

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

RENAN COLOMBO SIMÕES

***LENDAS CAPIXABAS PARA VIOLÃO SOLO DE
CARLOS CRUZ: UMA EDIÇÃO CRÍTICO-
INTERPRETATIVA***

PORTO ALEGRE
2014

RENAN COLOMBO SIMÕES

***LENDAS CAPIXABAS PARA VIOLÃO SOLO DE
CARLOS CRUZ: UMA EDIÇÃO CRÍTICO-
INTERPRETATIVA***

Trabalho conclusivo submetido ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Música (área de concentração: Práticas Interpretativas).

Orientador: Prof. Dr. Leonardo Loureiro Winter

PORTO ALEGRE
2014

Aos meus pais.

AGRADECIMENTOS

Ao pessoal de casa, mãe e pai, irmã e irmão, pela profunda conexão e afinidade desde sempre; e claro, neste período, pela sincera compreensão.

A Sabrina Souza, pela parceria incondicional.

Aos meus familiares, pelo apoio de sempre.

A todos os professores responsáveis pela minha formação musical, em especial a Horácio Simões, meu pai, a Fabiano Mayer, grande mestre do violão capixaba, e a Sérgio Dias, por ampliar meus horizontes na música de concerto.

A Lauro, Maria de Fátima e Pedro Pecktor, minha família gaúcha.

Ao Prof. Dr. Leonardo Loureiro Winter, pela competência, confiança, paciência, atenção, paixão e esmero na orientação deste trabalho.

Ao Prof. Dr. Daniel Wolff, pelas aulas no mínimo reveladoras, e por me fazer acreditar, de vez, que sempre podemos mais, no violão e enquanto profissionais de Música.

Às professoras Dra. Luciana Del-Ben, Dra. Catarina Leite Domenici, Dra. Cristina Caparelli Gerling e Dra. Any Raquel Carvalho, pelas valiosas experiências em sala de aula.

Aos colegas de classe e amigos do violão Jose Luis Gallo Arias, Rafael Iravedra e Eduardo Pastorini, pelo inestimável intercâmbio de vivências e informações.

A todos os amigos e colegas da pós, em especial aos guerreiros das Práticas Interpretativas 2012: André Kolodiuk, Débora Borges, Mariane Claro, Michele Mantovani e Rudimar Bonamico.

A todos os funcionários do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS.

Ao pessoal da Sociedade Espírita Paz e Amor.

À CAPES, pela concessão da bolsa de estudos.

Aos professores da banca.

Aos professores colaboradores da pesquisa.

A Rachel Marvilla, pela competente revisão.

A todos os amigos e colegas da música, das artes e da vida.

*Você vive tão distante
Não percebe que estou aqui, que estou aqui
Você vive de um sonho de saudade,
Já percebi, já percebi
Pare de sonhar com estrelas distantes
Ao seu lado estou ofertando o amor
Pare de sonhar com estrelas distantes*

*Você vive em outro mundo
E o que eu digo não ouvirá, não ouvirá
Procurando o meu rosto no infinito
Não encontrará, não encontrará
Pare de sonhar com estrelas distantes
Ao seu lado estou ofertando o amor
Pare de sonhar com estrelas distantes*

(Tom Gomes/ Luís Vagner)

RESUMO

Lendas Capixabas (2000) para violão solo, do compositor brasileiro Carlos Cruz (1936-2011), é constituída por três movimentos que representam lendas do estado do Espírito Santo: *Juparanã*, *O Frade e a Freira* e *Itabira*. Esta obra apresenta, por vezes, uma escrita não idiomática para o instrumento, dado que Cruz não tocava violão. Com vistas à resolução dessas passagens e das inconsistências presentes na única edição da obra, objetivamos a elaboração de uma edição crítico-interpretativa de *Lendas Capixabas*, o que se deu a partir da comparação entre fontes, da resolução das passagens não idiomáticas e da proposição de digitações. Para tal, identificamos os manuscritos dessa obra no acervo de partituras do compositor, realizamos uma pesquisa bibliográfica sobre edições musicais, entrevistamos os intérpretes da obra e coletamos proposições de outros violonistas em alguns excertos da obra. Como resultado, elaboramos uma edição crítico-interpretativa embasada por todos os parâmetros supracitados.

Palavras-chave: Carlos Cruz, *Lendas Capixabas*, edição crítico-interpretativa.

ABSTRACT

Lendas Capixabas (2000) for solo guitar, by Brazilian composer Carlos Cruz (1936-2011), consists of three movements that represent legends from the state of Espírito Santo: *Juparanã*, *O Frade e a Freira* and *Itabira*. This work presents sometimes a non-idiomatic writing for the instrument, since Cruz did not play the guitar. In order to solve these passages and the inconsistencies of the only edition of this work, we aimed the development of a critical-interpretative edition of *Lendas Capixabas*, from the comparison between sources, the resolution of non-idiomatic passages and the fingering proposition. Moreover, to do this, we have identified the manuscripts in the composer's scores collection, conducted a bibliographical research on musical editions, interviewed performers who have performed the work, and collected other guitarists' proposals in some excerpts of the work. As a result, we developed a critical-interpretative edition grounded on all the aforementioned parameters.

Keywords: Carlos Cruz, *Lendas Capixabas*, critical-interpretative edition.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Fluxograma das fontes de <i>Lendas Capixabas</i>	30
Figura 2. <i>Juparanã</i> , F1, compassos 1-5.	32
Figura 3. <i>Juparanã</i> , F2, compassos 1-5.	32
Figura 4. a) <i>Juparanã</i> , F2, compasso 30 (corresponde a F1); b) <i>Juparanã</i> , F3, compassos 30-31 (parte de violão).	32
Figura 5. <i>O Frade e a Freira</i> , F2, compassos 25-26 (corresponde a F1).	33
Figura 6. <i>O Frade e a Freira</i> , F3, compassos 25-28 (redução do autor).	33
Figura 7. a) <i>Juparanã</i> , F1, compassos 76-77; b) <i>Juparanã</i> , F2, compassos 76-77; c) <i>Juparanã</i> , F3, compassos 81-82 (redução do autor).	34
Figura 8. a) <i>Itabira</i> , F1, compassos 88-89; b) <i>Itabira</i> , F2, compassos 88-89.	34
Figura 9. a) <i>Itabira</i> , F2, compasso 79; b) <i>Itabira</i> , F3, compasso 82 (redução do autor).	35
Figura 10. <i>Juparanã</i> , F2, compassos 15-16.	38
Figura 11. <i>Juparanã</i> , NE (com elementos de F1), compassos 15-16.	38
Figura 12. a) <i>Juparanã</i> , F2 , compasso 21; b) <i>Juparanã</i> , NE , compasso 21.	38
Figura 13. a) <i>Juparanã</i> , F2 , compasso 30; b) <i>Juparanã</i> , F3 , compassos 30-31 (parte de violão); c) <i>Juparanã</i> , NE , compassos 30-31.	39
Figura 14. a) <i>Juparanã</i> , F2 , compasso 49; b) <i>Juparanã</i> , NE , compasso 50.	40
Figura 15. a) <i>Juparanã</i> , F2 , compasso 50; b) <i>Juparanã</i> , NE , compasso 51.	40
Figura 16. a) <i>Juparanã</i> , F2 , compasso 64; b) <i>Juparanã</i> , NE , compasso 65.	41
Figura 17. a) <i>Juparanã</i> , F2 , compasso 52; b) <i>Juparanã</i> , F1 , compasso 52; c) <i>Juparanã</i> , F3 , compasso 53 (parte de I violino).	42
Figura 18. a) <i>Juparanã</i> , F2 , compasso 76; b) <i>Juparanã</i> , F1 , compasso 76.	42
Figura 19. <i>Juparanã</i> , F3 , compassos 76-78 (violão, cordas e percussão).	43
Figura 20. <i>Juparanã</i> , NE , compasso 77.	43
Figura 21. <i>O Frade e a Freira</i> , F2 , compassos 18-19.	44
Figura 22. <i>O Frade e a Freira</i> , NE , compassos 18-19.	44
Figura 23. <i>O Frade e a Freira</i> , F2 , compassos 21-22.	45
Figura 24. <i>O Frade e a Freira</i> , NE , compassos 21-22.	45
Figura 25. a) <i>O Frade e a Freira</i> , F2 , compasso 24; b) <i>O Frade e a Freira</i> , F1 , compasso 24; c) <i>O Frade e a Freira</i> , F3 , compasso 24 (parte de violão).	46
Figura 26. <i>O Frade e a Freira</i> , F2 , compasso 28.	46
Figura 27. <i>Itabira</i> , F2 , compassos 25-28.	47
Figura 28. <i>Itabira</i> , F3 , compassos 25-27 (parte de clarineta).	47
Figura 29. <i>Itabira</i> , NE , compassos 25-28.	47
Figura 30. a) <i>Itabira</i> , F2 , compasso 29; b) <i>Itabira</i> , F1 , compasso 29.	48

Figura 31. a) <i>Itabira</i> , F3 , compasso 29 (parte de I violino); b) <i>Itabira</i> , NE , compasso 29.	48
Figura 32. a) <i>Itabira</i> , F2 , compasso 56; b) <i>Itabira</i> , F1 , compasso 56.	49
Figura 33. a) <i>Itabira</i> , F3 , compasso 56 (parte de I violino); b) <i>Itabira</i> , NE , compasso 56.	50
Figura 34. a) <i>Itabira</i> , F2 , compassos 59-60; b) <i>Itabira</i> , F1 , compassos 59-60.	50
Figura 35. a) <i>Itabira</i> , F3 , compassos 59-60 (parte de I violino); b) <i>Itabira</i> , NE , compassos 59-60.	50
Figura 36. a) <i>Itabira</i> , NE , compasso 31 (com base em F1 e F3); b) <i>Itabira</i> , F2 , compasso 31.	51
Figura 37. <i>Itabira</i> , F2 , compassos 40-41.	51
Figura 38. <i>Itabira</i> , NE , compassos 40-41.	52
Figura 39. a) <i>Itabira</i> , F2 , compasso 67; b) <i>Itabira</i> , NE , compasso 67.	52
Figura 40. a) <i>Itabira</i> , F2 , compasso 88; b) <i>Itabira</i> , NE , compasso 88.	53
Figura 41. <i>Juparanã</i> , NE , compasso 24 (com resultado sonoro da voz inferior).	54
Figura 42. <i>Juparanã</i> , NE , compasso 47.	54
Figura 43. <i>Juparanã</i> , NE , compasso 49.	54
Figura 44. <i>Itabira</i> , NE , compasso 50.	55
Figura 45. <i>Juparanã</i> , NE , compasso 54.	55
Figura 46. <i>Juparanã</i> , NE , compassos 64-65.	55
Figura 47. <i>Juparanã</i> , NE , compassos 70-71.	56
Figura 48. <i>O Frade e a Freira</i> , NE , compasso 23.	56
Figura 49. <i>Itabira</i> , NE , compassos 33-34.	56
Figura 50. <i>Itabira</i> , NE , compasso 36.	57
Figura 51. <i>Itabira</i> , NE , compasso 46.	57
Figura 52. <i>Itabira</i> , NE , compasso 76.	57
Figura 53. <i>Itabira</i> , NE , compasso 79.	58
Figura 54. <i>Juparanã</i> , NE , compassos 44-46.	58
Figura 55. <i>Juparanã</i> , NE , compassos 75-76.	59
Figura 56. <i>Itabira</i> , NE , compasso 73.	59
Figura 57. <i>Itabira</i> , NE , compasso 80.	60
Figura 58. <i>Itabira</i> , F2 , compassos 26-29.	61
Figura 59. <i>Itabira</i> , NE , compassos 26-29.	61
Figura 60. <i>Itabira</i> , F2 , compassos 31, 33 e 34.	62
Figura 61. <i>Itabira</i> , NE , compassos 31, 33 e 34.	62
Figura 62. <i>Itabira</i> , F2 , compassos 56, 57, 59 e 60.	62
Figura 63. <i>Itabira</i> , NE , compassos 56, 57, 59 e 60.	63
Figura 64. a) <i>O Frade e a Freira</i> , F5 , compasso 4; b) <i>O Frade e a Freira</i> , F2 , compasso 4; c) <i>O Frade e a Freira</i> , NE , compasso 4.	65

Figura 65. a) <i>O Frade e a Freira</i> , F5 , compasso 8; b) <i>O Frade e a Freira</i> , F2 , compasso 8; c) <i>O Frade e a Freira</i> , NE , compasso 8.	66
Figura 66. a) <i>O Frade e a Freira</i> , F5 , compasso 15 (de acordo com F1 e F3); b) <i>O Frade e a Freira</i> , F2 , compasso 15; c) <i>O Frade e a Freira</i> , NE , compasso 15.....	66
Figura 67. a) <i>Itabira</i> , F6 , compasso 47; b) <i>Itabira</i> , proposta inicial de NE , com a omissão do Dó4, compasso 47; c) <i>Itabira</i> , NE , compasso 47 (com base em F6).	67
Figura 68. <i>Juparanã</i> , compasso 48, sugestões de V1 e V4	70
Figura 69. <i>Juparanã</i> , compasso 55, sugestões de V1 e V4	70
Figura 70. <i>Juparanã</i> , F2 , compasso 50 (mantido por V2 e V3).	71
Figura 71. <i>Juparanã</i> , compasso 50, sugestão de V1	71
Figura 72. <i>Juparanã</i> , compasso 53, sugestão de V2 (semelhante a V4).	72
Figura 73. <i>Juparanã</i> , compasso 53, sugestão de V3 (semelhante a V1) e resultado sonoro.	72
Figura 74. <i>Juparanã</i> , compassos 63-64, sugestão de V2	72
Figura 75. <i>O Frade e a Freira</i> , F2 , compasso 22.	73
Figura 76. a) <i>O Frade e a Freira</i> , compasso 22, sugestão de V1 ; b) <i>O Frade e a Freira</i> , compasso 22, sugestão de V2	73
Figura 77. a) <i>O Frade e a Freira</i> , compasso 22, sugestão de V3 ; b) <i>O Frade e a Freira</i> , compasso 22, sugestão de V4	74
Figura 78. <i>Itabira</i> , compasso 22, sugestão de V1 e V2	74
Figura 79. a) <i>Itabira</i> , compasso 24, sugestão de V1 e V2 (semelhante a V4); b) <i>Itabira</i> , compasso 24, sugestão de V3	75
Figura 80. <i>Itabira</i> , compasso 30, sugestão de V2	75
Figura 81. <i>Itabira</i> , compasso 30, sugestão inicial de V4	76
Figura 82. <i>Itabira</i> , compasso 30, sugestão de V1	76
Figura 83. <i>Itabira</i> , compasso 30, sugestão final de V4	76
Figura 84. <i>Itabira</i> , compasso 32, sugestão de V1 (utilizada na nova edição).	77
Figura 85. <i>Itabira</i> , compasso 32, sugestão de V2 (semelhante à sugestão inicial de V4).	77

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 CARLOS CRUZ: RESENHA BIOGRÁFICA E OBRA	14
1.1 CARLOS CRUZ: OBRA	14
1.2 OBRA PARA VIOLÃO	17
2 SOBRE EDIÇÕES MUSICAIS	19
3 LENDAS CAPIXABAS	25
3.1 A OBRA	25
3.2 OS INTÉRPRETES	26
3.3 DESCRIÇÃO E ANÁLISE DAS FONTES	28
3.4 COMPARAÇÃO ENTRE FONTES	31
4 DECISÕES EDITORIAIS NO ESTABELECIMENTO DO TEXTO MUSICAL	36
4.1 ALTERAÇÕES	37
4.2 OMISSÕES	53
4.3 ADIÇÕES	58
4.4 OUTROS	60
4.5 RASCUNHOS E ESBOÇOS: UMA BREVE ABORDAGEM	63
5 DECISÕES EDITORIAIS ACERCA DAS DIGITAÇÕES	68
CONCLUSÃO	78
REFERÊNCIAS	80
APÊNDICE A – EDIÇÃO CRÍTICO-INTERPRETATIVA	83
APÊNDICE B – COMPARAÇÃO ENTRE FONTES	94
APÊNDICE C – PRODUÇÃO DE CARLOS CRUZ	114
ANEXO A – FONTES DE LENDAS CAPIXABAS	123
ANEXO B – GRAVAÇÕES	216

INTRODUÇÃO

Meu primeiro contato com a música de Carlos Cruz foi em 2002, ao escutar a obra *Imagens do Agreste* para dois violões, em interpretação do Duo Teixeira-Mayer¹. Com o passar dos anos, obtive conhecimento do conjunto das obras para violão de Cruz e, no intuito de realizar um estudo, o entrevistei a 14 de abril de 2009 em sua residência, no Rio de Janeiro. Cruz cedeu-me uma breve biografia, um catálogo de obras e algumas de suas partituras para violão. Em 2011, ao me preparar para o ingresso no mestrado, considerei a abordagem da obra para violão de Carlos Cruz como um dos possíveis temas de pesquisa.

Em 2012, ao consultar a única fonte pública da obra *Lendas Capixabas* para violão solo², percebi que esta continha algumas inconsistências³, além de trechos com escrita não idiomática para o violão⁴, devido ao fato de Cruz não ser violonista. Consideramos, portanto, a elaboração de uma nova edição de *Lendas Capixabas*, o que se deu a partir dos seguintes objetivos específicos:

- Analisar e comparar as fontes que informam a obra;
- Estipular critérios para o estabelecimento do texto musical;
- Propor digitações.

¹ Composto pelos violonistas Moacyr Teixeira e Fabiano Mayer.

² Edição eletrônica disponível no site SESC Partituras: <http://www.sesc.com.br/sescpartituras/>

³ Alturas, ritmos, dinâmicas, articulações, indicações de agógica e de tempo provavelmente equivocados.

⁴ Kreutz (2012) refere-se a *idiomatismo* como o conjunto de “peculiaridades e possibilidades técnicas e expressivas que determinado meio sonoro possibilita. Sendo que como meio sonoro se entende qualquer instrumento/voz ou formação instrumental/vocal/mista. Dentre os assuntos que o termo engloba pode-se destacar: técnicas específicas de execução; possibilidades físicas e mecânicas; possibilidades expressivas, procedimentos típicos da escrita; nível de exequibilidade dos procedimentos; conhecimento de obras relevantes para o meio, etc.” (KREUTZ, 2012, p. 3); “Quando as limitações são superadas pela escrita, e o discurso musical flui [...] podemos dizer tratar-se de uma escrita idiomática.” (FERNANDES; GLOEDEN, 2012, p. 528); “[...] uma escrita idiomática funcional, mais do que uma escrita repleta de recursos idiomáticos, é aquela que aproveita as características intrínsecas do instrumento, potencializando suas possibilidades e fazendo uso dos mais diversos recursos do instrumento **em prol do discurso musical.**” (FERNANDES; GLOEDEN, 2012, p. 531)

Entretanto, para o embasamento de todo este processo, realizamos os seguintes procedimentos:

- Identificação dos manuscritos da obra no acervo de partituras do compositor;
- Realização de pesquisa bibliográfica sobre edições musicais;
- Realização de entrevistas com os intérpretes que trabalharam com o compositor;
- Coleta de proposições de outros violonistas em alguns excertos da obra.

Em dezembro de 2012, iniciei o mapeamento do acervo de partituras manuscritas de Carlos Cruz, no qual identifiquei três fontes manuscritas autógrafas da obra *Lendas Capixabas*: duas para violão solo e uma de sua versão para violão e orquestra de câmara. A pesquisa bibliográfica veio de auxílio a todo o processo de descrição, análise e comparação das fontes, bem como às decisões editoriais no estabelecimento do texto musical e das digitações. As entrevistas com os intérpretes elucidaram o processo colaborativo destes com Cruz, o que nos influenciou na natureza das intervenções realizadas para a nova edição. As proposições de outros violonistas proporcionaram um rico diálogo acerca das possibilidades de digitação e intervenção em alguns excertos da obra.

Após a realização destes procedimentos, elaboramos uma nova edição crítico-interpretativa dessa obra, a partir do estudo comparativo entre as fontes, da resolução das passagens não idiomáticas e da digitação instrumental. Para um melhor delineamento deste processo, o trabalho foi dividido nos seguintes capítulos:

- Capítulo 1: Carlos Cruz e sua obra composicional;
- Capítulo 2: sobre edições musicais;
- Capítulo 3: sobre a obra *Lendas Capixabas*;
- Capítulo 4: decisões editoriais acerca do estabelecimento do texto musical;
- Capítulo 5: decisões editoriais acerca das digitações.

Por fim, vale ressaltar a importância, para esta pesquisa, de ter interpretado a obra: minhas decisões interpretativas influenciaram e elucidaram, de certa maneira, a edição proposta, ou seja, muitas soluções surgiram da *performance* da obra. Entretanto, este processo foi recíproco: a *performance* informou e foi informada pela edição.

1 CARLOS CRUZ: RESENHA BIOGRÁFICA E OBRA

Carlos Vianna Cruz nasceu em Vitória (ES), no dia 11 de setembro de 1936, e iniciou sua orientação musical com o pai, Clovis Cruz⁵. Mudou-se, em 1957, para o Rio de Janeiro, onde estudou com Hans Graf, Esther Scliar, Roberto Schnorrenberg (nos Seminários de Música da Pró-Arte) e, a partir de 1970, com César Guerra-Peixe. Atuou como diretor e supervisor musical em diversas emissoras de rádio e TV do país, onde produziu programas e compôs trilhas sonoras para novelas. Cruz é autor do *Hino Oficial da Cidade de Vitória*, premiado em 1979 em um concurso promovido pela prefeitura local; em 1982, conquistou os três primeiros lugares entre doze obras finalistas no *I Festival de Música Capixaba*, respectivamente com *Sonatina* para piano, *Igreja dos Negros* para piano a quatro mãos e *Três Peças* para violão. Lançou, em 1994, o livro *A Heresia de Pensar e Criticar*. Cruz faleceu no Rio de Janeiro a 30 de Março de 2011, aos 74 anos.

1.1 CARLOS CRUZ: OBRA

Em dezembro de 2012 e abril de 2013, realizamos um mapeamento do acervo de partituras manuscritas de Carlos Cruz⁶, a partir de visitas *in loco*; o resultado deste trabalho será delineado neste item e sua relação completa pode ser

⁵ Trombonista, compositor e líder de grupos populares e sinfônicos; natural de Campos (RJ); radicou-se no Espírito Santo em 1931, e foi de fundamental importância para o desenvolvimento da cultura musical capixaba. Clovis Cruz foi um dos fundadores da primeira grande orquestra sinfônica do estado, em meados da década de 30. (SILVA, 1986: 17-19)

⁶ Mantido por Marilucia Teixeira Vianna Cruz, viúva do compositor, no Rio de Janeiro (RJ). As partituras manuscritas foram acomodadas em envelopes, e estes, dentro de sete caixas; as partituras não se encontram organizadas por gênero ou instrumentação.

consultada no Apêndice C. O material encontrado no acervo de Cruz foi agrupado nos seguintes gêneros:

- Música orquestral (16 obras);
- Música vocal (14 obras);
- Música de câmara (38 obras);
- Obras solo (39 obras);
- Arranjos;
- Melodias de canções populares;
- Arranjos populares/ trilhas para programas de televisão (Cruz e outros);
- Outros (rascunhos, esboços, anotações, peças de Clovis Cruz, etc.).

A produção orquestral de Cruz abrange um total de 16 obras, dentre as quais cinco obras para instrumentos solistas e orquestra, quatro para orquestra de cordas e duas para coro e orquestra⁷. Há também, em sua produção, uma sinfonia inacabada: *Independência*, com três movimentos completos e diversas páginas do quarto e último movimento.

A produção vocal de Cruz consiste em 14 obras, dentre as quais cinco obras com a utilização de coro, quatro obras de câmara, três referentes ao balé *O Curupira*⁸ e duas com orquestra (também consideradas entre suas obras orquestrais).

Dentre as 38 obras de Cruz para música de câmara⁹, identificamos oito obras para violino e piano, sete para violão¹⁰, sete para madeiras¹¹, três para flauta e harpa, duas para clarineta e piano, dois trios com piano¹², bem como outras formações (grupo de percussão; dois e quatro violoncelos; contrabaixo e piano; violino, gaita e piano; flauta e piano; piano a quatro mãos).

⁷ Para mais detalhes sobre as peças e localização no acervo, consultar o Apêndice C.

⁸ Obra eletrônica com vozes solistas e coro, cujos únicos fragmentos encontrados foram estes.

⁹ Muitas das quais diferentes versões de material musical idêntico ou similar.

¹⁰ Ou com a utilização de violão.

¹¹ Duos, trios e quartetos.

¹² Violino, violoncelo e piano; oboé, fagote e piano.

Foram identificadas, no acervo, 39 obras solo: 34 obras para piano, quatro para violão¹³ e uma para violino. Dentre as peças para piano, há duas coletâneas didáticas: *Brasil: Música na História – 50 Peças Progressivas* e *Minha Infância – Peças Fáceis*.

Cruz realizou arranjos de obras de diversos compositores¹⁴, bem como de modinhas, lundus e quadrilhas. Nesses arranjos, Cruz utiliza-se principalmente de cordas friccionadas e madeiras; em menor proporção, há a utilização de piano, metais, canto e cravo.

Identificamos 65 melodias de canções populares, muitas das quais cifradas e algumas escritas para piano e acrescidas de cifras; encontram-se explicitados os seguintes gêneros: samba, bolero, choro, marcha, balada, samba-canção, samba-maxixe, frevo, *surf*¹⁵, bossa, samba-bossa, modinha, marcial, marcha-rancho, moda-violão e canção.

Provável fruto de seu trabalho como diretor e supervisor musical de emissoras de rádio e televisão, os arranjos para *big band* e outras formações encontrados no acervo apresentam nomes de diversos arranjadores¹⁶ e programas¹⁷.

Cruz conservou, em seu acervo, partituras para piano de canções e partes de *big band* de Clovis Roque Cruz, seu pai, dentre as quais se identificam valsas, marchas e sambas. Ademais, o acervo é constituído por uma miríade de rascunhos, esboços, anotações, exercícios musicais, partes individuais, letras de música, documentos e músicas de outros autores, bem como por peças, melodias e fragmentos de partituras desconhecidas.

¹³ Embora duas destas, *Nordestinas* e *Três Peças*, consistam na mesma obra.

¹⁴ Schumann, Bartók, Mozart, Weber, Schubert, Delibes, Boccherini, Debussy, Beethoven, Padre José Maurício Nunes Garcia e Radamés Gnattali; há também uma canção de John Lennon.

¹⁵ O gênero *surf* refere-se, provavelmente, a *surf music* (ou *surf rock*), gênero associado à cultura do surfe que foi particularmente popular entre 1961 e 1965 e exerceu grande influência no rock.

¹⁶ Carioca, Moacyr Pórtes, Cipó, Alexandre Gnattali, Guerra-Peixe, Juan Paulo, Duda, Lyrio Panicali, Paduquinha, S. Mazzucca, Clélio Ribeiro, Mozart Brandão e Maestro Nelsinho.

¹⁷ *Essa Gente Inocente*, *Viva o Show*, *Prefixo e Sufixo*, *Show Cheio de Charme*, *Adoráveis Trapalhões*, *Central do Riso*, *A Cidade se Diverte* e *Rio Boa Praça*.

1.2 OBRA PARA VIOLÃO

A obra para violão solo de Carlos Cruz encontra-se detalhada no quadro a seguir:

Quadro 1. Obra para violão de Carlos Cruz.

Ano	Título	Instrumentação
1970	<i>Passacalha</i>	Flauta (ou violino) e violão
1981	<i>Três Peças</i>	Violão
1987	<i>Imagens do Agreste</i>	Duas flautas, cordas e violão
1997	<i>Imagens do Agreste</i>	Violino solo, duas flautas, violão e cordas
1998	<i>Imagens do Agreste</i>	Dois violões
1999	<i>Banda de Congos</i>	Dois violões
2000	<i>Lendas Capixabas</i>	Violão
2001	<i>Lendas Capixabas</i>	Violão e orquestra de câmara
2002	<i>Banda de Congos</i>	Quatro violões
2003	<i>Suíte em Três Movimentos</i>	Trompete e violão
2005	<i>Gravuras de Debret</i>	Violão
s/d	<i>Engenho</i>	Flauta e violão
s/d	<i>Imagens do Agreste</i>	Quatro ou oito violões

Cruz não era violonista, e contava com a colaboração de instrumentistas na elaboração de suas obras para violão; estes as revisavam e digitavam, a fim de torná-las mais idiomáticas para o instrumento. A obra *Três Peças* foi trabalhada com o violonista Nélio Rodrigues; a versão para dois violões de *Imagens do Agreste* foi trabalhada com o Duo Teixeira-Mayer; a versão solo de *Lendas Capixabas* foi trabalhada com Moacyr Teixeira; *Lendas Capixabas*, para violão e orquestra de câmara, e *Gravuras de Debret*, para violão solo, foram trabalhadas com Paulo

Pedrassoli; *Banda de Congos* foi trabalhada com a Camerata de Violões do Conservatório Brasileiro de Música, coordenada por Paulo Pedrassoli. Observamos também que a maior parte da produção de Cruz para violão deu-se entre 1997 e 2005, período de maturidade do compositor.

A obra *Passacalha* era considerada perdida até o mapeamento realizado pelo autor, no qual foram identificados dois manuscritos da mesma, datados de 1970, bem como uma versão para piano.

*Imagens do Agreste*¹⁸ foi a obra mais adaptada por Cruz, da qual realizou dez diferentes versões: violão solo; duas flautas, cordas e violão; flauta e piano¹⁹; violino, violoncelo e piano; violino e piano; violino solo, duas flautas, violão e cordas; dois violões; oboé, fagote e piano; flauta e harpa; quatro ou oito violões.

Banda de Congos, para dois violões, foi escrita em 1999 e adaptada para quarteto de violões em 2002; *Lendas Capixabas*, para violão solo, foi escrita em 2000 e adaptada para violão e orquestra de câmara²⁰ em 2001; *Suíte em Três Movimentos*, original para flauta e clarineta, foi adaptada para trompete e violão em 2003; *Gravuras de Debret* foi composta em 2005.

Entre as diversas melodias encontradas no acervo de Carlos Cruz, identificamos *Engenho*, uma melodia acompanhada com a indicação “flauta + violão”. A parte do violão, cifrada, possui alguma notação rítmica para os instrumentos de percussão indicados na partitura (reco-reco, atabaque e chocalho) e, por sete compassos, um acompanhamento escrito para o violão.

¹⁸ Também identificada sob os títulos *Três Peças, Nordestinas* e *Gravuras do Nordeste*.

¹⁹ Identificamos apenas a parte de flauta.

²⁰ Flauta, oboé, clarineta, fagote, cordas, guarará (tambor) e maracá (chocalho).

2 SOBRE EDIÇÕES MUSICAIS

O processo de edição musical consiste em registrar, além do texto musical abordado, um momento histórico, uma tradição da época, através das lentes do editor. O termo *editar*, por sua vez, pode ser entendido de duas maneiras: como sinônimo de publicar ou como o ato de revisar e preparar uma publicação (FIGUEIREDO, 2004, p. 39). Em se tratando de um trabalho acadêmico, a presente pesquisa objetiva a segunda definição: todo o processo de preparação da edição será detalhado no corpo do trabalho e a edição final poderá ser consultada no Apêndice A. Figueiredo categoriza os diferentes tipos de edição de acordo com o nível e a natureza das intervenções realizadas pelo editor:

A classificação de tipos possíveis de edição varia de autor para autor. Feder propõe, por exemplo, oito tipos: fac-similar, diplomática, impressão corrigida em notação moderna, crítica, histórico-crítica, “musicológica e prática”, *Urtext* e “edição baseada na história da transmissão da obra”. Grier, após constatar que os cinco últimos tipos de Feder não são claros, é mais econômico, propondo apenas quatro: fac-similar, diplomática, crítica e interpretativa. Caraci Vela propõe cinco: prática, diplomática, *Urtext*, fac-similar e crítica. (FIGUEIREDO, 2004, p. 40).

Ademais, Figueiredo (2004) nos apresenta as seguintes categorias:

A Edição Fac-similar é aquela que reproduz uma fonte fielmente, através de meios fotográficos ou digitais. [...] A Edição Diplomática está um passo adiante da Edição Fac-similar, ao apresentar um texto musical fiel o mais possível ao original, porém transcrito pelo editor, acrescentando, pois, um componente interpretativo [...]. A Edição Crítica é aquela que investiga e procura registrar, prioritariamente, a intenção de escrita do compositor, a partir daquilo que está fixado nas várias fontes que transmitem a obra a ser editada. [...] O *Urtext* verdadeiro enfatizaria [...] o aspecto do texto fixado na fonte, apenas uma, com um mínimo de intervenção editorial, não se distinguindo muito da Edição Diplomática. [...] A Edição Prática, também chamada de Didática, é destinada exclusivamente a executantes, sendo baseada em uma única fonte, na verdade qualquer fonte, com utilização de critérios ecléticos para atingir seu texto. [...] Podemos classificar as Edições Genéticas em dois tipos: a) aquelas que trazem apenas diversas versões, ou seja, redações consideradas definitivas pelo compositor em diferentes momentos, de uma

determinada obra. [...] b) aquelas que trazem [...] também os rascunhos, *sketches*, anotações de vários tipos, que precederam o estabelecimento do texto considerado definitivo. [...] [A Edição Aberta apresenta] as modificações trazidas ao texto pela tradição. (FIGUEIREDO, 2004, p. 41-55)

Ainda que os autores não concordem quanto à categorização dos tipos de edição, podemos sugerir que suas propostas coadunam-se e complementam-se. As quatro categorias propostas por Grier (fac-similar, diplomática, crítica e interpretativa) são também citadas por Feder, Caraci Vela e Figueiredo, e abrangem, de maneira ampla, outras categorias citadas por estes autores: em relação a Feder, podemos considerar que as edições corrigidas em notação moderna, as edições histórico-críticas e as edições baseadas na história da transmissão da obra – esta última próxima da Edição Aberta de Figueiredo – se enquadram no conceito de edição crítica proposto por Grier. Há de se considerar, ainda, que os limites entre essas categorias não são por vezes tão claros, e que o termo *Urtext*, que propõe um texto original, com o mínimo de intervenção editorial, é utilizado amplamente de maneira equivocada (FIGUEIREDO, 2004, p. 48).

Por se tratar de um trabalho realizado na área de concentração de Práticas Interpretativas, focado nos aspectos práticos da obra, optou-se pela utilização do termo *edição crítico-interpretativa*, dado que este cumpre, de certa maneira, o requerido por Gossett (2005) para que uma edição possa ser considerada crítica:

Que tipos de decisões precisam ser tomadas? Onde as fontes diferem uma da outra? Como podemos avaliar as fontes comparativamente? É possível estabelecer um *stemma*, ou ao menos agrupar os manuscritos e edições impressas de uma maneira que auxilie na explicação de suas peculiaridades? E sob quais circunstâncias os editores devem se sentir na incumbência de corrigir ou completar a leitura de fontes contemporâneas? Essas são as questões que *todas* as edições críticas precisam responder. Nenhuma edição pode ser designada por “crítica” a menos que haja um comentário escrito disponível para pesquisadores e intérpretes.²¹ (GOSSETT, 2005, p. 141, tradução do autor)

²¹ “What kinds of decisions needed to be taken? Where do the sources differ one from another? How can we evaluate the sources comparatively? Is it possible to establish a *stemma*, or at least to group manuscripts and printed editions in a way that helps explain their peculiarities? And under what circumstances should editors feel it incumbent to correct or complete the readings of contemporary

O conceito de *edição crítico-interpretativa* a ser utilizado neste trabalho, portanto, não se resume apenas à digitação instrumental e a alterações não justificadas do texto musical, mas propõe uma fundamentação crítica das decisões editoriais, a partir do estudo e comparação das fontes que informam a obra. A utilização deste aporte musicológico em uma edição interpretativa coaduna com o conceito apresentado por Honea (2002):

[...] há duas tradições distintas da prática editorial que emergiram e persistem ainda hoje na produção de textos musicais. Na primeira tradição, da edição prática ou performática, o editor incorpora livremente sua interpretação pessoal do texto musical. A segunda tradição, posterior, é baseada no método filológico, que procura estabelecer um texto original, autêntico. Os dois tipos não são sempre completamente distintos. As duas tradições influenciam-se, e eu argumentaria que as melhores edições são um híbrido das duas.²² (HONEA, 2002, p. 26, tradução do autor)

Embora não seja pertinente o julgamento de valor do que viria a ser a melhor edição, e ainda que muitas edições não prescindam um aparato prático, Honea discorre sobre a importância das edições práticas aprofundarem-se, cada vez mais, em questões musicológicas, sem que percam seu caráter inicial, o que requer um criticismo aprofundado do editor. A importância da postura crítica do editor, independente do gênero de edição abordado, é indicada por Grier já no título de seu livro, *The Critical Editing of Music*, onde defende que o ato de editar é crítico por natureza (GRIER, 1996, p. xiii); ou seja, o editor é levado, constantemente, à tomada de decisões no processo de preparação da edição, ainda que esta seja diplomática ou fac-similar. Grier afirma que

Editar [...] consiste em uma série de escolhas, educadas e criticamente informadas, brevemente, no ato de interpretação. Editar,

sources? These are questions every critical edition needs to answer. No edition can be called "critical" unless a written commentary exists and is available to scholars and performers." (GOSSETT, 2005, p. 141)

²² "[...] two distinct traditions of editorial practice have emerged and persist today in the production of musical texts. In the first tradition, that of the practical or performance edition, the editor freely incorporates personal interpretation of the music text. The second, and later, tradition is based on the philological method, which seeks to establish an original, authoritative text. The two types are not always completely distinct. The two traditions influence each other, and I would argue that the best editions are a hybrid of both." (HONEA, 2002, p. 26)

além do mais, consiste na interação entre a autoridade do compositor e a autoridade do editor.²³ (GRIER, 1996, p. 2-3, tradução do autor)

Assim, a autoridade do compositor é comunicada através das fontes – autógrafas ou não – que contêm o texto musical; a autoridade do editor consiste em sua interpretação dessas fontes e em suas decisões para o estabelecimento de uma edição. No presente trabalho, serão realizadas as seguintes decisões editoriais:

- Escolha da fonte principal para o estabelecimento do texto;
- Estabelecimento do texto (alterações, omissões, adições, entre outros);
- Digitação instrumental.

Após escolhida a fonte principal, a partir da qual será realizada a edição, dar-se-á o estabelecimento do texto para a nova edição, o que compreenderá decisões editoriais concernentes a alterações, omissões e adições no texto musical, com base na comparação entre fontes, na compreensão do idioma musical por parte do editor e na proposição de novas possibilidades em passagens não idiomáticas para o instrumento. Após esta etapa, será realizada a digitação instrumental da obra.

Flothuis (1991) sugere que o editor seja cético em relação a manuscritos autógrafos, e para tal, a compreensão do idioma musical é de grande valia:

Há duas razões pelas quais [manuscritos] autógrafos, embora sempre o primeiro ponto de referência, não sejam sempre confiáveis em todos os detalhes. A primeira razão é que todo compositor comete erros ao escrever suas obras. [...] A segunda razão [...] é que o autógrafo pode não registrar os últimos pensamentos do compositor.²⁴ (FLOTHUIS, 1991, p. 534-535, tradução do autor)

Assim, ainda que Cruz tenha uma caligrafia musical bastante clara, este fato não o isenta de erros e não comprova que suas ideias, uma vez registradas nos manuscritos, fossem inalteráveis.

²³ "Editing [...] consists of series of choices, educated, critically informed choices; in short, the act of interpretation. Editing, moreover, consists of the interaction between the authority of the composer and the authority of the editor." (GRIER, 1996, p. 2-3)

²⁴ "For two reasons autographs, though always the first point of reference, are not always reliable in all details. The first reason is that every composer makes mistakes while writing down his works. [...] The second reason [...] is that the autograph may not record the composer's final thoughts." (FLOTHUIS, 1991, p. 534-535)

Por fim, o editor é também responsável pelo texto introdutório da edição, no qual

[...] estabelece o contexto histórico da obra ou repertório em questão. [...] A seguir, há a descrição das fontes e uma discussão de sua classificação e utilização. A inclusão de uma página ou duas de amostra pode ser muito útil para orientar o usuário em relação às fontes. A seguir, o editor pode introduzir um relato geral do método editorial empregado na edição. Aqui os editores podem apresentar o ponto de vista e a abordagem que adotaram. Uma declaração de que esta edição contribui para o estado de conhecimento da peça e de seu relacionamento com edições anteriores pode também ter seu lugar na introdução.²⁵ (GRIER, 1996, p. 175, tradução do autor)

Dentre os textos introdutórios de edições analisados (DEBUSSY, 1996; SCHUBERT, 1992; HAYDN, 1972; BEETHOVEN, 1962; BRAHMS, 1976; SOLER et al., 1925; TELEMANN, 1987; BEETHOVEN, 1994; BACH, 1984), identificamos as seguintes abordagens: importância histórica, função e recepção das obras; sobre o compositor e obras relacionadas; processo de composição e procedimentos composicionais utilizados; descrição, abordagem e importância das fontes utilizadas; decisões editoriais diversas; envolvidos na composição e estreia da obra; inconsistências quanto à autoria e data de manuscritos (e suas respectivas suposições); comentários sobre a edição; instrumentos para os quais as obras foram concebidas e escrita instrumental; execução de sinais de ornamento; sugestões e observações editoriais sobre a performance; conteúdo dos volumes (caso este faça parte de uma coleção); referência ao Ensaio Crítico²⁶ correspondente; formatação utilizada nas intervenções editoriais do texto musical; agradecimentos. Além disso, algumas edições apresentam os compassos iniciais de cada uma das obras constituintes (BEETHOVEN, 1962; BRAHMS, 1976) e fac-símiles (TELEMANN, 1987; BACH, 1984).

²⁵ “[...] establishes the historical context of the piece or repertory under consideration. [...] Next comes the description of the sources [...] and a discussion of their classification and use. The inclusion of a sample page or two in facsimile can be very useful in orientating the user to the sources. Thence the editor can introduce a general account of the editorial method employed in the edition. Here editors might present the point of view and the approach they have adopted. A statement about that this edition contributes to the state of knowledge about the piece and its relationship to previous editions could find a place in the introduction as well.” (GRIER, 1996, p. 175)

²⁶ *Critical Report*.

Nos capítulos seguintes, procederemos com a descrição das fontes que informam a obra *Lendas Capixabas*, de Carlos Cruz, seguido por um breve panorama do processo de comparação entre estas e um relato detalhado acerca do estabelecimento do texto musical e das digitações.

3 LENDAS CAPIXABAS

3.1 A OBRA

A obra *Lendas Capixabas* foi composta para violão solo em 2000 e adaptada para violão e orquestra de câmara em 2001. Trata-se de uma obra da maturidade do compositor, que neste período contava com 63 anos de idade. A versão solo de *Lendas Capixabas* foi a segunda das três obras escritas por Cruz para violão solo, e cada um dos seus três movimentos representa uma lenda do estado do Espírito Santo: *Juparanã*, *O Frade e a Freira* e *Itabira*. Novaes (1968) discorre detalhadamente sobre cada uma destas lendas: *Juparanã* refere-se a uma batalha entre índios e brancos, ocorrida nas cercanias de uma lagoa homônima, situada no município de Linhares; *O Frade e a Freira* refere-se a um conjunto de dois rochedos que se assemelham a um monge e uma devota, petrificados por viverem um amor proibido; *Itabira* refere-se a um fogo assombrado que percorria, todas as noites, um mesmo trajeto, em um sítio situado no município de Cachoeiro do Itapemirim (NOVAES, 1968, *passim*).

Por volta da mesma época, Cruz também compôs *Adágio para um Anjo* (1999, para violoncelo solo, quinteto de sopros, cordas e triângulo²⁷), *Rudá* (2000, para solistas, coro masculino, piano e percussão, abertura do balé *O Curupira*), *Banda de Congos* (1999, para dois violões, e 2002, para quatro violões) e *Estampas Brasileiras* (2002, para violino e piano).

²⁷ Uma versão da mesma obra, para violino e piano, foi composta em 2000.

3.2 OS INTÉRPRETES

Por não ser violonista, Carlos Cruz contava com a colaboração de intérpretes no processo de composição e revisão de suas obras, e estes geralmente as estreavam. *Lendas Capixabas*, para violão solo, foi registrada por Moacyr Teixeira em 2001, no CD *Embolada*²⁸, e estreada pelo mesmo em 12 de Novembro de 2001, na extinta Sala Villa-Lobos, do Centro Musical Villa-Lobos (Vitória/ES). Composta em 2001, a versão para violão e orquestra foi estreada apenas em 2010, pela Orquestra Filarmônica do Espírito Santo, sob a regência de Manfredo Schmiedt; a parte solista ficou a cargo do violonista Paulo Pedrassoli. Carlos Cruz compareceu às duas récitas, que se deram nos dias 29 e 30 de Abril de 2010, no Theatro Carlos Gomes (Vitória/ES). Esta versão ainda não foi gravada.

Em 1998, Cruz escreveu a versão para dois violões da obra *Imagens do Agreste* para o Duo Teixeira-Mayer, formado pelos violonistas Moacyr Teixeira e Fabiano Mayer. Este foi o primeiro trabalho desenvolvido entre Teixeira e Cruz, que compôs, no ano seguinte, a obra *Lendas Capixabas*:

Ele me falou que iria escrever uma coisa pra mim, (...) e daí surgiu as *Lendas Capixabas*... (...) eu lembro que me deu muito trabalho porque (...) é uma peça, em alguns momentos, muito pianística, mas que ele tinha uma ideia muito clara do que ele queria... (...) a gente revisou bastante, mudamos algumas coisas, (...) porque algumas coisas [realmente] eram difíceis, quase impossíveis de tocar no violão, e ele aceitava, mas assim, aceitava depois que a gente esgotava todas as possibilidades... (...) foram algumas versões, alguns encontros, cada vez que a gente encontrava, ele trazia uma versão nova, até chegar na versão final, que foi gravada... (TEIXEIRA, Moacyr. Relato ao autor, 2013)

Teixeira demonstra, neste relato, o processo de colaboração entre compositor e intérprete, a fim de um melhor resultado instrumental da obra *Lendas Capixabas*. Este processo consistia, segundo Teixeira, em apontar as partes que não se acomodavam bem ao instrumento, devido à impossibilidade ou grande dificuldade

²⁸ A mesma gravação encontra-se também nos CDs *Documentos da Música Capixaba para Cordas* (2003) e *Tributo ao Violão... Obras Dedicadas* (2010).

técnica, para que estas fossem retrabalhadas por Cruz. A colaboração entre Pedrassoli e Cruz em *Gravuras de Debret*, por sua vez, foi mais pormenorizada:

A peça que eu realmente trabalhei pra tocar foi a música que ele dedicou a mim, que foram as *Gravuras de Debret*... ele me passou um manuscrito e eu trabalhei sozinho durante um tempo, e vi nessa música necessidade de alguns procedimentos de revisão, e vi que precisava ali uma colaboração de um intérprete-executante do instrumento... (...) então eu sugeri ao Carlos algumas modificações, inversões de acordes, às vezes retirada de certos elementos, e às vezes inclusão de outros elementos... (...) em certos trechos, [há] dificuldades de execução, principalmente dificuldades em se conseguir um efeito confortável, um efeito de *legato*, de sonoridade *legata*, que é um conforto pro violonista... (...) é uma escrita simples, mas que você não consegue ligar os sons pela questão dos movimentos não serem compatíveis com a linguagem instrumental, então, nesses casos, é que eu sempre sugeri ao Carlos modificações... (...) eu acho que o que ele queria que eu fizesse, na verdade, foi basicamente o que eu fiz: tentar descobrir novos caminhos instrumentais dentro da linguagem que ele tava se propondo a apresentar pra mim... (PEDRASSOLI, Paulo. Relato ao autor, 2013)

Pedrassoli discorre também sobre uma alteração realizada na obra *Banda de Congos*, interpretada pela Camerata de Violões do Conservatório Brasileiro de Música, grupo por ele coordenado até 2012:

Nos últimos compassos, sempre a coisa degradingava um pouco, e não fazia sentido, que era tudo tão simples de se tocar, e chegava naquele momento e aparecia uma dificuldade que acho que não [condizia]... (...) eu desmembrei o que tava escrito e acho que enchi um pouquinho, porque tava um pouco vazio, e muita gente fazendo a mesma coisa, então eu desmembrei, principalmente ritmicamente, e aí ensaiamos, ajustamos, e depois eu mostrei ao Carlos, ele gostou, ficou muito satisfeito, achou que tava bem resolvido, e que não tinha mudado a essência do efeito que ele queria, pelo contrário, tinha um ganho em efeito, ficou mais sonoro... (PEDRASSOLI, Paulo. Relato ao autor, 2013)

Ou seja, Pedrassoli propôs a Cruz alterações, omissões e adições, com o intuito de uma maior acomodação da obra e/ou maior resultado sonoro ao instrumento; estas, por sua vez, foram muito bem recebidas por Cruz, provavelmente devido à postura de Pedrassoli, de tentar buscar novos caminhos instrumentais dentro da linguagem proposta por Cruz, sem lhe alterar a essência.

Pedrassoli discorre também sobre a diferença de escrita entre a versão para violão solo (menos idiomática) e a versão para violão e orquestra (mais idiomática) de *Lendas Capixabas*:

[A versão solo de *Lendas Capixabas*] tava com uma ideia muito pianística e acordes que às vezes você teria que (...) mexer muito, e nem sempre você consegue mexer de maneira satisfatória, não é toda música que se permite este tipo de procedimento... (...) [Na versão para violão e orquestra de *Lendas Capixabas*], especificamente, eu não me lembro de ter feito modificações expressivas, porque a parte solista foi concebida não de maneira pensando num piano, tava pensando mais como um instrumento de corda, um instrumento melódico, então o trabalho foi interpretativo, foi de tentar fazer aquilo soar com muito *legato*, com muita sustentação... (...) se eu modifiquei alguma coisa, foi pouco, ela tava bastante bem ajustada, a parte solista do violão, muito realizada pro instrumento... (PEDRASSOLI, Paulo. Relato ao autor, 2013)

Como podemos observar, Pedrassoli está de acordo com Teixeira ao classificar como pianística a abordagem de Cruz na versão solo de *Lendas Capixabas*; ademais, ainda que Teixeira a tenha revisado, esta obra ainda apresenta, por vezes, passagens não idiomáticas para o instrumento, sobre as quais discorreremos ao longo deste trabalho.

3.3 DESCRIÇÃO E ANÁLISE DAS FONTES

Ao realizar o mapeamento do acervo de manuscritos do compositor Carlos Cruz, coletamos três fontes primárias²⁹ que transmitem a obra *Lendas Capixabas*; ademais, uma edição eletrônica foi realizada pelo violonista Moacyr Teixeira em 2012³⁰. Estas quatro fontes que informam a obra *Lendas Capixabas* encontram-se detalhadas no quadro a seguir:

²⁹ Neste trabalho, fonte primária refere-se às fontes manuscritas do próprio compositor (inclui esboços, rascunhos e anotações) ou às fontes realizadas sob sua supervisão direta.

³⁰ Esta edição consiste em uma fonte secundária, por não ter sido realizada sob a supervisão direta do compositor.

Quadro 2. Fontes da obra Lendas Capixabas.

	Categoria	Instrumentação	Páginas	Ano
F1	Fonte primária	Violão	7 + capa	2000
F2	Fonte primária	Violão	12 + capa	2000
F3	Fonte primária	Violão e orquestra de câmara	52 + capa	2001
F4	Fonte secundária	Violão	12	2012

- Fonte 1 (**F1**): manuscrito autógrafo do compositor (lápiz), para violão solo, datado de 25/02/00, constituído por sete páginas e capa;
- Fonte 2 (**F2**): manuscrito autógrafo do compositor (tinta), para violão solo, datado de 25/02/00 (idem **F1**), constituído por 12 páginas e capa;
- Fonte 3 (**F3**): manuscrito autógrafo do compositor (tinta), para violão e orquestra de câmara (quarteto de madeiras, violão, cordas e percussão), datado de 11/05/01, constituído por 52 páginas e capa;
- Fonte 4 (**F4**): edição eletrônica realizada pelo violonista Moacyr Teixeira em 2012, baseada em **F2**, e disponibilizada no *site* SESC Partituras³¹.

³¹ Consulte: <http://painelgti.sesc.com.br/partituras.nsf/0/49DD8004DA8F9F2F832579E30054D211>



Figura 1. Fluxograma das fontes de *Lendas Capixabas*.

F1 é caracterizada por uma escrita menos idiomática para o instrumento do que **F2** e **F3**; algumas passagens são de impossível execução. **F2** corresponde ao conteúdo musical de **F1**, porém com algumas modificações: as passagens correlatas às de impossível execução da fonte anterior são aqui mais idiomáticas; esta fonte serviu de base para a edição eletrônica realizada posteriormente (**F4**). A escrita idiomática de **F3** corresponde à de **F2**; o conteúdo musical, entretanto, está distribuído entre o solista e a orquestra. **F4**, edição eletrônica realizada a partir de **F2**, trata-se da única fonte pública da obra, e consiste, assim, em sua fonte de maior visibilidade.

Pode-se conjecturar, portanto, que **F2** seja uma versão revisada de **F1**, ainda que datem do mesmo dia, dado que as passagens de impossível execução de **F1** tornam-se possíveis em **F2**; isto sugere uma revisão do compositor para uma melhor acomodação da obra ao instrumento. Por este motivo, elegemos **F2** como fonte principal na elaboração da nova edição crítico-interpretativa. **F4**, elaborada após o falecimento do compositor, fora também baseada em **F2**, porém em uma fotocópia de má qualidade que Teixeira recebera de Cruz, o que justifica a grande quantidade de divergências ao compará-la com uma nova cópia da mesma fonte. Não há, em nenhuma das fontes, digitação instrumental.

Além das fontes supracitadas, foram encontrados no acervo os seguintes itens, não datados, que serão abordados no capítulo seguinte:

- Cinco páginas de rascunhos e esboços com trechos de *Lendas Capixabas*, que incluem uma versão completa de *O Frade e a Freira* (**F5**);
- Duas páginas contendo soluções alternativas para alguns compassos de *Lendas Capixabas* (**F6**).

Por fim, ainda que **F2** seja tomada como fonte principal na elaboração da nova edição crítico-interpretativa, elementos peculiares das duas outras fontes autógrafas (**F1** e **F3**) poderão ser utilizados neste processo.

3.4 COMPARAÇÃO ENTRE FONTES

Será apresentado, a seguir, um recorte do processo de comparação entre as fontes manuscritas que informam a obra *Lendas Capixabas* (**F1**, **F2** e **F3**), partindo da perspectiva de que **F2** é a fonte principal. Os exemplos apresentados correspondem aos seguintes aspectos:

- Diferença de escrita entre **F1** e **F2**;
- Elementos peculiares de **F3**;
- Elementos peculiares de **F1**.

Ao se comparar, em *Juparanã*, os compassos 1-5 de **F1** e **F2** (Fig. 2 e Fig. 3), nota-se que a escrita de impossível execução de **F1** (dado à impossibilidade de se tocar, simultaneamente, todas as notas escritas nos compassos 2-4) foi retrabalhada em **F2** e mantida em **F3**.



Figura 2. *Juparanã*, **F1**, compassos 1-5.



Figura 3. *Juparanã*, **F2**, compassos 1-5.

Há duas diferenças dignas de nota em **F3**:

- Os compassos 30-31 de *Juparanã* correspondem a uma aumentoção rítmica e subsequente repetição do compasso 30 das duas outras versões;

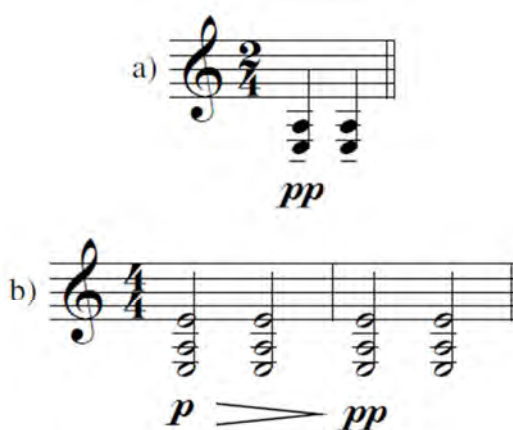


Figura 4. a) *Juparanã*, **F2**, compasso 30 (corresponde a **F1**); b) *Juparanã*, **F3**, compassos 30-31 (parte de violão).

- Os compassos 25 e 27 de *O Frade e a Freira*, escritos originalmente em 5/8 (Fig. 5), são retrabalhados em 6/8 nesta versão (Fig. 6); Cruz se utiliza de um *ritornello* ao invés da repetição escrita.



Figura 5. *O Frade e a Freira*, **F2**, compassos 25-26 (corresponde a **F1**).



Figura 6. *O Frade e a Freira*, **F3**, compassos 25-28 (redução do autor).

O último acorde de *Juparanã* em **F1**, precedido por material musical diferente de **F2** e **F3**, adquire a função de dominante; este mesmo acorde é conclusivo em **F2** (maior) e **F3** (maior com nona).

Figura 7. a) *Juparanã*, **F1**, compassos 76-77; b) *Juparanã*, **F2**, compassos 76-77; c) *Juparanã*, **F3**, compassos 81-82 (redução do autor).

Outra peculiaridade de **F1** é o prolongamento de um acorde entre os dois últimos compassos de *Itabira*, que são substituídos, em **F2** e **F3**, por novo material musical.

Figura 8. a) *Itabira*, **F1**, compassos 88-89; b) *Itabira*, **F2**, compassos 88-89.

Por fim, **F3** apresenta, através da omissão de uma nota (Ré4), uma solução mais idiomática para o segundo acorde do compasso 82 de *Itabira*, o que não fora realizado nas duas fontes para violão solo.



Figura 9. a) *Itabira*, **F2**, compasso 79; b) *Itabira*, **F3**, compasso 82 (redução do autor).

Há de se ressaltar que, mesmo após a elucidação de diversas dúvidas a partir da análise e comparação das fontes, subsistem passagens da obra que prescindem certa revisão editorial, e sobre as quais discorreremos no capítulo seguinte. Consta ainda, no Apêndice B, um detalhamento completo das divergências identificadas entre as três fontes para violão solo de *Lendas Capixabas* (**F1**, **F2** e **F4**).

4 DECISÕES EDITORIAIS NO ESTABELECIMENTO DO TEXTO MUSICAL

Como delineado no Capítulo 2, a autoridade do editor consiste na interpretação das fontes que informam a obra e nas decisões para o estabelecimento do texto musical. Isto se dará, neste trabalho, a partir dos seguintes passos:

- Escolha da fonte principal para o estabelecimento do texto;
- Estabelecimento do texto (alterações, omissões, adições, entre outros);
- Digitação instrumental.

Optamos por eleger **F2** como fonte principal para o estabelecimento do texto musical, por conta de sua escrita mais idiomática para o instrumento se comparada à que supostamente a precede (**F1**). Consideramos também o fato de que a escrita idiomática de **F2** foi mantida na adaptação da obra para violão e orquestra de câmara (**F3**), realizada no ano seguinte, e que consiste na última versão do compositor.

No processo de transcrição, procuramos manter a maior fidelidade possível a **F2** em relação a todos os elementos informados: alturas, durações, pausas, articulações, expressões, dinâmicas, ligaduras, indicações de caráter e andamento, sinais de crescendo e decrescendo, repetições e direção das hastes. Tais procedimentos coadunam com as ideias de Grier sobre a transcrição das fontes:

[...] claves, armaduras de clave, compassos, acidentes, sinais de medida, símbolos proporcionais e coloração são transcritos tal qual aparecem nas fontes, assim como quaisquer indicações de expressão, como marcações de tempo, de metrônomo, dinâmicas,

indicações para respiração, ligaduras e outros símbolos que regulam o ataque³². (GRIER, 1996, p. 230, tradução do autor)

Neste capítulo, trataremos de detalhar as decisões editoriais concernentes ao estabelecimento do texto musical para a nova edição, abordando alterações, omissões e adições realizadas, com o intuito de tornar a obra mais idiomática para o instrumento. Estas decisões, por sua vez, foram fundamentadas pela comparação entre fontes e pela compreensão do idioma musical por parte do editor. Por fim, cabe ressaltar que muitos dos exemplos a seguir foram sugeridos ou endossados pelo professor Daniel Wolff em sala de aula.

4.1 ALTERAÇÕES

Nos compassos 15 e 16 de *Juparanã*, foram realizadas duas alterações com base em **F1** (Fig. 11). As duas últimas notas da linha superior, Si4 e Sib4, são notadas como harmônicos em **F2** (Fig. 10), o que foi mantido em **F3**. Ainda assim, o efeito proposto em **F1**, no qual não há harmônicos, é mais regular: a linha melódica torna-se mais homogênea e sonora do que com a utilização de harmônicos. Uma vez que se realizam o Si4 e o Sib4 em harmônicos, há uma queda abrupta do volume do som desta linha melódica, uma vez que tende a soar mais suave do que a voz inferior, constituída por acordes de quatro sons com acentos. Foram também mantidos os acentos e sinais de *staccato* no Si4 e no Sib4 da nova edição (**NE**), tal qual em **F1**.

³² “[...] clefs, key and time signatures, accidentals, mensuration signs, proportional symbols and coloration are transcribed as they appear in the source, together with any expression markings, like tempo markings, metronome settings, dynamics, indications for breathing, slurs and other marks that govern attacks.” (GRIER, 1996, p. 230)

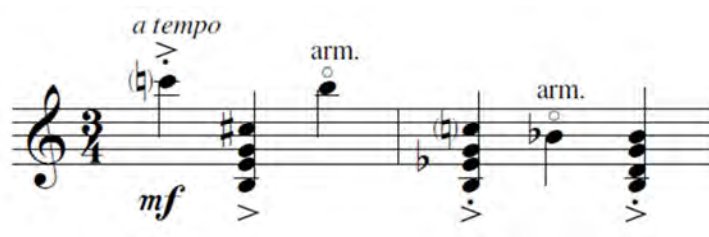


Figura 10. *Juparanã*, **F2**, compassos 15-16.



Figura 11. *Juparanã*, **NE** (com elementos de **F1**), compassos 15-16.

O Mi3 do compasso 21 é notado como harmônico em **F2**, e preferiu-se, pela continuidade da linha melódica do baixo, que esta fosse uma nota real, tal qual em **F1**. Não se pode concluir muito a partir de **F3**, pois os compassos 20-21 são realizados pela orquestra.



Figura 12. a) *Juparanã*, **F2**, compasso 21; b) *Juparanã*, **NE**, compasso 21.

Como demonstrado no Capítulo 3, os compassos 30-31 de *Juparanã* correspondem, em **F3**, a uma aumentação e subsequente repetição do compasso 30 das duas outras versões (Fig. 13): o que antes consistia de duas semínimas (compostas por Mi2 e Lá2) é transformado em quatro mínimas em **F3** (compostas por Mi2, Lá2 e Mi3). Assim, substituímos o compasso 30 de **F2** pelos compassos 30-31 de **F3**; não transcrevemos, entretanto, o Mi3. A partir deste compasso de *Juparanã*, a numeração de **NE**, tal qual a de **F3**, estará um número à frente de **F1** e **F2**. Assim, os números de compassos serão escritos da seguinte maneira: X (X + 1), onde o primeiro número corresponde a **F1** e **F2**, e o segundo, a **NE** e **F3**.

Figure 13 consists of three musical staves labeled a), b), and c).
 a) Shows a treble clef with a 2/4 time signature. It contains two beamed eighth notes: the first is G4 (Mi2) and the second is A4 (Lá2). The dynamic marking is *pp*.
 b) Shows a treble clef with a 4/4 time signature. It contains four quarter notes: G4 (Mi2), A4 (Lá2), B4 (Mi3), and A4 (Lá2). The dynamic marking starts at *p* and increases to *pp* over the second half of the measure.
 c) Shows a treble clef with a 4/4 time signature. It contains four quarter notes: G4 (Mi2), A4 (Lá2), B4 (Mi3), and A4 (Lá2). The dynamic marking starts at *p* and increases to *pp* over the second half of the measure.

Figura 13. a) *Juparanã*, **F2**, compasso 30; b) *Juparanã*, **F3**, compassos 30-31 (parte de violão); c) *Juparanã*, **NE**, compassos 30-31.

No compasso 49 (50) de *Juparanã*, propomos uma solução mais idiomática ao oitavar todos os Si4 e Sol4 para Si3 e Sol3. Desta maneira, há muito mais clareza e facilidade técnica na condução da passagem, antes dificultada pela rápida mudança de apresentação e pelas aberturas da mão esquerda (ME).



Figura 14. a) *Juparanã*, **F2**, compasso 49; b) *Juparanã*, **NE**, compasso 50.

No compasso 50 (51), o Mi4 do acorde inicial foi substituído por Sol3, para uma melhor acomodação técnica da ME, o que permite um maior fluxo do compasso anterior ao início deste; assim, a oitava Mi4-Mi5 dá lugar à oitava Sol3-Sol4.



Figura 15. a) *Juparanã*, **F2**, compasso 50; b) *Juparanã*, **NE**, compasso 51.

Também para a manutenção do fluxo, substituímos, no compasso 64 (65), a disposição dos dois acordes, de Lá2-Mi4-Dó#5-Mi5 para Lá2-Dó#4-Lá4-Mi5; esta nova disposição permite uma chegada muito mais segura e ligada ao primeiro destes acordes.

Figura 16. a) *Juparanã*, **F2**, compasso 64; b) *Juparanã*, **NE**, compasso 65.

As ligaduras da voz superior não são muito claras no compasso 52 (53) de **F2**: não há como precisar se a segunda e terceira ligaduras são entre Mi3-Fá3 e Ré3-Mi3 ou entre Sol3-Fá3 e Sol3-Mi3. Em **F1** e **F3**, identificamos estas ligaduras precisamente entre Sol3-Fá3 e Sol3-Mi3, e transcrevemos como tal.



Figura 17. a) *Juparanã*, **F2**, compasso 52; b) *Juparanã*, **F1**, compasso 52; c) *Juparanã*, **F3**, compasso 53 (parte de I violino).

As fontes não elucidam por completo a resolução do compasso 76 (77) de *Juparanã*: o Dó5 em harmônico do quarto tempo de **F1** fora visivelmente apagado com corretivo em **F2**, e o compositor não compensou este tempo – fosse pela adição de uma pausa de semínima ou pela notação em semibreve do acorde, o que preencheria o compasso. Em **F3**, este acorde é executado pelo violão e pelas cordas, e apresenta, em todas as partes, uma pausa de semínima; este tempo, entretanto, é preenchido por um golpe em semínima do guarará (tambor). De qualquer maneira, optou-se por incluir a pausa de semínima no quarto tempo.



Figura 18. a) *Juparanã*, **F2**, compasso 76; b) *Juparanã*, **F1**, compasso 76.

Handwritten musical score for *Juparanã*, F3, measures 76-78. The score includes staves for Violão (Guitar), Violins I and II, Viola, Cello, and Double Bass. The music is in 4/4 time and features a complex arrangement with various dynamics and articulations. A large yellow watermark "Rede Tutti de" is visible across the score.

Figura 19. *Juparanã*, F3, compassos 76-78 (violão, cordas e percussão).

Handwritten musical notation for *Juparanã*, NE, measure 77. The notation is in treble clef, 4/4 time, and shows a single measure with a complex chord structure and a dynamic marking "s".

Figura 20. *Juparanã*, NE, compasso 77.

As alterações no segundo movimento, *O Frade e a Freira*, consistem na transposição à oitava de duas linhas melódicas e na correção de dois erros de notação. Entre os compassos 18 e 19, a linha do tenor foi transposta uma oitava acima (Fig. 21); este procedimento facilita a fluência na execução e o efeito de *legato* da passagem, por proporcionar uma maior acomodação técnica de ambas as mãos: as aberturas de MD são evitadas, bem como as mudanças de apresentação de ME.

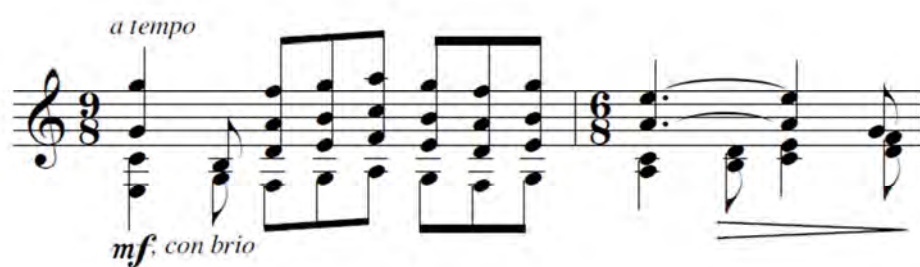


Figura 21. *O Frade e a Freira*, **F2**, compassos 18-19.



Figura 22. *O Frade e a Freira*, **NE**, compassos 18-19.

Ao se transpor uma oitava acima o Sol² e o Fá^{#2} do compasso 21 (e omitir os Lá³ do segundo e terceiro acordes³³), têm-se a possibilidade de sustentar as semínimas pontuadas por completo, além de facilitar a execução e resultar em uma sonoridade mais regular, como no exemplo anterior. Além disso, e para concluir a

³³ O Lá³ do segundo acorde foi omitido em **F3**.

condução da voz inferior, a disposição do primeiro acorde do compasso 22 foi modificada, de Fá2-Ré3-Lá3-Fá4, para Fá3-Lá3-Ré4-Fá4 (Fig. 23-24).



Figura 23. *O Frade e a Freira*, **F2**, compassos 21-22.



Figura 24. *O Frade e a Freira*, **NE**, compassos 21-22.

O compasso 24 apresenta um erro de notação rítmica, provavelmente copiado de um erro presente já em **F1**: os acordes, que deveriam ser notados como semínimas pontuadas (ou semínimas seguidas de pausa de colcheia) são notados apenas como semínimas. Em **F3**, o primeiro acorde é notado como semínima pontuada e o segundo como semínima (seguida de pausa de colcheia); transcrevemos tal qual em **F3**.



Figura 25. a) *O Frade e a Freira*, **F2**, compasso 24; b) *O Frade e a Freira*, **F1**, compasso 24; c) *O Frade e a Freira*, **F3**, compasso 24 (parte de violão).

O erro do compasso 28, entretanto, foi cometido apenas em **F2**: o segundo acorde, que deveria ser uma colcheia, é notado em semínima; corrigimos este erro na transcrição.



Figura 26. *O Frade e a Freira*, **F2**, compasso 28.

Nos compassos 25 e 27 de *Itabira* (em **F1** e **F2**), as doze semicolcheias estão agrupadas em três grupos de quatro, como num compasso de 3/4 (Fig. 27), embora este seja de 6/8. Optamos por transcrever as notas em dois grupos de seis (Fig. 29), como na parte de clarineta de **F3** (Fig. 28).



Figura 27. *Itabira*, **F2**, compassos 25-28.

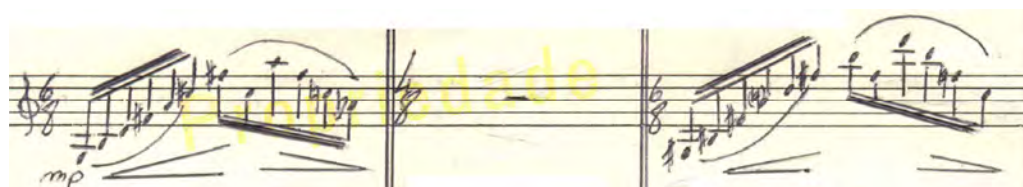


Figura 28. *Itabira*, **F3**, compassos 25-27 (parte de clarineta).



Figura 29. *Itabira*, **NE**, compassos 25-28.

As ligaduras do compasso 29 nem sempre correspondem às notas mais agudas: encontram-se entre Dó4-Sib3, Láb3-Sib3, Dó4-Sib4 e Sol3-Ré4 (Fig. 30a), e não entre Dó4-Sib3, Dó4-Sib3, Dó4-Sib3 e Ré4-Dó4. **F1** não apresenta nenhuma

ligadura neste compasso (Fig. 30b). A parte dos primeiros violinos de **F3** (Fig. 31a), por sua vez, apresenta as ligaduras sempre entre as notas mais agudas no primeiro tempo (Dó4-Sib3 e Dó4-Sib3), e uma ligadura entre a segunda e a quarta notas do segundo tempo (Sib3-Ré4-Dó4). Optamos, enfim, por manter as ligaduras de duas em duas, sempre nas notas mais agudas: Dó4-Sib3, Dó4-Sib3, Dó4-Sib3 e Ré4-Dó4 (Fig. 31b).



Figura 30. a) *Itabira*, **F2**, compasso 29; b) *Itabira*, **F1**, compasso 29.



Figura 31. a) *Itabira*, **F3**, compasso 29 (parte de I violino); b) *Itabira*, **NE**, compasso 29.

Outro caso ambíguo é o das ligaduras do segundo tempo do compasso 56, do segundo tempo do compasso 59 e do primeiro tempo do compasso de 60: são

divisões ternárias cuja primeira parte de tempo é o prolongamento da última parte do tempo anterior, ou seja, a segunda nota de uma síncope. **F1** apresenta ligaduras entre as três partes de tempo (c. 56 e c. 59; Fig. 32b e Fig. 34b) e uma ligadura entre a segunda e terceira partes de tempo (c. 60; Fig. 34b); **F2** apresenta uma ligadura entre a segunda e terceira partes de tempo (c. 56; Fig. 32a) e ligaduras entre as três partes de tempo (c. 59-60; Fig. 34a); **F3** apresenta, nos primeiros violinos, ligaduras entre a segunda e terceira partes de tempo (c. 56, c. 59 e c. 60; Fig. 33a e Fig. 35a). Acreditamos que as ligaduras propostas em **F2** fazem mais sentido por um aspecto: no compasso 56, há um salto de quarta após a síncope, o que pode sugerir um novo membro de frase, e justificando uma ligadura apenas entre a segunda e terceira partes de tempo; nos compassos 59 e 60, essas síncopes encontram-se situadas, de maneira mais clara, no meio de um membro de frase, e seguidas de grau conjunto, o que justifica uma ligadura entre as três notas.



Figura 32. a) *Itabira*, **F2**, compasso 56; b) *Itabira*, **F1**, compasso 56.



Figura 33. a) *Itabira*, **F3**, compasso 56 (parte de I violino); b) *Itabira*, **NE**, compasso 56.



Figura 34. a) *Itabira*, **F2**, compassos 59-60; b) *Itabira*, **F1**, compassos 59-60.



Figura 35. a) *Itabira*, **F3**, compassos 59-60 (parte de I violino); b) *Itabira*, **NE**, compassos 59-60.

No compasso 31 de **F2**, Cruz provavelmente esqueceu-se de colocar, por duas vezes, uma linha suplementar inferior; assim, a terça Fá2-Lá2 de **F1** (e **F3**) transformou-se em Lá2-Dó3 (Fig. 36b). Ademais, nesta fonte, a distância vertical entre as notas e o pentagrama sugere as notas Fá2-Lá2, que transcrevemos na nova edição (Fig. 36a).



Figura 36. a) *Itabira*, **NE**, compasso 31 (com base em **F1** e **F3**); b) *Itabira*, **F2**, compasso 31.

Para uma maior fluência da passagem no tocante ao *legato* e à sustentação da voz inferior, optamos por omitir as duas notas Mi4 dos compassos 40 e 41, bem como por oitavar as duas notas Lá3 para Lá2 (Fig. 38). Esta opção proporciona também uma maior exploração da ressonância do instrumento, ao se valer de cordas soltas, o que condiz com a indicação de forte desta passagem.



Figura 37. *Itabira*, **F2**, compassos 40-41.



Figura 38. *Itabira*, **NE**, compassos 40-41.

Ainda que as três fontes analisadas apresentem um Fáb4 no compasso 67, acreditamos que este possa ter sido um descuido do compositor, cometido na primeira fonte e copiado nas fontes seguintes, erro este comum em repetições ou passagens paralelas, como no caso. Portanto, substituímos Fáb4 (Fig. 39a) por Fáb4 (Fig. 39b), a fim de manter o provável paralelismo, que ocorre também em passagens similares, como nos compassos 4, 42 e 66.



Figura 39. a) *Itabira*, **F2**, compasso 67; b) *Itabira*, **NE**, compasso 67.

Por fim, modificamos o acorde de lá maior do compasso 88 de *Itabira*, de maneira similar ao compasso 64 (65) de *Juparanã*: o acorde Mi4-Dó#5-Mi5 foi alterado para Dó#4-Lá4-Mi5, o que permite uma maior ressonância do instrumento e uma posição muito mais cômoda da ME.

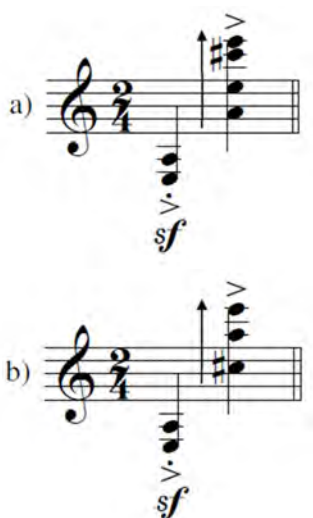


Figura 40. a) *Itabira*, **F2**, compasso 88; b) *Itabira*, **NE**, compasso 88.

4.2 OMISSÕES

As omissões foram realizadas devido a razões técnicas, com o principal intuito de manter o fluxo proposto pelo texto musical, e com o máximo de respeito às intenções de Carlos Cruz. Aliás, uma omissão em prol do fluxo se justifica exatamente pela transmissão mais clara e fluente das intenções do compositor. Na nova edição, as notas omitidas foram reduzidas de tamanho, a fim de diferenciá-las das outras. As omissões realizadas em *Juparanã* foram as seguintes:

- Ré2 no compasso 24, para auxiliar no *legato* da linha do baixo, já que optamos por executá-la em semínimas nos dois primeiros tempos, e o que não seria viável sem esta omissão;



Figura 41. *Juparanã*, NE, compasso 24 (com resultado sonoro da voz inferior).

- Dó4 no compasso 46 (47), para auxiliar no *legato* entre o terceiro tempo deste compasso e o início do compasso seguinte;



Figura 42. *Juparanã*, NE, compasso 47.

- Mi3 da última semicolcheia do compasso 48 (49) (Fig. 43) e Si3 da última semicolcheia do compasso 49 (50) (Fig. 44), para uma maior clareza da frase;



Figura 43. *Juparanã*, NE, compasso 49.



Figura 44. *Itabira*, **NE**, compasso 50.

- Mib3 do segundo tempo do compasso 53 (54), por conta do fluxo musical;



Figura 45. *Juparanã*, **NE**, compasso 54.

- Segundo Fá4 do compasso 63 (64) e todos Fá4 do compasso 64 (65);



Figura 46. *Juparanã*, **NE**, compassos 64-65.

- Os dois Mi3 dos compassos 69-70 (70-71).



Figura 47. *Juparanã*, NE, compassos 70-71.

As únicas omissões realizadas em *O Frade e a Freira* foram os Lá3 do segundo e terceiro acordes do compasso 21, já apresentadas no item anterior (Fig. 24), e o F43 do compasso 23, a fim da sustentação integral da voz inferior.



Figura 48. *O Frade e a Freira*, NE, compasso 23.

As omissões realizadas em *Itabira* foram as seguintes:

- Voz intermediária dos compassos 33-34;



Figura 49. *Itabira*, NE, compassos 33-34.

- Mib3 do compasso 36;



Figura 50. *Itabira, NE*, compasso 36.

- Mib3 do compasso 46;



Figura 51. *Itabira, NE*, compasso 46.

- Segundo Mi2 do compasso 76, devido à impossibilidade de se tocar, simultaneamente, o Mi2 e o Lá2;



Figura 52. *Itabira, NE*, compasso 76.

- Ré4 do compasso 79, tal como Cruz resolvera em **F3**.



Figura 53. *Itabira*, **NE**, compasso 79.

4.3 ADIÇÕES

As adições foram realizadas com o intuito de reforçar ideias do compositor ao instrumento, bem como de incluir na transcrição algum possível esquecimento por parte deste, e foram notadas, na nova edição, entre colchetes. As duas adições realizadas em *Juparanã* foram as seguintes:

- Sinal de acento na primeira semínima dos compassos 43 e 45 (44 e 46), o que está de acordo com **F1** (compasso 43) e **F3** (compassos 44 e 46);



Figura 54. *Juparanã*, **NE**, compassos 44-46.³⁴

³⁴ Neste exemplo, tal qual na nova edição, a voz inferior, constituída por notas mais longas, fora escrita logo após a voz superior; nos manuscritos de Cruz, entretanto, a voz inferior é escrita antes da

- Duplicação de todos os Si3 dos compassos 74 e 75 (75 e 76), realizando-os simultaneamente em corda presa e corda solta, a fim de reforçar o efeito de crescendo e permitir que o violão soe mais e com mais facilidade, através da técnica do rasgueado.



Figura 55. *Juparanã*, NE, compassos 75-76.

Foi adicionada, também, uma ligadura nas semicolcheias do compasso 73 de *Itabira*, o que está de acordo com F1 e F3.



Figura 56. *Itabira*, NE, compasso 73.

A fim de uma maior acomodação técnica, notamos como harmônico o Lá3 do compasso 80 de *Itabira*; este procedimento permite que esta nota seja prolongada,

voz superior. Optamos por manter a primeira configuração por se tratar de uma resolução automática do programa de editoração eletrônica utilizado.

funcionando também como voz inferior (Fig. 57). A indicação de harmônico fora dada tal qual notado pelo compositor no compasso 27 de *O Frade e a Freira*.

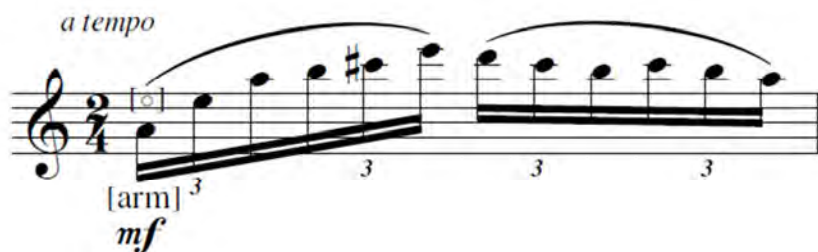


Figura 57. *Itabira, NE*, compasso 80.

4.4 OUTROS

Como informado no início do capítulo, procuramos manter, no processo de transcrição, a maior fidelidade possível a **F2** em relação a todos os elementos informados: alturas, durações, pausas, articulações, expressões, dinâmicas, ligaduras, indicações de caráter e andamento, sinais de crescendo e decrescendo, repetições e direção das hastes. Há, entre esses elementos, dois parâmetros sutis, porém não de menor importância, que devem ser analisados pelo editor:

- Posicionamento exato das expressões, dinâmicas e ligaduras;
- Posicionamento e extensão exatos dos sinais de crescendo e decrescendo.

No processo de transcrição, intentou-se respeitar estes parâmetros de maneira rigorosa. Entretanto, por conta de uma melhor visualização da partitura, modificamos o posicionamento das ligaduras em três trechos de *Itabira*:

- Compassos 26-29;

Figura 58. *Itabira*, **F2**, compassos 26-29.

Figura 59. *Itabira*, **NE**, compassos 26-29.

- Compassos 31, 33 e 34;



Figura 60. *Itabira*, **F2**, compassos 31, 33 e 34.



Figura 61. *Itabira*, **NE**, compassos 31, 33 e 34.

- Compassos 56, 57, 59 e 60.



Figura 62. *Itabira*, **F2**, compassos 56, 57, 59 e 60.



Figura 63. *Itabira*, NE, compassos 56, 57, 59 e 60.

4.5 RASCUNHOS E ESBOÇOS: UMA BREVE ABORDAGEM

Além de **F1**, **F2** e **F3**, identificamos no acervo os seguintes itens:

- Cinco páginas de rascunhos e esboços com trechos de *Lendas Capixabas*, que incluem uma versão completa de *O Frade e a Freira* (**F5**);
- Duas páginas contendo soluções alternativas para alguns compassos de *Lendas Capixabas* (**F6**).

F5 é constituída pelas seguintes páginas:

- Primeira página: contém rascunhos de melodias e um esboço de *O Frade e a Freira*; corresponde, aproximadamente, aos compassos 1 a 24 de **F2**;
- Segunda página: *O Frade e a Freira* completa;
- Terceira e quarta páginas: contêm rascunhos de *Itabira*; correspondem, aproximadamente, aos compassos 1 a 48 de **F2**;
- Quinta página: contém um rascunho desconhecido.

F6 é constituída pelas seguintes páginas:

- Primeira página: apresenta diferentes alternativas para os compassos 8, 16-22 e 47³⁵ de *Juparanã*, seguidas pela observação “modificações na partitura”;
- Segunda página: contém o título de *O Frade e a Freira*, com a observação “alterações na partitura”, e uma alternativa diferente para os compassos 34 e 35³⁶ de *Itabira*.

Grier nos apresenta uma linha de pensamento esclarecedora sobre a abordagem dos rascunhos e esboços:

Rascunhos e esboços registram o que o compositor poderia ter escrito, e, na maioria dos casos, onde estes diferem da partitura terminada, eles mostram como e onde o compositor [ou a compositora] mudou de ideia. [...] Nem a teoria das intenções finais do autor nem a da prioridade dos primeiros pensamentos acomoda adequadamente todas as possibilidades³⁷. (GRIER, 1996, p. 110-112, tradução do autor)

Disso, podemos inferir que a utilização dos rascunhos e esboços no estabelecimento de uma edição requer um tratamento diferenciado, visto que estes não correspondem necessariamente ao que o autor realizou na versão final (ou nas versões finais) da obra. Não pretendemos, neste trabalho, tecer uma argumentação detalhada sobre o conteúdo musical dos rascunhos e esboços encontrados, ou compará-los com as fontes finais disponíveis, mas sim discorrer sobre alguns de seus elementos que sejam de interesse para a edição proposta.

Na segunda página de **F5**, que contém *O Frade e a Freira*, encontramos algumas peculiaridades a se considerar:

³⁵ Estes números de compasso encontram-se, quase sempre, um à frente de **F2**. Assim, o compasso 8 de **F6** corresponde ao compasso 7 de **F2**, os compassos 16-22 de **F6** correspondem aos compassos 15-21 de **F2**; apenas o compasso 47 de **F6** corresponde ao compasso 47 de **F2**.

³⁶ Estes números de compasso encontram-se um à frente de **F2**.

³⁷ “Sketches record what a composer might have written, and, in most cases where they differ from the finished score, they show how and where the composer changed his or her mind. [...] Neither the theory of final authorial intentions nor the priority of first thoughts adequately accommodates all possible situations.” (GRIER, 1996, p. 110-112)

- O acorde de lá menor do quarto compasso de **F1**, **F2** e **F3** (Lá2-Dó3-Mi3-Lá3) têm em **F5** a omissão de sua terça (Lá2-Mi3-Lá3). Esta é uma alternativa a ser considerada para a edição, ainda que não tenha sido mantida por Cruz, visto que proporciona um maior efeito de *legato* e uma maior acomodação técnica, e condiz, assim, com o conteúdo musical do trecho. Assim, omitimos o Dó3 deste acorde;

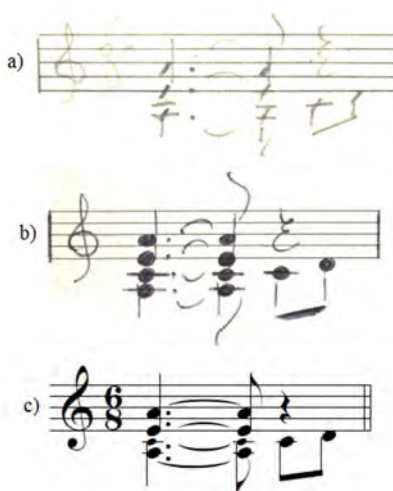


Figura 64. a) *O Frade e a Freira*, **F5**, compasso 4; b) *O Frade e a Freira*, **F2**, compasso 4; c) *O Frade e a Freira*, **NE**, compasso 4.

- O acorde Lá2-Dó3-Mi3-Lá3 do oitavo compasso de **F1**, **F2** e **F3** é aqui reduzido para Dó3-Mi3-Lá3; consideramos essa alternativa pelo mesmo motivo que o do exemplo anterior. Ademais, as resoluções em Lá2-Mi3-Lá3 do compasso 4, em Dó3-Mi3-Lá3 do compasso 8, e em Lá2-Dó3-Mi3-Lá3 do compasso 16 proporcionam certa variedade entre os acordes finais de cada frase;



Figura 65. a) *O Frade e a Freira*, **F5**, compasso 8; b) *O Frade e a Freira*, **F2**, compasso 8; c) *O Frade e a Freira*, **NE**, compasso 8.

- O primeiro acorde do compasso 15 de **F5**, assim como em **F1** e **F3**, consiste em Lá2-Ré3-Fá3-Lá3, e foi reduzido para Lá2-Fá3-Lá3 em **F2** (é possível notar a marca de corretivo na altura do Ré3). Devido à possibilidade de se executar este acorde e à concordância entre **F1**, **F3** e **F5**, optamos por mantê-lo por completo na nova edição;



Figura 66. a) *O Frade e a Freira*, **F5**, compasso 15 (de acordo com **F1** e **F3**); b) *O Frade e a Freira*, **F2**, compasso 15; c) *O Frade e a Freira*, **NE**, compasso 15.

- Em **F6**, a solução alternativa para o compasso 47 assemelha-se à que já havíamos realizado (através da omissão do Dó4), porém com uma alteração rítmica que articula, em semicolcheias, o Dó4 e o Ré4, pela qual optamos.



Figura 67. a) *Itabira*, **F6**, compasso 47; b) *Itabira*, proposta inicial de **NE**, com a omissão do Dó4, compasso 47; c) *Itabira*, **NE**, compasso 47 (com base em **F6**).

5 DECISÕES EDITORIAIS ACERCA DAS DIGITAÇÕES

Alípio (2010) delinea a complexidade envolvida no processo de digitação ao violão:

A digitação não é somente uma questão de melhor combinação dos dedos para uma ou várias passagens. O fato de o violão ser um instrumento polifônico, de cordas dedilhadas e não friccionadas, e de não oferecer uma sustentação contínua de som, assim como um instrumento de arco, fazem com que o executante tenha que considerar um conjunto de fatores para tomar decisões quanto à digitação, principalmente no que se refere ao *legato*. (ALÍPIO, 2010, p. 11)

Muitas das decisões tomadas no capítulo anterior priorizavam exatamente este efeito de *legato*, através da proposição de alterações e omissões que permitissem uma maior fluidez do discurso musical; e foram através destes mesmos parâmetros que realizamos a digitação instrumental da obra *Lendas Capixabas*.

A primeira decisão editorial acerca das digitações consiste em manter o texto do compositor o mais limpo possível em seu aspecto visual, indicando as digitações apenas quando necessário. Esta decisão, aliás, foi uma das diversas contribuições ao trabalho do professor Daniel Wolff, que demonstra uma preferência por partituras com o mínimo de intervenções editoriais, nas quais as digitações são colocadas apenas onde sua ausência causaria certa ambiguidade. No entanto, ampliamos um pouco este parâmetro proposto por Wolff, com o propósito de informar mais precisamente algumas decisões editoriais. Esta primeira decisão desmembrou-se nos seguintes modos de ação:

- Digitar, essencialmente, a mão esquerda (ME); partimos do princípio de que, uma vez informada a digitação da ME, reduzem-se as possibilidades de execução da mão direita (MD), o que ficaria a critério de cada violonista;

- Não digitar notas ou passagens onde a digitação é evidente, como repetições, linhas melódicas e algumas cordas soltas, entre outros.

Outra decisão editorial foi a abordagem genérica das pestanas³⁸: estas são indicadas apenas pela letra C e o número da casa a ser realizada; não indicamos se trata-se de meia pestana ou pestana inteira, ou até quando mantê-la, parâmetros que são deliberados pelo intérprete.

Foge ao escopo deste trabalho detalhar cada digitação escolhida, e optamos, para o desenvolvimento deste capítulo, a abordagem de oito trechos específicos de *Lendas Capixabas* que apresentam dificuldades técnicas, por vezes simultâneas, da ME: mudanças rápidas de posição e apresentação, aberturas extremas e movimentos inabituais. Alguns destes trechos sofreram alterações do editor para uma melhor acomodação ao instrumento, o que foi detalhado no capítulo anterior. Entretanto, estes trechos foram enviados, em sua forma original (**F2**), a três violonistas³⁹ (**V1**, **V2** e **V3**), a fim de recolher suas sugestões sobre as digitações (ME e MD) e possíveis alterações no texto musical, o que proporcionou um diálogo enriquecedor entre estas decisões e as do editor (**V4**). Algumas digitações sugeridas por **V1**, **V2** e **V3**, por fim, foram acatadas por **V4** na edição final. Os trechos enviados foram os seguintes⁴⁰:

- *Juparanã*, compassos 48-51;
- *Juparanã*, compassos 52-56;
- *Juparanã*, compassos 63-69;
- *O Frade e a Freira*, compassos 17-19;
- *O Frade e a Freira*, compassos 22-24;
- *Itabira*, compassos 22-26;
- *Itabira*, compassos 29-34;

³⁸ “[...] definimos a pestana como *qualquer situação na qual um dedo da mão esquerda pressiona a(s) corda(s) com outra parte que não seja a gema.*” (MADEIRA; SCARDUELLI, 2013, p. 183). Neste trabalho, todas as pestanas referem-se ao dedo 1 da ME.

³⁹ Os violonistas consultados são professores universitários com mais de vinte anos de experiência enquanto violonistas e docentes.

⁴⁰ Além destes trechos, enviamos a partitura completa (**F2**).

- *Itabira*, compassos 35-42.

No compasso 48 de *Juparanã*, **V1** apresenta uma solução que ainda não havia sido testada por **V4** e que se mostrou bem eficiente: realizar o Lá4 com o dedo 2 e o Mib3 com o dedo 3. Embora apresente uma abertura maior, a posição da ME é mais confortável e o *legato* do último Mib3 para o Lá3 do compasso seguinte, com o dedo 4, é facilitado, conforme demonstrado no exemplo a seguir:

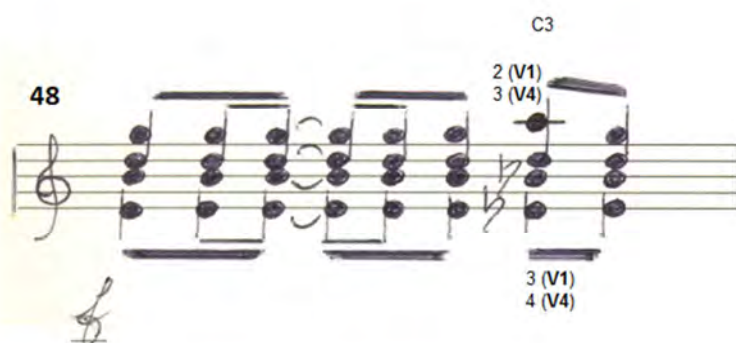


Figura 68. *Juparanã*, compasso 48, sugestões de **V1** e **V4**.

O mesmo procedimento pode também ser aplicado no compasso 55, com as notas Sol4 e Réb3.



Figura 69. *Juparanã*, compasso 55, sugestões de **V1** e **V4**.

V1 também apresentou uma solução bem satisfatória para o compasso 50: ao invés de manter todas as notas (como realizado por **V2** e **V3**, Fig. 70) ou oitavar abaixo os Sol4 e Si4 (como **V4**), **V1** propõe que se oitavem apenas os Sol4, o que mantém o intervalo de segunda menor (Si4-Dó5) e facilita a mecânica da ME (Fig. 71).

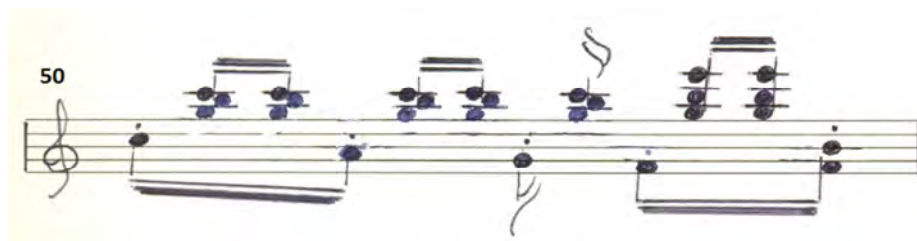


Figura 70. *Juparanã*, **F2**, compasso 50 (mantido por **V2** e **V3**).



Figura 71. *Juparanã*, compasso 50, sugestão de **V1**.

No compasso 53 de *Juparanã*, a fim de articular as ligaduras entre as semicolcheias da voz superior, separando-as das colcheias da voz inferior, **V2** e **V4** optaram por manter: todos os Sol3 na terceira corda solta, as semicolcheias do contratempo sempre na quarta corda e a voz inferior sempre na quinta corda (Fig. 72). Esta decisão gera sucessivas mudanças de posição, o que torna o trecho pouco fluente. **V1** e **V3** optaram por ligar a voz inferior à semicolcheia do contratempo (exceto na última colcheia de **V3**), o que não corresponde à articulação proposta por Cruz, mas torna o discurso mais fluente (Fig. 73).



Figura 72. *Juparanã*, compasso 53, sugestão de **V2** (semelhante a **V4**).



Figura 73. *Juparanã*, compasso 53, sugestão de **V3** (semelhante a **V1**) e resultado sonoro.

Nos compassos 63 e 64 de *Juparanã*, podemos destacar a digitação de MD realizada por **V2**, que os tornam mais fluentes através de uma alternância eficiente entre os dedos indicador (*i*), médio (*m*) e anular (*a*).

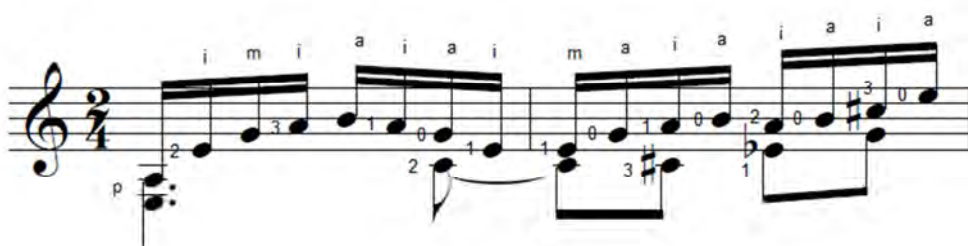


Figura 74. *Juparanã*, compassos 63-64, sugestão de **V2**.

O compasso 22 de *O Frade e a Freira* (Fig. 75) recebeu um tratamento diferenciado de cada violonista. **V1** optou por oitavar acima o Sol₂ e o Fá#₂, não eliminando nenhuma nota e mantendo quase todas as notas (com exceção do último

Lá3) por todo o tempo notado; a única dificuldade consiste em um salto no terceiro tempo (Fig. 76a). **V2** optou por cortar todos os Lá3, o que elimina a dificuldade de salto no terceiro tempo, adiciona algumas aberturas e cria uma textura menos densa; esta digitação não permite que o primeiro e o terceiro Mi4 soem por todo o tempo notado (Fig. 76b). **V3** optou por cortar apenas o segundo Mi4, o que proporciona ainda mais aberturas entre os dedos 1-2 e 3-4 (Fig. 77a). **V4** optou por omitir o segundo e o terceiro Lá3 e oitavar acima o Sol2 e o Fá#2, o que proporciona um maior efeito de *legato* na melodia dos dois primeiros tempos e uma textura mais compacta, mas há ainda o salto para o terceiro tempo e a não sustentação integral do último Mi4 (Fig. 77b).



Figura 75. *O Frade e a Freira*, **F2**, compasso 22.



Figura 76. a) *O Frade e a Freira*, compasso 22, sugestão de **V1**; b) *O Frade e a Freira*, compasso 22, sugestão de **V2**.



Figura 77. a) *O Frade e a Freira*, compasso 22, sugestão de **V3**; b) *O Frade e a Freira*, compasso 22, sugestão de **V4**.

V1 e **V2** realizaram o compasso 22 de *Itabira* na terceira posição, finalizando-o em *campanella*⁴¹, o que não havia sido testado por **V4**.



Figura 78. *Itabira*, compasso 22, sugestão de **V1** e **V2**.

No compasso 24, **V1** e **V2** realizaram uma digitação (similar a **V4**) que provoca certa instabilidade na ME, devido à abertura entre os dedos 3-4, na segunda posição, seguida de uma mudança para a primeira posição (Fig. 79a). Neste compasso, **V3** encontrou uma solução que, embora aparentemente complexa,

⁴¹ Procedimento de digitação no qual se alternam as notas entre cordas presas e soltas, conferindo à linha melódica um maior efeito de *legato*, de continuidade sonora.

o resolve quanto ao *legato* e à estabilidade da mão: realizar a quinta Solb2-Réb3 com os dedos 2 e 3 (Fig. 79b).



Figura 79. a) *Itabira*, compasso 24, sugestão de **V1** e **V2** (semelhante a **V4**); b) *Itabira*, compasso 24, sugestão de **V3**.

No compasso 30 de *Itabira*, **V2** optou por realizar as notas Fá3 e Ré3 articuladas e na mesma corda, o que pode dificultar um pouco o efeito de *legato* (Fig. 80). O mesmo procedimento fora adotado por **V4**, porém com um ligado entre essas notas, o que contradiz a ligadura propostas por Cruz entre a sexta e a sétima semicolcheias (Fig. 81). Ao realizar essas duas notas em cordas separadas, **V1** proporciona um maior efeito de *legato* e conforto técnico, embora a mudança do dedo 4, do Dó4 (quinta semicolcheia) para o Ré3 (sétima semicolcheia), consista em um elemento de dificuldade (Fig. 82). Optamos por manter o dedo 3 nos três primeiros Ré3, o que favorece uma maior estabilidade da ME (Fig. 83). Esta foi uma das poucas passagens não digitadas integralmente por **V3**.



Figura 80. *Itabira*, compasso 30, sugestão de **V2**.



Figura 81. *Itabira*, compasso 30, sugestão inicial de **V4**.



Figura 82. *Itabira*, compasso 30, sugestão de **V1**.



Figura 83. *Itabira*, compasso 30, sugestão final de **V4**

Por fim, no compasso 32, a utilização do dedo 1 em todos os Mi3, como realizado por **V1**, mantém a mão bem estável. Para tal, o Dó4 da sétima semicolcheia deve ser realizado com o dedo 4 (corda 3), e o Si3 em corda solta, o que inverte o padrão dos intervalos de segundas dos compassos 30 e 32, no qual a nota mais aguda era tocada na corda mais aguda e a mais grave, na corda mais grave (Fig. 84). **V2** e **V4** optaram por realizar o Dó4 na corda 2 e o Si3 na corda 3; para chegar a tal posição, é necessária uma mudança de apresentação de certa instabilidade da ME (Fig. 85).



Figura 84. *Itabira*, compasso 32, sugestão de **V1** (utilizada na nova edição).



Figura 85. *Itabira*, compasso 32, sugestão de **V2** (semelhante à sugestão inicial de **V4**).

CONCLUSÃO

Abordamos, ao longo deste trabalho, a elaboração de uma edição crítico-interpretativa da obra *Lendas Capixabas*, para violão solo, de Carlos Cruz. Este processo consistiu na comparação entre as fontes que informam a obra, na resolução das passagens não idiomáticas para o instrumento e na proposição de digitações. Com fins à realização e o embasamento de todo este processo, localizamos os manuscritos da obra, realizamos uma pesquisa bibliográfica sobre edições musicais, entrevistamos os intérpretes que trabalharam com Carlos Cruz e coletamos proposições de outros violonistas quanto à digitação e intervenções no texto musical.

As intervenções editoriais, por sua vez, foram realizadas apenas com o intuito de tornar a obra mais exequível ao violão, ao aumentar sua fluência e seu potencial sonoro, sem modificar, entretanto, a essência da obra, ou ir de encontro à linguagem do compositor.

Um grande elemento facilitador de todo este processo foi a clareza de escrita e caligrafia musicais de Cruz. Talvez a maior dificuldade tenha sido a de organizar e verbalizar todas as decisões editoriais, provenientes das reflexões e experimentações do editor-*performer*.

A nova edição foi apresentada em público quatro vezes pelo autor⁴²; uma dessas apresentações⁴³, registrada em vídeo, encontra-se disponibilizada no Anexo B, junto a uma gravação em estúdio da obra. Dado que as decisões editoriais deram-se até o último momento da pesquisa, estes registros apresentam algumas diferenças em relação à edição final.

⁴² Apresentação artística no XXIII Congresso da ANPPOM (23/08/2013), recital na Universidade de Caxias do Sul (UCS) (02/10/2013), segundo recital de mestrado (15/10/2013) e recital no VI Seminário Capixaba de Violão (24/10/2013).

⁴³ Segundo recital de mestrado do autor (15/10/2013).

Poderíamos ter ido além neste trabalho escrito, ao abordar, por exemplo, o processo de editoração eletrônica, com todas as suas peculiaridades e dificuldades; aspectos interpretativos que levaram às decisões editoriais; aspectos técnicos não esclarecidos pela digitação (como a preparação de pestanas da ME); cronologia e genealogia de fontes; diferenças entre os rascunhos/esboços e as fontes completas. No entanto, nos atemos às decisões editoriais no estabelecimento do texto musical e das digitações, por acreditar que este campo proporcionasse, neste momento, uma maior viabilidade de expressão por parte do autor. Outras abordagens poderão ser exploradas em pesquisas futuras, deste e de outros autores.

Concluimos este trabalho com a consciência de que o realizamos da maneira mais idônea e sincera possível, e garantimos, a partir de Grier (1996), nossa tranquilidade perante a futura recepção da edição elaborada:

Esta edição representa apenas um dos vários caminhos possíveis de apresentar este material. Ela não tem o intuito de resolver todos os problemas com a música, e sem dúvidas alguns críticos vão dizer que ela cria alguns problemas novos. [...] Minha intenção foi promover novos diálogos críticos entre o público para a edição e a música nela presente. [...] se a música é agora mais acessível àqueles que vão estudá-la e interpretá-la, a edição fez seu trabalho⁴⁴. (GRIER, James, 1996, p. 199, tradução do autor)

⁴⁴ "This edition represents only one of many possible ways to present this material. It does not attempt to solve all problems with the music, and undoubtedly some critics will say that it create some new ones. [...] My intention was to foster new critical dialogues between the audience for the edition and the music presented in it. [...] if the music is now more accessible to those who would study and perform it, the edition has done its job." (GRIER, 1996, p. 199)

REFERÊNCIAS

ALÍPIO, Alisson. **O processo de digitação para violão da Ciaccona BWV 1004 de Johann Sebastian Bach**. 2010. 123 p. Dissertação de mestrado – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

CRUZ, Carlos. **Dados bibliográficos/ dados complementares**. Documento de arquivo pessoal. Rio de Janeiro: cedido ao autor pelo próprio, 2010.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. Tipos de edição. **Debates**, Rio de Janeiro, n. 7, p. 39-55, 2004.

FLOTHUIS, Marius. The Neue Mozart-Ausgabe: a retrospect. **Early Music**, Oxford, vol. 19, no. 4, p. 533-537, 1991. Disponível em: < <http://www-jstor-org.ez45.periodicos.capes.gov.br/stable/3127915> >

GOSSETT, Philip. Critical editions: musicologists and copyright. **Fontes Artis Musicae**, vol. 52, issue 3, p. 139-144, jul.-set., 2005. ISSN 0015-6191; número de acesso 22728905.

GRIER, James. **The critical editing of music: history, method and practice**. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

HONEA, Sion. How to select a performing edition: an understanding of music editorial practices can help teachers choose appropriate performance editions for themselves and their students. **Music educators journal**, vol. 88, issue 4, p. 24-57, 2002. Disponível em: < <http://mej-sagepub-com.ez45.periodicos.capes.gov.br/content/88/4/24.full.pdf+html?> >

KREUTZ, Thiago de Campos. A utilização do idiomatismo do violão na *Ritmata* de Edino Krieger. **Anais do VI Simpósio Acadêmico de Violão da Embap**, Curitiba, 2012.

MADEIRA, Bruno; SCARDUELLI, Fábio Ampliação da técnica violonística de mão esquerda: um estudo sobre a pestana. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 27, p. 182-188, 2013.

NOVAES, Maria Stella de. **Lendas capixabas: lendas e estórias**. Vitória: Editora Franciscana, 1968.

PEREIRA, Marcelo Fernandes; GLOEDEN, Edelson. Apontamentos sobre o idiomatismo na escrita violonística. **Anais do XXII Congresso da ANPPOM**, João Pessoa, p. 526-533, 2012.

SILVA, Osmar. **Música popular capixaba – 1900-1980**. Vitória: DEC-SEDU, 1986.

Partituras

BACH, Johann Sebastian. **Suite in E Minor, BWV 996**. Violão. Nova York: G. Shirmer, Inc., 1984.

BEETHOVEN, Ludwig van. **Variationen für Klavier (Band I)**. Piano. Munique: G. Henle Verlag, 1962.

_____. **Werke für Mandoline und Klavier**. Bandolim e piano. Munique: G. Henle Verlag, 1994.

BRAHMS, Johannes. **Klavierstücke**. Piano. Munique: G. Henle Verlag, 1976.

CRUZ, Carlos. **Lendas Capixabas**. Violão. Rio de Janeiro: partitura manuscrita, 2000.

_____. **Lendas Capixabas**. Violão. Rio de Janeiro: partitura manuscrita, 2000.
capa

_____. **Lendas Capixabas**. Violão e orquestra de câmara. Rio de Janeiro: partitura manuscrita, 2001.

_____. **Lendas Capixabas**. Violão. SESC-ES: edição eletrônica, 2012. Disponível em <<http://painelgti.sesc.com.br/partituras.nsf/0/49DD8004DA8F9F2F832579E30054D211>>.

DEBUSSY, Claude. **Syrinx (La Flûte de Pan) für Flöte solo**. Flauta solo. Viena: Wiener Urtext Edition, 1996.

HAYDN, Joseph. **Sämtliche Klaviersonaten (Band I)**. Piano. Munique: G. Henle Verlag, 1972.

SCHUBERT, Franz. **Variationen über “Trockne Blumen” für Klavier und Flöte**. Flauta e piano. Munique: G. Henle Verlag, 1992.

SOLER, Padre Antonio *et al.* **Seize Sonates Anciennes d’Auteurs Espagnols**. Paris: Editions Max Esching, 1925

TELEMANN, Georg Philipp. **Fantasias for Solo Flute**. Monteux: Musica Rara, 1987.

Discografia consultada

CAMERATA DE VIOLÕES. **Camerata de Violões**. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2009. (CD)

CRUZ, Carlos. **Brasil: Música na História** – 50 peças progressivas para piano. Vitória: Aracruz Celulose S.A., 1985. (LP)

DUO TEIXEIRA-MAYER. **Imagens Brasileiras**. Vitória: Produção independente, 1999. (CD)

VÁRIOS INTÉRPRETES. **I Festival de Música Erudita Capixaba**. Vitória: Departamento Estadual de Cultura, 198?. (LP)

_____. **Documentos da música capixaba para cordas**. Vitória: Lei Rubem Braga/ Companhia Vale do Rio Doce, 2001. (CD)

APÊNDICE A – EDIÇÃO CRÍTICO-INTERPRETATIVA

LENDAS CAPIXABAS

CARLOS CRUZ



Edição de Renan Simões

Lendas Capixabas

I - Juparanã

Carlos Cruz

Moderato, ca $\text{♩} = 92$

Violão

p, *legato*

5

C2 C1

9

mf *mp*

cresc. e poco a poco accel.

13

C3 C1

mf *a tempo*

16

C5

mp

20

mf *mp*

24

C5

mf *mp*

27 C1 C2
poco rall e dim.
p *pp*

Allegretto, ca. ♩ = 112

32 *efeito, tampo harmônico* C2
mf

36 C2 C2
mf

40
mf

44 C1
mf

48 C3 C5
f *mf*

50 C8 C7
f

52 C6 C1
mf

Lendas Capixabas

55 C1 C3

f *mf*

57 C2

rall.

59 Da Capo

p *dim.* *mp* *a tempo*

62 C5

mp *mf*

65 C8

mf *mp(sub.)* *mf*

69 Tempo I

mp *Tempo I*

72 C3 C12

cresc. e accel. *mf*

74 Allegretto, ♩ = 112

f *mf* *ff* *Allegretto, ♩ = 112*

Lendas Capixabas

II - O Frade e a Freira

Carlos Cruz

Adagio, ca. ♩ = 56



Violão

p, con spirito

4

mp C1 *poco rall...*

8

pp *mp* *a tempo* C2 C2

12

C1 *poco rall...*

16

mp *mf, con brio* *a tempo* C1 C3 C3 C1 C3

19

mp

Lendas Capixabas

21 *mf* *dim.*

24 *p* *arm*

27 *mp* *mf* *p(sub)* *ao* *e*

30 *mp* *mf* *p(sub)* *rit.* *p* *pp* *efeito sinos* *C1* *C2* *C2*

Detailed description: This musical score is for the piece 'Lendas Capixabas'. It consists of four systems of music, each starting with a measure number. The first system (measures 21-23) begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features complex rhythmic patterns with fingerings (e.g., 2, 4, 3, 1, 3, 2, 4, 1, 1) and dynamics including *mf* and *dim.*. The second system (measures 24-26) continues with similar patterns, including a *p* dynamic and 'arm' markings above notes. The third system (measures 27-29) shows a change in dynamics to *mp*, *mf*, and *p(sub)*, with a section marked 'ao' and 'e'. The fourth system (measures 30-32) includes a 'efeito sinos' marking, a *rit.* (ritardando) section, and dynamics ranging from *mp* to *pp*. It also features chordal markings C1 and C2. The score is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp.

Lendas Capixabas

III - Itabira

Carlos Cruz

Allegro non troppo, ♩ = ca 160

Violão

The musical score is written for guitar in 4/4 time. It consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The tempo is marked 'Allegro non troppo' with a quarter note equal to approximately 160 beats per minute. The dynamics start at *mp* (mezzo-piano) and *grazioso* (graceful). The score includes various techniques such as triplets, slurs, and dynamic markings like *mf* (mezzo-forte) and *cresc.* (crescendo). Chordal structures are indicated by letters C1, C2, C3, and C5. The piece concludes with a *mf* dynamic and a *cresc.* marking.

Lendas Capixabas

Musical notation for measures 22-24. Includes fingerings (1, 4, 3, 2, 1, 3, 1, 2, 4, 2, 1) and a dynamic marking of *mp*.

Musical notation for measures 25-26. Includes a dynamic marking of *mp* and a measure rest.

Musical notation for measures 27-28. Includes a dynamic marking of *mp* and a measure rest.

Musical notation for measures 29-31. Includes a dynamic marking of *mp* and a measure rest.

Musical notation for measures 32-34. Includes a dynamic marking of *mf* and a measure rest.

Musical notation for measures 35-36. Includes a dynamic marking of *f* and a *dim.* marking.

Musical notation for measures 37-39. Includes a dynamic marking of *mf* and a measure rest.

Musical notation for measures 40-41. Includes a dynamic marking of *f* and a *dim.* marking.

Lendas Capixabas

43 C1
mp

45 C1
cresc.
mf

48
poco a poco dim. e rit.
mp

51 C2
Meno, ♩ = ca 104
pp
mp, delicato

55 C3

58
mf

61 *Tempo, I*
mp, rall...
p
pp
mp, grazioso

64
arm.
C11 C10

4 Lendas Capixabas

67 *mf* C6 C5

70 C3 C3

73 *f, bem ritmato*

75

77 *cresc e molto rit...* *ff*

80 *a tempo* C9 *mf* [arm]

82 *mf, rall...*

85 C1 *mp* *f, risoluto* *cresc e accel.* *sf* C2 *ff*

The musical score is written for guitar and consists of eight systems of music. The first system (measures 67-70) features a treble clef, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. It includes chords C6 and C5, and a dynamic marking of *mf*. The second system (measures 70-73) continues with chords C3 and C3, and a dynamic marking of *f, bem ritmato*. The third system (measures 73-75) shows a change in dynamics to *f*. The fourth system (measures 75-77) includes a dynamic marking of *ff* and the instruction *cresc e molto rit...*. The fifth system (measures 77-80) is marked *a tempo* and *mf*, featuring a guitar-specific instruction [arm]. The sixth system (measures 80-82) is marked *mf, rall...*. The seventh system (measures 82-85) includes dynamic markings *mp*, *f, risoluto*, *cresc e accel.*, and *sf*. The eighth system (measures 85-88) concludes with chords C1 and C2, and a dynamic marking of *ff*.

APÊNDICE B – COMPARAÇÃO ENTRE FONTES

Legenda:

MB – marca de borracha

MC – marca de corretivo

F1 – Fonte 1

F2 – Fonte 2

F4 – Fonte 4

I – JUPARANÃ

c.	Fonte 1 (F1)	Fonte 2 (F2)	Fonte 4 (F4)
	1 – Sem indicação de instrumentação 2 – Sem indicação de datas 3 – Sem dedicatória 4 – Indicação <i>Moderato</i> – ca. [semínima] = 92	1 – Indicação <i>Violão</i> 2 – Como em F1 3 – Como em F1 4 – Indicação <i>Moderato</i> , ca [semínima] = 92	1 – Indicação <i>Violão Solo</i> 2 – Indicação de datas de nascimento e morte de Carlos Cruz 3 – Dedicatória: <i>dedicada à [sic] Moacyr Teixeira Neto</i> 4 – Indicação <i>Moderato</i>
1	1 – Indicações de p e <i>legato</i> 2 – Mi3 no acorde 3 – Sem sinal de <i>tenuto</i> no acorde	1 – Indicação p , <i>legato</i> 2 – Sem Mi3 no acorde (MC) 3 – Sinal de <i>tenuto</i> no acorde	1 – Sem indicações de p e <i>legato</i> 2 – Como em F2 3 – Como em F1
2	1 – Lá2 nos dois acordes 2 – Mi3 nos dois acordes 3 – Sem sinal de <i>tenuto</i> nos dois acordes	1 – Como em F1 2 – Mi4 nos dois acordes (MC) 3 – Sinal de <i>tenuto</i> nos dois acordes	1 – Sem Lá2 nos dois acordes 2 – Como em F2 3 – Como em F1
3	1 – Mi3 no acorde 2 – Um único acorde (ligadura entre mínimas e semínimas) 3 – Sem sinal de <i>tenuto</i> no acorde	1 – Sem Mi3 no acorde (MC) 2 – Como em F1 3 – Sinal de <i>tenuto</i> no acorde	1 – Como em F2 2 – Dois acordes repetidos (sem ligadura entre mínimas e semínimas) 3 – Sem sinal de <i>tenuto</i> nos acordes
4	1 – Lá#2 nos dois acordes 2 – Dó#3 e Mi3 nos dois acordes 3 – Sem sinal de <i>tenuto</i> nos dois acordes	1 – Lá2 nos dois acordes 2 – Fá#3 e Mi4 nos dois acordes 3 – Sinal de <i>tenuto</i> nos dois acordes	1 – Sem Lá2 nos dois acordes 2 – Como em F2 3 – Como em F1
5	1 – Lá2 no primeiro acorde 2 – Fá3 no primeiro acorde 3 – Sem Dó4 no primeiro acorde 4 – Lá2 no segundo acorde 5 – Sem Dó4 no segundo acorde	1 – Sem Lá2 no primeiro acorde 2 – Fá#3 no primeiro acorde 3 – Dó4 no primeiro acorde 4 – Sem Lá2 no segundo	1 – Como em F2 2 – Como em F2 3 – Como em F2 4 – Como em F2 5 – Como em F2

		acorde 5 – Dó4 no segundo acorde	
6	Bequadro no Lá4 do primeiro acorde	Como em F1	Sem bequadro no Lá4 do primeiro acorde
7	1 – Lá3 nos dois acordes 2 – Sem pausas de semínima no segundo e quarto tempos 3 – Mib3 no segundo acorde	1 – Sem Lá3 nos dois acordes (MC) 2 – Pausas de semínima no segundo e quarto tempos 3 – Como em F1	1 – Como em F2 2 – Como em F2 3 – Mi3 no segundo acorde
8	1 – Bequadro sem parênteses no Lá4 do primeiro acorde 2 – Sinal de crescendo nos dois últimos acordes 3 – Dois últimos acordes com haste para baixo	1 – Bequadro entre parênteses no Lá4 do primeiro acorde 2 – Sinal de crescendo ao longo de todo o compasso 3 – Como em F1	1 – Sem bequadro no Lá4 do primeiro acorde 2 – Sem sinal de crescendo 3 – Dois últimos acordes com haste para cima
9	1 – Sem indicação de arpejo e de mf no acorde 2 – Acorde com haste para baixo	1 – Indicação de arpejo e de mf no acorde 2 – Como em F1	1 – Como em F1 2 – Acorde com haste para cima
10	1 – Indicação de mp 2 – Notas com haste para baixo	1 – Como em F1 2 – Como em F1	1 – Sem indicação de mp 2 – Notas com haste para cima
11	1 – Indicação <i>cresc e poco a poco accel.</i> 2 – Primeiro grupo de semicolcheias com haste para baixo.	1 – Indicação <i>cresc. e poco a poco accel.</i> 2 – Como em F1	1 – Indicação <i>cresc</i> 2 – Primeiro grupo de semicolcheias com haste para cima
13	1 – Notas com haste para baixo 2 – Sem bequadro entre parênteses no Fá4 3 – Prováveis sinais de acento na segunda e quinta notas de cada grupo de quiálteras 4 – Sem sinal de crescendo	1 – Como em F1 2 – Bequadro entre parênteses no Fá4 3 – Sem sinais de acento 4 – Sinal de crescendo do final do compasso à metade do compasso seguinte	1 – Notas com haste para cima 2 – Como em F1 3 – Como em F2 4 – Como em F1
14	1 – Notas com haste para baixo 2 – Hastes separadas dos dois grupos de quiálteras 3 – Prováveis sinais de acento na segunda e quinta notas de cada grupo de quiálteras	1 – Como em F1 2 – Como em F1 3 – Sem sinais de acento	1 – Notas com haste para cima 2 – Hastes unidas dos dois grupos de quiálteras 3 – Como em F2
15	1 – Indicação <i>a tempo</i> 2 – Indicação de mf 3 – Bequadro entre parênteses no Dó5 4 – Sinais de acento e <i>staccato</i> na primeira e terceira semínimas 5 – Sinal de acento no acorde	1 – Como em F1 2 – Como em F1 3 – Como em F1 4 – Sinais de acento e <i>staccato</i> apenas na primeira semínima 5 – Como em F1 6 – Como em F1	1 – Indicação <i>Tempo</i> 2 – Sem indicação de mf 3 – Bequadro sem parênteses no Dó5 4-5 – Sem sinais de articulação 6 – Primeira e terceira semínimas com haste para

	6 – Primeira e terceira semínimas com haste para baixo 7 – Sinal de decrescendo na terceira semínima 8 – Sem indicação de harmônico na terceira semínima	7 – Sem sinal de decrescendo 8 – Indicação de harmônico na última semínima	cima 7 – Como em F2 8 – Como em F2
16	1 – Dó4 (indicação de bequadro sem parênteses) no primeiro acorde 2 – Sinais de acento nos dois acordes 3 – Sib4 no segundo tempo 4 – Sinais de acento e <i>staccato</i> na segunda semínima 5 – Indicação <i>decresc.</i> 6 – Sem indicação de harmônico na segunda semínima 7 – Segunda semínima com haste para baixo	1 – Dó4 (indicação de bequadro entre parênteses) no primeiro acorde 2 – Sinais de acento e <i>staccato</i> nos dois acordes 3 – Sib3 no segundo tempo 4 – Sem sinais de articulação na segunda semínima 5 – Sem indicação <i>decresc.</i> 6 - Indicação de harmônico na segunda semínima 7 – Como em F1	1 – Ré4 no primeiro acorde 2 – Sem sinais de acento 3 – Como em F2 4 – Como em F2 5 – Como em F2 6 – Como em F2 7 – Segunda semínima com haste para cima
17	1 – Antecipação do Lá2 do primeiro tempo 2 – Sinal de acento no acorde 3 – Indicação de arpejo nas três notas mais agudas do acorde 4 – Sem sinal de decrescendo nas duas últimas semínimas	1 – Como em F1 2 – Como em F1 3 – Como em F1 4 – Sinal de decrescendo nas duas últimas semínimas	1 – Sem antecipação do Lá2 do primeiro tempo 2 – Sem sinal de acento 3 – Indicação de arpejo nas quatro notas do acorde 4 – Como em F1
18	Indicação de mp	Como em F1	Sem indicação de mp
20	1 – Ligaduras nos dois primeiros tempos 2 – Dois primeiros grupos de semicolcheias com hastes separadas 3 – Sinal de crescendo do segundo ao terceiro tempos 4 – Dois últimos acordes com haste para baixo	1 – Como em F1 2 – Como em F1 3 – Sinal de crescendo do primeiro ao terceiro tempos 4 – Como em F1	1 – Sem ligaduras 2 – Dois primeiros grupos de semicolcheias com hastes unidas 3 – Sinal de crescendo do primeiro tempo ao compasso seguinte 4 – Dois últimos acordes com haste para cima
21	1 – Ligaduras nos dois primeiros tempos 2 – Dois primeiros grupos de semicolcheias com hastes separadas 3 – Sem indicação de harmônico na primeira nota 4 – Sinal de decrescendo do terceiro ao quarto tempos 5 – Quatro primeiras colcheias e dois últimos	1 – Como em F1 2 – Como em F1 3 – Indicação de harmônico na primeira nota 4 – Sinal de crescendo do segundo ao quarto tempos 5 – Como em F1	1 – Sem ligaduras 2 – Dois primeiros grupos de semicolcheias com hastes unidas 3 – Como em F2 4 – Como em F2 5 – Quatro primeiras colcheias e dois últimos acordes com haste para cima

	acordes com haste para baixo		
22	Ligadura entre as duas mínimas	Como em F1	Sem ligadura
23	Sem ligadura	Ligadura entre as duas mínimas	Como em F2
24	1 – Ligaduras nos dois primeiros tempos 2 – Sinal de crescendo do segundo ao terceiro tempos 3 – Dois primeiros grupos de semicolcheias com hastes separadas 4 – Dois últimos acordes com haste para baixo	1 – Como em F1 2 – Sinal de crescendo da segunda parte do primeiro tempo ao quarto tempo 3 – Como em F1 4 – Como em F1	1 – Ausência de ligaduras 2 – Sinal de crescendo ao longo de todo o compasso 3 – Dois primeiros grupos de semicolcheias com hastes unidas 4 – Dois últimos acordes com haste para cima
25	1 – Ligaduras nos dois primeiros tempos 2 – Dois primeiros grupos de semicolcheias com hastes separadas 3 – Sinal de decrescendo da segunda parte do segundo tempo ao final do compasso 4 – Quatro primeiras colcheias e dois últimos acordes com haste para baixo 5 – Fá#3 nos três últimos acordes	1 – Como em F1 2 – Como em F1 3 – Como em F1 4 – Como em F1 5 – Como em F1	1 – Sem ligaduras 2 – Dois primeiros grupos de semicolcheias com hastes unidas 3 – Sinal de decrescendo da segunda parte do primeiro tempo ao final do compasso 4 – Quatro primeiras colcheias e dois últimos acordes com haste para cima 5 – Fá#3 nos três últimos acordes
26	Ligadura entre as duas mínimas	Como em F1	Sem ligadura
27	Sem ligadura	Ligadura entre as duas mínimas	Como em F1
28	1 – Indicações <i>poco rall...</i> e <i>dim.</i> 2 – Mi3 no primeiro acorde.	1 – Indicação <i>poco rall e dim.</i> 2 – Como em F1	1 – Sem indicações 2 – Ré#3 no primeiro acorde
29	Indicação <i>rall.</i> quase totalmente apagada	MC na altura do Dó4, nos dois acordes	
30	Indicação de pp e sinais de <i>tenuto</i> nas duas semínimas	Como em F1	Sem indicações de dinâmica e articulação
31	1 – Indicação <i>Allegretto</i> – ca. [semínima] = 112 (MB) 2 – Indicação <i>ritmato</i> 3 – Sem acento na primeira semínima e pausa de semínima no segundo tempo	1 – Indicação <i>Allegretto</i> , ca. [semínima] = 112 2 – Indicação <i>efeito, tempo harmônico</i> 3 – Acento na primeira semínima e pausa de semínima no segundo tempo	1 – Indicação <i>Allegretto</i> [semínima] = 112 2 – Indicação <i>efeito tempo</i> ; 3 – Como em F1
33	Acento na primeira semínima e ligadura entre o Ré3 deste compasso e o primeiro do seguinte	Como em F1	Sem acento na primeira semínima e sem ligadura
34	1 – Duas primeiras notas da voz inferior com colchetes separados 2 – Ré3 na quarta parte de	1 – Duas primeiras notas da voz inferior com colchetes unidos 2 – Como em F1	1 – Como em F2 2 – Mi3 dobrado na quarta parte de tempo do primeiro tempo

	tempo do primeiro tempo, com ligadura para o Ré3 seguinte		
35	Acento na primeira semínima	Como em F1	Sem acento
36	Dó4 como nota superior da primeira colcheia e Dó4 como última colcheia	Como em F1	Lá3 como nota superior da primeira colcheia e Ré4 como última colcheia
37	Sem acento na primeira semínima	Acento na primeira semínima	Como em F1
38	Acentos nas duas últimas colcheias	Como em F1	Sem acentos
39	Acento na primeira semínima	Como em F1	Sem acento
40	Ligadura entre a última semicolcheia do primeiro tempo e o início do segundo	Como em F1	Sem ligadura
41	1 – Sem acento na primeira semínima 2 – Ligadura entre o Ré3 deste compasso e o primeiro do seguinte	1 – Acento na primeira semínima 2 – Como em F1	1 – Sem acento 2 – Sem ligadura
42	1 – Duas primeiras notas da voz inferior com colchetes separados 2 – Sem ligadura entre a última semicolcheia do primeiro tempo e o início do segundo tempo	1 – Duas primeiras notas da voz inferior com colchetes unidos 2 – Ligadura entre a última semicolcheia do primeiro tempo e o início do segundo tempo	1 – Como em F2 2 – Como em F2
43	Acento na primeira semínima	Sem acento na primeira semínima	Como em F2
44	Ré3 em mínima e ligadura entre os dois Ré4	Como em F1	Sem Ré3 e sem ligadura entre os dois Ré4
46	1 – Sinal de crescendo entre a segunda metade do primeiro tempo e a primeira metade do segundo tempo 2 – Ligadura entre os dois Ré4 em semicolcheia	1 – Sinal de crescendo entre a segunda metade do primeiro tempo e o início do quarto tempo 2 – Como em F1	1 – Sinal de crescendo ao longo de todo o compasso 2 – Sem ligadura
47	1 – Duas vezes com haste para baixo e duas vezes com haste para cima 2 – Hastes unidas por unidade de tempo	1 – Como em F1 2 – Como em F1	1 – Uma voz com haste para baixo e três vezes com haste para cima 2 – Hastes separadas no primeiro e segundo tempos
48	1 – Lá3 na quarta semicolcheia; Sol3 e Lá3 na sétima semicolcheia; Sol3 na nona semicolcheia 2 – Sinais de <i>staccato</i> em todas as semicolcheias com haste para baixo 3 – Duas primeiras e duas últimas semicolcheias com haste para baixo separadas	1 – Sem estas notas (MC) 2 – Como em F1 3 – Duas primeiras e duas últimas semicolcheias com haste para baixo unidas	1 – Como em F2 2 – Sem sinais de <i>staccato</i> 3 – Como em F2
49	1 – Mi4 na segunda, terceira, quinta, sexta e oitava partes	1 – Sol4 na segunda, terceira, quinta, sexta e	1 – Como em F2 2 – Como em F2

	<p>de tempo</p> <p>2 – Si3 na quarta semicolcheia; Lá3 e Si3 na sétima semicolcheia; Lá3 na nona semicolcheia</p> <p>3 – Sinal de crescendo da sétima semicolcheia ao final do compasso</p> <p>4 – Sinal de <i>staccato</i> em todas as notas com haste para baixo</p> <p>5 – Duas primeiras e duas últimas semicolcheias com haste para baixo separadas</p>	<p>oitava partes de tempo (MC)</p> <p>2 – Sem estas notas (MC)</p> <p>3 – Sinal de crescendo da sétima à penúltima parte de tempo</p> <p>4 – Como em F1</p> <p>5 – Duas primeiras e duas últimas semicolcheias com haste para baixo unidas</p>	<p>3 – Sem sinal de crescendo</p> <p>4 – Sem sinais de <i>staccato</i></p> <p>5 – Como em F2</p>
50	<p>1 – A indicação de arpejo não abrange o Mi5</p> <p>2 – Ligaduras abrangendo as três últimas semicolcheias de cada tempo</p>	<p>1 – Como em F1</p> <p>2 – Como em F1</p>	<p>1 – A indicação de arpejo abrange o Mi5</p> <p>2 – Sem ligaduras</p>
51	<p>1 – Ligaduras nos dois grupos de quatro semicolcheias</p> <p>2 – Primeiro grupo de semicolcheias com haste para baixo</p> <p>3 – Sinal de decrescendo da segunda metade do segundo tempo à primeira metade do segundo tempo do compasso seguinte</p>	<p>1 – Como em F1</p> <p>2 – Como em F1</p> <p>3 – Sinal de decrescendo da primeira metade do segundo tempo à primeira metade do segundo tempo do compasso seguinte</p>	<p>1 – Sem ligaduras</p> <p>2 – Primeiro grupo de semicolcheias com haste para baixo</p> <p>3 – Sem sinal de decrescendo</p>
52	Ligaduras a cada duas semicolcheias	Como em F1	Sem ligaduras
53	<p>1 – Sem indicação de mf</p> <p>2 – Sinal de crescendo ao longo de quase todo o compasso</p> <p>3 – Ligadura entre a primeira e quarta semicolcheias</p> <p>4 – Lá3 e Mi4 com bequadro entre parênteses, e segundo Mib3 com bemol entre parênteses</p>	<p>1 – Indicação de mf</p> <p>2 – Como em F1</p> <p>3 – Como em F1</p> <p>4 – Como em F1</p>	<p>1 – Como em F2</p> <p>2 – Sem sinal de crescendo</p> <p>3 – Ligadura entre a primeira e a quinta semicolcheias</p> <p>4 – Respectivas alterações indicadas sem parênteses</p>
54	<p>1 – Duas vezes com haste para cima e duas vezes com haste para baixo</p> <p>2 – Sem ligados entre a quarta semicolcheia do primeiro tempo e o início do segundo tempo</p>	<p>1 – Como em F1</p> <p>2 - Ligados entre a quarta semicolcheia do primeiro tempo e o início do segundo tempo</p>	<p>1 – Três vezes com haste para cima e uma voz com haste para baixo</p> <p>2 – Como em F2</p>
55	<p>1 – Sinais de <i>staccato</i> em todas as semicolcheias com haste para baixo</p> <p>2 – Sol3 na quarta semicolcheia, Fá3 e Sol3 na sétima, na nona e na última semicolcheia</p>	<p>1 – Como em F1</p> <p>2 – Sem estas notas (MC)</p> <p>3 – Bequadro no Fá4 da nona e da última semicolcheia</p>	<p>1 – Sem sinais de <i>staccato</i></p> <p>2 – Como em F2</p> <p>3 – Como em F2</p>

	3 – Sem bequadro no Fá4 da nona e da última semicolcheia		
56	1 – Sem sinais de <i>staccato</i> 2 – Mi3 na quarta semicolcheia, Mi3 e Ré3 na nona e na última semicolcheia 3 – Lá3 nas cinco primeiras semicolcheias com haste para cima	1 – Sinais de <i>staccato</i> em todas as semicolcheias com haste para baixo 2 – Sem estas notas (MC) 3 – Como em F1	1 – Como em F1 2 – Como em F2 3 – Dó4 nas cinco primeiras semicolcheias com haste para cima
57	1-2 – Sem ligaduras 3 – Mi3 na primeira colcheia 4 – Sinal de decrescendo da metade do primeiro tempo à metade do terceiro tempo 5 – Indicação <i>rall</i> na metade do terceiro tempo 6 – Fá3 na quarta semicolcheia e Fá#3 na sexta semicolcheia 7 – Colcheias dos dois últimos tempos com hastes unidas, de duas a duas 8 – Sol#2 na última colcheia	1 – Ligadura entre as quatro primeiras semicolcheias 2 – Ligaduras a cada duas semicolcheias nos dois últimos tempos 3 – Como em F1 4 – Sinal de decrescendo do início do segundo tempo ao final do compasso 5 – Indicação <i>rall.</i> na metade do primeiro tempo 6 – Como em F1 7 – Como em F1 8 – Como em F1	1 – Ligadura entre as cinco primeiras semicolcheias 2 – Como em F2 3 – Sem Mi3 na primeira colcheia 4 – Sem sinal de decrescendo 5 – Sem indicação <i>rall.</i> 6 – Fá#3 na quarta semicolcheia e Fá3 na sexta semicolcheia 7 – Colcheias dos dois últimos tempos com hastes separadas 8 – Sol2 na última colcheia
58	1 – Indicações de p e <i>dim.</i> 2 – <i>Ritornello</i> no final do compasso (volta ao início do movimento)	1 – Como em F1 2 – Indicação <i>Da Capo e [ouriço]</i> , escrita em um espaço correspondente a um compasso, com dois ouriços em volta	1 – Sem indicações de p e <i>dim.</i> 2 – Indicação <i>Da capo e [ouriço]</i>
59	1 – Indicação <i>a tempo</i> 2 – Dó3 na primeira semicolcheia 3 – Mi2 na primeira semicolcheia 4 – Ligaduras nos dois grupos de quatro semicolcheias	1 – Como em F1 2 – Sem Dó3 na primeira semicolcheia (MC) 3 – Como em F1 4 – Sem ligaduras (MC)	1 – Indicação <i>Tempo</i> 2 – Como em F2 3 – Dó2 na primeira semicolcheia 4 – Como em F2
60	1 – Ligaduras nos dois grupos de quatro semicolcheias 2 – A segunda colcheia é um Si2	1 – Sem ligaduras (MC) 2 – Como em F1	1 – Como em F2 2 – A segunda colcheia é um Sol2
61	1 – Dó3 na primeira semicolcheia 2 – Ligaduras nos dois grupos de quatro semicolcheias 3 – Indicação <i>poco a poco cresc</i>	1 – Sem Dó3 na primeira semicolcheia 2 – Sem ligaduras (MC) 3 – Sem indicação <i>poco a poco cresc</i>	1 – Como em F2 2 – Como em F2 3 – Como em F2
62-63	Ligaduras nos dois grupos de quatro semicolcheias	Sem ligaduras (MC)	Como em F2
64	1 – Fá4 nas quatro colcheias 2 – Ligadura entre os dois Lá4	1 – Como em F1 2 – Como em F1	1 – Sem Fá4 nas quatro colcheias 2 – Sem ligadura entre os dois Lá4

65	1 – Ligadura entre as antecipações e a nota de mesma altura do acorde seguinte 2 – Lá3 nas antecipações e nos acordes	1 – Como em F1 2 – Lá2 nas antecipações e nos acordes (MC)	1 – Sem ligadura entre as antecipações e a nota de mesma altura do acorde seguinte 2 – Como em F2
66	1 – Indicação mp (<i>sub.</i>) 2 – Apojatura com risco 3 – Mínima com haste para baixo 4 – <i>Fermata</i> sobre a mínima	1 – Como em F1 2 – Como em F1 3 – Como em F1 4 – Como em F1	1 – Indicação mp 2 – Apojatura sem risco 3 – Mínima com haste para cima 4 – Sem <i>fermata</i>
67	Grupos de quiálteras com haste para baixo	Como em F1	Grupos de quiálteras com haste para cima
68	1 – Sinal de decrescendo do início do primeiro tempo ao início do segundo tempo 2 – Indicação <i>dim.</i> na metade do segundo tempo	1 – Sinal de decrescendo ao longo dos dois primeiros tempos 2 – Indicação <i>dim.</i> no terceiro tempo	1 – Sinal de decrescendo da segunda metade do primeiro tempo à metade do terceiro tempo 2 – Sem indicação <i>dim.</i>
69	1 – Indicações de mp e <i>Tempo I</i> 2 – Lá3 no acorde	1 – Como em F1 2 – Como em F1	1 – Sem indicações de mp e <i>Tempo I</i> 2 – Sem Lá3 no acorde
71	1 – Quiálteras de semicolcheias agrupadas de três em três em grupos maiores de seis 2 – Indicação <i>cresc. e accel.</i> no final do compasso	1 – Como em F1 2 – Indicação <i>cresc. e accel.</i> na metade do primeiro tempo	1 – Quiálteras de semicolcheias agrupadas de seis em seis em um grupo maior de doze 2 – Sem indicação <i>cresc. e accel.</i>
72	1 – Quiálteras de semicolcheias agrupadas de três em três em grupos maiores de seis 2 – Sinal de crescendo entre a quinta e a nona semicolcheias	1 – Como em F1 2 – Sinal de crescendo entre a segunda e a décima primeira semicolcheias	1 – Quiálteras de semicolcheias agrupadas de seis em seis em um grupo maior de doze 2 – Sinal de crescendo ao longo de todo o compasso
73	1 – O compasso é 3/4 (MB) e contém uma mínima pontuada 2 – Sinal de acento na mínima pontuada 3 – Indicação de f 4 – Sinal de respiração	1 – O compasso é 2/4 e contém uma mínima 2 – Sinal de acento na mínima 3 – Como em F1 4 – Como em F1	1 – Como em F2 2 – Sem sinal de acento 3 – Sem indicação de f 4 – Sem sinal de respiração
74	1 – Indicação <i>Allegretto</i> , [<i>semínima</i>] = 112 2 – Indicação de mf 3 – Sinal de crescendo entre o final do primeiro tempo e o final do compasso seguinte 4 – Si2 em todos os acordes (MB) 5 – Mi2 em todos os acordes	1 – Como em F1 2 – Como em F1 3 – Sinal de crescendo entre o final do primeiro tempo e o início do segundo tempo do compasso seguinte 4 – Si3 em todos os acordes (MC) 5 – Como em F1	1 – Indicação <i>Allegret</i> [<i>semínima</i>] = 112 [sic] 2 – Sem indicação de mf 3 – Sem sinal de crescendo 4 – Como em F2 5 – Sem Mi2 em todos os acordes
75	1 – Si2 em todos os acordes (MB) 2 – Mi2 em todos os acordes	1 – Si3 em todos os acordes (MC) 2 – Como em F1	1 – Como em F1 2 – Sem Mi2 em todos os acordes
76	1 – Antecipação do Lá2,	1 – Como em F1	1 – Sem antecipação do

	ligado à mesma nota do acorde seguinte 2 – Seta de arpejo para cima entre as quatro notas mais agudas do acorde 3 – Indicação de f 4 – Dó5 em semínima com indicação de harmônico no quarto tempo	2 – Como em F1 3 – Como em F1 4 – Quarto tempo vazio (MC)	Lá2 do acorde 2 – Seta de arpejo para cima por todo o acorde 3 – Sem indicação de f 4 – Pausa de semínima no quarto tempo
77	1 – Indicação de arpejo no acorde 2 – Indicação de <i>fermata</i> no acorde 3 – Indicação de ff 4 – Lá3 no acorde 5 – Sol3 no acorde	1 – Sem indicação de arpejo no acorde 2 – Como em F1 3 – Como em F1 4 – Como em F1 5 – Sem Sol3 no acorde (MC)	1 – Como em F1 2 – Sem indicação de <i>fermata</i> 3 – Sem indicação de ff 4 – Sem Lá3 no acorde 5 – Como em F2

II – O FRADE E A FREIRA

c.	Fonte 1 (F1)	Fonte 2 (F2)	Fonte 4 (F4)
	1 – Indicação <i>Adagio</i> – ca. [semínima pontuada] = 56 2 – Sem indicação <i>Violão</i>	1 – Indicação <i>Adagio</i> , ca. [semínima] = 56 2 – Indicação <i>Violão</i>	1 – Indicação <i>Adagio</i> 2 – Como em F1
an.	1 – Indicação <i>legato</i> 2 – Indicação <i>p dolce</i>	1 – Sem indicação <i>legato</i> 2 – Indicação <i>p, con spirito</i>	1 – Como em F2 2 – Indicação <i>p con</i> [sic]
1	Lá2 na terceira colcheia	Como em F1	Sem Lá2 na terceira colcheia
2	Ligadura entre os dois Lá2	Como em F1	Sem ligadura entre os dois Lá2
4	Indicação de <i>mp</i>	Como em F1	Sem indicação de <i>mp</i>
5	1 – Dó3 na terceira colcheia 2 – Lá2 no segundo tempo 3 – Sinal de crescendo ao longo de todo o compasso	1 – Como em F1 2 – Como em F1 3 – Como em F1	1 – Sem Dó3 na terceira colcheia 2 – Sem Lá2 no segundo tempo 3 – Sem sinal de crescendo
6	Pausa de semínima na voz inferior	Como em F1	Sem pausa de semínima na voz inferior
7	1 – Lá3 na terceira colcheia 2 – Sinal de decrescendo ao longo de todo o compasso 3 – Indicação <i>poco rall</i>	1 – Como em F1 2 – Como em F1 3 – Indicação <i>poco rall.</i> [sic]	1 – Sem Lá3 na terceira colcheia 2 – Sem sinal de decrescendo 3 – Sem indicações
8	1 – Indicação de <i>pp</i> 2 – Indicações de <i>mp</i> e <i>a tempo</i> 3 – Lá2 no primeiro tempo	1 – Como em F1 2 – Como em F1 3 – Como em F1	1 – Sem indicação de <i>pp</i> 2 – Sem indicações de <i>mp</i> e <i>a tempo</i> (aparecem no compasso seguinte) 3 – Sol2 no primeiro tempo
9-12	Indicações de arpejo em todos os acordes com haste para cima	Como em F1	Sem indicações de arpejo
13	Sinal de crescendo ao longo de todo o compasso	Como em F1	Sem sinal de crescendo
15	1 – Ré3 no primeiro tempo 2 – Sinal de decrescendo ao longo de todo o compasso 3 – Indicação <i>poco rall</i>	1 – Sem Ré3 no primeiro tempo (MC) 2 – Como em F1 3 – Indicação <i>poco rall.</i> [sic]	1 – Como em F1 2 – Sem sinal de decrescendo 3 – Sem indicações
16	Indicação de <i>mp</i>	Como em F1	Sem indicação de <i>mp</i>
17	Indicação de <i>mf</i>	Indicação <i>mf, con brio</i>	Indicação <i>mf con</i> [sic]
18	1 – Mi3 no segundo tempo 2 – Sinal de decrescendo ao longo de todo o compasso	1 – Como em F1 2 – Como em F1	1 – Sem Mi3 no segundo tempo 2 – Sem sinal de decrescendo
19	Indicação de <i>mp</i>	Como em F1	Sem indicação de <i>mp</i>
20	1 – Dó4 no primeiro tempo 2 – Ligadura entre os dois Dó4 3 – Sinal de crescendo ao longo	1 – Como em F1 2 – Como em F1 3 – Como em F1	1 – Sem Dó4 no primeiro tempo 2 – Sem ligadura entre os

	de todo o compasso		dois Dó4 3 – Sem sinal de crescendo
21	1 – Mi3 em cada um dos três tempos do compasso 2 – Indicações de arpejo nas notas com hastes para baixo 3 – Indicação de mf	1 – Mi4 em cada um dos três tempos do compasso 2 – Como em F1 3 – Como em F1	1 – Como em F2 , mas sem o Lá3 do segundo tempo 2 – Sem indicações de arpejo 3 – Sem indicação de mf
22	1 – Indicação de arpejo no primeiro acorde 2 – Bequadro indicado entre parênteses no Fâ2	1 – Como em F1 2 – Como em F1	1 – Sem indicação de arpejo 2 – Bequadro indicado sem parênteses no Fâ2
23	1 – Lá3 no primeiro tempo 2 – Indicação <i>dim.</i>	1 – Como em F1 2 – Como em F1	1 – Sem Lá3 no primeiro tempo 2 – Sem indicações
24	1 – Fâ3 no primeiro tempo e Sol2 no segundo tempo 2 – As notas com haste para baixo são semínimas (erro de notação) 3 – Sinal de decrescendo ao longo de todo o compasso 4 – Fâ3 com haste para baixo	1 – Fâ2 no primeiro tempo (MC) e Sol2 no segundo tempo 2 – Como em F1 3 – Como em F1 4 – Como em F1	1 – Ré2 no primeiro tempo e Mi2 no segundo tempo 2 – As notas com haste para baixo são semínimas pontuadas 3 – Sem sinal de crescendo 4 – Fâ3 com haste para cima
25	1 – Lá2 e Ré#3 no primeiro tempo 2 – Indicação de p seguida de sinal de crescendo 3 – Hastes unidas no quarto e quinto tempos (nas notas com haste para baixo)	1 – Lá2 e Dó#3 no primeiro tempo (MC) 2 – Como em F1 3 – Como em F1	1 – Fâ2 e Lá#2 no primeiro tempo 2 – Sem indicação de p e de sinal de crescendo 3 – Hastes separadas no quarto e quinto tempos (nas notas com haste para baixo)
26	Sinal de decrescendo ao longo de todo o compasso	Como em F1	Sem sinal de decrescendo
27	1 – Indicações de mp e <i>efeito sinos</i> 2 – Ré#3 no primeiro acorde 3 – Sinal de arpejo no primeiro acorde 4 – Lá4 e Mi5 do segundo acorde com haste para baixo	1 – Indicação de mp seguida de sinal de crescendo 2 – Sem Ré#3 no segundo acorde (MC) 3 – Como em F1 4 – Como em F1	1 – Sem indicações 2 – Como em F2 3 – Sem sinal de arpejo 4 – Lá4 e Mi5 do segundo acorde com haste para cima
28	1 – Sinal de crescendo entre o primeiro e segundo tempos 2 – Ré#3 no primeiro acorde 3 – Sinal de arpejo no primeiro acorde 4 – Primeiro acorde em semínima e segundo acorde em colcheia 5 – Indicação p (<i>sub</i>) 6 – Sem indicação de mf	1 – Sinal de crescendo prolongado do compasso anterior 2 – Sem Ré#3 no segundo acorde (MC) 3 – Como em F1 4 – Primeiro acorde em semínima pontuada e segundo acorde em semínima 5 – Como em F1 6 – Indicação de mf no	1 – Sem sinal de crescendo 2 – Como em F2 3 – Sem sinal de arpejo 4 – Como em F2 5 – Sem indicação de p (<i>sub</i>) 6 – Sem indicação de mf

		segundo acorde	
29	1 – Indicação de mp no primeiro tempo, seguido de sinal de crescendo até o primeiro tempo do compasso seguinte 2 – Ré#3 com haste para baixo no primeiro acorde 3 – Mi3 no primeiro acorde 4 – Sem indicação <i>feito sinos</i> 5 – Indicação de arpejo no segundo acorde	1 – Como em F1 2 – Como em F1 3 – Mi4 no primeiro acorde (MC) 4 – Indicação <i>feito sinos</i> 5 – Como em F1	1 – Sem indicação de mp e sinal de crescendo apenas neste compasso 2 – Ré#3 com haste para cima no primeiro acorde 3 – Como em F2 4 – Como em F1 5 – Sem indicação de arpejo
30	1 – Ré#3 com haste para baixo no primeiro acorde 2 – Mi3 no primeiro acorde 3 – Indicações de arpejo e fermata no segundo acorde 4 – Sem indicação de mf no segundo acorde 5 – Indicação p (<i>sub</i>) nas duas últimas colcheias.	1 – Como em F1 2 – Mi4 no primeiro acorde (MC) 3 – Como em F1 4 – Indicação de mf no segundo acorde 5 – Como em F1	1 – Ré#3 com haste para cima no primeiro acorde 2 – Como em F2 3 – Sem indicações de arpejo e <i>fermata</i> 4 – Como em F1 5 – Sem indicação p (<i>sub</i>)
31	Indicação <i>rit.</i> e sinal de decrescendo prolongado para o compasso seguinte	Indicação <i>rit.</i> e sinal de decrescendo até o final do compasso	Sem indicação <i>rit.</i> e sinal de decrescendo entre o primeiro e segundo tempos do compasso
32	Sem indicação de p	Indicação de p	Como em F2

III – ITABIRA

c.	Fonte 1 (F1)	Fonte 2 (F2)	Fonte 4 (F4)
	1 – Indicação <i>Allegro non troppo</i> , [colcheia] = ca 160 2 – Sem indicação <i>Violão</i>	1 – Como em F1 2 – Indicação <i>Violão</i>	1 – Indicação <i>Allegro non Troppo</i> 2 – Como em F1
1	1 – Indicação de p 2 – A primeira semicolcheia e a mínima compartilham da mesma cabeça de nota	1 – Indicação mp , <i>grazioso</i> 2 – Como em F1	1 – Indicações mp e <i>grazioso</i> 2 – A primeira semicolcheia e a mínima não compartilham da mesma cabeça de nota
2	Voz inferior em semínimas	Como em F1	Sem voz inferior
3	A primeira semicolcheia e a mínima compartilham da mesma cabeça de nota	Como em F1	A primeira semicolcheia e a mínima não compartilham da mesma cabeça de nota
4	Voz inferior em semínimas	Como em F1	Sem voz inferior
5	A primeira semicolcheia e a mínima compartilham da mesma cabeça de nota	Como em F1	A primeira semicolcheia e a mínima não compartilham da mesma cabeça de nota
6	Sem bequadro entre parênteses no Mi4	Bequadro entre parênteses no Mi4	Como em F1
7	1 – A primeira semicolcheia e a mínima compartilham da mesma cabeça de nota 2 – Sinal de crescendo da segunda metade do primeiro tempo ao final do compasso 3 – Bequadro entre parênteses no Dó4	1 – Como em F1 2 – Como em F1 3 – Sem bequadro entre parênteses no Dó4	1 – A primeira semicolcheia e a mínima não compartilham da mesma cabeça de nota 2 – Sinal de crescendo ao longo de todo o compasso 3 – Como em F2
8	Sem indicação de mf	Indicação de mf	Como em F2
9	1 – Indicação de mf 2 – Mi4 na primeira semicolcheia 3 – Sinais de <i>staccato</i> nas colcheias	1 – Sem indicação de mf 2 – Como em F1 3 – Como em F1	1 – Como em F2 2 – Sem Mi4 na primeira semicolcheia 3 – Sem sinais de <i>staccato</i>
10-16	Sinais de <i>staccato</i> nas colcheias	Como em F1	Sem sinais de <i>staccato</i>
11	Mi4 na primeira semicolcheia	Como em F1	Sem Mi4 na primeira semicolcheia
15	Mi4 na primeira semicolcheia	Como em F1	Mi4 na quinta semicolcheia
16	1 – Mi4 na primeira semicolcheia 2 – Sinal de crescendo no final do compasso	1 – Como em F1 2 – Sinal de crescendo ao longo de todo o compasso	1 – Sem Mi4 na primeira semicolcheia 2 – Sem sinal de crescendo
17	1 – Sinal de <i>tenuto</i> no Si4 2 – Ligadura no segundo tempo 3 – Colcheias com haste para baixo 4 – Pausa de semínima no segundo tempo	1 – Como em F1 2 – Como em F1 3 – Como em F1 4 – Sem pausa de semínima	1 – Sem sinal de <i>tenuto</i> 2 – Sem ligadura no segundo tempo 3 – Colcheias com haste para cima 4 – Como em F1
18	Indicação <i>cresc.</i>	Como em F1	Indicação <i>cresc</i>
19-20	Pausa de semínima no segundo tempo	Como em F1	Sem pausa de semínima

20	Sem sinal de decrescendo	Sinal de decrescendo do início do segundo tempo ao final do compasso	Sinal de decrescendo da metade do primeiro tempo ao final do compasso
21	1 – Ligaduras 2 – Sinal de <i>tenuto</i> no Lá4 3 – Colcheias com haste para baixo	1 – Como em F1 2 – Como em F1 3 – Como em F1	1 – Sem ligaduras 2 – Sem sinal de <i>tenuto</i> 3 – Colcheias com haste para cima
22	1 – Sinal de crescendo (apagado) do final do primeiro tempo ao final do compasso 2 – Pausa de semínima no segundo tempo 3 – Ré4 na segunda semicolcheia e Sol3 na última semicolcheia	1 – Sinal de crescendo da metade do primeiro tempo à metade do segundo tempo 2 – Como em F1 3 – Como em F1	1 – Sinal de crescendo do início do compasso à metade do segundo tempo 2 – Sem pausa de semínima 3 – Mi4 na segunda semicolcheia e Lá3 na última semicolcheia
23-24	Pausa de semínima no segundo tempo	Como em F1	Sem pausa de semínima
24	1 – Sinal de decrescendo no segundo tempo 2 – Ligadura no segundo grupo de semicolcheias	1 – Como em F1 2 – Como em F1	1 – Sinal de decrescendo ao longo de todo o compasso 2 – Ligadura entre a quinta e a sétima semicolcheias
25	1 – Indicação de mp 2 – O Lá2 também é escrito como mínima (haste para baixo), com uma ligadura deste à última semicolcheia do compasso 3 – Mi3 na quarta semicolcheia 4 – Pausa de colcheia pontuada no segundo tempo	1 – Como em F1 2 – Como em F1 3 – Como em F1 4 – Como em F1	1 – Sem indicação de mp 2 – O Lá2 é escrito apenas como semicolcheia, e não há ligadura 3 – Ré3 na quarta semicolcheia 4 – Sem pausa de colcheia pontuada
26	Ligaduras entre as quatro semicolcheias de cada grupo	Como em F1	Ligaduras entre as três primeiras semicolcheias de cada grupo
27	1 – Ligadura entre a primeira e a penúltima notas 2 – Bequadro entre parênteses no Lá3 3 – Sinal de crescendo entre o primeiro e o segundo tempos	1 – Ligadura entre a primeira e a última notas 2 – Como em F1 3 – Como em F1	1 – Sem ligadura 2 – Bequadro sem parênteses no Lá3 3 – Sinal de crescendo entre o primeiro e o terceiro tempos
28	Ligaduras nos dois grupos de semicolcheias	Como em F1	Sem ligaduras
29	1 – Sinal de decrescendo do início do compasso ao final do primeiro tempo 2 – Ré3 na primeira colcheia 3 – Sem ligaduras	1 – Sinal de decrescendo do início do compasso à metade do segundo tempo 2 – Como em F1 3 – Ligaduras a cada duas semicolcheias	1 – Sem sinal de decrescendo 2 – Mi3 na primeira colcheia 3 – Como em F1
30	1 – Fá2 na primeira semicolcheia 2 – Sinal de <i>staccato</i> na primeira semicolcheia	1 – Fá3 na primeira semicolcheia (MC) 2 – Como em F1 3 – Como em F1	1 – Como em F2 2 – Sem sinal de <i>staccato</i> 3 – Sem duas ligaduras OBS: O compasso está com

	3 – Ligaduras OBS: MB neste compasso		uma semicolcheia a menos (a primeira do segundo tempo)
31	1 – Sem sinal de crescendo 2 – Fá2 e Lá2 na semicolcheia ligada à colcheia 3 – Sol2 e Sib2 na última colcheia 4 – Sem ligaduras	1 – Sinal de crescendo ao longo de todo o compasso 2 – Lá2 e Dó3 na semicolcheia ligada à colcheia 3 – Como em F1 4 – Ligaduras a cada duas semicolcheias da voz superior	1 – Como em F2 2 – Como em F2 3 – Sol2 e Si2 na última colcheia 4 – Como em F1
32	1 – Sem indicação de <i>mf</i> 2 – Sol2 na primeira semicolcheia 3 – Sinal de <i>staccato</i> na primeira semicolcheia 4 – Ligaduras OBS: MB neste compasso	1 – Indicação de <i>mf</i> 2 – Mi3 na primeira semicolcheia (MC) 3 – Como em F1 4 – Como em F1	1 – Como em F2 2 – Como em F2 3 – Sem sinal de <i>staccato</i> 4 – Sem ligaduras
33	1 – Ligaduras a cada quatro semicolcheias 2 – Sinal de crescendo do final do compasso ao final do compasso seguinte 3 – Hastes ligadas a cada tempo na voz inferior OBS: MB neste compasso	1 – Ligaduras a cada duas semicolcheias 2 – Sinal de crescendo do início do segundo tempo ao segundo tempo do compasso seguinte 3 – Como em F1	1 – Sem ligaduras 2 – Sinal de crescendo do início do segundo tempo ao final do compasso seguinte 3 – Hastes desligadas na voz inferior
34	1 – Ligaduras a cada quatro semicolcheias 2 – Hastes ligadas no primeiro tempo da voz inferior	1 – Ligaduras a cada duas semicolcheias 2 – Como em F1	1 – Sem ligaduras 2 – Hastes desligadas no primeiro tempo da voz inferior
35	Ligaduras entre a semicolcheia e a colcheia da voz inferior	Como em F1	Sem ligaduras
36	1 – Fá3 na colcheia pontuada 2 – Ligaduras e hastes desligadas entre a semicolcheia e a colcheia da voz inferior 3 – Lá2 na semínima 4 – Indicação <i>dim</i> OBS: MB nas duas últimas notas	1 – Como em F1 2 – Como em F1 3 – Como em F1 4 – Indicação <i>dim</i> .	1 – Mi3 na colcheia pontuada 2 – Sem ligaduras e hastes ligadas entre a semicolcheia e a colcheia da voz inferior 3 – Sol2 na semínima 4 – Sem indicação <i>dim</i> .
37	1 – Sol#3 na primeira semicolcheia 2 – Ligaduras 3 – Sinal de <i>tenuto</i> no Si4 4 – Colcheias com haste para baixo OBS: MB na segunda semicolcheia	1 – Como em F1 2 – Como em F1 3 – Como em F1 4 – Como em F1	1 – Sol3 na primeira semicolcheia 2 – Sem ligaduras 3 – Sem sinal de <i>tenuto</i> 4 – Colcheias com haste para cima
38	A primeira semicolcheia e a mínima compartilham da mesma cabeça de nota	Como em F1	A primeira semicolcheia e a mínima não compartilham da mesma cabeça de nota
39	Sem sinal de crescendo	Sinal de crescendo	Sinal de crescendo ao longo

		do início do compasso à metade do segundo tempo	de todo o compasso
40	1 – Ligaduras 2 – Sinal de <i>tenuto</i> no Mi5 3 – Colcheias com haste para baixo OBS: MB em várias notas deste compasso e do seguinte	1 – Como em F1 2 – Como em F1 3 – Como em F1	1 – Sem ligaduras 2 – Sem sinal de <i>tenuto</i> 3 – Colcheias com haste para cima
42	Sem indicação <i>dim.</i>	Indicação <i>dim.</i>	Como em F1
43	Sinal de crescendo da metade do primeiro tempo ao final do compasso	Como em F1	Sinal de crescendo do início do compasso ao início do segundo tempo
44	1 – Sinal de <i>staccato</i> na primeira semicolcheia 2 – Ligaduras	1 – Como em F1 2 – Como em F1	1 – Sem sinal de <i>staccato</i> 2 – Sem ligaduras
45	1 – Sol2 na primeira semicolcheia 2 – Sinal de <i>staccato</i> na primeira semicolcheia 3 – Ligaduras 4 – Indicação <i>cresc.</i>	1 – Mi3 na primeira semicolcheia (MC) 2 – Como em F1 3 – Como em F1 4 – Como em F1	1 – Como em F2 2 – Sem sinal de <i>staccato</i> 3 – Sem ligaduras 4 – Indicação <i>cresc</i>
46	1 – Ligadura entre as duas colcheias 2 – Sinal de <i>tenuto</i> no Sol4 3 – Colcheias com haste para baixo	1 – Como em F1 2 – Como em F1 3 – Como em F1	1 – Sem ligadura entre as duas colcheias 2 – Sem sinal de <i>tenuto</i> 3 – Colcheias com haste para cima
48	1 – Indicação <i>rit. poco a poco e dim</i> 2 – Ligaduras a cada duas semicolcheias da voz inferior 3 – Hastes ligadas no segundo tempo	1 – Indicação <i>poco a poco dim. e rit.</i> 2 – Como em F1 3 – Como em F1	1 – Sem indicações 2 – Ligaduras entre a nota superior (Sol3) e a da linha inferior a partir da terceira semicolcheia; 3 – Hastes desligadas no segundo tempo
49	1 – Sinal de <i>staccato</i> (ou haste para baixo?) na primeira semicolcheia 2 – Ligadura entre a segunda e a quarta semicolcheias 3 – Ligadura no segundo tempo 4 – Hastes ligadas no primeiro tempo	1 – Sem sinal de <i>staccato</i> 2 – Ligadura entre as quatro primeiras semicolcheias 3 – Sem ligadura no segundo tempo 4 – Como em F1	1 – Como em F2 2 – Como em F1 3 – Como em F2 4 – Hastes ligadas no primeiro tempo
50	1 – Indicação de mp 2 – Sinal de decrescendo	1 – Como em F1 2 – Sem sinal de decrescendo	1 – Sem indicação de mp 2 – Como em F2
51	1 – Ligadura 2 – Sem sinal de decrescendo	1 – Como em F1 2 – Sinal de decrescendo	1 – Sem ligadura 2 – Como em F1
52	Indicação de pp no início do compasso	Indicação de pp no segundo tempo	Sem indicação de pp
53-55 e 58	1 – Os acordes são sustentados por sete tempos 2 – Hastes ligadas das três primeiras colcheias e dos três	1 – Os acordes são sustentados por quatro tempos (MC) 2 – Como em F1	1 – Como em F1 2 – Algumas destas hastes encontram-se desligadas 3 – Como em F1

	últimos tempos 3 – Sem indicação de arpejo no acorde (MB, exceto em 58, onde há a indicação) 4 – Ligadura entre as três primeiras colcheias	3 – Indicação de arpejo no acorde 4 – Como em F1	4 – Sem ligadura entre as três primeiras colcheias (exceto em 58, onde há a ligadura)
53	1 – Indicação [<i>colcheia</i>] = <i>ca 104</i> 2 – Indicação de p	1 – Indicação <i>Meno</i> , [<i>colcheia</i>] = <i>ca 104</i> 2 – Indicação mp , <i>delicato</i>	1 – Indicação <i>Meno</i> [<i>semínima</i>] = <i>104</i> 2 – Indicação de mp
55	Ligadura nas quatro últimas semicolcheias	Como em F1	Sem ligadura nas quatro últimas semicolcheias
56	1 – Ligaduras a cada três colcheias 2 – Si2 no segundo acorde, ligado a outro Si2 do acorde seguinte 3 – Ligadura entre o segundo acorde e o do compasso seguinte 4 – Ré3 e Fá3 no segundo acorde 5 – Ligadura entre os dois Si3	1 – Ligaduras nas três primeiras e nas duas últimas colcheias 2 – Sem Si2 no segundo acorde (MC) 3 – Como em F1 4 – Como em F1 5 – Como em F1	1 – Ligadura apenas nas duas últimas colcheias 2 – Como em F2 3 – Sem ligadura entre o segundo acorde e o do compasso seguinte 4 – Ré#3 e Fá#3 no segundo acorde 5 – Sem ligadura entre os dois Si3
57	1 – Sinal de crescendo do final do primeiro tempo à segunda nota do terceiro tempo 2 – Pausa de mínima na voz inferior	1 – Sinal de crescendo do início do compasso ao final do segundo tempo 2 – Como em F1	1 – Sem sinal de crescendo 2 – Sem pausa de mínima
58	Indicação de mf	Como em F1	Sem indicação de mf
59	1 – Sinal de decrescendo do início do compasso (ou final do compasso anterior?) ao início do compasso seguinte 2 – Lá2 e Dó3 no primeiro acorde 3 – Ligadura no segundo tempo 4 – Ligadura entre a última colcheia e a primeira do compasso seguinte	1 – Sinal de decrescendo do segundo tempo ao início do terceiro tempo do compasso seguinte 2 – Como em F1 3 – Como em F1 4 – Como em F1	1 – Sem sinal de decrescendo 2 – Dó3 e Mi3 no primeiro acorde 3 – Sem ligadura no segundo tempo 4 – Sem ligadura entre a última colcheia e a primeira do compasso seguinte
60	1 – Indicação <i>dim.</i> 2 – Ligadura entre a segunda e a terceira colcheias 3 – Lá2 no segundo acorde 4 – Ré3 e Fá3 no segundo acorde	1 – Sem indicação <i>dim.</i> 2 – Ligadura entre as três primeiras colcheias 3 – Sem Lá2 no segundo acorde 4 – Como em F1	1 – Como em F2 2 – Como em F2 3 – Como em F2 4 – Ré#3 e Fá#3 no segundo acorde
61	1 – Indicações de mp e <i>rit...</i> 2 – Sem ligaduras	1 – Indicação mp , <i>rall...</i> 2 – Ligaduras	1 – Sem indicações 2 – Como em F2
62	1 – Indicações de p e pp 2 – Sinal de fermata na segunda nota	1 – Como em F1 2 – Sem sinal de fermata	1 – Sem indicações de dinâmica 2 – Como em F2
63	1 – Indicação <i>a tempo</i>	1 – Indicação	1 – Indicação <i>Tempo</i>

	2 – Indicação de mp 3 – A primeira nota também é uma mínima com haste para baixo	<i>Tempo, l</i> 2 – Indicação mp , <i>grazioso</i> 3 – Como em F1	2 – Como em F1 3 – A primeira nota também é uma semínima com haste para baixo
64	1 – Semínimas com haste para baixo 2 – Sinal de crescendo da metade do segundo tempo à metade do segundo tempo do compasso seguinte	1 – Como em F1 2 – O sinal de crescendo aparece apenas no compasso seguinte	1 – Sem notas com haste para baixo 2 – Sem sinal de crescendo
65	1 – Sem indicação de harmônico 2 – A primeira semicolcheia e a mínima compartilham da mesma cabeça de nota 3 – Sinal de crescendo do compasso anterior	1 – Indicação de harmônico na primeira nota 2 – Como em F1 3 – Sinal de crescendo do início do compasso ao início do seguinte	1 – Como em F1 2 – A primeira semicolcheia e a mínima não compartilham da mesma cabeça de nota 3 – Sem sinal de crescendo
66	1 – Semínimas com haste para baixo 2 – Sib4 e Solb4	1 – Como em F1 2 – Como em F1	1 – Semínimas com haste para cima 2 – Si4 e Sol4
67	Semínimas com haste para baixo	Como em F1	Semínimas com haste para cima
68	1 – Indicação de mf ; 2 – Sem sinal de crescendo 3 – Lá3 no primeiro acorde 4 – Sol3 com haste para baixo OBS: contém MB	1 – Como em F1 2 – Como em F1 3 – Como em F1 4 – Como em F1	1 – Sem indicação de mf 2 – Sinal de crescendo ao longo de todo o compasso 3 – Lá3 no primeiro acorde 4 – Sol3 com haste para cima
69	Fá3 e Mib3 com haste para baixo OBS: MB e notação de ritmo equivocada (semínima pontuada onde deveria ser semínima)	Como em F1	Fá3 e Mib3 com haste para cima
70	1 – A primeira semicolcheia e a mínima compartilham da mesma cabeça de nota 2 – Hastes ligadas a cada quatro semicolcheias	1 – Como em F1 2 – Como em F1	1 – A primeira semicolcheia e a mínima não compartilham da mesma cabeça de nota 2 – Hastes ligadas a cada duas semicolcheias
71	1 – Ligaduras 2 – Sem indicação de mf 3 – Sinal de <i>tenuto</i> no Lá4 4 – Sem pausa de semínima 5 – Colcheias com haste para baixo	1 – Como em F1 2 – Como em F1 3 – Como em F1 4 – Como em F1 5 – Como em F1	1 – Sem ligaduras 2 – Indicação de mf 3 – Sem sinal de <i>tenuto</i> 4 – Pausa de semínima no segundo tempo 5 – Colcheias com haste para cima
72	1 – A primeira semicolcheia e a mínima compartilham da mesma cabeça de nota 2 – Sinal de crescendo	1 – Como em F1 2 – Sem sinal de crescendo	1 – A primeira semicolcheia e a mínima não compartilham da mesma cabeça de nota 2 – Como em F1
73	1 – Ligadura nas semicolcheias 2 – Sem sinal de crescendo 3 – Sinal de <i>tenuto</i> no Dó4 4 – Ligadura entre o Dó4 e o	1 – Sem ligadura nas semicolcheias 2 – Sinal de crescendo 3 – Como em F1	1 – Como em F2 2 – Como em F1 3 – Sem sinal de <i>tenuto</i> 4 – Ligadura entre o Dó3 e o Ré2

	Si4 5 – Colcheias com haste para baixo	4 – Como em F1 5 – Como em F1	5 – Colcheias com haste para cima
74	1 – Indicação <i>f, bem ritmato</i> 2 – Notas da linha inferior com haste para cima	1 – Como em F1 2 – Como em F1	1 – Sem indicações 2 – Notas da linha inferior com haste para baixo
75	Notas da linha inferior com haste para cima	Como em F1	Notas da linha inferior com haste para baixo
76-77	As hastes da semicolcheia e da colcheia pontuada (voz inferior) estão desligadas	Como em F1	As hastes da semicolcheia e da colcheia pontuada (voz inferior) estão ligadas
77-78	Indicação <i>cresc.</i> seguida de sinal de crescendo e da indicação <i>molto rit...</i> , do final do c. 77 ao final do c. 78	Indicação <i>cresc. e molto rit...</i> da segunda parte do segundo tempo do c. 77 ao final do c. 78	Sem indicações e sem sinal de crescendo
78	1 – Sinal de arpejo nos dois acordes 2 – Três notas com haste para baixo e duas com haste para cima nos dois acordes 3 – Ré2 no segundo acorde	1 – Como em F1 2 – Como em F1 3 – Como em F1	1 – Sem sinais de arpejo 2 – Uma nota com haste para baixo e quatro com haste para cima nos dois acordes 3 – Fá2 no segundo acorde
79	1 – Sinal de arpejo nos dois acordes 2 – Três notas com haste para baixo e duas com haste para cima nos dois acordes 3 – Indicação de bequadro entre parênteses no Fá2 4 – Ré2 no primeiro acorde 5 – Indicação de ff no segundo acorde 6 – Sinal de respiração no final do compasso	1 – Como em F1 2 – Como em F1 (o primeiro acorde tem apenas duas notas com haste para baixo) 3 – Indicação do bequadro sem parênteses no Fá2 4 – Sem Ré2 no primeiro acorde 5 – Como em F1 6 – Sem sinal de respiração	1 – Sem sinais de arpejo 2 – Uma nota com haste para baixo e as outras com haste para cima nos dois acordes 3 – Como em F2 4 – Como em F2 5 – Ausência da indicação de ff 6 – Como em F2
80-81	Todas as notas com haste para baixo, ligadas de seis em seis	Como em F1	Todas as notas com haste para cima, ligadas de três em três
80	Indicações de mf e <i>a tempo</i>	Como em F1	Sem indicações de mf e <i>a tempo</i>
81	Sinal de crescendo do final do compasso anterior ao final do primeiro tempo	Sinal de crescendo do início do compasso ao início do segundo tempo	Sem sinal de crescendo
82	1 – Ré2, Sol#2 e Dó4 na primeira semicolcheia 2 – Seis primeiras semicolcheias com haste para baixo 3 – Hastes ligadas a cada tempo 4 – Dó4 na quinta semicolcheia 5 – Ligaduras	1 – Sem estas notas na primeira semicolcheia 2 – Como em F1 3 – Como em F1 4 – Como em F1 5 – Como em F1 6 – Sinal de decrescendo ao longo de quase todo	1 – Como em F2 2 – Seis primeiras semicolcheias com haste para cima 3 – Hastes ligadas a cada meio tempo 4 – Mi4 na quinta semicolcheia 5 – Sem ligaduras 6 – Sem sinal de crescendo

	6 – Sinal de decrescendo no final do compasso	o compasso	
83-85	Ligaduras	Como em F1	Sem ligaduras
83	Indicações de mp e <i>rall...</i>	Indicação mp , <i>rall...</i>	Sem indicações
84	Sem sinal de decrescendo	Sinal de decrescendo	Como em F1
85	1 – Bequadro entre parênteses no Ré2 2 – Sem indicação de mp 3 – Sem sinal de respiração	1 – Sem bequadro no Ré2 2 – Indicação de mp 3 – Sinal de respiração	1 – Como em F1 2 – Como em F1 3 – Como em F1
86-87	1 – Indicações de <i>a tempo</i> , de f , <i>risoluto</i> e de <i>cresc e accel.</i> no compasso 86 2 – Sinais de <i>staccato</i> nas colcheias	1 – Indicações de <i>a tempo</i> e de f , <i>risoluto</i> no compasso 86, e de <i>cresc e accel.</i> no compasso 87 2 – Como em F1	1 – Sem indicações 2 – Sem sinais de <i>staccato</i>
88	1 – Sinais de acento e <i>staccato</i> na primeira semínima e de acento na segunda 2 – Sem sf na primeira semínima 3 – Sol#4 e Si4 no acorde 4 – O acorde é prolongado para o compasso seguinte 5 – Acorde com haste para baixo 6 – Indicação de ff no acorde	1 – Como em F1 2 – sf na primeira semínima 3 – Sem Sol#4 e Si4 no acorde (MC) 4 – O acorde não é prolongado para o compasso seguinte 5 – Como em F1 6 – Sem indicação de ff (MC)	1 – Sem sinais de acento e <i>staccato</i> 2 – Como em F2 3 – Como em F2 4 – Como em F2 5 – Acorde com haste para cima 6 – Como em F2
89	Este compasso difere substancialmente das outras duas fontes, pois se trata de um prolongamento do acorde do compasso anterior, notado em semínima com fermata, seguido de uma pausa de semínima	1 – Sinal de <i>staccato</i> no primeiro acorde 2 – Mi3 no primeiro acorde 3 – Lá2 e Mi3 são prolongados de um acorde a outro 4 – Ligaduras nas duas vozes superiores 5 – Duas vozes com haste para baixo e duas com haste para cima	1 – Sem sinal de <i>staccato</i> 2 – Ré3 no primeiro acorde 3 – Apenas o Lá2 é prolongado de um acorde a outro 4 – Ligaduras nas duas vozes intermediárias 5 – Uma voz com haste para baixo e três com haste para cima
	Indicação <i>Rio, 25/02/00</i>	Indicação <i>Rio, 25/02/00</i> , seguido pela assinatura de Carlos Cruz	Não contém indicações de data e local de composição

APÊNDICE C – PRODUÇÃO DE CARLOS CRUZ

A seguir, apresentamos um panorama da produção orquestral, vocal, camerística, solista e de canções de Carlos Cruz, com base no mapeamento de seu acervo de partituras manuscritas, realizado pelo autor. As datas presentes nas tabelas correspondem às encontradas nos manuscritos. Quando referentes ao documento *Dados biográficos/ dados complementares*, cedidos ao autor por Cruz em 2009, encontram-se em negrito.

Legenda da localização no acervo: C = Caixa; E = Envelope; CE = por cima dos envelopes; BE = por baixo dos envelopes; EA = Envelope Avulso. Assim, C2E5 refere-se ao Envelope 5 da Caixa 2; C4CE refere-se a uma partitura por cima dos envelopes na Caixa 4.

MÚSICA ORQUESTRAL

A produção orquestral de Cruz abrange um total de 16 obras, dentre as quais cinco obras para instrumentos solistas e orquestra, quatro para orquestra de cordas e duas para coro e orquestra. Três destas peças não possuem data, três datam dos anos 70, quatro dos anos 80, cinco dos anos 90 e apenas uma posterior a isso: *Lendas Capixabas*, para violão e orquestra de câmara, de 2001. Há também, em sua produção, uma sinfonia inacabada: *Independência*, com três movimentos completos e diversas páginas do quarto e último movimento.

Título	Instrumentação	Ano	Localização
<i>A República</i>	Quinteto de sopros e cordas	1989	C2E2; C4E5; C5E4; C6E1
<i>Adagio para um Anjo</i>	Violoncelo solo, quinteto de sopros, cordas e triângulo	1999	C2E2; C2E4; C6E4
<i>Ave Maria para Criança Rezar</i>	Sopranino, coro e orquestra	1997	C3E5; C4BE
<i>Das Origens</i>	Quinteto de sopros, cordas e percussão		C4E5; C4E5
<i>Dona Beija – Suíte</i>	Orquestra	1986; 1985	C3E2; C3E5; C4E2; C5E3
<i>Fantasia sobre Tema Romântico</i>	Piano e orquestra	1996	C1E5; C3E5; C4E1; C4BE
<i>Fonte da Beija (Modinha)</i>	Flauta, oboé e cordas		C3E2
<i>Gravuras do Nordeste (I)</i>	Parte de violinos I		C6E2
<i>Hino Oficial da Cidade de Vitória</i>	Orquestra sinfônica e coral	1996	C4E4; C4BE
<i>Imagens do Agreste</i>	Violino, duas flautas, violão e	1997	C1E4; C1E4

	cordas		
<i>Imagens do Agreste – Três Peças</i>	Violão, duas flautas e cordas	1987	C1E7; C3E5; C4E4; C4E4; C5E2; C5E4
<i>Intervalos</i>	Cordas	1974	C2E4; C4CE; C5E2; EA3
<i>Lendas Capixabas</i>	Violão e orquestra de câmara	2001	C2E4
<i>Mestre Vitalino – Pequena Suíte</i>	Cordas	1982; 1983	C3E1; C3E1; C3E4; C4E1; C5E3; EA4
<i>Pequena Suíte</i>	Cordas	1971	C1E2
<i>Suíte em Três Movimentos</i>	Cordas	1975; 1976	C2E4; C4E4; EA1; EA3

MÚSICA VOCAL

A produção vocal de Cruz consiste em 14 obras, dentre as quais cinco obras com a utilização de coro, quatro obras de câmara, três referentes ao balé *O Curupira*⁴⁵ e duas com orquestra (também consideradas entre suas obras orquestrais). Seis destas peças não possuem data, uma data dos anos 60, três dos anos 80, e três dos anos 90. Ainda que uma das partituras do balé *O Curupira* date de 2000, Cruz informara, através de documento pessoal, ser esta obra de 1993; consideramos as duas datas na peça em questão. Ademais, Cruz informou que a obra *Prece a um Anjo de Cor (Negrinho do Pastoreio)* é de 1967, embora tenhamos identificado, no manuscrito, o ano de 1984.

Título	Instrumentação	Ano	Localização
<i>As Viagens</i>	Vozes femininas, triângulo, flauta, atabaque, tímpano, vibrafone e piano		C3E3
<i>Ave Maria para Criança Rezar</i>	Sopranino, coro e orquestra	1997	C3E5; C4BE
<i>Cairé (encerramento do balé O Curupira)</i>	Sopranino ou tenorino, contraltino, coro e piano (com cifras)	1993	C3E4
<i>Do Negro nas Catas – Romanceiro da Inconfidência</i>	Soprano, barítono e piano	1997	C2E1
<i>Encanto Meu (Modinha)</i>	Canto e piano	1986	C3E4; C3E4

⁴⁵ Obra eletrônica com vozes solistas e coro, cujos únicos fragmentos encontrados foram estes.

<i>Hino Oficial da Cidade de Vitória</i>	Canto e piano		C7E1; C7E1
<i>Hino Oficial da Cidade de Vitória</i>	Orquestra sinfônica e coral	1996	C4E4; C4BE
<i>Modinha do Imperador</i>	Violino, canto e piano		C1E2; C1E2
<i>Prece a um Anjo de Cor (Negrinho do Pastoreio)</i>	Coro, piano, contrabaixo e percussão (triângulo, tumbadora e atabaque)	1984	C5E4
<i>Prece a um Anjo de Cor (Negrinho do Pastoreio)</i>	Coro, piano, tumbadora e triângulo	1984; 1967	C3E4; C3E4
<i>Ritual</i>	Vozes femininas, flauta, vibrafone, atabaque, tímpano e piano	1969	C2E3
<i>Rudá (abertura do balé O Curupira)</i>	Soprano, contralto, coro masculino e piano	1993	C3E4
<i>Rudá (abertura do balé O Curupira)</i>	Soprano, contralto, coro masculino, piano e percussão	2000; 1993	C3E4
<i>Santo Religioso</i>	Soprano, contralto, tenor, baixo, piano e triângulo		C1E2

MÚSICA DE CÂMARA

Dentre as 38 obras de Cruz para música de câmara⁴⁶, identificamos oito obras para violino e piano, sete para violão⁴⁷, sete para madeiras⁴⁸, três para flauta e harpa, duas para clarineta e piano, dois trios com piano⁴⁹, bem como outras formações⁵⁰. Treze das peças não apresentam data, seis datam dos anos 70⁵¹, uma dos anos 80, dez dos anos 90 e sete dos anos 2000.

⁴⁶ Muitas das quais diferentes versões de material musical idêntico ou similar.

⁴⁷ Ou com a utilização de violão.

⁴⁸ Duos, trios e quartetos.

⁴⁹ Violino, violoncelo e piano; oboé, fagote e piano.

⁵⁰ Grupo de percussão; dois e quatro violoncelos; contrabaixo e piano; violino, gaita e piano; flauta e piano; piano a quatro mãos.

⁵¹ Duas destas, *Igreja dos Negros* e *Invenção a Duas Vozes*, são informadas pelo compositor como sendo dos anos 80, provavelmente a data do *copyright* para que estas participassem do *I Festival de Música Erudita Capixaba*.

Título	Instrumentação	Ano	Localização
<i>A Invasão</i>	Triângulo e agogô, reco-reco e bloco chinês, prato, caixa clara, atabaque, tímpano, piano e vibrafone		C4E1; C5E2
<i>Adagio para um Anjo</i>	Violino e piano	2000	C6E2
<i>Banda de Congos</i>	Dois violões	1999	C2E2; C2E4
<i>Banda de Congos</i>	Quatro violões	2002	C6E2
<i>Das Origens – Três Peças</i>	Dois violoncelos	2004	C1E3
<i>Das Origens – Três Peças</i>	Quatro violoncelos	2004	C6E2; EA2
<i>Duo Carioca</i>	Violino e piano	1970	C4E5
<i>Engenho</i>	Flauta e violão (com cifras)		C1E2; C6E4
<i>Ensaio Rítmico a Dois</i>	Clarinetas e piano	1991; 1993	C1E3
<i>Ensaio Rítmico a Dois</i>	Contrabaixo e piano		C3E5
<i>Ensaio Rítmico a Dois</i>	Violino e piano		C2E3
<i>Estampas Brasileiras</i>	Violino e piano	2002	C1E1; C1E3; C1E3
<i>Estampas Brasileiras</i>	Violino, gaita e piano		C1E3
<i>Fantasia sobre o Hino do Fluminense</i>	Flauta e harpa	1992	C3E3; C6E2
<i>Fragmentos</i>	Violino e piano		C3E6
<i>Gravuras de Rugendas</i>	Clarinetas e piano	1996; 1997	C1E4; C5E4
<i>Idolatrada (Modinha)</i>	Quarteto de cordas	1988	C3E5
<i>Imagens do Agreste – Três Peças</i>	Dois violões	1998	C1E1
<i>Imagens do Agreste</i>	Flauta e piano (apenas parte de flauta)	1995; 1997	C3E5; C4E4
<i>Imagens do Agreste – Três Peças</i>	Oboé, fagote e piano	2004	C1E3; C1E3
<i>Imagens do Agreste – Três Peças</i>	Quatro ou oito violões		C1E4; C2E4
<i>Imagens do Agreste</i>	Violino e piano	1997	C1E7
<i>Imagens do Agreste</i>	Violino, violoncelo e piano	1997	C1E7
<i>Igreja dos Negros</i>	Piano a quatro mãos	1971; 1982	C1E2; C2E2; C5E2
<i>Intervalos</i>	Quarteto de cordas	1974	C2E4; C4CE; C5E2
<i>Intervalos</i>	Sax soprano ou clarineta, sax alto, sax tenor e sax barítono	1971; 1974	C2E2; C2E3; C2E4
<i>Invenção a Duas Vozes</i>	Flauta e clarineta	1970; 1980	C1E1; C1E1; C2E4

Invenção a Duas Vozes	Flauta e fagote		C1E1; C1E1; C2E3
Marquesa dos Santos	Flauta e harpa		C7E4
Pas de Deux⁵²	Violino e piano		C4E2
Passacalha	Flauta ou violino e violão	1970	C2E3
Passacalha	Violino e violão	1970	C4E1
Sopros e Invenções	Duas clarinetas e fagote	1997; 1995	C6E2
Sopros e Invenções	Flauta, oboé, clarineta e fagote		C1E5; C3E4; C3E5
Suíte em Três Movimentos	Flauta e clarineta	1991	C2E1; C3E5
Suíte em Três Movimentos	Oboé e fagote	2005	C2E4
Três Danças	Violino e piano		C4E2
Três Peças	Flauta e harpa		C5E2

OBRAS SOLO

Foram identificadas, no acervo, 39 obras solo: 34 obras para piano, quatro para violão⁵³ e uma para violino. Dentre as peças para piano, há duas coletâneas didáticas: *Brasil: Música na História – 50 Peças Progressivas* e *Minha Infância – Peças Fáceis*. Do total, 23 peças não contêm data, três datam dos anos 50, três dos anos 60⁵⁴, duas dos anos 70⁵⁵, uma dos anos 80, três dos anos 90 e três dos anos 2000⁵⁶.

Título	Instrumentação	Ano	Localização
Anhangá	Piano		C3E3
Brasil: Música na História – 50 Peças Progressivas	Piano	1976; 1979; 1985	C2E2; C6E1; C6E1
Caititu	Piano		C3E6; C4E2; C4E2
Dança de Índios	Piano		C3E6; C4E2
Divagações – Valsa	Piano	1959	C7E2; C7E2
Estruturação a Duas Vozes – Obstinado	Piano		C3E6

⁵² Título original: [?] de Amor (*Pas de Deux*).

⁵³ Embora duas destas, *Nordestinas* e *Três Peças*, consistam na mesma obra.

⁵⁴ Embora também identificado um manuscrito de 1971 da *Suíte em Três Movimentos*, e que o compositor tenha informado como 1979 a data de sua composição.

⁵⁵ Os dois manuscritos de *Brasil: Música na História* datam desta época, embora o compositor informe 1985 como a data da composição.

⁵⁶ Segundo Cruz, *Lendas Capixabas* é de 1999, mas os dois manuscritos encontrados datam de 2000.

<i>Fantasia sobre o Hino do Fluminense de Lamartine Babo</i>	Piano	1992	C6E2
<i>Gravuras de Debret</i>	Piano	1995	C6E1
<i>Gravuras de Debret⁵⁷</i>	Violão	2005	C6E2
<i>Hino à Vitória</i>	Piano		C6E4
<i>Instantes Sonoros</i>	Piano	1997	C2E1
<i>Invenção a Duas Vozes</i>	Piano	1970	C4E3; C5E2
<i>Jazz</i>	Piano		C7E2
<i>Lembrança</i>	Piano	1958	C7E2
<i>Lendas Capixabas</i>	Violão	2000; 1999	C2E4; C6E2
<i>Minha Burrinha (das 25 Peças Progressivas)</i>	Piano		C4E2
<i>Minha Infância – Peças Fáceis</i>	Piano	1963	C7E2
<i>Minha Terra Vol. I – Peças Progressivas</i>	Piano		C2E3
<i>Minuete</i>	Piano		C2E3
<i>Minueto</i>	Piano		C2E3
<i>Mr. Jazz</i>	Piano		C2E1
<i>Na Kananga do Japão (Samba)</i>	Piano		C4E2
<i>Nordestinas</i>	Violão		C5E2
<i>O Pássaro Agonizante</i>	Piano	1969	C2E3; C4E2; C5E2; C6E2
<i>O Soldadinho Travêso – Música para estudo</i>	Piano		C7E2
<i>Passacalha</i>	Piano		C5E2
<i>Primeiros Passos</i>	Piano		C3E6; C4E2
<i>Revoada de Andorinhas</i>	Piano		C3E6
<i>Rugendas</i>	Piano		C5E4
<i>Scherzo (Peças para Piano)</i>	Piano		C4E2
<i>Sertão Caboclo – Suíte em Três Movimentos</i>	Violino	2005	C6E2; EA3
<i>Sinfonia de Pássaros</i>	Piano		C3E3
<i>Sonatina</i>	Piano	1979	C6E2
<i>Suíte em Três Movimentos</i>	Piano	1969; 1971; 1979	C2E3; C3E3; C4E3; C4E5
<i>Três Peças</i>	Violão	1981	C5E2
<i>Valsa I</i>	Piano		C7E1
<i>Valsa II</i>	Piano		C7E1
<i>Variações</i>	Piano		C2E3
<i>Veleiro Chinês</i>	Piano	1956	C7E1

⁵⁷ Consiste em uma nova obra, diferente de *Gravuras de Debret* para piano.

MELODIAS

Identificamos 65 melodias de canções populares, muitas das quais cifradas e algumas escritas para piano e acrescidas de cifras; encontram-se explicitados os seguintes gêneros: samba, bolero, choro, marcha, balada, samba-canção, samba-maxixe, frevo, *surf*, bossa, samba-bossa, modinha, marcial, marcha-rancho, moda-violão e canção. Entre os parceiros, identificamos os nomes de Almeida Rego, Fernando Cesar, Jair Amorim, Jorge Smera, Adolpho Bloch, João de Barro (Braguinha), Carlos Heitor Cony, Paulinho Rezende, Paulo Ricardo, Haroldo Barbosa, Waldemar Gomes, Adriana Cunha, Emanuel Rodrigues, Rossini Pacheco, Murillo Latini, Luciano Alves e A. Fernandes.

Título	Autores	Localização
<i>A Escrava Anastácia</i>	Carlos Cruz	C1E2
<i>A Kananga do Japão (Samba-maxixe)</i>	Carlos Cruz e João de Barro (Braguinha)	C1E2; C5E4
<i>A Taverna</i>	Carlos Cruz	C2E3
<i>Ai, Meus Pais (Frevo)</i>	Carlos Cruz, Adolpho Bloch e Carlos Heitor Cony	C7E2
<i>Amor de Gazolina (Surf)</i>	Carlos Cruz e Almeida Rego	C7E1
<i>Antonio Conselheiro</i>	Carlos Cruz e Fernando Cesar	C1E2; C2E3
<i>Apimentado (Choro)</i>	Carlos Cruz	C5E3; C6E4
<i>Bota pra Beber</i>	Carlos Cruz	C2E4
<i>Brasil! Olé, Olé! (Marcha)</i>	Carlos Cruz e Almeida Rego	C1E2
<i>Brincar de Brincar</i>	Carlos Cruz, Paulinho Rezende e Paulo Ricardo	C1E1; C3E4
<i>Cabeça Virada (Samba)</i>	Carlos Cruz e Jair Amorim	C7E2
<i>Can-Can no Carnaval (Marcha)</i>	Carlos Cruz e Haroldo Barbosa	C7E1
<i>Carnaval 74</i>	Carlos Cruz	C7E1
<i>Castelinho</i>	Carlos Cruz e Almeida Rego	C3E3
<i>Cavaleiro do Amor</i>	Carlos Cruz	C4E2
<i>Chorei (Samba)</i>	Carlos Cruz e Waldemar Gomes	C7E1; C7E1
<i>Crioulo (Samba)</i>	Carlos Cruz e Almeida Rego	C3E3; C7E1
<i>Dancemos o Cha Cha Cha</i>	Carlos Cruz e Jair Amorim	C7E1
<i>Domingo de Carnaval (Samba)</i>	Carlos Cruz e Fernando Cesar	C7E1
<i>Ela e Ele (Bossa)</i>	Carlos Cruz e Adriana Cunha	C3E3; C3E3
<i>Essa Nêga</i>	Carlos Cruz	C7E1
<i>Esta Flor Sem Você (Samba)</i>	Carlos Cruz e Jorge Smera	C7E1
<i>Eu Não Sou Vitrola, Não! (Samba)</i>	Carlos Cruz e Adolpho Bloch	C4E5
<i>Extrapolando! (Choro)</i>	Carlos Cruz	C5E3; C6E4

Hino das Olimpíadas	Carlos Cruz	C2E2
Hino do Fluminense (Samba)	Lamartine Babo; arranjo de Carlos Cruz	C1E1; C3E3
Hino Flu	Carlos Cruz	C1E1
Hino Oficial da Cidade de Vitória	Carlos Cruz e Almeida Rego	C7E1
Lembrança de Paola	Carlos Cruz e Jorge Smera	C7E2
Lembrança do Nada	Carlos Cruz e Jorge Smera	C7E2
Lembrando Você (Choro)	Carlos Cruz	C5E3; C6E4
Logo se Vê (Bolero)	Carlos Cruz e Almeida Rego	C7E2
Marcha da Primavera	Carlos Cruz e Emanuel Rodrigues	C5E2
Melodia Dor (Samba-bossa)	Carlos Cruz	C3E3
Milk Shake	Carlos Cruz	C2E2
Minha Sinhá	Carlos Cruz	C6E4
Modinha da Sinhá	Carlos Cruz	C1E2
Não Duvides (Modinha)	Carlos Cruz	C6E4
Não Tem Colher de Chá (Samba)	Carlos Cruz e Almeida Rego	C7E2
Nave da Fantasia	Carlos Cruz, Paulo [?] e [?] Rodrigues	C4E2
Nêga Quatrocentão	Carlos Cruz e Almeida Rego	C7E1; C7E1
O Amor	Carlos Cruz e Rossini Pacheco	C7E1
O Estudante (Marcial)	Carlos Cruz	C6E1
O Sapo	Carlos Cruz	C7E1
Os Caminhos de Ir a Você (Balada)	Carlos Cruz e Fernando Cesar	C3E3
Ouçõ a Voz do Amor	Carlos Cruz	C7E1
Porque Levaste o Amor! (Bolero)	Carlos Cruz e Murillo Latini	C7E1
Prece a um Anjo de Côm	Carlos Cruz e Fernando Cesar	C1E2
Rancho da São João (Marcha-rancho)	Carlos Cruz e Almeida Rego	C7E2
Rio Sol	Carlos Cruz	C1E2
Roceiro de Sacramento (Moda-viola)	Carlos Cruz	C3E3; C4E2
Samba Cromático	Carlos Cruz e Jair Amorim	C3E6
Samba de Gente Bem	Carlos Cruz e Almeida Rego	C7E1; C7E1
Sem Você e Sem Mim (Samba-canção)	Carlos Cruz e Jorge Smera	C7E1; C7E1
Sofrer (Bolero)	Carlos Cruz	C7E2
Tarde Demais para Amar (Bolero)	Carlos Cruz	C1E1

<i>Tema das Sombras</i>	Carlos Cruz	C2E3
<i>Tempestade (Balada)</i>	Carlos Cruz e Fernando Cesar	C2E1; C3E3
<i>Tempestade (Samba-canção)</i>	Carlos Cruz e Fernando Cesar	C2E1
<i>Tormento de um Coração (Canção)</i>	Carlos Cruz e Almeida Rego	C7E1; C7E1
<i>Um Fado para Você</i>	Carlos Cruz e Luciano Alves	C3E3
<i>Vai que Eu Vou (Samba)</i>	Carlos Cruz e Jair Amorim	C7E1
<i>Vai, Saudade!</i>	Carlos Cruz e A. Fernandes	C7E1; C7E2
<i>Volte Amor (Samba)</i>	Carlos Cruz e Almeida Rego	C7E1; C7E1
<i>Vovó [?]</i>	Carlos Cruz	C2E3

ANEXO A – FONTES DE *LENDAS CAPIXABAS*

CARLOS EDUZ

Propriedade

Lendas Capicabas

I. Juparanã
da

II - O Frade e a Treina

Rede Tupi de Televisão

Para Violão

Lendas Capixabas

I - Júpiter

LAR Los ERIZ

Moderato - ca. $\text{♩} = 92$

p
legato
cresc. e poco a poco accel.
a tempo
dim.
Allegretto - ca. $\text{♩} = 112$
poco rall... f. dim.
ritmato

Handwritten musical score for guitar, consisting of 12 staves. The score includes various musical notations such as treble clefs, time signatures (2/4, 3/4, 4/4, 6/8), and dynamic markings. The piece is marked with several performance instructions:

- Propriedade da Rede Tupi de Televisão* (Watermark)
- ad a tempo* (written vertically)
- p dim.* (piano, diminuendo)
- pp* (pianissimo)
- ppc a grco. cres.* (pianissimo, crescendo)
- accf* (accidental)
- up (cab.)* (up-bow/cab.)
- tempo I* (first tempo)
- dim.* (diminuendo)
- up* (up-bow/cab.)
- 6* (fingerings)
- cres. a accf.* (crescendo, accidental)
- Aggretto. J=112* (Allegretto, tempo)
- accf.* (accidental)

The score concludes with a final chord and a double bar line.

Handwritten musical notation on a grand staff. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff contains a bass line with chords. Dynamics include *mp* and *f*. A double bar line is present.

Handwritten musical notation on a grand staff. The upper staff continues the melody. The lower staff features chords and a *rit.* marking. Dynamics include *mf* and *pp*.

Handwritten musical notation on a grand staff. The upper staff has a melodic line with some accidentals. The lower staff has chords. Dynamics include *p* and *pp*. A double bar line is present.

Handwritten musical notation on a grand staff. The upper staff has a melodic line. The lower staff has chords. Dynamics include *mp*, *sfz*, and *p(oub)*. A large circle is drawn around a section of the lower staff.

Handwritten musical notation on a grand staff. The upper staff has a melodic line. The lower staff has chords. Dynamics include *mp* and *p(oub)*.

Handwritten musical notation on a grand staff. The upper staff has a melodic line. The lower staff has chords. Dynamics include *rit.* and *pp*.

"Leudas Capixabas"
III - Itabira

Carlos Cruz

Allegro non troppo, $\text{♩} = \text{ca } 160$

Handwritten musical score for "Leudas Capixabas" III - Itabira by Carlos Cruz. The score is written on 12 staves in treble clef with a 6/8 time signature. It features a complex rhythmic pattern with many beamed eighth and sixteenth notes. The music includes various dynamics such as *p*, *mp*, and *f*, and includes articulation marks like accents and slurs. A large yellow watermark "Propriedade da Rede Tupi de Televisão" is overlaid across the middle of the page.

The image shows a handwritten musical score on aged paper, consisting of approximately 15 staves of music. The notation includes treble clefs, various time signatures (such as 6/8, 4/4, and 3/4), and complex rhythmic patterns with many beamed notes. The score is annotated with several dynamic markings and performance instructions:

- mp** (mezzo-piano) is written on the first staff.
- f** (forte) appears on the second staff.
- mf** (mezzo-forte) is used on the fourth and sixth staves.
- cresc.** (crescendo) is written on the sixth staff.
- rit. poco a poco** (ritardando poco a poco) is written on the eighth staff.
- pp** (pianissimo) and **p** (piano) are written on the ninth staff.
- dim.** (diminuendo) is written on the tenth staff.
- dim.** (diminuendo) is written on the final staff.

There are also some handwritten notes in Portuguese, including "dia" on the fourth staff and "D. ca 104" on the eighth staff. The score is overlaid with a large, semi-transparent yellow watermark that reads "Propriedade Rede Tupi de Televisão".

a tempo

mp rit. *p* *pp* *mp*

sub-bea rit-ato

cresc.

a tempo

cresc. *a tempo* *rit.* *cresc. e accel.*

fissoluto *200/100*

CARLOS CRUZ

“LENDAS CAPIXABAS”

I - Juparanã

II - O Frade e a Freira

III - Itabira

Para Violão

"Leudas Capiraabas"

I - Supramã

CARLOS EDUZ

Moderato, ca $\text{♩} = 92$

Violas

p, legato

mf *cresc.*

e poco a poco accel.

mf *a tempo*

Handwritten musical notation on a single staff. It features a series of chords and melodic lines. Dynamic markings include *mf* and *mp*. There are also some handwritten annotations like "carm." above a note.

Handwritten musical notation on a single staff, similar to the first system. It contains chords and melodic lines with dynamic markings *mf* and *mp*.

Handwritten musical notation on a single staff, concluding with a double bar line. It includes dynamic markings *poco rall. e dim.* and *pp*.

Allegretto, ca. ♩ = 112
efito, Tempo harmonico

Handwritten musical notation on a single staff, starting with a repeat sign. It includes a dynamic marking *mf* and features a mix of chords and melodic lines.

Handwritten musical notation on a single staff, showing a change in tempo and dynamic markings. It includes a *3/4* time signature and a *pp* dynamic marking.

Handwritten musical notation on a single staff, continuing the piece with various rhythmic patterns and chordal structures.



p *dim.* *a Tempo* *sup.*

mf *sup (sob.)* *mf*

dim. *Tecapo I* *mf*

cres. e accel.

Allegretto, ♩ = 112 *mf* *ff*

II - O Frade e a Freira

Adagio, ca. ♩ = 56

CARLOS LENCZ

Vcllo

p, con spirito

cresc *poco rall...*

a Tempo

pp *cresc*

poco rall...

a Tempo

cresc *cresc, con brio*

mp

mf dim.

arm arm p

mp mf p(sub)

mp effeto rimos mf p(sub) rit.

p pp

III - Tabira

Allegro non troppo, ♩ = ca 160

CARLOS LEUZ

Vibrio



cup, grazioso



Handwritten musical notation on a grand staff. The top staff contains a melodic line with slurs and accents. The bottom staff contains a bass line with chords. Handwritten annotations include "cresc." and "cresc.".

Handwritten musical notation on a grand staff. The top staff contains a melodic line with slurs and accents. The bottom staff contains a bass line with chords. Handwritten annotations include "cresc." and "cresc.".

Handwritten musical notation on a grand staff. The top staff contains a melodic line with slurs and accents. The bottom staff contains a bass line with chords. Handwritten annotations include "cresc." and "cresc.".

Handwritten musical notation on a grand staff. The top staff contains a melodic line with slurs and accents. The bottom staff contains a bass line with chords. Handwritten annotations include "cresc." and "cresc.".

Handwritten musical notation on a grand staff. The top staff contains a melodic line with slurs and accents. The bottom staff contains a bass line with chords. Handwritten annotations include "cresc." and "cresc.".

Handwritten musical notation on a grand staff. The top staff contains a melodic line with slurs and accents. The bottom staff contains a bass line with chords. Handwritten annotations include "cresc." and "cresc.".

mf

dim.

mf

dim.

mf

cresc.

mf

poco a poco dim. e rit.

sup

Memo, ♩ = ca 104

pp

sup, delicato

mf

Tempo, I

sup, rall...

p

pp

sup, grazioso

And.

mf

f, ben ritmato

cresc e molto rit...

a Tempo

mf

mf, rall...

a Tempo

mp

f, risoluto

cresc e accel.

Rio, 25/02/00
Osborne

CARLOS IRUZ

Lenda Capixabas

I - Japaranga II - O Made e a Feme III - Itabira

Para

Violaõ

e Orquestra

de Câmara

Jemdas Capicabas

I - Juparamã

Carlos Lora

Moderato - ca. $\text{♩} = 92$

The musical score is written for a chamber ensemble. The instruments and their parts are as follows:

- Flauta**: Part 1, mostly rests.
- Oboé**: Part 1, rests; Part 2, rests.
- Clarineta**: Part 1, rests; Part 2, rests.
- Fagote**: Part 1, rests; Part 2, rests.
- Violação**: Part 1, rests; Part 2, rests.
- Violino I**: Part 1, rests; Part 2, rests.
- Violino II**: Part 1, rests; Part 2, rests.
- Viola**: Part 1, rests; Part 2, rests.
- Violoncelo**: Part 1, rests; Part 2, rests.
- Contrabaixo**: Part 1, rests; Part 2, rests.
- Juparamã (Tambor)**: Part 1, rests; Part 2, rests.
- Maraca (Chaca)**: Part 1, rests; Part 2, rests.

Tempo: Moderato - ca. $\text{♩} = 92$.
Key signature: One sharp (F#).
Time signature: 4/4.
Dynamics: *p*, *pp*, *legato*, *pizz.*

This is a handwritten musical score for a symphony orchestra, consisting of ten staves. The instruments are labeled on the left as Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Clar. (Clarinet), Bass. (Bassoon), Violas (Violas), I. (Violins I), II. (Violins II), Vla. (Viola), Cel. (Cello), and Cb. (Double Bass). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as *p*, *mf*, and *f*. Performance instructions like *arco* and *div.* are present. The Flute part includes a triplet of eighth notes. The Oboe part has a *sup cresc e poco a* instruction. The Violins I and II parts are marked *arco* and *div.*. The Cello and Double Bass parts have *mf* markings. The score is written on aged, yellowed paper.

A *a tempo*

accol.

sup cresc e accol.

sup cresc e accol.

6 *6* *6* *6*

cresc e accol. poco a poco

arm.

arm.

pizz.

pizz.

sup

pizz.

sup

A

Handwritten musical score for a string quartet and woodwinds. The score is written in 4/4 time and consists of the following parts:

- Flute (Fl.):** Melodic line with dynamics *mf* and *f*.
- Oboe (Ob.):** Melodic line with dynamics *mf* and *f*.
- Clarinet (Cl.):** Melodic line with dynamics *mf* and *f*.
- Fagott (Fg.):** Bass line with dynamics *mf* and *mp*.
- Viola:** Bass line with dynamics *mp*.
- Violini (Viol.):** Violin I and Violin II staves, currently blank.
- Viola (Vcl.):** Viola part with dynamics *arco*, *mf*, and *mp*.
- Violoncello (Vcl.):** Cello part with dynamics *arco*, *mf*, and *mp*.
- Basso:** Bass line with dynamics *quasi mf* and *mp*.

The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The key signature has two sharps (F# and C#).

This is a handwritten musical score for a symphony orchestra, consisting of 11 staves. The instruments are labeled on the left as follows:

- Fl. (Flute)
- Ob. (Oboe)
- Ob. (Oboe)
- Fag. (Bassoon)
- Viol. (Violin)
- I. (Violin I)
- VI. (Violin II)
- VI. (Violin II)
- Vcllo (Violoncello)
- Vcllo (Violoncello)
- Cr. (Cello)
- Cr. (Cello)
- Two empty staves at the bottom, likely for percussion.

The score is written in a common time signature (C) and features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The dynamic markings include *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). There are also markings for *arco* (arco) and *arco* (arco). The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are some handwritten annotations and corrections throughout.

Watermarks are visible across the page, including "Propriedade" and "Rede Tupi de televisão".

Fl.

Ob.

Clar.

Fag.

poco rall. e dim.

p *pp*

Vcllo

poco rall. e dim.

p *pp*

I

II

Vcllo

Cb.

Cl.

poco rall. e dim.

div.
p *pp*

poco rall. e dim.

p *pp*

poco rall.

B Allegretto - ca. $\text{♩} = 112$

Handwritten musical score for the first system, measures 1-5. The score includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Oboe (Ob.), and Bassoon (Fag.). The time signature is 2/4. The notes are mostly rests.

B *mf* Allegretto - ca. $\text{♩} = 112$

Handwritten musical score for the second system, measures 6-10. The score includes staves for Clarinet in B-flat (Cl. Bb.), Flute I (Fl. I), Flute II (Fl. II), Viola (Vla.), Violin (Vc.), and Bassoon (Cb.). The time signature is 2/4. The music is marked *mf* and *ritmato*. The Flute I and II parts have rhythmic patterns starting in measure 7. The Viola part has a melodic line starting in measure 7. The Violin and Bassoon parts have chords with accents starting in measure 7.

B *mf*, *ritmato*

Handwritten musical score for the third system, measures 11-15. The score includes staves for Flute (Fl.) and Bassoon (Cb.). The time signature is 2/4. The music is marked *mf* and *ritmato*. The Flute part has a melodic line starting in measure 11. The Bassoon part has chords with accents starting in measure 11.

Handwritten musical score for the first system, featuring five staves. From top to bottom, the staves are labeled: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cl. (Clarinet), Fag. (Bassoon), and Violoncello (Cello). Each staff contains a whole rest in every measure, indicating that these instruments are silent during this section.

Handwritten musical score for the second system, featuring a single staff for the Violino (Violin). The notation includes a series of eighth notes in the first measure, followed by a whole rest in the second measure, and then a melodic phrase of eighth notes in the third and fourth measures.

Handwritten musical score for the third system, featuring a single staff for the Violino I (Violin I). The notation shows a whole rest in the first measure, followed by a melodic line of eighth notes in the second and third measures, and a whole rest in the fourth measure.

Handwritten musical score for the fourth system, featuring a single staff for the Violino II (Violin II). The notation shows a whole rest in the first measure, followed by a melodic line of eighth notes in the second and third measures, and a whole rest in the fourth measure.

Handwritten musical score for the fifth system, featuring a single staff for the Viola. The notation shows a whole rest in the first measure, followed by a melodic line with a slur over the second and third measures, and a whole rest in the fourth measure.

Handwritten musical score for the sixth system, featuring a single staff for the Contrabasso (Double Bass). The notation shows a whole rest in the first measure, followed by a chordal accompaniment of eighth notes in the second and third measures, and a whole rest in the fourth measure.

Handwritten musical score for the seventh system, featuring a single staff for the Contrabbasso (Double Bass). The notation shows a whole rest in the first measure, followed by a chordal accompaniment of eighth notes in the second and third measures, and a whole rest in the fourth measure.

Handwritten musical score for the eighth system, featuring two staves. The top staff shows a melodic line with a slur over the second and third measures. The bottom staff shows a whole rest in the first measure, followed by a melodic line in the second and third measures, and a whole rest in the fourth measure.

Handwritten musical score for the first system, featuring four staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fag.). The music is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The time signature changes from 3/4 to 2/4 and back to 3/4. The notation includes rests, eighth notes, and quarter notes. A large yellow watermark "Propriedade" is visible across the middle of the system.

Handwritten musical score for the second system, featuring six staves: Violin (Violino), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vla.), Cello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The music is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The time signature changes from 3/4 to 2/4 and back to 3/4. The notation includes rests, eighth notes, and quarter notes. A large yellow watermark "Rede Tupi de Televisão" is visible across the middle of the system.

Handwritten musical score for the third system, consisting of two staves. The top staff continues the melodic line with eighth and quarter notes. The bottom staff provides a bass line with quarter notes and rests. The time signature is 3/4. A large yellow watermark "Rede Tupi de Televisão" is visible across the middle of the system.

FR. C

Ob.

Fg.

C

Violin I

Violin II

Vcl.

Div.

Cb.

C

This is a handwritten musical score for a symphony orchestra. The score is written on multiple staves, including woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Saxophone, Violin, Viola, Cello, Double Bass), strings, and percussion. The music is in 4/4 time and features a variety of rhythmic patterns and dynamics. Key markings include *mf* (mezzo-forte) and *pizz.* (pizzicato). The score is overlaid with large yellow watermarks that read "Rede Tupi de Televisão".

This is a handwritten musical score for a symphony orchestra, spanning 11 staves. The instruments are arranged as follows from top to bottom: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Violin (Viol.), Violin I (I. vl.), Violin II (II. vl.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Contrabass (Cb.), and a double bass line at the bottom.

The score is divided into four measures. The first measure is marked with a common time signature (C). The second measure is marked with a 3/4 time signature. The third and fourth measures are marked with a 2/4 time signature. The music is written in a key signature of one flat (B-flat).

Key performance markings and dynamics include:

- Flute (Fl.):** *mf*, *f*, *mf*
- Oboe (Ob.):** *mf*, *f*, *mf*
- Clarinet (Cl.):** *mf*, *f*, *mf*
- Bassoon (Fg.):** *mf*, *f*, *mf*
- Violin (Viol.):** *mf*, *f*, *mf*
- Violin I (I. vl.):** *arco*, *div.*, *pizz.*, *mf*
- Violin II (II. vl.):** *arco*, *mf*, *div.*, *f*, *pizz.*, *mf*
- Viola (Vla.):** *arco*, *mf*, *div.*, *f*, *mf*, *pizz.*
- Violoncello (Vc.):** *arco*, *mf*, *f*, *mf*, *pizz.*
- Contrabass (Cb.):** *mf*, *f*, *mf*

The bottom two staves show a double bass line with a *mf* dynamic marking.

D A Tempo

The image shows a handwritten musical score for a symphony orchestra. The score is written on ten staves. The instruments are labeled on the left: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vla.), Cello (Vcl.), and Double Bass (Cb.). The score is in 2/4 time and features several dynamic markings: *rall.* (ritardando), *p* (piano), and *sup* (sforzando). There are two tempo markings: **D** A Tempo at the top and **D** a tempo in the middle. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs. A large yellow watermark "Propriedade Tupi de Televisão" is overlaid across the center of the page.

Fl *mf*
 Ob *mf*
 Cln *mf*
 Fg *mf*
 Vln I *mf arco* *div.*
 Vln II *mf arco* *div.*
 Va *mf* *div.*
 Vc *mf* *div.*
 Cb *mf*
mf

(poco)

3/4

Tempo I

E

Musical score for the first system, featuring five staves with treble and bass clefs. The music is in 4/4 time and includes dynamic markings like 'p' and 'mp'.

Propriedade

E Tempo I

Musical score for the second system, featuring five staves. The first staff has a melodic line with triplets and the instruction 'mf (a piacere)'. The second staff has the word 'da' written below it. The music continues with various dynamics and clefs.

da

Rede Tupi de Televisão

a tempo

Fl
Ob
Clar
Fag

Violoncello
cresc. e accel.

I
II
Horn
cresc. e accel.

III
IV
Trumpet
cresc. e accel.

V
VI
Trombone
cresc. e accel.

Cello/Double Bass
mf

a tempo

mf

mf

mf

mf

mf

mf

Handwritten musical score for a full orchestra. The score is written on 13 staves, including parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The music is in 4/4 time and features dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *mf* (mezzo-forte). The score includes various musical notations like notes, rests, and slurs. A large yellow watermark reading "Propriedade da Rede Tupi de Televisão" is overlaid across the page.

II. "Frade e a Freira"

Adagio - ca. d. = 56

CARLOS CRUZ

Flauta

Oboé

Clarinete Sib

Fagote

golo

sup, con spirito

Adagio - ca. d. = 56

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabaixo

Trompa

p

con sord.

con sord.

con sord.

con sord.

con sord.

sup, con spirito

sup, con spirito

sup, con spirito

sup, con spirito



FR.

Ob.

Cl.

Fg.

mp

mp

mp

Violão

I

VI.

II

VI.

Vc.

Cb.

mp

mp

mp

mp

mp

Tg.

mp

Propriedade

Rede Tupi de Televisão

Handwritten musical score for the first system, featuring four staves. From top to bottom, the staves are labeled: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Alto Saxophone (Alto), and Bass Drum (B.D.). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical score for the second system, featuring seven staves. From top to bottom, the staves are labeled: Violin (Viol.), Trumpet I (Tr. I), Trumpet II (Tr. II), Trombone (Tbn.), Double Bass (D.B.), Clarinet (Cl.), and Trombone (Tbn.). The notation includes complex rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings.

Handwritten musical score for the third system, featuring a single staff labeled Trombone (Tbn.). The notation includes rhythmic patterns and rests.

A a tempo

Fl. *mf con brio*

Ob. *mf con brio*

Cl. *mf con brio*

Fg. *mf con brio*

A a tempo

Vcl. I *poco rall.* *mp* *div.* *mf con brio*

Vcl. II *poco rall.* *mp* *div.* *mf con brio*

Vla. *poco rall.* *mp* *div.* *mf con brio*

Vc. *mp* *div.* *mf con brio*

Cb. *mf con brio*

Tub. *mf con brio*

This is a handwritten musical score for a woodwind and string ensemble. The score is organized into two systems of staves. The top system includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), and Bassoon (Fag.). The bottom system includes parts for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vcl.), Cello (Vcl.), Double Bass (Cb.), and Double Bassoon (Fag.). The music is written in 9/8 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. Dynamic markings such as *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte) are used throughout. The score includes several measures with rests, indicating that some instruments are silent during those periods. The notation is clear and legible, with some corrections and markings visible in the woodwind parts.



Handwritten musical score for a string quartet and woodwinds. The score is written on ten staves, with the top four staves representing woodwinds and the bottom six representing strings. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 6/8. The score is divided into four measures by vertical bar lines.

Woodwind Staves (top four):

- Flute (Fl.):** Measures 1 and 2 are rests. Measure 3 has a half note G4 with *mf*. Measure 4 has a half note G4 with *mf*.
- Oboe (Ob.):** Measures 1 and 2 are rests. Measure 3 has a half note G4 with *mf*. Measure 4 has a half note G4 with *mf*.
- Clarinet (Cl.):** Measures 1 and 2 are rests. Measure 3 has a half note G4 with *mf*. Measure 4 has a half note G4 with *mf*.
- Bassoon (Fg.):** Measures 1 and 2 have quarter notes G3, A3, B3. Measure 3 has a half note G3. Measure 4 has a half note G3 with *p* and a *do lo* marking above it.

String Staves (bottom six):

- Violin I (Vln I):** Measures 1 and 2 have quarter notes G4, A4, B4. Measure 3 has a half note G4. Measure 4 has a half note G4.
- Violin II (Vln II):** Measures 1 and 2 have quarter notes G4, A4, B4. Measure 3 has a half note G4. Measure 4 has a half note G4.
- Viola (Vla):** Measures 1 and 2 have quarter notes G4, A4, B4. Measure 3 has a half note G4. Measure 4 has a half note G4.
- Violoncello (Vcl):** Measures 1 and 2 have quarter notes G3, A3, B3. Measure 3 has a half note G3. Measure 4 has a half note G3.
- Double Bass (Cb.):** Measures 1 and 2 have quarter notes G2, A2, B2. Measure 3 has a half note G2. Measure 4 has a half note G2.
- Double Bass (Mj.):** Measures 1 and 2 have quarter notes G2, A2, B2. Measure 3 has a half note G2 with *mf*. Measure 4 has a half note G2 with *quasi mf*.

Performance Markings:

- mp* (mezzo-piano) is written above the first measure of the Violin I and II staves.
- mf* (mezzo-forte) is written above the first measure of the Violin I and II staves.
- arco* (arco) is written above the first measure of the Violin I and II staves.
- pizz.* (pizzicato) is written above the first measure of the Violin I and II staves.
- mp* (mezzo-piano) is written above the first measure of the Viola and Violoncello staves.
- arco* (arco) is written above the first measure of the Viola and Violoncello staves.
- mf* (mezzo-forte) is written above the first measure of the Double Bass (Cb.) staff.
- quasi mf* (quasi mezzo-forte) is written above the first measure of the Double Bass (Mj.) staff.
- p* (piano) is written above the first measure of the Bassoon staff.

C

Fl. 1
Fl. 2
Cl.
Fg.

Propriedade

p

C

Viol. I
Viol. II
Vla.
Vcl.
Cb.

Da

mp

div.

cup

p

Rede Tupi de Televisão

mp

C

Tub.
Tbn.

This is a handwritten musical score for a woodwind and brass ensemble. The score is organized into systems of staves. The instruments included are:

- Flute (Fl.)
- Oboe (ob.)
- Clarinet in A (c/la)
- Bassoon (Fag.)
- Violin I (Vcl. I)
- Violin II (Vcl. II)
- Viola (Vcl. II)
- Violoncello (Vcl. III)
- Double Bass (Vcl. III)
- Trumpet (Tromp.)

The score consists of several measures. The first three measures show various rests and melodic fragments. The fourth measure contains a large, complex handwritten scribble, possibly indicating a correction or a specific performance instruction. The fifth measure continues the melodic lines for several instruments. The sixth measure features another large scribble, similar to the one in the fourth measure. The seventh measure shows the continuation of the musical lines. The eighth measure concludes the section with a final chord and a double bar line. The notation is in a standard staff format with clefs, time signatures, and various musical symbols such as notes, rests, and slurs.

Handwritten musical score for a symphony orchestra. The score is written on ten staves, each with a double bar line at the beginning. The instruments are labeled on the left side of the staves: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), Cla. (Clarinet), Fag. (Bassoon), Viol. (Violin), I (Violin I), II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), Cb. (Contrabasso), and Tsg. (Tromba). The music is written in treble clef for the upper staves and bass clef for the lower staves. The key signature is one sharp (F#). The score consists of three measures. The first measure contains various notes and rests. The second measure contains notes with dynamic markings: *p rit.*, *p*, and *pp*. The third measure contains notes with dynamic markings: *p* and *pp*. There are also some handwritten annotations like *mf* and *p (sub)*. A large yellow watermark "Propriedade Rede Tupi de Televisão" is overlaid on the score.

III - Itabira

CARLOS EDU

Allegro non Troppo - ca. $\text{♩} = 160$

Flaut

Oboe

Clarinet sib

Fagote

mp, grazioso

sup, grazioso

mp, grazioso

Allegro non Troppo - ca. $\text{♩} = 160$

Violino I

sup, grazioso

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabaixo

da

senza cord.

senza cord.

senza cord.

senza cord.

mp, grazioso

mp, grazioso

mp, grazioso

mp, grazioso

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

Clarinet

Alto sax

(Op. 100)

Fl. - - - | y z y z | - - - | y z y z

Ob. - - - | y z y z | - - - | y z y z

Clm. - - - | *mf* *mf* *mf* *mf* | - - - | *mf* *mf* *mf* *mf*

Fg. - - - | - - - | - - - | - - -

Clark. *mf* *mf* *mf* *mf* | y z y z | *mf* *mf* *mf* *mf* | y z y z

I. - - - | y z y z | - - - | y z y z

II. - - - | y z y z | - - - | y z y z

III. - - - | y z y z | - - - | y z y z

IV. - - - | y z y z | - - - | y z y z

V. - - - | y z y z | - - - | y z y z

♩ *imp* - - - | - - - | - - - | - - -

C. - - - | - - - | - - - | - - -

B. - - - | - - - | - - - | - - -

Handwritten musical score for a string quartet and cello/contrabass. The score is divided into two systems. The first system includes staves for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello (Cello), and Contrabasso (Cb.). The second system includes staves for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The music features a melodic line in the Cello/Contrabasso part and a rhythmic accompaniment in the Violin I and Violin II parts. The score includes dynamic markings such as *mf* and *pizz.* (pizzicato). There are also some handwritten annotations in yellow, including the word "da" and "Rede Tupi de Televisão".

A

Fl. *arco*

Ob. *arco*

Cl. *arco*

Fg. *arco*

A

Violin I *arco*

Violin II *arco*

Vla. *arco*

Vcl. *arco*

Cb. *arco*

A

C. *mf*

A

Handwritten musical score for the first system, featuring staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), and Bassoon (Fag.). The Flute part begins with a double bar line and a fermata, followed by a melodic line with a dynamic marking of *mp*. The Oboe part has a similar melodic line with a *mp* dynamic. The Clarinet and Bassoon parts have rests in the first measure, followed by rhythmic patterns in the second measure.

Handwritten musical score for the second system, featuring staves for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vcl.), Cello (Cb.), and Double Bass (Cb.). The Violin I part starts with a boxed 'A' and a *mp* dynamic, followed by a melodic line. The Violin II part has a similar melodic line with a *mp* dynamic. The Viola part has a rhythmic pattern with a *mp* dynamic. The Cello and Double Bass parts have rhythmic patterns with a *mp* dynamic. The word 'da' is written in large yellow letters across the Violin I and II staves.

Handwritten musical score for the third system, featuring staves for Cello (Cb.) and Double Bass (Cb.). The Cello part starts with a boxed 'A' and a *mp* dynamic, followed by a rhythmic pattern. The Double Bass part has a similar rhythmic pattern with a *p* dynamic.

Handwritten musical score for the first system, featuring four staves:

- Fl.** (Flute): Rest in the first measure, followed by a melodic line in the second measure.
- Ob.** (Oboe): Melodic line in the first measure, followed by rests.
- Clar.** (Clarinet): Rest in the first measure, followed by a melodic line in the second measure.
- Fg.** (Bassoon): Rhythmic accompaniment in the first measure, followed by rests.

Handwritten musical score for the second system, featuring six staves:

- Vcl. I** (Violin I): Melodic line in the first measure, followed by rests.
- Vcl. II** (Violin II): Rhythmic accompaniment in the first measure, followed by rests.
- Vla.** (Viola): Rhythmic accompaniment in the first measure, followed by rests.
- Vc.** (Violoncello): Rhythmic accompaniment in the first measure, followed by rests.
- Dr.** (Drum): Rest throughout the system.
- Contra Bass** (Contra Bass): Rest throughout the system.

Handwritten musical score for the third system, featuring two staves:

- C.** (Cymbal): Rest throughout the system.
- H.** (Hi-hat): Rest throughout the system.

Fl. $\frac{6}{8}$ $\frac{4}{8}$ $\frac{6}{8}$

Ob. $\frac{6}{8}$ $\frac{4}{8}$ $\frac{6}{8}$

Clar. $\frac{6}{8}$ $\frac{4}{8}$ $\frac{6}{8}$

Fag. $\frac{6}{8}$ $\frac{4}{8}$ $\frac{6}{8}$

Viol. $\frac{6}{8}$ $\frac{4}{8}$ $\frac{6}{8}$

Vcl. $\frac{6}{8}$ $\frac{4}{8}$ $\frac{6}{8}$

Vla. $\frac{6}{8}$ $\frac{4}{8}$ $\frac{6}{8}$

Cb. $\frac{6}{8}$ $\frac{4}{8}$ $\frac{6}{8}$

Ba. $\frac{6}{8}$ $\frac{4}{8}$ $\frac{6}{8}$

Handwritten musical score for a symphony orchestra, featuring a section marked **B**. The score is written on ten staves, with the following instruments listed on the left:

- Fl. (Flute)
- Ob. (Oboe)
- Cl. (Clarinet)
- Fg. (Fagott/Bassoon)
- Viol. (Violin)
- I. (Violin I)
- II. (Violin II)
- Vla. (Viola)
- Vcl. (Violoncello/Cello)
- Ch. (Contrabasso/Double Bass)
- C. (Cello)
- B. (Bass)

The score is divided into two measures by a double bar line. The first measure is in 3/4 time, and the second measure is in 6/8 time. The key signature is one flat (B-flat). The section marked **B** begins in the second measure. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The **B** section is marked with a box containing the letter **B** and a small number ⁴ above it. The score is written in a clear, legible hand.

Fl. *mp*

Ob. *mp*

Cl. *mp*

Fag. *mp*

Tuba *mp*

Trom. *mp*

Corno *mp*

Sax. *mp*

Perc. *mf*

Propriedade

da

Rede Tupi de Televisão

82

Handwritten musical score for a symphony orchestra, page 82. The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Double Bass (Cb.), and Cymbals (C). The music is written in 6/8 time and features dynamic markings such as *f* and *mf*. A dashed box encloses the first two measures of the score.

Handwritten musical score for a string quartet and piano. The score is written on ten staves. The instruments are labeled on the left: Fl (Flute), Ob (Oboe), Cl (Clarinet), Fg (Fagotto), Vln (Violin), Vr (Viola), Vc (Violoncello), and Kb (Kbass). The piano part is indicated by 'p' and 'f' markings. The score is divided into four measures. The word 'da' is written in yellow in the second measure of the Vln staff. A large yellow watermark 'Propriedade Rede Tupi de Televisão' is overlaid across the score.

Handwritten musical score for the first system, featuring Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Ba.), and Trombone (Tb.).

- Fl.:** Rest in the first two measures; enters in the third measure with a melodic line in 6/8 time, marked *mp*.
- Ob.:** Melodic line in the first measure, marked *dim.*; rests in the second and third measures.
- Ba.:** Rest in the first two measures; enters in the third measure with a melodic line, marked *dim.*.
- Tb.:** Rest throughout the system.

A boxed **C** (Crescendo) marking is present above the Flute staff in the third measure.

Handwritten musical score for the second system, featuring Clarinet (Cl.), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), Contrabass (Cb.), and Cymbals (C).

- Cl.:** Melodic line in the first measure, marked *dim.*; rests in the second and third measures.
- Vl. I & II:** Rest throughout the system.
- Vla.:** Melodic line in the first measure, marked *dim.*; rests in the second and third measures.
- Vcl.:** Melodic line in the first measure, marked *dim.*; rests in the second and third measures.
- Cb.:** Melodic line in the first measure, marked *dim.*; rests in the second and third measures.
- C:** Rest throughout the system.

A boxed **C** (Crescendo) marking is present above the Clarinet staff in the third measure.

At the bottom of the system, there are two empty staves labeled **C** and **H**, with a **mp** marking and a 6/8 time signature below them.

Handwritten musical score for a symphony orchestra. The score is written on ten staves, with the following instruments indicated on the left:

- Fl. (Flute)
- Ob. (Oboe)
- Cl. (Clarinet)
- Fg. (Fagot)
- Viola
- I. (Violin I)
- II. (Violin II)
- Vi. (Viola)
- Cl. (Clarinet)
- Ob. (Oboe)

The score is divided into three measures. The first measure contains rests for all instruments. The second measure begins with a key signature change to one flat (B-flat) and a time signature change to 3/8. The Flute and Oboe parts play a melodic line starting with a half note, followed by quarter notes. The Violin I and II parts play a similar melodic line. The Viola, Clarinet, and Oboe parts play a harmonic accompaniment. The Flute part has a *mf* dynamic marking. The Violin I and II parts have a *mf* dynamic marking. The Viola, Clarinet, and Oboe parts have a *mf* dynamic marking. The third measure contains rests for all instruments.

Watermark: Rede Tupi de Televisão

Fl
Ob
Cl^a
Fg

sub dim.
mf dim.

Vln^a

poco a poco dim. e rit.
pp

I
Vp.
II
Vla
Vc
Cb
C
T

D

Memo - ca 104

Fl
8
sup, delicato

Ob.
8
sup, delicato

Clar.
8
sup, delicato

Fg.
8
sup, delicato

D

Violon.
8
Sord.

I
8
mp, delicato

II
8
Sord. Div.

VR
8
Sord. sup, delicato

VC
8
sup, delicato

CB
8
Sord. sup, delicato

D

gacaca
8

trajob
8
sup, delicato

This is a handwritten musical score for a symphony orchestra, consisting of 12 staves. The score is divided into three measures by vertical bar lines. The instruments and their parts are as follows:

- Flute (Fl.):** First staff, treble clef, 6/8 time signature. It begins with a whole rest, followed by eighth notes in the second measure, and a half note in the third measure. Dynamics include *mf*.
- Oboe (Ob.):** Second staff, treble clef, 6/8 time signature. It begins with a whole rest, followed by eighth notes in the second measure, and a half note in the third measure. Dynamics include *mf*.
- Clarinet (Clari):** Third staff, treble clef, 6/8 time signature. It begins with a whole rest, followed by eighth notes in the second measure, and a half note in the third measure. Dynamics include *mf*.
- Trumpet (Tr):** Fourth staff, bass clef, 6/8 time signature. It begins with a whole rest, followed by eighth notes in the second measure, and a half note in the third measure. Dynamics include *mf*.
- Violin (Viol.):** Fifth staff, treble clef, 6/8 time signature. It begins with a whole rest, followed by eighth notes in the second measure, and a half note in the third measure. Dynamics include *mf*.
- Violoncello (Vcllo):** Sixth staff, bass clef, 6/8 time signature. It begins with a whole rest, followed by eighth notes in the second measure, and a half note in the third measure. Dynamics include *mf*.
- Double Bass (Cb.):** Seventh staff, bass clef, 6/8 time signature. It begins with a whole rest, followed by eighth notes in the second measure, and a half note in the third measure. Dynamics include *mf*.
- Timpani (Timp.):** Eighth staff, bass clef, 6/8 time signature. It begins with a whole rest, followed by eighth notes in the second measure, and a half note in the third measure. Dynamics include *mf*.
- Percussion (Perc.):** Ninth staff, bass clef, 6/8 time signature. It begins with a whole rest, followed by eighth notes in the second measure, and a half note in the third measure. Dynamics include *mf*.
- Drum (Drum):** Tenth staff, bass clef, 6/8 time signature. It begins with a whole rest, followed by eighth notes in the second measure, and a half note in the third measure. Dynamics include *mf*.
- Conductor (Cond.):** Eleventh staff, bass clef, 6/8 time signature. It begins with a whole rest, followed by eighth notes in the second measure, and a half note in the third measure. Dynamics include *mf*.
- Double Bass (Cb.):** Twelfth staff, bass clef, 6/8 time signature. It begins with a whole rest, followed by eighth notes in the second measure, and a half note in the third measure. Dynamics include *mf*.

The score is written in 6/8 time signature and features various dynamics such as *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The notation includes rests, eighth notes, and half notes, with some notes beamed together. The overall style is that of a handwritten manuscript.

Fl. $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{6}{8}$

Ob. $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{6}{8}$

Fg. $\frac{9}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{6}{8}$

Vln. $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{6}{8}$

I. $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{6}{8}$

II. $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{6}{8}$

Vla. $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{6}{8}$

Vc. $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{6}{8}$

Cb. $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{6}{8}$

Perc. $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{6}{8}$

mp

mp rall.

p

rall. p

pp

Propriedade Rede Tupi de Televisão

E Tempo I

Handwritten musical score for Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (Cln), and Bassoon (Fg). The score is in 3/4 time and begins with a key signature of one flat (B-flat). The Flute part starts with a rest, followed by a melodic line in the second measure. The Oboe and Clarinet parts have rests in the first measure and enter in the second measure with a melodic line. The Bassoon part has a rest in the first measure and a single note in the second measure. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) in the third measure.

Handwritten musical score for Violin (Vcl), Viola (Vla), and Cello (Vcl). The score is in 3/4 time and begins with a key signature of one flat (B-flat). The Violin part starts with a melodic line in the first measure, followed by a more complex melodic line in the second measure. The Viola and Cello parts have rests in the first measure and enter in the second measure with a melodic line. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *pizz.* (pizzicato) in the second measure. The Cello part has a rest in the first measure and a single note in the second measure. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) in the third measure.

Handwritten musical score for Cello (Cello) and Double Bass (Mandola). The score is in 3/4 time and begins with a key signature of one flat (B-flat). The Cello part starts with a melodic line in the first measure, followed by a more complex melodic line in the second measure. The Mandola part has a rest in the first measure and a single note in the second measure. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) in the third measure.

Fl. *p*

Cl.

Fag.

T. I.

T. II.

Tb.

Fag.

C.

div.

mf

mf

Propriedade Rede Tupi de Televisão

This is a handwritten musical score for a symphony orchestra, consisting of ten staves. The instruments are labeled on the left as follows: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), Bassoon (Fag.), Trumpet I (U. I.), Trumpet II (U. II.), Trombone (U. III.), Cello (C.), Double Bass (B.), and Percussion (P.).

The score is divided into three measures. The first measure shows the initial notation for each instrument. The second measure contains rests for most instruments, with some woodwinds and strings playing. The third measure is marked with a boxed **F** (forte) and the instruction *f, bem ritmato* (forte, with a ritardando). In this measure, the woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon) and Trombone play a rhythmic pattern of eighth notes. The strings (Trumpets, Trombones, Cellos, and Double Basses) play a similar rhythmic pattern. The Percussion part is marked with a boxed **F** and *f*, playing a rhythmic pattern of eighth notes.

Key features of the score include:

- Handwritten notation with various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.
- Use of a boxed **F** to indicate a forte dynamic.
- The instruction *f, bem ritmato* (forte, with a ritardando) written in cursive.
- Changes in key signature and time signature across the measures.

Handwritten musical score for woodwinds and strings. The staves are labeled on the left: Fl., Ob., Cl., Fg., and Violon. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings. A large yellow watermark "Propriedade" is overlaid across the middle of this section.

Handwritten musical score for brass and percussion. The staves are labeled on the left: I., UP., II., Uk., VC., CB., C., and M. The notation includes rests, notes, and dynamic markings. The word "da" is written in yellow in the first measure of the I. staff. A large yellow watermark "Roda Tupi de Televisão" is overlaid across the middle of this section.

a tempo

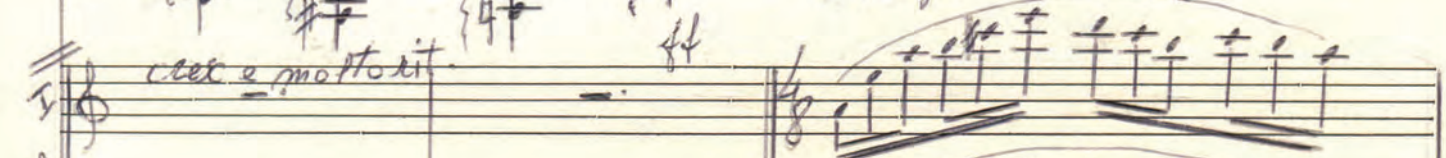
Fl. 

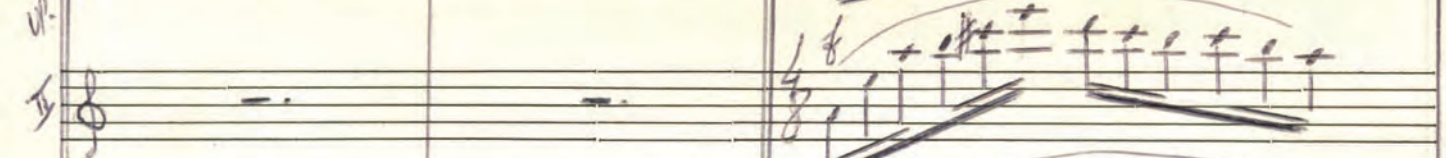
Ob. 

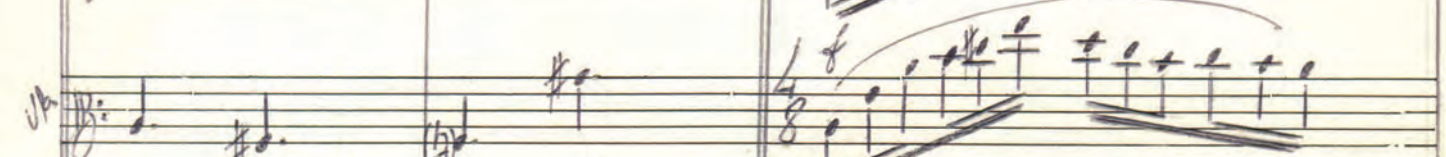
Cl. 

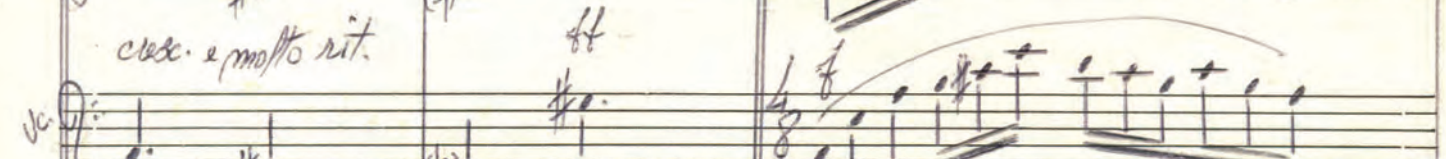
Fg. 

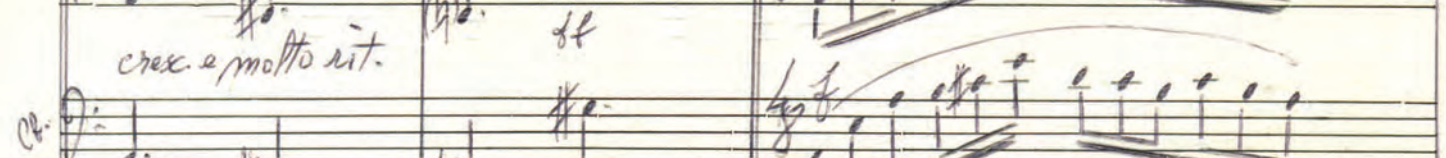
Violino 

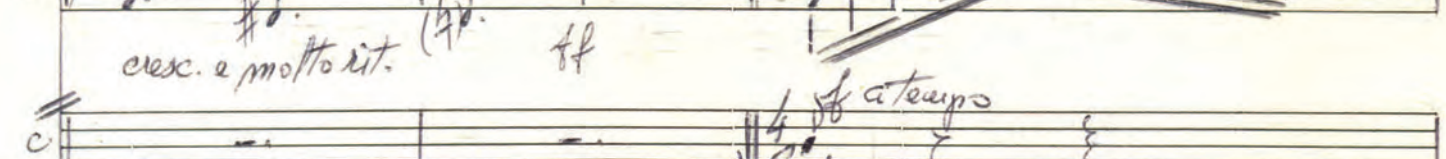
I 

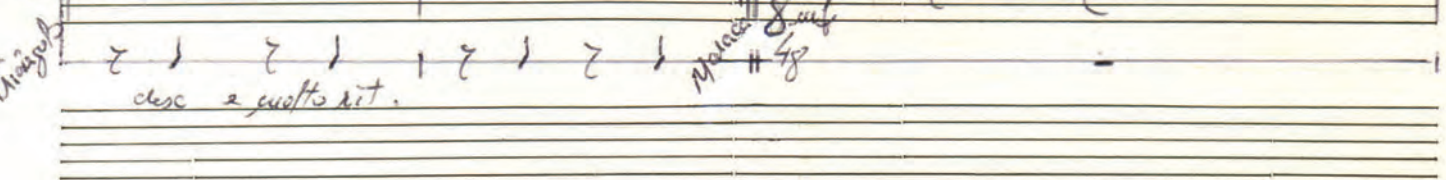
II 

Vla. 

Vc. 

Cb. 

C. 

Timpani 

cres. e molto rit.

cres. e molto rit.

cres. e molto rit.

cres. e molto rit.

desc. e molto rit.

a tempo

a tempo

Molto

Handwritten musical score for a symphony orchestra. The score is written on multiple staves, including Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Va.), Violoncello (Vc.), Contrabass (Cb.), and Cymbals/Tam-tam (C.). The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score is divided into three measures. The first measure contains the beginning of the piece. The second measure continues the melody. The third measure concludes the phrase with a fermata. The dynamic marking *mf, poco a* is written below the staves for the strings and woodwinds in the third measure. A large yellow watermark "Propriedade da Rede Tupi de Televisão" is overlaid across the center of the page.

a tempo

Fl. *f, ricolto* *cresc. e accel.*

Ob. *f, ricolto* *cresc. e accel.*

Cl. *f, ricolto* *cresc. e accel.*

Fag. *f, ricolto* *cresc. e accel.*

Vcl. *f, ricolto* *cresc. e accel.*

Cb. *f, ricolto* *cresc. e accel.*

C. *f, ricolto* *cresc. e accel.*

Vl. I *poco rall. e dim.* *f, ricolto* *cresc. e accel.*

Vl. II *poco rall. e dim.* *f, ricolto* *cresc. e accel.*

Vla. *poco rall. e dim.* *f, ricolto* *cresc. e accel.*

Vcl. *poco rall. e dim.* *f, ricolto* *cresc. e accel.*

Cb. *poco rall. e dim.* *f, ricolto* *cresc. e accel.*

Voice *poco rall. e dim.* *f, ricolto* *cresc. e accel.*

a tempo

Ob.:
 Jênio Lou, de preferência,
 utilizou os mesmos instrumentos
 de origem indígena: guaraná,
 macacá e cacaca.

Pio 11/5/01
 [Signature]

Lendas Capixabas

dedicada à Moacyr Teixeira Neto

I - Juparanã

Violão Solo
Moderato

Carlos Cruz
(1936 - 2011)

The musical score is written for guitar solo in 4/4 time, marked Moderato. It consists of four systems of music. The first system (measures 1-4) features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system (measures 5-8) continues in the same key and time signature. The third system (measures 9-12) changes to a 2/4 time signature and includes triplets and a *cresc* marking. The fourth system (measures 13-15) features sixteenth-note runs and a *Tempo* marking. The fifth system (measures 16-19) returns to 4/4 time and includes an *arm* marking. The score uses various musical notations including chords, triplets, sixteenth-note runs, and dynamic markings.

20

mf *mp*

24

mf *mp*

27

$\frac{2}{4}$

Allegreto ♩ = 112

31

mf *efeito tampo*

35

$\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$

39

43

Musical notation for measures 43-46. Measure 43 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and sixteenth notes. Measure 44 has a repeat sign. Measure 45 has a repeat sign. Measure 46 is in 3/4 time and features a half note chord with a sharp sign.

47

Musical notation for measures 47-50. Measure 47 has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a *f* dynamic marking. Measure 48 has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a *mf* dynamic marking. Measure 49 has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measure 50 has a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

49

Musical notation for measures 49-52. Measure 49 has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measure 50 has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measure 51 has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measure 52 has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a *f* dynamic marking and a 2/4 time signature.

51

Musical notation for measures 51-54. Measure 51 has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measure 52 has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measure 53 has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measure 54 has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a *mf* dynamic marking and a 3/4 time signature.

54

Musical notation for measures 54-57. Measure 54 has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a *f* dynamic marking and a 3/4 time signature. Measure 55 has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measure 56 has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measure 57 has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a *mf* dynamic marking.

56

Musical notation for measures 56-59. Measure 56 has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measure 57 has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measure 58 has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measure 59 has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a *f* dynamic marking and a 2/4 time signature.

Tempo

Da capo e Φ

58

mp

61

64

mf *mp* *mf*

68

71

mf

Allegret

$\text{♩} = 112$

73

II - O Frade e a Freira

Adagio

5

p con

Musical notation for measures 1-4. The piece begins with a treble clef and a 6/8 time signature. A key signature change to one sharp (F#) is indicated by a double sharp sign (F#) above the staff. The music features a melody in the upper voice and a bass line in the lower voice. The first measure contains a whole rest in the upper voice and a half note in the lower voice. The second measure has a whole rest in the upper voice and a half note in the lower voice. The third measure has a whole rest in the upper voice and a half note in the lower voice. The fourth measure has a whole rest in the upper voice and a half note in the lower voice. The dynamic marking *p con* is placed below the first measure.

5

Musical notation for measures 5-8. The melody continues in the upper voice, and the bass line provides harmonic support. The dynamic marking *p con* from the previous system applies to this section.

a tempo

9

mp

Musical notation for measures 9-12. The tempo marking *a tempo* is placed above the first measure. The dynamic marking *mp* is placed below the first measure. The music features a melody in the upper voice and a bass line in the lower voice.

13

Musical notation for measures 13-16. The melody continues in the upper voice, and the bass line provides harmonic support.

a tempo

17

mf con

Musical notation for measures 17-20. The tempo marking *a tempo* is placed above the first measure. The dynamic marking *mf con* is placed below the first measure. The music features a melody in the upper voice and a bass line in the lower voice. A crescendo hairpin is located below the first measure.

20

Musical notation for measures 20 and 21. Measure 20 features a treble clef with a melody of eighth notes and a bass clef accompaniment of chords. Measure 21 continues the melody with a trill-like figure in the treble and a descending bass line.

22

Musical notation for measures 22 and 23. Measure 22 has a treble clef melody with eighth notes and a bass clef accompaniment. Measure 23 continues the melody with a trill-like figure in the treble and a descending bass line.

25

Musical notation for measures 25 and 26. Measure 25 includes a treble clef melody, a bass clef accompaniment, and a fermata over a chord. Measure 26 features a treble clef melody with a trill-like figure and a bass clef accompaniment.

28

Musical notation for measures 28 and 29. Measure 28 has a treble clef melody with a trill-like figure and a bass clef accompaniment. Measure 29 includes a treble clef melody with a trill-like figure and a bass clef accompaniment, with the text "do Sao" above the treble staff.

31

Musical notation for measures 31 and 32. Measure 31 has a treble clef melody with a trill-like figure and a bass clef accompaniment. Measure 32 features a treble clef melody with a trill-like figure and a bass clef accompaniment, with dynamic markings *p* and *pp* below the bass staff.

III - Itabira

Allegro non Troppo

Musical notation for measures 1-3. The first staff is in treble clef, 4/8 time, with a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of eighth notes. The first measure has a dynamic marking of *mp* and the tempo marking *grazioso*. The bass line consists of quarter notes.

Musical notation for measures 4-6. The first staff continues the melody from measure 4. The bass line continues with quarter notes, including a half note chord in measure 6.

Musical notation for measures 7-9. The first staff continues the melody. A crescendo hairpin is shown under the first measure. The dynamic marking *mf* is present in measure 8. The bass line continues with quarter notes.

Musical notation for measures 10-12. The first staff continues the melody. The bass line continues with quarter notes, including a half note chord in measure 12.

Musical notation for measures 13-15. The first staff continues the melody. The bass line continues with quarter notes, including a half note chord in measure 15.

16

mp *cresc*

This system contains measures 16, 17, and 18. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. Measure 16 features eighth-note patterns in both staves. Measure 17 has a treble staff with a half-note chord and a bass staff with a half-note chord. Measure 18 continues with similar chords and dynamics. Dynamics include *mp* and *cresc*.

19

mf *mp*

This system contains measures 19, 20, and 21. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. Measure 19 has eighth-note patterns. Measure 20 features a treble staff with a half-note chord and a bass staff with a half-note chord. Measure 21 continues with similar chords and dynamics. Dynamics include *mf* and *mp*.

22

This system contains measures 22, 23, and 24. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. Measure 22 has eighth-note patterns. Measure 23 features a treble staff with a half-note chord and a bass staff with a half-note chord. Measure 24 continues with similar chords and dynamics.

25

This system contains measures 25 and 26. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. Measure 25 has eighth-note patterns. Measure 26 features a treble staff with a half-note chord and a bass staff with a half-note chord.

27

This system contains measures 27 and 28. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. Measure 27 has eighth-note patterns. Measure 28 features a treble staff with a half-note chord and a bass staff with a half-note chord.

29

mp

This system contains measures 29, 30, and 31. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. Measure 29 has eighth-note patterns. Measure 30 features a treble staff with a half-note chord and a bass staff with a half-note chord. Measure 31 continues with similar chords and dynamics. Dynamics include *mp*.

32 *mf*

Musical notation for measures 32-35. Measure 32 starts with a treble clef, a 6/8 time signature, and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The melody consists of eighth notes. At measure 33, the time signature changes to 4/8. The bass line features chords with flats and accidentals. A hairpin crescendo is shown above the staff.

35 *f*

Musical notation for measures 35-37. Measure 35 starts with a treble clef, a 6/8 time signature, and a forte (*f*) dynamic. The melody continues with eighth notes. At measure 37, the time signature changes to 4/8. The bass line continues with chords. A hairpin crescendo is shown above the staff.

37 *mf*

Musical notation for measures 37-40. Measure 37 starts with a treble clef, a 4/8 time signature, and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The melody consists of eighth notes. At measure 40, there is a fermata over the first two notes. A hairpin crescendo is shown above the staff.

40 *f*

Musical notation for measures 40-43. Measure 40 starts with a treble clef, a 4/8 time signature, and a forte (*f*) dynamic. The melody consists of eighth notes with sharps. At measure 43, there is a fermata over the first two notes. A hairpin crescendo is shown above the staff.

43 *mp*

Musical notation for measures 43-45. Measure 43 starts with a treble clef, a 6/8 time signature, and a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The melody consists of eighth notes with sharps. At measure 45, the time signature changes to 4/8. A hairpin crescendo is shown above the staff.

45 *cresc* *mf*

Musical notation for measures 45-48. Measure 45 starts with a treble clef, a 4/8 time signature, and a *cresc* dynamic. The melody consists of eighth notes with sharps. At measure 46, the time signature changes to 6/8. At measure 47, there is a fermata over the first two notes. A hairpin crescendo is shown above the staff.

48

Musical staff 48: Treble clef, starting with a series of eighth notes and a triplet of eighth notes.

Meno ♩ = 104

51

Musical staff 51: Treble clef, 7/8 time signature, starting with a series of eighth notes and a triplet of eighth notes. Dynamic marking *mp*.

55

Musical staff 55: Treble clef, 7/8 time signature, starting with a series of eighth notes and a triplet of eighth notes.

58

Musical staff 58: Treble clef, 7/8 time signature, starting with a series of eighth notes and a triplet of eighth notes.

Tempo

61

Musical staff 61: Treble clef, 6/8 time signature, starting with a series of eighth notes and a triplet of eighth notes. Dynamic marking *mp*.

64

Musical staff 64: Treble clef, starting with a series of eighth notes and a triplet of eighth notes.

67

Musical staff 67: Treble clef, starting with a series of eighth notes and a triplet of eighth notes.

70

mf

Musical notation for measures 70-72. Measure 70 features a treble clef with a melody of eighth notes and a bass clef accompaniment of chords. Measure 71 includes a dynamic marking of *mf* and a fermata over the bass line. Measure 72 continues the melodic and harmonic progression.

73

Musical notation for measures 73-74. Measure 73 shows a treble clef melody with eighth notes and a bass clef accompaniment of chords. Measure 74 continues the melodic line and includes a fermata over the bass line.

75

Musical notation for measures 75-76. Measure 75 features a treble clef melody with eighth notes and a bass clef accompaniment of chords. Measure 76 continues the melodic line and includes a fermata over the bass line.

77

Musical notation for measures 77-80. Measure 77 features a treble clef melody with eighth notes and a bass clef accompaniment of chords. Measure 78 continues the melodic line. Measure 79 includes a fermata over the bass line. Measure 80 ends with a 4/8 time signature change.

80

80

Musical notation for measures 80-81. Measure 80 features a treble clef melody with eighth notes and a bass clef accompaniment of chords. Measure 81 continues the melodic line and includes a fermata over the bass line.

82

82

Musical notation for measures 82-85. Measure 82 features a treble clef melody with eighth notes and a bass clef accompaniment of chords. Measure 83 continues the melodic line. Measure 84 includes a fermata over the bass line. Measure 85 ends with a fermata over the bass line and the word "arm" written above the staff.

Tempo

86

86

Musical notation for measures 86-89. Measure 86 features a treble clef melody with eighth notes and a bass clef accompaniment of chords. Measure 87 continues the melodic line. Measure 88 includes a fermata over the bass line. Measure 89 ends with a fermata over the bass line and dynamic markings of *sf* and *ff*.

The image shows a page of handwritten musical notation on ten staves. The notation is in ink and includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. A large, semi-transparent watermark is printed diagonally across the page, reading "Propriedade da Rede Tupi de Televisão". The watermark is in a bold, sans-serif font. The musical score is partially obscured by this watermark. The paper appears aged and slightly yellowed.

"O Trolls o Trolls"

EARL L. COV

A handwritten musical score for the piece "O Trolls o Trolls" by Earl L. Cov. The score is written on ten staves. The first two staves feature a melody with notes and rests, including a circled "0." above the first measure. The third staff contains a series of vertical stems, likely representing a bass line or chordal accompaniment. The fourth staff continues the melodic line with various note values and rests. The fifth staff shows a more complex rhythmic pattern with many notes. The sixth staff continues this pattern with some rests. The seventh staff has a melodic line with some notes beamed together. The eighth staff features a series of vertical stems with some notes. The ninth staff has a melodic line with some notes beamed together. The tenth staff continues the melodic line with some notes beamed together. The score is written in a cursive, handwritten style.

A handwritten musical score consisting of ten staves. The notation includes notes, rests, and various symbols such as 'x', 'f', and 'p'. The score is heavily annotated with handwritten notes and markings in brown ink. A large bracket on the left side groups the first six staves. The notation is dense and appears to be a working draft or a score for a specific performance.

Handwritten musical notation on three staves. The first staff contains a melody with notes and rests, some with slurs. The second staff contains a bass line with notes and rests. The third staff contains a few notes and rests. A large yellow watermark is overlaid on the staves.

Propriedade

Handwritten musical notation on two staves. The top staff contains a melody with notes and rests, some with slurs. The bottom staff contains a bass line with notes and rests.

Handwritten musical notation on two staves. The top staff contains a melody with notes and rests, some with slurs. The bottom staff contains a bass line with notes and rests.

da

Handwritten musical notation on two staves. The top staff contains a melody with notes and rests, some with slurs. The bottom staff contains a bass line with notes and rests.

Rede Tupi de Televisão

Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and articulation marks. There are two triplets indicated by the number '3' above groups of notes. The handwriting is somewhat light and appears to be a sketch or a first draft.

Handwritten musical notation on a five-line staff, continuing the piece from the first staff. It features a series of notes with stems, some beamed together, and rests. The notation is consistent with the first staff, showing a melodic line.

Handwritten musical notation on a five-line staff, which is mostly blank. On the right side of the staff, there are handwritten numbers: '23' and '12', with a checkmark and a diagonal slash below them, possibly indicating a page or measure count.

A blank five-line musical staff.

A blank five-line musical staff.

A blank five-line musical staff.

A blank five-line musical staff.

A blank five-line musical staff.

A blank five-line musical staff.

II O Frade e a Fúlcia

Alterações na Partitura

III) Itabina

Handwritten musical notation for the piece 'Itabina'. The notation is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 4/8. The piece begins with a circled measure number '39'. The melody consists of several eighth-note runs. The bass line consists of a few chords, including a B-flat major chord and a B-flat minor chord. The piece ends with a double bar line.

ANEXO B – GRAVAÇÕES