados pertinentes a uma microhistória que geralmente escapa aos estudos mais abrangentes.

Minuciosa é também a edição crítica, que esclarece todas as decisões do editor, sejam intervenções na notação musical, atualização ortográfica, questões de sonoridade do texto, pronúncia e possíveis variantes históricas e soluções propostas para a distribuição do texto poético na melodia. Além das notas críticas, oferece uma transcrição fonética para o português brasileiro e uma tradução literal para o inglês que visa a internacionalização do cancionário lusófono.

O trabalho de Alberto Pacheco soma-se às pesquisas que têm contribuído para a compreensão e valorização do legado musical da Coleção D. Thereza Christina Maria, pertencente à Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Fundação Biblioteca Nacional. Tendo esse belo exemplar do Álbum de Armia,

“com encadernação em chamalote branco com cercadura a cores e dourada”, pertencido à esposa de D. Pedro II, teria a imperatriz ouvido, tocado ou entoado alguma dessas canções elegíacas? Objeto nº 247 da *Exposição Comemorativa do Primeiro Decênio da Seção de Música e Arquivo Sonoro “Música no Rio de Janeiro Imperial, 1822-1870”*, organizada por Mercedes Reis Pequeno em 1962, essa obra rara está agora disponível em edição atualizada para músicos, pesquisadores, produtores, críticos e demais interessados no patrimônio musical brasileiro e sua divulgação para o público em geral.

Maria Alice Volpe
Rio de Janeiro, 28 de maio de 2022

Sumário

| | |
|---|-----------|
| Introdução | 9 |
| Os compositores | 14 |
| Adolfo [Adolph] Maersch | 14 |
| Demétrio Rivero | 14 |
| Desidério [Désiré] Dorison | 14 |
| Eduardo Medina Ribas | 14 |
| Emílio [Émile] Mège | 15 |
| Francisco Manoel da Silva | 15 |
| Gioacchino Giannini | 15 |
| Henrique Alves de Mesquita | 15 |
| José Maurício Nunes Garcia Júnior | 16 |
| Raphael Coelho Machado | 16 |
| A Edição | 17 |
| Notas críticas..... | 18 |
| Referências bibliográficas | 22 |
| Álbum de Armia: gemidos sobre o túmulo de uma brasileira | 23 |
| O sofrimento..... | 24 |
| O raio da lua..... | 31 |
| A noite silenciosa | 36 |
| A saudade roxa | 41 |
| O meu amor | 48 |
| O Somno | 53 |
| A visão..... | 59 |
| A recordação..... | 64 |
| A Morte..... | 70 |
| O último gemido..... | 74 |
| Sobre os editores | 81 |

Introdução

No Rio de Janeiro, a Fundação Biblioteca Nacional (FBN) guarda, na sua seção de Obras Raras, dois exemplares do *Álbum de Armia: gemidos sobre o túmulo de uma brasileira*¹, que agora trazemos em formato de edição crítica. O livro reúne dez canções de compositores variados, com textos de um mesmo autor, escritas especificamente para serem ali publicadas. Para além de oferecer um trabalho de revisão e atualização – sobre o qual falaremos mais adiante –, a presente edição integral do *Álbum de Armia* se justifica pelo valor histórico e artístico do próprio álbum, sendo imprescindível para facilitar o acesso às composições, uma vez que os exemplares originais da FBN são os únicos conhecidos².

O documento original faz parte da Coleção D. Thereza Christina Maria, ou seja, era propriedade pessoal da Imperatriz do Brasil, e apresenta 78 páginas, em formato 36x26 cm. A edição é bem cuidada. Sua primeira página traz uma bela gravura, que representa um rapaz a chorar ao lado do túmulo da Armia. Mostra também a indicação “Lith. de Brito & Braga”, responsáveis pela impressão, bem como “Rua dos Ourives, 61, Rio de Janeiro”, endereço de H. V. Frion que, ao que parece, foi o responsável pela comercialização do álbum. Além dessas informações, somadas aos nomes dos compositores e do poeta, o *Álbum* não revela mais nada, nem mesmo sua data de publicação, o que torna difícil, hoje em dia, perceber seu significado e motivações originais. Sendo assim, foi necessário fazer uma pesquisa nos periódicos brasileiros da época para descortinar nomes e fatos relacionados com a obra³.

A imprensa periódica nos informa que o *Álbum de Armia* foi publicado no início de 1855, e tinha como editores o Raphael Coelho Machado e o já citado Frion. No dia 27 de janeiro desse ano, o *Correio mercantil* já anuncia o lançamento, fazendo uma crítica muito breve:

– Acaba de sahir á luz um lindo album musical. Intitula-se – *Album de Armia* – Gemidos sobre o tumulo de uma Brasileira.

São dez composições poeticas do Sr. Albano Cordeiro, que elle dedica a uma grande saudade da vida, postas em musica pelos Srs. Francisco Manoel da Silva, Demetrio Rivero, Eduardo Ribas, J. Giannini, A. Maersch, E. Mège, Mesquita, Dr. José Mauricio, Dorisson [sic.] e Raphael.

Bem que Lamartine diga que os bons versos nunca se casão com a boa musica, sem que um dos dous fique supplantado pelo outro, julgamos que desta vez falha a regra do grande poeta, e que os amadores encontrarão no livro publicado bons versos e boa musica perfeitamente unidos pela inspiração (*Correio mercantil*, n. 26, p. 1, 27/01/1855).

Vemos, portanto, que o *Álbum* tem como seu principal responsável o poeta José Albano Cordeiro (1818-1897), autor do texto das dez canções⁴. Não é possível encontrar muita informação sobre ele na bibliografia. Uma das raras menções é feita pelo *Diccionario bibliographico brasileiro* que, em verbeete específico, diz ter ele nascido no Rio de Janeiro a 23 de dezembro de 1818. Através de pesquisa na imprensa periódica, foi possível encontrar notícia inédita sobre seu falecimento, na mesma cidade, em 1897.⁵ Cotejando informações dadas pelo referido dicionário com notícias de jornal, vê-se que Albano Cordeiro era engenheiro civil. Ele colaborou com vários jornais e revistas, como *A Marmota*, e foi professor de geografia, matemática, português, francês e

1 CORDEIRO, José Albano (tex.) et al. (mus.). *Album de Armia: gemidos sobre o túmulo de uma brasileira*. Rio de Janeiro: [Frion & Raphael], 1855, pp. 78. (FBN, DIMAS, cota: O.R. A-II / M-1).

2 Todo o trabalho de edição contou com a colaboração de Rodrigo Barcelos Q. da Costa, bolsista de Iniciação Científica (PIBIC) do projeto de pesquisa “A Canção brasileira urbana: origens e práticas”, dirigido por Alberto José Vieira Pacheco dentro Programa de Pós-Graduação e Música (PPGM) da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

3 Nesta pesquisa foram consultados os periódicos que estão disponíveis na Hemeroteca Digital da FBN: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> (último acesso: 15/05/2022).

4 Nas partituras, o nome do poeta é indicado abreviadamente como “Albano Cordeiro”. Seu nome completo é confirmado pela imprensa periódica.

5 Data informada em notícia de seu falecimento em fevereiro de 1897. (*Jornal do commercio*, n.45, p. 8, 14/02/1897)

contabilidade, tendo ensinado no Instituto Comercial e em outras instituições do Rio de Janeiro e de Niterói. Podemos destacar sua atuação como diretor e professor do Colégio de Belas-Letras, instituição de ensino para meninos, que já estava em atividade em meados da década de 1840, no Rio de Janeiro.⁶ Em 1849, publicou o livro *Arithmetica dos meninos*, muito provavelmente motivado por suas atividades didáticas nesse mesmo colégio.⁷ Devemos alertar que ele não deve ser confundido com seu filho homônimo, José Albano Cordeiro Júnior,⁸ que também possui alguma produção literária, como exemplifica o texto do hino *A Glória militar do Brasil*, que leva música de compositor não identificado.⁹

Mas quem teria sido a “saudade da vida” referida pelo *Correio mercantil*? A tal brasileira a quem o autor dedica seus poemas e o próprio *Álbum*? O *Dicionário Bibliográfico* informa que o livro foi “dedicado á memoria de sua esposa dona Maria Leocadia Cordeiro” (BLAKE, 1883, vol. 4, p. 276). Ou seja, o *Álbum* é um lamento fúnebre, conduzido pelo poeta, em homenagem à sua esposa, ali referida através de um codinome arcáico: Armia. Foi possível determinar a data de morte de Maria Leocádia, ocorrida no dia 26 de fevereiro de 1852.¹⁰ Vemos, portanto, que foram necessários cerca de três anos para que o Albano Cordeiro levasse a cabo sua homenagem, o que não é muito tempo, considerada a complexidade da tarefa de escrever os poemas, persuadir os compositores e providenciar uma editora para a publicação.

Uma homenagem tão especial é sugestiva do impacto que a perda da esposa teria de fato causado em Albano Cordeiro. Por outro lado, podemos supor que estas dez elegias possam, de alguma

forma, estar ressoando um acúmulo de perdas anteriores. Afinal, em 1848, ele viu o falecimento de sua filha Carolina¹¹ e, em 1851, o de sua sogra, Rosa Joaquina da Conceição.¹² O fato é que a morte parece ser um tema que exerce forte influência sobre o poeta, pois além dos versos fúnebres do *Álbum de Armia*, ele fez publicar em 1855 o poema *Uma lágrima*, “sobre o tumulto do padre Dr. Manoel Caetano de Almeida e Albuquerque”, quer teria sido recitada no cemitério São Francisco Xavier;

Tu vives lá no céu.... ah! Não te esqueças
Da terra em que passaste a curta vida!
Não te esqueças também de teus amigos
Que saudosos por ti, te offertão prantos!...¹³

Devemos reconhecer que o tema da morte, tratado de forma tão explícita e insistente, pode causar um certo estranhamento em nossos dias. No entanto, nem o livro nem o poema acima citado devem ser tomados como algo “atípico”, ou como sintoma de uma morbidez patológica na personalidade do poeta. Afinal, a morte é um tema recorrente na poesia do Romantismo e, consequentemente na canção do mesmo período. Deborah Stein e Robert Spillman, por exemplo, nos apontam no *Lied* o que chamam de “German Romantic longing for death”¹⁴, no qual a morte é vista como uma salvação espiritual (STEIN & SPILLMAN, 1996, p. 11). Esse fenômeno parece ecoar nitidamente já nos versos da primeira canção do *Álbum*: “Ao céu peço a morte, / E a morte não vem, / Que ao céu não convem / Findar minha dor”. Em suma, não é de se estranhar que um autor do Romantismo venha a tratar a morte com uma proximidade e uma frequência maior do que seria a usual atualmente. Nesse contexto, o *Álbum de Armia* é apenas um ótimo exemplo de como essa “atração pela morte” se dava no Brasil.

Contudo, isso não quer dizer que Albano Cordeiro não cultivasse temas mais leves, pois são de sua autoria os versos do divertido lundu *Conselho aos homens*:

11 *Jornal do commercio*, n.160, p. 3, 09/06/1848.

12 *Jornal do commercio*, n.341, p. 3, 12/12/1851.

13 *Jornal do commercio*, n.16, p. 2, 16/01/1855.

14 Traduzindo literalmente “Anseio pela morte romântico alemão”.

6 *Jornal do commercio*, n.347, p. 3, 21/12/1845.

7 *Jornal do commercio*, n.99, p. 4, 10/04/1849.

8 O grau de parentesco está documentado em notícia de falecimento da mãe de José Albano Cordeiro (*Jornal do commercio*, n.246, p. 3, 06/09/1870).

9 CORDEIRO Júnior, José Albano (tex.). *A Glória militar do Brasil: Marquez de Caxias. Hymno triumphal*. Rio de Janeiro: s.n., [1869]. (FBN, DIMAS, cota: Império, M-II-42).

10 “[...] marido, pai, tio e irmãos da finada D. Maria Leocadia Cordeiro, agradecem cordialmente a todos os seus amigos que fizeram o obsequio de acompanharem-a ao seu ultimo jazigo, no dia 28 do corrente, e de novo lhes rogão o favor de assistirem á missa do setimo dia, que terá lugar sexta feira 5 de março” (*Jornal do commercio*, n.60, p. 3, 29/02/1852).

Amar a moça que é fria,
Nem sempre é um grande mal,
Se co'a frieza repelle
Os planos d'audaz rival;
Mas se ella sem alma
O amor desconhece,
Se nossos protestos
Despreza ou esquece...

Estrilho:

Então é tolice
Sêr della amador
Então Meus amigos
Fujamos de amor!¹⁵

Esta canção foi composta por Raphael Coelho Machado (1814-1887), músico de origem portuguesa que também é autor de uma das composições do *Álbum de Armia*, além de ser, como vimos, um de seus editores. Essa parceria recorrente do poeta com Coelho Machado, sugere que os dois tivessem nutrido uma relação pessoal relevante. O certo é que o *Álbum* nos mostra que Albano Cordeiro conhecia de perto um número considerável de músicos em atividade no Rio de Janeiro, a ponto de convencê-los a colaborarem musicalmente com ele. Difícil saber exatamente como se deram na prática essas colaborações, ou qual terá sido o critério usado pelo poeta na escolha dos compositores, mas o fato é que eram todos eles bastante ativos no Rio de Janeiro. Seja como for, a presente edição oferece, mais adiante, um pequeno verbete de cada um desses compositores, buscando auxiliar no entendimento histórico e estético das canções. Neste momento, podemos fazer uma apresentação geral dessas personagens.

O *Álbum de Armia* traz alguns compositores de destaque na literatura especializada, como é o caso dos brasileiros Francisco Manuel da Silva (1795-1865) e Henrique Alves de Mesquita (1830-1906), ambos patronos da Academia Brasileira de Música, além do já citado Raphael Coelho Machado. Reúne também músicos de menor projeção, mas com uma produção composicional mais ou menos consistente, como Eduardo Medina Ribas

(1816-1884), originário de Portugal; Giocchino Gianini (1817-1860), Itália; Adolph Maersch (1823-1863), Alemanha; Demétrio Rivero (1822-1889), Argentina; Desidério Dorison (1812-1884), França e José Maurício Nunes Garcia Júnior (1808-1887), Brasil. Além deles, temos Émile Mège, de origem francesa, cuja atuação como compositor parece ter sido mínima. Ao reunir autores de trajetórias musicais e origens geográficas tão diversas, o *Álbum* acaba oferecendo um panorama geral daquilo que se entendia como canção de câmara, no Rio de Janeiro daqueles dias. Julgou-se importante frisar aqui o termo “de câmara”, pois esse repertório apresenta uma linguagem musical mais sofisticada do que aquela das canções brasileiras mais singelas e populares, compostas no mesmo período. Também foi levado em conta o fato de que algumas destas canções são expressamente indicadas na partitura como “romance”, no que parece ser uma tentativa de aproximá-las das *romanze* italianas e do universo da música dita “erudita”. Parece confirmar essa interpretação a constatação de que nenhuma das canções do *Álbum* foi indicada como “modinha”, termo que, como tenho defendido, se refere à canção de forma genérica, abarcando até mesmo gêneros de tradição oral.

Por outro lado, se nos atentarmos para origem dos compositores – apenas três brasileiros, para sete de origem estrangeira – é possível levantar a pergunta: “Até que ponto o *Álbum de Armia* traz música brasileira?” A resposta a uma tal pergunta será sempre polêmica, e vai depender de como se define música brasileira. Se tomarmos como certa a seguinte afirmação de Mário de Andrade, um dos mais influentes nomes do nacionalismo musical brasileiro, “Música Brasileira deve de significar toda música nacional como criação quer tenha quer não tenha caráter étnico” (ANDRADE, 1972, p. 16), podemos considerar, sim, as canções do *Álbum* como brasileiras. Reforça esse entendimento o fato de que os compositores de origem estrangeira se estabeleceram no Brasil, todos terminando seus dias no Rio de Janeiro, à exceção de Maersch, que retornou à Alemanha.

15 MACHADO, Raphael Coelho (mus.), CORDEIRO, Albano (tex.). *Conselhos aos homens*: lundum. Rio de Janeiro: Narciso & Arthur Napoleão, [c. 1870]. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas178339/mas178339.pdf (Último acesso em: 19/05/2022)

O fato é que, apesar de deixarem entrever as especificidades de cada compositor (por exemplo, é possível perceber um certo sabor hispânico na melodia da canção composta pelo argentino Demétrio Rivero), as dez canções trazem uma sonoridade relativamente homogênea que as aproxima de outras canções, compostas naqueles dias por músicos nativos. Isso não é algo surpreendente, uma vez que era de se esperar que os compositores buscassem escrever algo que satisfizesse o gosto do público brasileiro, ainda que o cultivo de uma “cor local” não tivesse ainda a importância que viria a alcançar no século XX. É importante frisar também que alguns desses compositores, nomeadamente Francisco Manoel da Silva, Henrique Alves de Mesquita, Gioacchino Giannini e Eduardo Medina Ribas, estiveram envolvidos no movimento nacionalista musical de meados do século, cuja maior realização foi a fundação da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, em 1857, apenas dois anos depois da publicação do *Álbum de Armia*. Um dos principais objetivos dessa academia era justamente produzir repertório musical em vernáculo. Sob essa luz, o *Álbum de Armia* parece tomar novos contornos, que o relacionam aos esforços de valorização da língua portuguesa na composição musical brasileira. Ou seja, algumas de suas canções podem representar a germinação de um Movimento Nacionalista Musical Romântico que, em breve, viria a trazer consequências mais amplas e produções mais ambiciosas, como é o caso das primeiras óperas de Antônio Carlos Gomes (1836-1996). Independentemente de tudo isso, a origem variada dos compositores – Portugal, Itália, França, Alemanha e Argentina – não deixa de ser uma espécie de mapa genético do tipo de hibridismo cultural que ia se estabelecendo no desenvolvimento da canção brasileira, em meados do século XIX.

Interessante notar que as notícias localizadas mostram uma boa recepção das canções e não denunciam quaisquer estranhamentos locais. Desta forma, as dez composições parecem ter sido consideradas representativas da canção brasileira de câmara daqueles dias. Na verdade, são elogiosas todas as notícias que fazem alguma avaliação das canções.

O melhor exemplo é certamente o texto publicado pelo jornal *Marmota fluminense* que, em primeira mão, anunciava o *Álbum*, no dia 21 de janeiro de 1855. Vale a pena transcrevê-la quase em sua totalidade, por ser a recepção mais extensa até agora consultada:

Qualquer tentativa de discortinar inteiramente os segredos desta preciosidade do corpo humano [o coração], naufragaria diante de imensas contradições, porque até nesse recinto maravilhoso não podem penetrar senão as vistas do proprio individuo, cujas comparações nem sempre aproveitariam com outro que parecesse se lhe assemelhar.

Nem mesmo se póde julgar pelas apparencias, porque muitas vezes ellas são enganadoras. Assim como acontece passar por debaixo de uma alegre e risonha collina um caudaloso rio, sem deixar indício algum, cuja impetuosidade seria bastante para destruir uma cidade; assim tambem o rosto mais desanuviado, a tez mais delicada, os labios mais prazenteiros encobrem muitas vezes um coração crivado de magoas e açoutado pelos ventos da desventura!

Não ha pois pedra de toque para aquilatar esta obra-prima...

Estas idéas acodem-nos expontaneamente ao espirito ao repassar uma collecção de romances, publicada pelo Snr. Raphael, musica de diversos dos nossos melhores professores, e poesia do Snr. José Albano Cordeiro, sob o título – *Album de Armia*.

O perfume que respiram esses doces cantos da saudade, traz á alma um suave recolhimento, e obriga a meditar nos soffrimentos do coração humano.

Que intenção teria o autor desta obra? um tributo de saudade, uma recordação, um maosoleo harmonioso que o poeta disputou ao jaspe, ou um simples recreio da imaginação?

Como já dissemos, o coração humano é impenetravel, e por isso não aggrediremos seu segredo: entretanto, esta obra parece trahir e revelar-nos o pensamento de seu autor.

Esse seu volume é um monumento saudoso legado á posteridade para perpetuar a memoria de sua companheira da vida, cuja união quiz symbolisar com os magoados accentos da musica, e a cadencia das rimas!

É pois uma lagrima sobre o tumulo, e como tal recommendamos a attenção de todos este volume, ou antes estas paginas do coração de um virtuoso esposo (*Marmota Fluminense*, n. 542, p. 2, 21/01/1855).

Contudo, a imparcialidade desta recepção tão poética poderia ser questionada, em se lembrando que José Albano Cordeiro era um dos colaboradores do *Marmota Fluminense*. No entanto, algumas semanas depois, o *Jornal do Commercio* faz sua própria apreciação elogiosa:

[...] devemos aqui mencionar um monumento de dôr erguido pela musica e pela poesia, tributo de um esposo inconsolavel á consorte que lhe foi pela morte prematuramente roubada: é o *Album de Armia*, primorosa collecção de elegias que o Sr. Albano Cordeiro consagrou á sua esposa: lêde-o vós que tendes o sentimento da poesia, fazei-o cantar vós que sabeis apreciar as inspirações da melodia, e conheceis que para o homem, tão limitado para o prazer, tem a dôr insondaveis abysmos sobre os quaes todavia as letras e as artes lanção as suas mais primorosas flôres.¹⁶

Interessante notar que, até 1857, tanto o *Correio Mercantil* quanto o *Diário do Rio de Janeiro* anunciavam a venda do “famoso album de Armia”, o que sugere que o sucesso da publicação tivesse lhe garantido alguma notoriedade. Considerando a liberdade poética própria de um anúncio publicitário, fica difícil afirmar até que ponto o *Álbum* ficou realmente “famoso”. O fato é que, como já observamos, o exemplar guardado na FBN foi propriedade da Imperatriz Thereza Cristina. Ou seja, o *Álbum* teve mérito suficiente para ser guardado numa das mais importantes coleções privadas da sua própria época. A presente edição tenta devolver ao *Álbum de Armia* a circulação e a visibilidade que ele parece ter tido em seu próprio tempo, na esperança de que suas canções voltem a ser ouvidas nos palcos. Por fim, renova-se aqui, ainda que colateralmente, a homenagem feita à memória de Maria Leocádia Cordeiro – eternizada como Armia –, motivação primeira de todo este álbum.

Alberto José Vieira Pacheco

¹⁶ *Jornal do Commercio*, n.42, p. 1, 11/02/1855.

Os compositores

Adolfo [Adolph] Maersch

(Alemanha, 1823 – Karlsruhe, 1863)

Em 1850, este músico de origem alemã começou a oferecer seus serviços como professor de composição, canto e piano, no Rio de Janeiro.¹⁷ Seu “novo” método prometia ensinar a tocar peças fáceis ao piano com apenas seis meses de estudo.¹⁸ Seus méritos garantiram a ele o cargo de professor do Imperial Instituto dos Meninos Cegos. Teve destaque na composição de música nacionalista romântica, como é o caso de *Marília de Itamaracá* (1854), muitas vezes lembrada como a ópera que introduziu o nacionalismo no teatro lírico brasileiro, e *A Confederação dos Tamoios*, composição indianista para voz e orquestra (ANDRADE, 1967). A Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro guarda algumas de suas composições impressas no Brasil. Em 1859, deixou o Rio de Janeiro, após uma estadia de nove anos, transferindo-se para cidade de Karlsruhe, Alemanha, onde faleceu em 1863.¹⁹ Este músico está indicado na partitura original de “A Saudade roxa”, canção aqui editada, apenas como “A. Maersch”.

Demétrio Rivero

(Argentina, 1822 – Niterói, 1889)²⁰

Este violinista, compositor e ensaiador de origem argentina está indicado na partitura original de “A Visão”, canção aqui editada, apenas como “Demetrio”. Foi professor bastante conhecido, tendo dado aulas no Conservatório de Música do Rio de Janeiro, atual Escola de Música da UFRJ (ANDRADE, 1967). Compôs muita música para o teatro, repertório de câmara, danças e alguma música sinfônica, como atestam notícias do *Jornal do*

17 Ver *Jornal do commercio*, n. 8, 08/01/1850.

18 Ver *Jornal do commercio*, n. 30, 31/01/1858.

19 Datas informadas por notícia de óbito no *Jornal do commercio*, n. 131, 13/05/1863.

20 Informação retirada de notícia de sua morte (*Jornal do commercio*, n.134, 05/04/1889).

Commercio, publicadas a partir da década de 1840. Sua quadrilha *Botafogo*²¹ ainda pode ser ouvida em gravações recentes.²²

Desidério [Désiré] Dorison

(França, 1812 – Rio e Janeiro, 1884)²³

Na partitura de “A Morte”, canção de sua autoria, aqui editada, o compositor está indicado apenas como “Dorison”. Ayres de Andrade informa que havia dois músicos com esse sobrenome em atividade no Rio de Janeiro no século XIX: o trompetista francês, atuante no Exército Brasileiro, e seu filho, Desidério Dorison, violoncelista (ANDRADE, 1967). Tendo em conta a data de publicação do *Álbum de Armia*, é mais provável que o filho seja o autor da referida canção. Algumas outras poucas composições desse músico podem ser vistas no acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, como é o caso do lundu “Gentis você já viu já”.²⁴

Eduardo Medina Ribas

(Portugal, 1816 – Rio de Janeiro, 1884)²⁵

Indicado no original da partitura aqui editada apenas como “E. M. Ribas”, este cantor de origem portuguesa esteve bastante presente nos palcos lí-

21 “Botafogo: quadrilha”, in: *RIO de Janeiro: álbum pitoresco-musical*. Rio de Janeiro: Successores de P. Laforge, s.d. (FBN, DIMAS, cota: Império, L-I-47)

22 Por exemplo, ver: <https://www.youtube.com/watch?v=UVnom1n-pYM> (último acesso: 18/05/2022)

23 Provavelmente o nome seja uma versão portuguesa de “Désiré Dorison”. Estas datas e locais vêm de sua notícia de falecimento: “PERITONITE – O Francez Desiderio Dorison, 72 annos, casado, morador e fallecido na praça do Engenho Novo n.3” (*Jornal do commercio*, n.362, 30/12/1884. Em notícia posterior, sobre a realização de sua Missa de Sétimo dia, vemos que ele faleceu em 27 de dezembro de 1884 (*Jornal do commercio*, n.2, 02/01/1885).

24 DORISON, [Desidério] (mus.); B.B (tex.). *Gentis voce ja vio ja?: lundum brasileiro composto pelo curioso B. B., posto em musica pelo professor Dorison*. Rio de Janeiro: Imperial Imprensa de Musica de Filippone & Cia., 1851. (FBN, DIMAS, Cota: Império, F-III-29)

25 Estas datas e locais vêm de sua notícia de falecimento: “LESÃO CARDIACA – [...] o Portuguez Eduardo Medina Ribas, 68 annos, viuuo, morador e fallecido na rua da Passagem [no dia 9 de junho]” (*Jornal do commercio*, n.164, 13/06/1884).

ricos da cidade do Rio de Janeiro, aonde chegou em finais de 1843. Teve uma carreira bem-sucedida, cantando em produções operáticas importantes, dentre as quais podemos destacar aquelas realizadas pela Imperial Academia de Música e Ópera Nacional (ANDRADE, 1967). Infelizmente, sua produção como cantautor é pouco conhecida. Para além “A Noite silenciosa”, composição presente nesta edição, podemos consultar na Biblioteca Nacional apenas a canção *Pianto del cuore*.²⁶ Atuou também como professor de canto.

Emílio [Émile] Mège

(França, 1820 – Rio de Janeiro, 1877)²⁷

Este músico francês está indicado na partitura da canção “O Meu amor”, aqui editada, apenas como “E. Mege”. Essa é a única composição do autor que pôde ser localizada até o momento, o que parece indicar que sua atuação como compositor tenha sido apenas episódica. Devemos alertar que nos documentos brasileiros, ele costuma ser indicado como “Emílio Mège”, obviamente uma versão portuguesa de seu nome. Trabalhou no Rio de Janeiro como pianista e professor de canto, piano e composição. Chegou à cidade em 1846, como pianista da Companhia Lírica Francesa. Ficou lembrado por ter assassinado sua esposa, cantora da mesma Companhia Lírica, numa explosão de ciúmes (MARQUES, 2007; BARRETO, LIMA, 1942).

Francisco Manoel da Silva

(Rio de Janeiro, 1795 – Rio de Janeiro, 1865)

O músico está indicado na partitura aqui editada apenas como “Francisco Manoel”. Ele foi um cantor, compositor, regente e professor mui-

to ativo no Rio de Janeiro, sendo um dos patronos da Academia Brasileira de Música. Devemos destacar sua atuação na Capela Real e Imperial e no Conservatório de Música (atual Escola de Música da UFRJ), do qual foi cofundador, professor e diretor (HAZAN, 2010). Hoje em dia é mais lembrado por ter sido o compositor do “Hino nacional brasileiro”. No entanto foi autor de outras canções como “Sou eu!”,²⁸ o “Hino a S. A. I. o Sereníssimo Príncipe D. Afonso”, “Nume eterno, tu che miri”²⁹ e “O Sofrimento”. Esta última pode ser vista na presente publicação.

Gioacchino Giannini

(Lucca, 1817 – Rio de Janeiro, 1860)

Esse compositor está indicado apenas como “J. Giannini” na partitura cuja edição pode ser vista aqui. Ele é natural de Lucca, Itália, e veio para o Brasil em meados da década de 1840, chefiando uma companhia lírica (CERNICCHIARO, 1926). No Rio de Janeiro, atuou como maestro, organista, compositor e professor. Foi, portanto, músico bastante influente na cidade. Prova disso é sua participação na fundação da Imperial Academia de Música e Opera Nacional, em 1857, na condição de membro do Conselho Artístico (ANDRADE, 1967), o que o vincula ao movimento nacionalista musical romântico brasileiro. A FBN guarda várias composições de sua autoria. Todo esse material está em forma manuscrita, à exceção de “O Raio da Lua”, canção que consta nesta edição.

Henrique Alves de Mesquita

(Rio de Janeiro, 1830 – Rio de Janeiro, 1906)

Foi um dos mais destacados músicos brasileiros de seu tempo, sendo um dos patronos da Academia Brasileira de Música. Compositor, organista e trompetista, foi o primeiro a receber prêmio para estudar na Europa, para onde se deslocou em 1857 a fim de estudar no Conservatório de Paris. Teve

26 RIBAS, Eduardo Medina. *Pianto del cuore : stornello*. Rio de Janeiro: Narciso, Arthur Napoleão, s.d. (FBN, Cota: DIMAS, Império, N-I-14)

27 Informação retirada de notícias sobre seu falecimento (*Jornal do commercio*, n.285, 14/10/1877) e sobre sua absolvição em julgamento pelo assassinato da própria esposa: “Entrou em julgamento (em segunda instancia) o réo preso Emilio Mège, natural da França, com 28 annos de idade, viuvo, vive de ser artista, bacharel em bellas letras e em direito pela universidade de Paris. O réo foi accusado por haver dado em sua mulher Amelia Mège dous tiros de pistola [...]” (*Jornal do commercio*, n.134, 14/05/1848).

28 Ver o *Guia musical dos periódicos da FBN* (PACHECO, 2021).

29 Ver o *O Cancioneiro dos periódicos da FBN* (PACHECO, 2022).

também destacada atuação no ensino de música, chegando a ser professor do Conservatório de Música do Rio de Janeiro. Sua obra musical é bastante eclética – indo desde as óperas e missas até música para piano solo e canções – da qual a FBN guarda alguns exemplos no seu acervo (AUGUSTO, 2014). No *Album de Armia* temos sua canção “O Sono”, na qual seu nome está indicado apenas como “H. A. de Mesquita”. O catálogo de suas obras foi publicado por Antônio José Augusto (2014).

José Maurício Nunes Garcia Júnior

(Rio de Janeiro, 1808 – Rio de Janeiro, 1884)

Além de médico – membro titular da Academia Nacional de Medicina e professor de anatomia na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro – Nunes Garcia Júnior era compositor.³⁰ Certamente teve sua formação musical com seu pai homônimo, que era Mestre de Capela na corte e o mais importante compositor brasileiro no início do século XIX. Compôs principalmente música para piano e canto. Seu lundu *Fora o regresso*,³¹ pode ainda hoje ser ouvido nos palcos e em gravações, sendo talvez sua composição mais conhecida. Seu nome está indicado apenas como Dr. Garcia na partitura original da canção “A Recordação”, aqui editada.

Raphael Coelho Machado

(Ilha Terceira, 1814 – Rio de Janeiro, 1887)³²

Compositor, instrumentista, maestro, editor, professor e musicólogo de origem portuguesa. Nascido na Ilha Terceira, Açores, estudou música em Lisboa antes de se mudar para o Brasil e se tornar um dos mais influentes músicos em atividade no Rio de Janeiro, em meados do século XIX. Além de ter atuado como editor, foi autor de um *Diccionario musical*³³ e outros textos didáticos e musicológicos publicados no Brasil. Compôs muitas canções, dentre as quais podemos destacar aquelas do álbum *A Harpa do trovador*,³⁴ que traz dez romances dedicados à Imperatriz do Brasil. Como costuma acontecer no repertório publicado deste autor, seu nome é indicado apenas como “Raphael” na partitura original de “O Último gemido”, canção aqui editada.

30 Ver página eletrônica da Academia Nacional de Medicina em: <https://www.anm.org.br/jose-mauricio-nunes-garcia-junior/> (último acesso: 19/05/2022)

31 GARCIA Filho, Jose Mauricio Nunes. *Fora o regresso*: lundu. S.l.: s.n. (FBN, DIMAS, Cota: Império, M-III-2)

32 Datas confirmadas pela notícia de seu falecimento: “PNEUMONIA – O Portuguez Raphael Coelho Machado, 73 anos” (*Jornal do commercio*, n.231, 19/08/1887).

33 MACHADO, Rafael Coelho. *Diccionario musical*, 2. ed. Rio de Janeiro: Brito e Braga, 1855. (FBN, cota: R/780.3/M149d/1855)

34 MACHADO, Raphael Coelho. *A harpa do trovador em dez romances*. Rio de Janeiro: Lith. de Heaton e Rensburg, [1846]. (FBN, DIMAS, Cota: O.R., A-II-M-20)

A Edição

O texto poético usado nas partituras teve sua ortografia completamente atualizada, uma vez que a escrita original não sugere qualquer variante histórica de pronúncia. Obviamente, em casos como “tum'lo” (no lugar de “túmulo”), o original foi mantido para preservar a métrica do poema. Fica claro, portanto, que os ajustes feitos por esta edição não implicam em alterações na sonoridade do texto. Seja como for, antes de cada composição, foram transcritos os textos das canções, exatamente como estão na fonte. Bom lembrar que, no documento original, todos os poemas também estão apresentados em folha separada, antes de sua respectiva partitura.

O início de cada verso foi escrito em letra maiúscula para facilitar a visualização da estrutura do poema. Pelas mesmas razões, essas maiúsculas foram mantidas quando ocorreu a repetição integral do verso, e foram evitadas quando houve a repetição apenas de trechos.

Às vezes, no original, a distribuição do texto poético pela melodia não está representada de forma precisa. Nestes momentos, o que esta edição apresenta é uma sugestão nossa, que busca sempre a representação clara de uma forma de executar o texto que fosse a mais fluente possível.

Como é usual, as canções estróficas aqui apresentadas tinham na partitura original apenas a primeira estrofe distribuída pela melodia, à exceção de “A Noite silenciosa”. Esta edição teve o cuidado de oferecer soluções possíveis de como fazer a distribuição completa do texto, com os devidos ajustes na melodia. Como não fazem parte do documento original, as realizações textuais foram colocadas em separado, após o final da partitura.

Esta edição oferece uma tradução inglesa literal dos poemas para facilitar a difusão do repertório internacionalmente³⁵. É preciso explicar que nenhuma tradução aqui apresentada pretende

produzir um texto idiomático na nova língua – menos ainda, um com qualidade poética similar àquela do original –, pois, antes de tudo, o objetivo era informar o intérprete sobre o que está sendo dito em cada verso do poema, traduzindo, quando possível, palavra por palavra. Esta antologia oferece ainda uma transcrição fonética dos textos, através do *International Phonetic Alphabet* (IPA). A tradução e a transcrição são fundamentais para facilitar o cultivo do cancionero lusófono internacionalmente, uma vez que a língua portuguesa não faz parte da formação padrão dos cantores estrangeiros. Evidentemente, essas traduções e transcrições não estão presentes nas partituras originais.

É preciso salientar que a transcrição fonética teve como base a pronúncia do português brasileiro cantado, como prescrita no artigo “PB cantado: normas para a pronúncia do português brasileiro no canto erudito” (KAYAMA et al., 2007). No entanto, algumas vezes este editor tomou a liberdade de apresentar algumas soluções pessoais, como é o caso, por exemplo, das elisões entre algumas sílabas cantadas. Além disso, esta edição tem uma abordagem diferente no caso do /r/ em final de sílabas, ocasião em que este editor optou por usar o [R], considerando que o [r] prescrito favorece uma pronúncia “pesada” por excesso de articulação.

A seguir podem ser vistas as notas críticas relativas a cada uma das canções. Estas notas seguem o seguinte formato:

Ins. C n – texto explicativo

“Ins.” indica o instrumento em questão

“C”, em números arábicos, informa o compasso

“n”, em números romanos, indica a posição da nota no compasso, desconsiderando pausas.

³⁵ Agradecemos a Cesar Elizi pela revisão do texto inglês.

Exemplo:

“Pno. m.e. 10 ii” quer dizer “Piano mão esquerda, compasso 10, segunda nota”.

NOTAS CRÍTICAS

O Sofrimento

Pno. – no original não temos as indicações de tercinas na mão esquerda; inserção em busca de clareza de notação.

Pno. m.e. 4 ix – não há o bequadro; inserção tendo em conta a harmonia.

Voz 12 v e vi – as notas estão desligadas, a primeira com a sílaba “dio” e a segunda com o artigo “o”; foi feita a elisão do texto, a exemplo do compasso 10, por representar uma pronúncia mais fluente do texto.

Pno. m.d. 12 xii – falta a linha suplementar abaixo, correspondente à nota Dó; alteração levando em conta a harmonia e a disposição gráfica das notas.

Voz 15 e 17 – na transcrição do poema, dada em separado pelo original, temos “como a tristeza”; mantivemos o texto que o compositor de fato usou na música.

Pno. m.d. 14 e 15 ii – não há o sustenido; alteração tendo em conta a harmonia.

Pno. m.d. 18 viii – não há o bemol; alteração tendo em conta a harmonia.

Voz 19 i e ii – há uma ligadura entre as notas; exclusão para evitar má interpretação na repetição da nota.

Pno. m.d. 19 x – não há o bemol; alteração tendo em conta a progressão harmônica.

Pno. m.d. 23 e 24 ii – não há o sustenido; inserção tendo em conta a harmonia.

O Raio da lua

Tutti 5 – não há a barra de repetição no original; inserção como sugestão de execução.

Voz 12 – a palavra “céu” está escrita como um hiato, apesar de ser modernamente considerada um ditongo; manteve-se a escrita original para preservar determinada pronúncia do encontro vocálico dentro da melodia.

Voz 16 – a palavra “véu” está escrita como um hiato, apesar de ser modernamente considerada um ditongo; manteve-se a escrita original para preservar determinada pronúncia do encontro vocálico dentro da melodia.

Voz 30 – temos “a geral” na partitura e “ao geral” no poema apresentado em separado pelo original; optou-se por “ao geral” por ser a forma que favorece o entendimento do texto e a exemplo do compasso 38.

Tutti 47 não há barra de repetição; inserção tendo em conta a segunda estrofe.

A Noite silenciosa

Pno. m.e. 2 – no original temos semínimas pontuadas, como se se tratasse de tercinas; foram retirados os pontos por serem desnecessários.

Pno. m.d. 7 iv – não há o bemol; inserção tendo em conta a progressão harmônica.

Pno. m.e. 19 ii – não há o bequadro; alteração tendo em conta a nota anterior.

Pno. m.d. 21 – falta a terceira pausa; inserção tendo em conta os limites do compasso.

Pno. m.e. 22 – não há fermata; inserção por uma questão de coerência.

A Saudade roxa

Pno. m.e. anacruse até 2 i – no original as notas estão escritas nas alturas aqui indicadas, mas com clave de Fá no pentagrama; alteração para clave de Sol tendo em conta a harmonia.

Pno. m.d. 2 ix – não há bequadro; alteração levando em conta a oitava.

Pno. m.e. 10 ii – não há o ponto de aumento; inserção tendo em conta os limites do compasso.

Voz 12 iii – temos uma colcheia; alteração tendo em conta os limites do compasso e o desenho melódico.

Voz 12 iv – temos um sustenido; alteração tendo em conta o desenho melódico.

Pno. m.e. 13 – não há os pontos de aumento; alteração tendo em conta os limites do compasso.

Pno. m.e. i e ii – não há os pontos de aumento no original; alteração tendo em conta os limites do compasso.

Voz 15 – temos (↓); alteração tendo em conta a ligadura, a exemplo do compasso anterior e tendo em conta a fluência do texto.



Pno. m.e. 17 vii – não há o sustenido na nota grave; alteração tendo em conta a oitava.

Pno. m.d. 18 vii – não há o bequadro; alteração tendo em conta a harmonia.

Pno. m.d. 18 vii – não há o sustenido na nota grave; alteração tendo em conta a oitava.

Voz 23 iv – não há sustenido; alteração levando em conta o piano.

Voz 26 ii – temos Ré; alteração tendo em conta o piano.

Voz 30 ii – não há bequadro no original; alteração tendo em conta a mão direita do piano.

Pno. m.e. 31 i – não há linha suplementar; alteração levando em conta a oitava.

Pno. m.e. 31 vi – não há sinal de arpejo; inserção a exemplo da m.d.

Tutti 34 – não há barra de repetição; alteração tendo em conta a execução das demais estrofes.

O Meu amor

Pno. m.d. 9 vi – temos Ré no original; alteração tendo em conta o padrão dos outros compassos.

Pno. 23 – não há a fermata; inserção a exemplo da voz.

Tutti 24 – não há o ponto de aumento; inserção tendo em conta os limites do compasso.

Voz 36 i – não há o ponto de aumento; alteração levando em conta os limites do compasso.

Pno. m.d. 38 a 42 – as notas estão escritas nas alturas aqui apresentadas, mas não há a clave de fá; inserção levando em conta a harmonia.

O Sono

Tutti 2 – o % não está indicado em nenhum compasso; esta edição oferece, portanto, uma sugestão de ponto de retorno.

Voz 7 viii – não há o bequadro; alteração tendo em conta a harmonia e o desenho melódico.

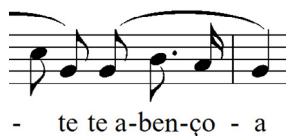
Voz 10 – temos (↓); alteração em busca de uma distribuição mais clara do texto e a exemplo do compasso 12.



Pno. m.e. 21 i – a nota mais aguda é um Si; alteração tendo em conta a progressão do baixo e a harmonia.

Pno. m.d. 22 – não há a segunda pausa; alteração tendo em conta o padrão do acompanhamento e os limites do compasso.

Voz 23 e 31 temos (↓); alteração tendo em conta o padrão prosódico da composição.



A Visão

Pno. m.e. 5 vi – não há o sustenido; alteração levando em conta a nota anterior.

Pno. m.d. 18 iv – não há o sustenido; alteração levando em conta a oitava abaixo.

Pno. m.d. 19 vi – não há o sustenido; alteração levando em conta a oitava acima.

Pno. m.e. 19 v – não há o sustenido; alteração levando em conta a oitava acima.

Pno. m.d. 21 – não há o sustenido; inserção tendo em conta a harmonia.

Pno. m.d. 26 i – a nota está pontuada; alteração tendo em conta o limite do compasso.

Pno. m.e. 26 e 28 ii – não há sustenido; alteração tendo em conta a harmonia.

Pno. m.d. 27 – não há sustenido no Dó; inserção a exemplo do compasso 29.

Voz 27 e 29 – não há o sustenido no Dó; inserção a exemplo do piano no compasso 29.

Voz 30 – não há o sustenido; alteração tendo em conta o piano.

Pno. m.e. 30 ii – não há sustenido; alteração tendo em conta a harmonia.

Tutti 33 – a fermata está apenas na mão direita do piano; alteração por uma questão de coerência.

Voz 44 – temos “pousei”; alteração para “pensei” tendo em conta o sentido do texto e a exemplo do compasso 53.

Voz 53 i temos Sib; alteração tendo em conta o tema melódico.

Tutti 69 – não há a barra de repetição; inserção tendo em conta a execução das outras estrofes.

A Recordação

Pno. 8 – no original, a nota Sib está indicada como primeira voz da mão esquerda; alteração tendo em conta os compassos anteriores.

Pno. m.e. 17 iii – no topo do acorde há um Sib como quarta nota; retirada a exemplo dos compassos seguintes.

Pno. m.d. 51 i – temos duas notas Dó em uníssono, no topo do acorde; alteração por uma questão de coerência e tendo em conta a harmonia.

Pno. 51 – a fermata está apenas na mão direita; alteração por uma questão de coerência.

Pno. m.d. 77 – temos apenas a nota aguda do acorde; inserção a exemplo do compasso 69.

Tutti 83 – não há a barra de repetição; inserção tendo em conta a execução da segunda estrofe.

A Morte

Pno. m.d. 3 iv – no original a nota grave é um Ré sustenido; alteração para manter o padrão de oitavas.

Pno. 9 – temos (↓); alteração tendo em conta o padrão da escrita pianística e a fluência.



Pno. 10 – temos (↓); alteração tendo em conta o padrão da escrita pianística e a fluência.



Pno. m.d. 13 vii e viii – não há os bequadros; alteração tendo em conta o começo do compasso.

Voz 20 i – não há o bequadro; inserção a exemplo do compasso 24.

Voz 24 iv – não há o bemol; inserção tendo em conta a harmonia e o desenho melódico.

Pno. 24 i – não há o bequadro; inserção a exemplo do compasso 20.

Pno. 25 iii – Não há a nota mais aguda do acorde; inserção a exemplo dos acordes anteriores.

Pno. m.e. 32 iii – não há o bequadro; alteração levando em conta a mão direita.

O Último gemido

Pno. m.d. 10 vii – não há o bequadro no original; alteração tendo em conta o desenho melódico e a harmonia.

Pno. m.e. 10 v – não há o bequadro; alteração por uma questão de clareza.

Pno. m.d. 20 v – não há o bemol; inserção tendo em conta o desenho melódico.

Pno. m.d. 28 iv – não há o bemol; inserção tendo em conta a harmonia.

Pno. 32 – as notas do trêmulo não apresentam ponto de aumento; alteração em busca de clareza de notação.

Pno. 33 – as pausas não têm pontos; inserção tendo em conta o limite do compasso.

Voz 33 i até vi – temos colcheias; alteração tendo em conta os limites do compasso.

Tutti 35 – temos “expressão”; alteração para a palavra italiana para manter o padrão.

Voz 43 – o texto está totalmente apagado; reconstituição feita tendo em conta o contexto e o pouco que sobrou das palavras.

Pno. 60 ii – não há bemol; inserção tendo em conta a harmonia.

Pno. m.d. 65 – não há o ponto; inserção a exemplo dos compassos anteriores.

Pno. m.d. 65 e 67 – o Fá mais agudo é bequadro; alteração tendo em conta o Fá mais grave.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*, 2 vol. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*, 3ª ed. São Paulo: Martins Editora, 1972.

AUGUSTO, Antônio José. *Henrique Alves de Mesquita: da perola mais luminosa à poeira do esquecimento*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2014.

BARRETO Filho, Mello; LIMA, Hermeto. *História da Polícia do Rio de Janeiro: aspectos da cidade e da vida carioca (1831-1870)*. Rio de Janeiro: A Noite, 1942.

BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. *Diccionario bibliographico brasileiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1883. Disponível em: <http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/221681> (Último acesso: 17-05-2022)

CERNICCHIARO, Vincenzo. *Storia della musica nell'italia*. Milano: Fratelli Riccioni, 1926.

HAZAN, Marcelo Campos. "SILVA, Francisco Manuel da". In: *Dicionário biográfico Caravelas*. Lisboa: Caravelas, 2010. Disponível em: <https://dicionario-biografico.caravelas.fcsh.unl.pt/node/43> (Último acesso: 17-05-2022)

KAYAMA, Adriana; CARVALHO, Flávio; CASTRO, Luciana Monteiro de; HERR, Martha; RUBIN, Mirna; PÁDUA, Mônica Pedrosa de; MATTOS, Wladimir. "PB cantado: normas para a pronúncia do português brasileiro no canto erudito". *Opus*, Goiânia, v. 13, n.2, dez. 2007.

MARQUES, Daniela de Freitas. "Violência contra a mulher: sedução e morte nas relações afetivas". *Revista da Faculdade de Direito da UFMG*, nº 50, 2007, pp. 93-123.

PACHECO, Alberto José Vieira. *O Cancioneiro dos periódicos da Fundação Biblioteca Nacional (1842-1922)*, Vol. 1. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2022a. Disponível em: <https://www.bn.gov.br/producao/publicacoes/cancioneiro-periodicos-fundacao-biblioteca-nacional-1842-0> (último acesso: 17/05/2022)

PACHECO, Alberto José Vieira. *O Cancioneiro dos periódicos da Fundação Biblioteca Nacional (1842-1922)*, Vol. 2. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2022b. Disponível em: <https://www.bn.gov.br/producao/publicacoes/cancioneiro-periodicos-fundacao-biblioteca-nacional-1842> (último acesso: 17/05/2022)

PACHECO, Alberto José Vieira. *Guia musical dos periódicos da Fundação Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2021. Disponível em: <https://www.bn.gov.br/producao/publicacoes/guia-musical-periodicos-fundacao-biblioteca-nacional-1842> (último acesso: 17/05/2022)

STEIN, Deborah; SPILLMAN, Robert. *Poetry into song: performance and analysis of Lieder*. New York: Oxford University, 1996.



**álbum
de armia:**
gemidos sobre o túmulo
de uma brasileira

O soffrimento

Todo entregue á magoa impia
Me aborrece a luz do dia,
Cauza-me tédio o prazer;
Amo a noite amo a tristeza,
E só amo a natureza
Quando parece gemer.

[Estrilho:]
Assim passo a vida!
E a morte almejando
Me vou entregando
Da sorte ao rigor:
Ao céu peço a morte,
E a morte não vem,
Que ao ceo não convem
Findar minha dor.

Da ventura abandonado,
Vivo triste, amargurado,
Sinto pesado o viver;
Que minh'alma desditosa,
Nesta luta tormentosa,
Vive constante a gemer.

'to.du ẽ'trẽ.gɪ a 'ma.gwẽ ĩ'pi.ɐ
mɪ a.bo're.sɪ a luz du 'dʒi.ɐ
'ka:ʊ.zɐ mɪ 'tẽ.dʒju ʊ pra'zẽr
'ẽ.mu a 'no:ɪ.tʃɪ 'ẽ.mu a tris'te.zɐ
ɪ sɔ 'ẽ.mu a na.tu're.zɐ
'kwẽ.du pa're.sɪ ʒe'mẽr

a'si 'pa.su a 'vi.dɐ
ɪ a 'mɔ:r.tʃɪ a:ʊ.me'ʒẽ.du
mɪ vo:ʊ ẽ.tre'gẽ.du
da 'sɔ:r.tʃɪ a:ʊ ri'gor
a:ʊ sɛ:ʊ 'pẽ.su a 'mɔ:r.tʃɪ
ɪ a 'mɔ:r.tʃɪ nẽ:ʊ vẽ:ɪ
kɪ a:ʊ sɛ:ʊ nẽ:ʊ kɔ'vẽ:ɪ
f'ĩ'dar 'mi.jnɐ dor

da vẽ'tu.rɐ a.bẽ.do'na.du
'vi.vu 'tris.tʃɪ a.mar.gu'ra.du
'si.tu pe'za.du ʊ vi'ver
kɪ 'mi'ja:ʊ.mɐ dez.dʒi'tɔ.zɐ
'nes.tɐ 'lu.tɐ tor.mẽ'tɔ.zɐ
'vi.vɪ kɔs'tẽ.tʃɪ a ʒe'mẽr

Totally surrendered to the impious grief, Day-
light bores me,
Pleasure causes me boredom.
I love the night, I love sadness,
And I just love nature
When it seems to moan.

[Refrain:]
That is how I go through life!
And longing for death,
I am giving myself
To the rigors of fate.
I ask the sky for death,
And death does not come,
Because it does not suit the sky
To end my pain.

Abandoned by fortune,
I live sad, bitter,
I feel life is heavy.
For my unhappy soul,
In this stormy struggle,
Is constantly moaning.

O Sofrimento

Romance

José Albano Cordeiro

Francisco Manoel da Silva

Andante

3

5

To - do en - tre - gue à má - goa im - pi - a Me a - bor-

8

re - ce a luz do di - a, Cau - sa - me té - dio o pra -

cresc.

cresc.

Edição: Alberto Pacheco & Rodrigo Barcelos

11

zer, Cau - sa me té - dio o pra - zer;

14

A - mo a noi - te, a - mo a tris - te - za, A - mo a noi - te,

17

a - mo a tris - te - za, E só a - mo a na - tu - re - za

20

Quan - do pa - re - ce ge - mer, Quan - -

22

ritard.

do pa - re - ce ge - mer.

25

Allegro agitato

As - sim pas - so a vi - da! E a mor - te al - me-

28

jan - do, Me vou en - tre - gan - do Da

31

sor - te ao ri - gor: Ao céu pe - ço a

34

mor - te, E a mor - te não vem, Que ao

The musical score for measures 34-36 consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It features a melodic line with a long note on 'mor' and a series of eighth notes. The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) and features a rhythmic pattern of eighth notes with triplets in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand.

37

céu não con - vêm Fin - dar mi - nha

The musical score for measures 37-39 continues the vocal and piano parts. The vocal line has a melodic line with a long note on 'céu' and a series of eighth notes. The piano accompaniment maintains the rhythmic pattern of eighth notes with triplets in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand.

40

rit.
dor, Fin - dar mi - nha dor, Fin -

The musical score for measures 40-42 includes a 'rit.' (ritardando) marking above the first measure. The vocal line has a melodic line with a long note on 'dor,' and a series of eighth notes. The piano accompaniment maintains the rhythmic pattern of eighth notes with triplets in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand.

43

dar mi - nha dor, Fin - - -

The musical score for measures 43-45 continues the vocal and piano parts. The vocal line has a melodic line with a long note on 'dar' and a series of eighth notes. The piano accompaniment maintains the rhythmic pattern of eighth notes with triplets in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand.

46

dar mi - nha dor.

The musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains the lyrics "dar mi - nha dor." with a long horizontal line under "dar" and a dotted note under "mi". The middle and bottom staves are piano accompaniment. The middle staff is in a treble clef and features a rhythmic pattern of eighth notes with triplets (marked with a '3') and a final triplet of eighth notes. The bottom staff is in a bass clef and features a rhythmic pattern of eighth notes with triplets (marked with a '3') and a final triplet of eighth notes. The piece concludes with a double bar line.

2ª Estrofe

50 **Andante**

Da ven - tu - ra a - ban - do - na - do, Vi - vo tris - te, a - mar - gu - ra - do,

55 *cresc.*

Sin - to pe - sa - do o vi - ver, — Sin - to pe - sa - do o vi - ver; — Que mi - nh' al - ma

60

des - di - to - sa, Que mi - nh' al - ma des - di - to - sa, Nes - ta lu - ta tor - men - to - sa,

65 *ritard.*

Vi - ve cons - tan - te a ge - mer, Vi - ve cons - tan - te a ge - mer.

O raio da lua

S'tava a noite medonha, sombria,
Nem brilhava uma estrella no ceo;
Era triste, era negro esse véo
Em que a noite seu corpo envolvia.

Quiz a lua subir magestosa
E da terra vencer o negrume,
Mas cedendo ao geral azedume
Sua face cobrio receosa.

Lá do ceo para a terra encarando,
De saudade um só raio mandou,
Que no tum'lo d'Armia pousando,
Sua face mimosa beijou:

Uma nuvem porem apressada
Apagou esse raio do ceo,
E a lua ficou sepultada
Como Armia, no mais denso véo!

The night was ghastly, gloomy,
No star shone in the sky.
It was sad, it was black this veil
In which the night wrapped her body.

The moon wanted to rise majestically
And overcome the blackness of the earth,
But, giving in to the general sourness,
Her face covered fearfully.

From the sky, staring at the earth
With longing, he sent a single ray
That, landing on d'Armia's tomb,
Kissed her sweet cheek.

But a hasty cloud
Blotted out that ray from the sky,
And the Moon was buried,
Like Armia, in the densest veil!

'sta.və a 'no:ɪ.tʃɪ me'do.nə sɔ'bri.ə
nɛ:ɪ bri'ʎa.və 'u.mə es'tre.lə nʊ se:ɪ
'e.rə 'tris.tʃɪ 'e.rə 'ne.grʊ e.sɪ vɛ:ɪ
ɛ:ɪ kɪ a 'no:ɪ.tʃɪ se:ɪ 'kɔr.pu ɛ:ɪ.vo:ʊ'vi.ə

kiz a 'lu.ə su'bir ma.ʒes'tɔ.zə
ɪ da 'te.rə vɛ'ser ʊ ne'gru.mi
mas se'dɛ.dʊ a:ʊ ʒe'ra:ʊ a.ze'du.mi
'su.ə 'fa.sɪ kɔ'bri.ʊ re.se'ɔ.zə

la dʊ se:ɪ 'pa.rə a 'te.rə ɛ:ɪ.karɛ.dʊ
dʒɪ sa:ʊ'da.dʒɪ ũ sɔ 'ra:ɪ.ʊ mɛ'do:ʊ
kɪ nʊ 'tu.mlo dar'mi.ə po:ʊ'zɛ.dʊ
'su.ə 'fa.sɪ mi'mo.zə be:ɪ'ʒo:ʊ

'u.mə 'nu.vɛ:ɪ po'rɛ:ɪ a.pre'sa.də
a.pa'go:ʊ 'e.sɪ 'ra:ɪ.ʊ dʊ se:ɪ
ɪ a 'lu.ə fi'ko:ʊ se.pu:ʊ'ta.də
'ko.mo ar'mi.ə nʊ ma:ɪz 'dɛ.su vɛ:ɪ

O Raio da Lua

José Albano Cordeiro

Gioacchino Giannini

Larghetto mosso

Musical score for the first system, featuring piano and bass staves. The tempo is **Larghetto mosso**. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The piano part includes dynamic markings *ff* and *pp*.

Con molta espressione

Musical score for the second system, including vocal line and piano accompaniment. The tempo is **Con molta espressione**. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4. The piano part includes the marking *legato e piano*. The vocal line includes the lyrics: "S'ta - va a noi - te me - do - nha, som - bri - a, Nem____ bri -". Dynamic markings include *p* and *calando*.

Musical score for the third system, including vocal line and piano accompaniment. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4. The piano part includes the marking *p*. The vocal line includes the lyrics: "lha - va u - ma es - tre - la no cé - u; E - ra tris - te e - ra".

Musical score for the fourth system, including vocal line and piano accompaniment. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4. The piano part includes the marking *cresc.*. The vocal line includes the lyrics: "ne - gro es - se vé - u Em que a noi - te seu cor - po en - vol-". Dynamic markings include *f*.

20

cresc.

vi - a. Quis a Lu - a su - bir ma - jes - to - sa

25

E da Ter - ra ven - cer o ne - gru - me, Mas ce -

30

den - do ao ge - ral a - ze - du - me, Su - a fa - ce co -

35

briu - re - ce - o - sa, Mas ce - den - do ao ge - ral a - ze -

40 *a piacere*

du - me Su - a fa - ce co - briu re - ce - o - sa.

45

p *ff* *p*

2ª Estrofe

48 *p* *calando*

Lá do céu pa-ra a Ter-ra en-ca - ran - do, De - sau - da - de um só rai - o man - do - u,

56 *p* *f*

Que no tú-m'lo d'Ar - mi - a pou - san - do Su - a fa - ce mi - mo - sa bei -

63 *cresc.*

jou: - U - ma nu - vem po - rém a - pres - sa - da A - pa - gou - es - se

70 *3*

rai - o do cé - u, E a Lu - a fi - cou se - pul - ta - da Co - mo Ar -

77 *f* *ff*

mi - a, no mais - den - so véu! E a Lu - a fi - cou se - pul -

83 *a piacere*

ta - da Co - mo Ar - mi - a, no mais den - so vé - u!

A noite silenciosa

Quando a noite silenciosa
Desdobra seu negro manto,
Foge da terra o encanto
Foge da terra o prazer.
Na vasta extensão da terra
Reina somente a tristeza,
Ate mesmo a natureza
Parece triste gemer!

[Estribilho:]
Eu tambem sinto
Dentro do peito
O rude aspeito
D'austera dor;
Tenho saudade
Da minha Armia,
Que a campa fria
Tolhe o vigor.

Quando a lua merencoria
Se envolve em tapado véo,
Manda a furto lá do céu
Para a terra um triste olhar,
O regato cristalino
Murmura triste queixume,
Geme o rio por costume
Brama ao longe o salso mar.

'kwẽ.du a 'no:ɪ.tʃɪ si.lõ.si'õ.zɐ
dez'dõ.brɐ se:u 'ne.gru 'mẽ.tu
'fõ.ʒɪ da 'tẽ.rɐ u ẽ:ɪ'kẽ.tu
'fõ.ʒɪ da 'tẽ.rɐ u pra'zer
na 'vas.tɐ es.tẽ'sõ:u da 'tẽ.rɐ
're:ɪ.nɐ sɔ'mẽ.tʃɪ a tris'te.zɐ
a'te 'mez.mu a na.tu're.zɐ
pa're.sɪ 'tris.tʃɪ ʒe'mer

e:u tẽ'bẽ:ɪ 'sɪ.tu
'dẽ.tru du 'pe:ɪ.tu
u 'ru.dʒɪ as'pe:ɪ.tu
da:us'tẽ.rɐ dor
'tẽ.ɲu sa:u'da.dʒɪ
da 'mi.ɲɐ ar'mi.ɐ
kɪ a 'kẽ.pɐ 'fri.ɐ
'tõ.ɫɪ u vi'gor

'kwẽ.du a 'lu.ɐ me.rẽ'kõ.rjɐ
sɪ ẽ:'vo:u.vɪ ẽ:ɪ ta'pa.du ve:u
'mẽ.dɐ a 'fur.tu la du se:u
'pa.rɐ a 'tẽ.rɐ u 'tris.tʃɪ o'ɫar
u re'ga.tu kris.ta'li.no
mur'mu.rɐ 'tris.tʃɪ ke:ɪ'su.mɪ
'ʒe.mɪ u 'ri.u por kos'tu.mɪ
'brẽ.mɐ a:u 'lõ.ʒɪ u 'sa:u.su mar

When the silent night
Unfolds its black cloak,
Enchantment flees the earth,
Pleasure flees the earth.
In the vast expanse of the earth
Only sadness reigns,
Even nature
Seems to moan sadly!

[Refrain:]
I also feel
Within my chest
The harsh face
Of austere pain.
I miss
My Armia,
For the cold grave
Saps its vigor.

When the melancholy Moon
Wraps itself in obscure veil,
She sends, discreetly, from the sky
To the earth, a sad look.
The crystalline stream
Murmurs a sad complaint,
The river groans as usual,
The salty sea roars in the distance.

A Noite silenciosa

José Albano Cordeiro

Eduardo Medina Ribas

Andante Sostenuto

The piano introduction consists of two staves. The right hand features a melodic line with triplets of eighth notes and quarter notes. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes.

3

Quan - do a noi-te si - len - cio - sa Des - do - bra seu ne-gro

The vocal line begins with a fermata on the first measure, followed by a melodic phrase. The piano accompaniment continues with a steady eighth-note pattern.

7

man - to, Fo - ge da Ter-ra o en-can - to, Fo-ge da Ter-ra o pra-

man - to, Fo - ge da Ter-ra o en-can - to, Fo-ge da Ter-ra o pra-

The piano accompaniment includes a dynamic marking *p* and a tempo change instruction *rall. col canto*.

11

zer. Na vas - ta ex-ten-são da Ter - ra Rei-na so-men - te a tris -

zer. Na vas - ta ex-ten-são da Ter - ra Rei-na so-men - te a tris -

The piano accompaniment continues with the same eighth-note accompaniment.

Edição: Alberto Pacheco & Rodrigo Barcelos

15

te - za, A - té mes - mo a na - tu - re - za Pa - re - ce tris - te ge -

Musical score for measures 15-18. The vocal line is in a treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. The piano accompaniment is in a grand staff with a key signature of three flats and a common time signature. The lyrics are: "te - za, A - té mes - mo a na - tu - re - za Pa - re - ce tris - te ge -".

19

mer, A - té mes - mo a na - tu -

Musical score for measures 19-20. The vocal line continues from the previous system. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. The lyrics are: "mer, A - té mes - mo a na - tu -".

21

re - - za Pa - re - ce tris - te ge -

Musical score for measures 21-22. The vocal line concludes with a fermata over the final note. The piano accompaniment also concludes with a fermata. The lyrics are: "re - - za Pa - re - ce tris - te ge -".

23

Allegretto

mer! Eu tam-bém sin - to Den - tro do

Musical score for measures 23-26. The tempo is marked "Allegretto". The key signature changes to two flats (B-flat, E-flat) and the time signature changes to 3/8. The lyrics are: "mer! Eu tam-bém sin - to Den - tro do".

31

pei - to O ru-de as - pei - to D'aus-te - ra dor; Te-nho sau - da - de

38

Da mi-nh'Ar - mi - a, Que a cam - pa fri - a To - lhe o vi - gor.

44

al ♩ 2.

54

2ª Estrofe

Quan - do a Lu - a me-ren - có - ria Se en - vol - ve em ta - pa - do vé - u,

58

Man - da a fur - to lá do cé - u Pa - ra a ter - ra um tris - te o - lhar,

62



O re - ga - to cris - ta - li - no Mur - mu - ra tris - te quei - xu - me, Ge - me o

Detailed description: This block contains the first line of musical notation, starting at measure 62. It features a treble clef, a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and a 3/8 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes with various rests and slurs. The lyrics are written below the staff.

66



ri - o por cos - tu - me, Bra - ma ao lon - ge o sal - so mar, Ge - me o

Detailed description: This block contains the second line of musical notation, starting at measure 66. It continues the melody from the previous line with similar rhythmic patterns and slurs. The lyrics are written below the staff.

70



ri - o por cos - tu - me, Bra - ma ao lon - ge o sal - so mar.

Detailed description: This block contains the third line of musical notation, starting at measure 70. It concludes the phrase with a final cadence, indicated by a double bar line and repeat dots. The lyrics are written below the staff.

A saudade roxa

Mimosa roxa saudade
Quem te deu tanta tristeza?
Quem curvou-te a fronte altiva
Roubou-te brilho e beleza?!

Não foi do tempo a bruteza
Que em tua face pousou,
Nem foi a brisa amorosa
Que mimosa te beijou...

[Estribilho:]
Ah! já sei, tu vives triste
Por que és o emblema da dor,
Tu tens no meigo semblante
Signaes de magoa e de amor

Foi a mão da tempestade
Que as tuas faces ferio?
Ou foi da noite o negrume
Que teus risos extinguiu?!

O raio ao longe bramio
E a tempestade afastou,
A lua nasceo vaidosa
E mimosa te beijou...

Porque deixas em teu seio
Pungente magoa crescer?
Porque deixas em teu rosto
Amargo pranto correr?!

Tu podes hoje viver
Bem perto de quem te amou,
Podes beijar extremosa
Quem mimosa te beijou...

mi'mɔ.za 'ro.ʃɐ sa:u'da.dʒɪ
kɛi tʃi de:u 'tɛ.te tris'te.zɐ
kɛi kur'vo:u.tʃi a 'frɔ.tʃi a:u'tʃi.vɐ
ro:u'bo:u.tʃi 'bri.ʎu i be'le.zɐ

nɛ:u fo:i du 'tɛ.pu a bru'te.zɐ
ki ɛi 'tu.ɐ fa'si po:u'zo:u
nɛi fo:i a 'bri.zɐ a.mo'rɔ.zɐ
ki mi'mɔ.za tʃi be'i'zo:u

a ʒa sei tu 'vi.vis 'tris.tʃi
'pɔr.ki ez u ɛ'ble.mɐ da dor
tu tɛ:iz nu 'mei.gu sɛ'blɛ.tʃi
si'na.iz dʒɪ 'ma.gwɐ i da'mor

fo:i a mɛ:u da tɛ.pes'ta.dʒɪ
ki as 'tu.ɐs 'fa.sis fe'ri.u
o:u fo:i da 'no:u.tʃi u ne'gru.mi
ki te:uz 'ri.zuz es.tʃi'gwi.u

u 'ra:u a:u 'lɔ.ʒɪ bra'mi.u
i a tɛ.pes'ta.dʒɪ a.fas'to:u
a 'lu.ɐ na'se:u va'i'dɔ.zɐ
i mi'mɔ.za tʃi be'i'zo:u

Sweet purple mourning bride flower,
Who gave you so much sadness?
Who bowed your haughty forehead,
Stole your shine and beauty?!

It was not the brutality of time
That landed on your face,
Nor was it the loving breeze
That gently kissed you...

[Refrain:]
Oh! I already know, you live sad
Because you are the emblem of pain,
You have in your sweet face
Signs of hurt and love.

Was it the hand of the storm
That struck your face?
Or was it the blackness of the night
That extinguished your laughter?!

The lightning roared in the distance
And drove away the storm,
The moon was born vain
And kissed you delicately...

Why do you let in your bosom
A poignant sorrow grow?
Why do you let bitter tears
Run down your face?!

You can today live
Very close to the one who loved you,
You can kiss lovingly
Who kissed you delicately...

pɔr ke 'de:i.ʃɐz ɛi te:u 'sei.u
pũ'ʒɛ.tʃi 'ma.gwɐ kre'ser
pɔr ke 'de:i.ʃɐz ɛi te:u 'ros.tu
a'mar.gu 'prɛ.tu ko'rer

tu 'pɔ.dʒiz 'o.ʒɪ vi'ver
bɛi 'pɛr.tu dʒɪ kɛi tʃi a'mo:u
'pɔ.dʒiz be'i'ʒar es.tre'mɔ.zɐ
kɛi mi'mɔ.zɐ tʃi be'i'zo:u

A Saudade roxa

José Albano Cordeiro

Adolfo [Adolph] Maersch

Andante

Espress. *p* *p*

3

Mi - mo - sa ro - xa sau -

f *rit.* *p*

6

da - de, Quem te de - u tan - ta tris - te - za? Quem cur -

9

vou - te a fron - te al - ti - va, Rou - bou - te bri - lho e - be

Edição: Alberto Pacheco & Rodrigo Barcelos

12

le - - za?! Não foi do tem - po a bru-

14

te - - za Que em tu - - a fa - ce pou-

16

sou, Nem foi a bri - sa a - mo-

cresc.

18

ro - - sa Que mi - mo - sa, mi - mo - sa te bei-

20

Più animato e appassionato

jou... Ah! já sei, tu vi - ves

22

tris - - te Por - que és o em - ble - ma da

24

Calmato

dor. Tu tens no mei - go sem - blan - te Si -

crescendo

27

nais de má - goa e d'a - mor, Ah, sim, tu

29

tens no mei-go sem - blan - - te Si -

cresc.

Detailed description: This system contains measures 29 and 30. The vocal line (treble clef) has a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The lyrics are "tens no mei-go sem - blan - - te Si -". The piano accompaniment (grand staff) features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. A *cresc.* (crescendo) marking is placed above the piano part in measure 30.

31

nais de má - goa e d'a - mor.

ritard.

p *p lento*

Detailed description: This system contains measures 31 and 32. The vocal line (treble clef) has a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The lyrics are "nais de má - goa e d'a - mor.". A *ritard.* (ritardando) marking is placed above the vocal line in measure 31. The piano accompaniment (grand staff) features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. A *p* (piano) marking is placed above the piano part in measure 31, and a *p lento* marking is placed above the piano part in measure 32.

33

Detailed description: This system contains measures 33 and 34. The vocal line (treble clef) is empty. The piano accompaniment (grand staff) features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand. The system ends with a double bar line.

35 2ª e 3ª Estrofas

Foi a mão da tem-pes-ta - de Que as tu - as fa - ces fe-

39

riu? Ou foi da noi - te o ne - gru - me Que teus

42

ri - sos ex - tin - guiu?! O rai - o ao lon - ge bra-

45

miu, E a tem - pes - ta - de a - fas - tou, A

48

lu - a nas - ceu vai - do - sa E mi -

50

mo - sa, mi - mo - sa te bei - jou.

52 4ª e 5ª Estrofas

Por que dei - xas em teu sei - o Pun -

55

gen - te má - goa cres - cer? Por que dei - xas em teu

58

ros - to A - mar - go pran - to cor - rer?! Tu

61



po - des ho - je vi - ver _____ Bem per - to de quem te a-

Detailed description: This block contains the first line of musical notation, starting at measure 61. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and quarter notes with various rests and slurs. The lyrics are positioned below the staff.

64



mou, Po - des bei-jar _____ ex - tre - mo - sa Quem _____ mi-

Detailed description: This block contains the second line of musical notation, starting at measure 64. It continues with the same treble clef and key signature. The melody includes several eighth notes and quarter notes. The lyrics are positioned below the staff.

67



mo - sa, mi - mo - sa te _____ bei - jou

Detailed description: This block contains the third line of musical notation, starting at measure 67. It concludes the phrase with a double bar line. The melody features quarter and eighth notes. The lyrics are positioned below the staff.

O meu amor

O meu amor foi um sonho
Que bem cedo terminou,
Despertei perdendo Armia,
Quando a morte m'a roubou.

[Estrilho:]
Negra saudade
No peito impera,
E não tolera
Nenhum prazer.
Vivo gemendo
A todo instante,
Que sou constante
'Té no gemer.

Os affagos que eu gozava
Ja não me é dado gozar,
Que a morte despiada
Sua vida ouzou ceifar.

o me:u a'mor fo:i ã 'sõ.ãu
ki bê:i 'se.du ter.mi'no:u
des.per'te:i per'dẽ.du ar'mi.ø
'kwẽ.du a 'mør.tʃi ma ro:u'bo:u

'ne.grø sa:u'da.dʒi
nu 'pe:i.tu i'pe.rø
i nẽ:u to'le.rø
nẽ:i'nũ pra'zer
'vi.vu ʒe'mẽ.du
a 'to.du i's'tẽ.tʃi
ki so:u kõs'tẽ.tʃi
te nu ʒe'mer

uz a'fa.gus ki e:u go'za.vø
ʒa nẽ:u mi e 'da.du go'zar
ki a 'mør.tʃi des.pi.e'da.dø
'su.ø 'vi.dø o:u'zo:u 'se:i.før

My love was a dream
That ended very soon,
I woke up losing Armia,
When death stole her from me.

[Refrain:]
Black nostalgia
Reigns in the chest,
And does not tolerate
Any pleasure.
I live moaning
All the time,
Because I am constant
Even in moaning.

The caresses that I enjoyed
Are no longer given to me,
For merciless death
Dared to take her life.

O Meu amor

José Albano Cordeiro

Emílio [Émile] Mège

Andantino

5

9

Ne - gra sau - da - de No pei - to im - pe - ra, E não to - le - ra

15

Ne - nhum_ pra - zer. Vi - vo ge - men - do A to - do ins -

Edição: Alberto Pacheco & Rodrigo Barcelos

20

Fine

tan - te, Que sou cons - tan - te 'Té no ge - mer.

Musical score for measures 20-24. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The lyrics are: "tan - te, Que sou cons - tan - te 'Té no ge - mer." The piano accompaniment consists of chords in the right hand and single notes in the left hand.

25

Andante

O meu a - mor

Musical score for measures 25-28. The tempo is marked "Andante". The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The lyrics are: "O meu a - mor". The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and chords in the left hand.

29

foi um so - nho, um so - nho Que bem ce - do, bem

Musical score for measures 29-32. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The lyrics are: "foi um so - nho, um so - nho Que bem ce - do, bem". The piano accompaniment continues with eighth-note patterns in the right hand and chords in the left hand.

33

ce - do ter - mi - nou. Des - per - tei per - den - do Ar - mi - a Quan - do a

Musical score for measures 33-36. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The lyrics are: "ce - do ter - mi - nou. Des - per - tei per - den - do Ar - mi - a Quan - do a". The piano accompaniment features eighth-note patterns in the right hand and chords in the left hand.

36

mor - te m'a-rou - bou, Des - per-tei per-den-do Ar - mi - a Quan-do a mor - te m'a_rou -

41

bou. O meu a - mor foi um so-nho, um

45

so - nho Que bem ce - do, bem

48

ce - do ter - mi - nou. **D. C.**

50 2ª Estrofe

Os a - fa - gos que eu go - za - va Já não me é da - do, me é

56 da - do go - zar, Que a mor - te des - pie - da - da Su - a vi - da ou - sou - cei -

60 far, Que a mor - te des - pie - da - da Su - a vi - da ou - sou - cei - far.

65 Os a - fa - gos que eu go - za - va

69 Já não me é da - do, me é da - do go - zar.

O Somno

Sob a campa reclinada
Dorme em paz ó minha Armia,
Nem os sonhos lisongeiros
Te arranquem da lethargia:
Dorme em paz eternamente,
Goza tão doce ventura,
Que o céu benino, clemente,
Te abençoa a sepultura.

Não queiras tornar á vida,
Que o mundo te não merece;
Deixa á terra o corpo inerte
Volve ao ceo e o mundo esquece:
Porem la junto do Eterno
De meu penar tem piedade,
Manda-me um riso celeste,
Mitiga minha saudade.

'so.bja 'kẽ.pẽ re.kli'na.dẽ
'dõr.mi ẽ:ı paz ɔ 'mi.ɲẽ ar'mi.ẽ
nẽ:ı us 'sõ.ɲuz li.zõ'zẽ:ı.rus
tʃi a'rẽ.kẽ:ı da le.tar'zi.ẽ
'dõr.mi ẽ:ı paz e.ter.na'mẽ.tʃi
'gõ.zẽ tẽ:u 'do.sı vẽ'tu.rẽ
kɪ ɔ sɛ:u be'ni.no kle'mẽ.tʃi
tʃi a.be'so.ẽ a se.pu:u'tu.rẽ

nẽ:u 'ke:ı.rẽs tor'nar a 'vi.dẽ
kɪ ɔ 'mũ.du tʃi nẽ:u me're.sı
'de:ı.ʃẽ a 'te.rẽ ɔ 'kor.pu i'ner.tʃi
'vo:u.vı a:u sɛ:u ɪ ɔ 'mũ.du es'ke.sı
po'rẽ:ı la 'zũ.tu du e'ter.no
dʒi me:u pe'nar tẽ:ı pi.e'da.dʒi
'mẽ.dẽ.mi ã 'ri.zu se'les.tʃi
mi'tʃi.gẽ 'mi.ɲẽ sa:u'da.dʒi

Under the reclining grave
Sleep in peace, oh my Armia,
Not even the flattering dreams
Pull you out of your lethargy.
Sleep in peace eternally,
Enjoy such sweet bliss
That the benign and forgiving heaven Blesses
your grave.

Do not want to go back to life
Because the world does not deserve you.
Leave the inert body to the earth,
Return to the sky and forget the world.
However, there with the Eternal,
Have mercy on my suffering,
Send me a heavenly smile,
Mitigate my nostalgia.

O Sono Romance

José Albano Cordeiro

Henrique Alves de Mesquita

Andante espressivo

molto delicato

3

rall.

5

Sob a cam - pa re - cli - na - da, Dor-me em

8

paz, — dor - me em paz, — ó mi - nha Ar - mi - - - a, Sob a

Edição: Alberto Pacheco & Rodrigo Barcelos

10

cam - - pa re - cli - na - - da, Dor - me em

12 *rall.*

paz, _____ ó mi - nha Ar - mi - a, Nem os so - nhos _____ li - son -

15

jei - ros Te ar - ran - quem _____ da _____ le - tar - gi - a. Dor - me em

18

paz _____ e - ter - na - men - te, Go - za tão _____ do - ce ven -

21

tu - ra, Que o céu be - ni - no, cle - men - te, Te a - ben-

24

çoa a se - pul - tu - ra, Dor-me em paz e - ter - na-

27

men - te, Go - za tão do - ce ven - tu - ra, Que o

30

céu be - ni - no, cle - men - te, Te a - ben-çoa a se - pul-

33 al S

tu - ra.

Para finalizar

36

39

Não_ quei - ras tor-nar à vi - da, Que o mun-do, que o mun-do te não me-

43

re - - ce, Não_ quei - ras tor-nar à vi - - da Que o

46

rall.

mun - do te não me - re - ce. Dei-xa à ter - ra o cor - po i-

49

ner - te, Vol - ve ao céu e o mun - do es - que - ce. Po -

52

rém lá jun - to do E - ter - no De meu pe - nar tem pie - da - de, Man-da-

56

me um ri - so ce - les - te, Mi - ti - ga mi - nha sau -

59

da - de, Po - rém lá jun - to do E - ter - no De meu

62

pe - nar tem pie - da - de, Man - da - me um ri - so ce -

65

les - te, Mi - ti - ga mi - nha sau - da - de.

A visão

Fui onde repousa Armia,
Levado pela saudade,
Vi fugir a luz do dia,
E subir com magestade,
A noite medonha e fria.

Tingio-se o peito
De negra côr,
Subio-me ao rosto
Signal de dor:
Junto da lousa,
Nella pensei,
Fiquei mais triste,
Gemi, chorei.

A lua rompendo o veio,
Que a vasta esfera encobria,
Mandou-me um raio do ceo,
Que sobre o tum'lo d'Armia
Molemente se estendeo.

A bella imagem
Da cara esposa,
Vi desenhada
Co'a côr mimosa:
Quiz dar um be'jo
Na face della,
Toldou-se a lua
Não pude vê-la.

fui 'õ.dʒi re'po:u.zə ar'mi.ə
le'va.du 'pe.lə sa:u'da.dʒi
vi fu'zir a luz du 'dʒi.ə
i su'bir kō:w ma.ʒes'ta.dʒi
a 'no:ɪ.tʃi me'dõ.jə i 'fri.ə

tʃi'zi.u.sɪ u 'pe:ɪ.tu
dʒi 'ne.gɾə kor
su'bi.u.mi a:u 'ros.tu
si'na:u dʒi dor
'zũ.tu da 'lo:u.zə
'nɛ.lə pɛ'se:ɪ
fi'ke:ɪ ma:ɪs 'tris.tʃi
ʒe'mi fo're:ɪ

a 'lu.ə rō'pɛ̃.du u vɛ:u
kɪ a 'vas.tɐ es'fɛ̃.rɐ ẽ.ko'bri.ə
mɛ̃'do:u.mi ã 'ra:ɪ.u du sɛ:u
kɪ 'so.brɪ u 'tum.lu dar'mi.ə
mɔ.li'mɛ̃.tʃi sɪ es.tɛ̃'de:u

a 'bɛ.lə i'ma.ʒɛ̃:ɪ
da 'ka.rɐ es'po.zə
vi de.ze'ja.dɐ
kwa kor mi'mɔ.zə
kiz dar ã 'be.ʒu
na 'fã.sɪ 'de.lə
to:u'do:u.sɪ a 'lu.ə
nɛ̃:u 'pu.dʒi 've.lə

I went where Armia rests,
taken by longing.
I saw the daylight flee
And rise with majesty
The awful and cold night.

My chest was
Dyed black,
Rose to my face
A sign of pain.
Next to the slate,
I thought of her,
I grew sadder,
I moaned and cried.

The moon breaking the veil
That covered the vast sphere,
Sent me a bolt from heaven,
Which over Armia's grave
Stretched limply.

The beautiful image
Of my dear wife
I saw drawn
With sweet color.
I wanted to kiss her
On the cheek,
The moon covered itself,
I could not see her.

A Visão

José Albano Cordeiro

Demétrio Rivero

Andante

Fui on - de re - pou - sa Ar - mi - a, Le - va - do pe - la sau -

da - de. Vi fu - gir a luz do di - a E su - bir

Edição: Alberto Pacheco & Rodrigo Barcelos

25

com ma - jes - ta - de, A noi - te me - do - nha, me - do - nha e

30

fri - a. Tin-giu-se o pei-to De ne - gra

37

cor, Su - biu-me ao ros - to Si - nal de dor. Jun - to da

43

lou - sa, Ne - la pen - sei, Fi - quei mais tris - te, Ge - mi, cho -

49

rei, Jun-to da lou - sa ne - la - pen - sei, Fi-quei mais tris-te, Ge-

Musical score for measures 49-56. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are: "rei, Jun-to da lou - sa ne - la - pen - sei, Fi-quei mais tris-te, Ge-".

57

mi, cho - rei, Ge - mi, cho - rei, Ge

Musical score for measures 57-62. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are: "mi, cho - rei, Ge - mi, cho - rei, Ge".

63

mi, cho - rei.

Musical score for measures 63-65. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are: "mi, cho - rei.". The piano part features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

66

Musical score for measures 66-71. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The vocal line is mostly silent, with a few notes at the end. The piano part features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand.

70



A Lua, rom-pen - do vé - u Que a vas - ta es - fe - ra en - co - bri - a,

78



Man - dou-me um rai - o do cé - u, Que so - bre o tum' - lo d'Ar - mi - a Mo - le -

85



men - te, mo - le - men - te Se es - ten - deu. A be - la j -

93



ma - gem Da ca - ra es - po - sa, Vi de - se - nha - da Co' a cor mi - mo - sa. Quis dar um be' - jo

102



Na fá - ce de - la Tol - dou - se a Lu - a, Não pu - de vê - la, Quis dar um be' - jo

111



Na fá - ce de - la, Tol - dou - se a Lu - a, Não pu - de vê - la,

117



Não pu - de vê - la, Não pu - de vê - la.

A recordação

Ja gozei bellos momentos
Nos braços de puro amor,
Sem temer do tempo a foice
Nem do destino o rigor.

[Estrilho:]
Porem o tempo,
Fero, tyranno,
Privou meu peito
Do doce engano:

E o destino
Que de mim ria
D'entre meus braços
Roubou Armia.

Entre delicias celestes
Gozava doce viver,
Minha dieta era completa
Não podia mais querer.

ʒa go'zei 'bɛ.luʒ mo'mẽ.tus
nuʒ 'bra.suz dʒi 'pu.ru a'mor
sẽi te'mer du 'tẽ.pu a 'foi.sɪ
nẽi du des'tʃi.nu u ri'gor

po'rẽi u 'tẽ.pu
'fɛ.ru tʃi'rẽ.nu
pri'vo:u me:u 'pe:ɪ.tu
du 'do.sɪ ẽ:ɪ'gẽ.nu
ɪ u des'tʃi.nu
kɪ dʒi mĩ 'ri.ɐ
'dẽ.trɪ me:uz 'bra.sus
ro:u'bo:u ar'mi.ɐ

'ẽ.trɪ de'li.sjɐs se'les.tʃɪs
go'za.vɐ 'do.sɪ vi'ver
'mi.nɐ dʒi'e.tɐ 'e.rɐ kõ'plɛ.tɐ
nẽ:u po'dʒi.ɐ ma:ɪs ke'rer

I have enjoyed beautiful moments
In the arms of pure love,
Without fearing the scythe of time
Nor the rigor of fate.

[Refrain:]
Because time,
Fierce, tyranno,
Deprived my breast
Of sweet deceit.

And fate,
That laughed at me,
From my arms,
Stole Armia.

Among heavenly delights,
I enjoyed a sweet life.
My diet was complete,
I could not want more.

A Recordação

Romance

José Albano Cordeiro

José Maurício Nunes Garcia Júnior

Andante giusto

The first system of the musical score for 'A Recordação' is in 3/4 time, featuring a piano accompaniment. The right hand plays a melody with a 2-measure rest at the beginning, followed by a series of chords and eighth notes. The left hand provides a steady accompaniment with eighth notes. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano), with accents (^) and breath marks (v) used throughout.

The second system continues the piano accompaniment. It begins with a 9-measure rest in the right hand. The music features a *cresc.* (crescendo) marking and a *p* (piano) dynamic. Accents (^) and breath marks (v) are present.

The third system introduces the vocal line. The lyrics are: "Já go - ze - i be - los mo - men - tos Nos bra - ços de". The piano accompaniment continues with a consistent eighth-note pattern. Accents (^) are placed above the piano accompaniment.

The fourth system continues the vocal line. The lyrics are: "pu - ro a - mor, Já go - ze i be - los mo - men - tos Nos". The piano accompaniment continues with a consistent eighth-note pattern. Accents (^) are placed above the piano accompaniment.

Edição: Alberto Pacheco & Rodrigo Barcelos

29

bra-ços de pu-ro a-mor. Sem te-mer, sem te-

36

mer do tem-po, do tem-po a foi-ce, Sem te-mer do tem-po a

43

foi-ce, Nem do des-ti-no o ri-gor,

48

Nem do des-ti-no o ri-gor.

a piacere

col canto

f

52

Allegretto

ritard.

Po-rém o tem - po, Fe-ro, ti - ra - no, Pri-vou meu pei-to Do do-cẽ en

59

a tempo

ga - no, Po-rém o tem - po, Fe-ro, ti - ra - no, Pri - vou meu

65

pei - to Do do-cẽ en - ga - no. E o des - ti - no, Que de mim ri - a,

72

a piacere

Den-tre meus bra-ços Rou-bou Ar - mi - a, E o des - ti - no,

col canto **f**

78

Que de mim ri - a, Den-tre meus bra - ços Rou-bou Ar - mi - a.

ritard.

col canto *a tempo*

84



En - tre de - lí - cias ce - les - tes, Go - za - va do - ce vi -

91



ver, _____ En - tre de - lí - cias ce - le - tes, Go - za - va do - ce vi -

98



ver. _____ Mi - nha di - e - ta, mi - nha di - e - ta, e - ra com - ple - ta,

106



com - ple - ta, Mi - nha di - e - ta e - ra com - ple - ta, Não _____ po -

112



di - a mais que - rer, Não _____ po - di - a mais _____ que - rer. _____ *a piacere*

A Morte

A morte cerrando os olhos,
P'ra não ceder á ternura,
Embebeo ferro aguçado
No peito bello e nevado
D'Armia, minha ventura.

Já não vives, minha Armia,
Já não goso encantos teus;
Porem do ceo que te gosa
De minha alma desditosa
Recebe o eterno adeos!

a 'mɔɾ.tʃɪ se'rɛ̃.du uz 'ɔ.ʎus
pra nɛ̃:u se'der a ter'nu.rɛ̃
ẽ̃:ɪ.be'be:u 'fɛ̃.ro a.gu'sa.du
nu 'pe:ɪ.tu 'be.lu ɪ ne'va.du
dar'mi.ɐ 'mi.jɐ vɛ̃'tu.rɛ̃

ʒa nɛ̃:u 'vi.vɪz 'mi.jɐ ar'mi.ɐ
ʒa nɛ̃:u 'gɔ.zu ẽ̃:ɪ'kɛ̃.tus te:us
po'rɛ̃:ɪ du se:u kɪ tʃɪ 'gɔ.zɛ̃
dʒɪ 'mi.jɐ 'a:u.mɐ dez.dʒi'tɔ.zɛ̃
re'se.bi u e'ter.nu a'de:us

Death, closing his eyes
Not to give in to tenderness,
Introduced sharp iron
Into the fair and snowy breast
Of Armia, my happiness.

You no longer live, my Armia,
I no longer enjoy your charms.
But in the sky that enjoys you,
From my unhappy soul,
Receive the eternal farewell!

A Morte

José Albano Cordeiro

Desidério [Désiré] Dorison

Andante funerale

The first system of the musical score shows the piano accompaniment. The treble clef part features a melodic line with a long slur over the first four measures. The bass clef part provides a harmonic foundation with chords and a steady eighth-note accompaniment.

4

The second system introduces the vocal line. The vocal part begins with a rest followed by the lyrics "A mor - te cer - ran - do, cer - ran - do os". The piano accompaniment continues with a consistent rhythmic pattern, marked with a piano (*p*) dynamic.

8

The third system continues the vocal line with the lyrics "o - lhos, P'ra não ce - der à ter - nu - - ra, Em - be-". The piano accompaniment features more complex textures, including sixteenth-note passages in the bass line.

11

The fourth system concludes the vocal line with the lyrics "beu fer - ro a - gu - ça - do No pei - to be - lo e ne -". The piano accompaniment ends with a final chord and a double bar line.

Edição: Alberto Pacheco & Rodrigo Barcelos

14

va - do, ne - va - do D'Ar - mi - a, mi - nha ven - tu - ra. Já não

17

vi - ves, mi-nha Ar - mi - a, Já não go - zo en - can - tos

20

teus...— Já não vi - ves, mi-nha Ar - mi - a, Já não

23

go - zo en - can - tos teus...— Po-rém do cé - u que te go - za De mi-

27

nhã al - ma des - di - to - sa Re - ce - be, re -

The musical score for measures 27-29 consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. The lyrics are: "nhã al - ma des - di - to - sa Re - ce - be, re -". The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. It features a steady bass line and chords in the right hand.

30

ce - be o e - ter - - no a - deus.

The musical score for measures 30-32 continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line lyrics are: "ce - be o e - ter - - no a - deus.". The piano accompaniment includes a dynamic marking of *f* (forte) in the right hand during the final measure. The score concludes with a double bar line.

O último gemido

Eu a vi como a flor da campina,
Innocente, mimosa, engraçada,
Sua vida me foi devotada,
Deu-me instantes d'eterna doçura.
Mas a morte seu corpo ferindo,
De seus lábios o riso murchando,
De seus olhos o brilho apagando,
Atirou-a na feia clausura!

Jáz sob a campa
Marmorea e fria,
A minha bella
A minha Armia!
Della saudoso
Vivo a gemer,
Odeio a vida
Quero morrer.

e:u a vi 'ko.mu a flor da kē'pi.nē
i.no'sē.tʃi mi'mo.zə ē:ɾi.gra'sa.də
'su.ə 'vi.də mi fo:ɾ de.vo'ta.də
'de:u.mi 'is'tē.tʃiz de'ter.nē do'su.rə
maz a 'mɔ:r.tʃi se:u 'ko:r.pu fe'ri.do
dʒi se:uz 'la.bi.uz u 'ri.zu mur'ʃē.do
dʒi se:uz 'o.ʌuz u 'bri.ʌu a.pa'gē.do
a.ti'ro:u.ə na 'fe:ɾ.ə klə:u'zu.rə

ʒas 'so.bja 'kē.pə
mar'mɔ:r.jə ɾ 'fri.ə
a 'mi.jə ar'mi.ə
'de.lə sa:u'do.zu
'vi.vu a ʒe'mer
o'de:ɾ.u a 'vi.də
'kɛ.ru mo'rec

I saw her as the flower of the meadow,
Innocent, mimosa, funny.
Her life was devoted to me.
She gave me moments of eternal sweetness.
But death, wounding her body,
Withering the laughter from her lips,
Extinguishing the shine of her eyes,
Threw her in the ugly enclosure!

Lies now under the grave
Marble and cold,
My beautiful,
My Armia!
Missing her
I live to moan.
I hate life,
I want to die.

Último gemido

Romance

José Albano Cordeiro

Raphael Coelho Machado

Andante bene marcato

pp ten. ten.

This system contains the first three measures of the piece. The music is in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is 'Andante bene marcato'. The first measure has a piano (*pp*) and tenuto (*ten.*) marking. The second and third measures feature a tenuto (*ten.*) marking. The melody consists of eighth and quarter notes, while the bass line features triplets of eighth notes.

This system contains measures 4 through 7. It continues the melodic and harmonic development with various triplet patterns in both hands. A tenuto (*ten.*) marking is present in measure 6.

This system contains measures 8 through 11. Measure 8 is marked *a piacere*. Measure 11 is marked *smorz.* (ritardando).

12 *Espres. dolorosa e sost.*

Eu a vi co-mo a flor da cam - pi - na, I - no -

legato

This system contains measures 12 through 15. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The tempo is *Espressivo* and *doloroso e sostenuto*. The piano part is marked *legato*. The lyrics are: "Eu a vi co-mo a flor da cam - pi - na, I - no -".

15

cen - te, mi-mo-sa, en-gra - ça - da, Su - a vi - da me foi de - vo -

18

ta - da, Deu-me ins - tan - tes d'e-ter-na do - çu - ra,

21

Deu - me ins-tan - tes d'e - ter - na do-çu - ra.

lento *morrendo*

ff *colla parte* *pp*

24

Più animato

Mas _____ a mor-te seu cor-po fe-

26

rin - - do, De seus lá-bios o ri - so mur-

28

chan - - do, De seus

30

o - - lhos o bri-lho a-pa-gan - - - do, A - ti -

32

rou - a na fei - a clau - - - su - -

ten. *ad lib.* *tr*

ff

34

ra!

accel.

p

35

Espressione delirante

A mezza voce

Sordamente
Una corda

pp

Jaz sob a cam - pa Mar - mó - rea e fri - a,

40

ritenuto

A mi - nha be - la, A mi - nha Ar - mi - a, A mi - nha Ar - mi - a!

f *riten.*

46

a mezza voce

a tempo

pp

De - la sau - do - so Vi - vo a ge -

51 *energico*

mer, O - deio a vi - da, Que - ro mor-

f a due corde *pp rit.* *sfz.*

3 *ten.*

56 *lacrimoso*

rer. Jaz sob a cam - pa Mar - mó - rea e fri - a,

più vivo e agitato

61

A mi - nha be - la, A mi - nha Ar - mi - a.

65

De - la sau - do - - so Vi - vo a ge -

68

dolcissimo

mer, De - la sau - do - so

p e meno vivo

71

vi - vo a ge - mer, O - dei - o a vi - da Que - ro mor

ad lib. ten.

ff

76

rer.

a tempo

dim. e rit.

pp

79

Sobre os editores

Alberto José Vieira Pacheco

Professor Adjunto de Canto da Escola de Música da UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro). Recentemente foi aprovado em primeiro lugar em concurso para professor do Departamento de Ciências Musicais da Universidade Nova de Lisboa. Ele é Doutor e Mestre em música pela UNICAMP (Universidade Estadual de Campinas). É autor de quatro livros: "O Canto Antigo Italiano", "Castrati e outros virtuosos", "Guia musical dos periódicos da Fundação Biblioteca Nacional" e "Cancioneiro dos periódicos da Fundação Biblioteca Nacional". É um dos membros fundadores do Caravelas, Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira.

Rodrigo Barcelos Q. da Costa

Natural da cidade do Rio de Janeiro. Iniciou seus estudos musicais no Conservatório Brasileiro de Música, passando pela Escola Villa-Lobos e pela Academia Lorenzo Fernandez. Ingressou em 2019 na Escola de Música da UFRJ, no curso de Bacharelado em Canto. Em 2020, iniciou sua carreira acadêmica com uma bolsa de iniciação científica sob a orientação do Prof. Dr. Alberto Pacheco.

SÉRIE ESPECIAIS DO CENTRO DE MUSICOLOGIA DE PENEDO

www.pimentacultural.com

álbum de armia

gemidos sobre o túmulo
de uma brasileira

VOLUME **I**