UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

TRIO OP. 9 DE HENRIQUE OSWALD:

Uma edição crítica

HÉLCIO VAZ DO VAL

Belo Horizonte – MG
2012

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DA ESCOLA DE MÚSICA

TRIO OP. 9 DE HENRIQUE OSWALD:

Uma edição crítica

HÉLCIO VAZ DO VAL

Orientadora: Profa. Dra. Margarida M. Borghoff

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: Performance Musical

Instrumento: Piano

Belo Horizonte – MG
2012

V135t Val, Hélcio Vaz do.

Trio op. 9 de Henrique Oswald [manuscrito] : uma edição crítica / Hélcio Vaz do Val. – 2012.
192 f., enc.

Orientador: Margarida Maria Borghoff.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Dissertação (mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia e anexo.

1. Trios de cordas (piano, violino, violoncelo). 2. Música de câmara – análise musical. 3. Oswald, Henrique, 1852-1931. I. Borghoff, Margarida Maria. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 785.73

Programa do Recital

14 de dezembro de 2012

Auditório Fernando Mello Vianna

Escola de Música da UFMG

Henrique Oswald - Il neige

Leopoldo Miguez - Noturno op. 10

- Noturno op. 20 nº 1

Alberto Nepomuceno - Melodia

Hélcio Vaz do Val - piano

Cláudio Santoro – Trio

Henrique Oswald – Trio op. 9

- Allegro Moderato
- Adagio
- Scherzo - Allegretto
- Molto Allegro

Laura von Atzingen - violino

Carlos Márcio Bicalho - violoncelo

Hélcio Vaz do Val - piano

Agradecimentos

A meus pais, por toda a dedicação e constante presença em minha vida musical;

À Profa. Guida Borghoff, por toda a ajuda e dedicação durante a elaboração do trabalho;

Aos membros da Banca Examinadora Prof. Fausto Borém e Prof. Paulo Sérgio Malheiros, pelas valiosas sugestões e contribuições para o trabalho;

Aos professores Wilma Zanella, Luiz Senise, Júnia Canton, Frederic Meinders e Miguel Rosselini, fundamentais para a minha formação pianística;

À Laura von Atzingen, ao Carlos Bicalho e à Larissa Mattos, pela colaboração fundamental e todo o empenho e envolvimento com o trabalho;

Aos amigos Gabriel Casara e Igor Reyner, pelas sugestões e ajuda com o projeto, e Daniel Lemos, pela hospedagem no Rio de Janeiro;

À Biblioteca e ao Arquivo Nacionais do Rio de Janeiro, e à biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da USP, São Paulo, pela disponibilização dos manuscritos e outros materiais;

A todos que, de forma direta ou indireta, contribuíram para a realização deste trabalho.

Resumo

Henrique Oswald (1852-1931) foi um músico de destacada atuação no cenário musical brasileiro. Sua obra é ampla e diversificada, abrangendo praticamente todos os gêneros musicais. No entanto, durante muitos anos sua produção ficou relegada a um segundo plano em favor dos compositores e obras nacionalistas, e boa parte de sua obra não foi ainda publicada, existindo apenas na forma de manuscrito. Em anos recentes, os estudos sobre sua vida e obra, bem como edições de suas obras vêm se multiplicando, e sua produção está voltando à tona.

No presente trabalho, nos propusemos a realizar uma edição crítica de seu Trio op. 9 para violino, violoncelo e piano, obra relevante na produção do compositor e ainda não editada. A edição foi feita no programa Finale baseada em quatro manuscritos, sendo três completos e um incompleto. A cópia manuscrita conservada no Arquivo Nacional do RJ foi tomada como fonte principal por apresentar alterações importantes e funcionais do ponto de vista da execução, e informações das demais fontes foram também utilizadas. Os manuscritos foram comparados e as diferenças entre eles listadas e divididas em categorias para melhor visualização e facilitação das escolhas, e as escolhas e intervenções editoriais foram justificadas. A partitura editada e as partes cavadas do violino e do violoncelo estão incluídas no trabalho.

Palavras-chave: Henrique Oswald, edição crítica, romantismo brasileiro, música de câmara, trios com piano.

Abstract

Henrique Oswald (1852-1931) was a musician of notable acting in brazilian music scene. His output is extensive and diverse, and comprises practically every musical genre. Nevertheless, for many years his works were neglected in favor of nationalist music, and much of his work isn't yet published, existing only in manuscripts. In recent years, studies about his life and works, as well as editions of his music are multiplying, and his output is coming back to light.

In the present work, we accomplished a critical edition of his Trio op. 9 for violin, cello and piano, an important work in the composer's output and not yet edited. The edition was made in the software Finale based on four manuscripts, three being complete and one incomplete. The manuscript copy preserved in Arquivo Nacional (RJ) was taken as main source, since it presents important and functional alterations concerning performance, and information from the other sources were also used. The manuscripts were compared and the differences between them were listed and divided into categories for easier viewing and facilitation of choices, and the choices and editorial interventions were justified. The edited score and the separate violin and cello parts are included in the work.

Keywords: Henrique Oswald, critical edition, brazilian romanticism, chamber music, piano trios.

Sumário

1. Introdução 1
2. Prática de publicações nos séculos XIX e XX 6
3. Descrição das fontes 9
4. Metodologia 10
5. Considerações editoriais 11
    5.1. Notas, ritmos e acidentes 23
    5.2. Ligaduras (arcadas, articulação, expressão, valor) 33
    5.3. Sinais de dinâmica 43
    5.4. Acentos, tenutos, *staccatos* e outras indicações 48
6. Partitura editada e partes cavadas do trio op. 9 de H. Oswald 54
    I – *Allegro Moderato* 55
    II – *Adagio* 80
    III – *Scherzo – Allegretto* 92
    IV – *Molto Allegro* 106
    Apêndice: III – *Prestissimo* (versão do manuscrito da Biblioteca Nacional)... 127
    Parte do violino 147
    Parte do violoncelo 169
7. Conclusão 187
8. Bibliografia 190

Índice de exemplos

Ex. 1 – 3º mov, compassos 1-6, BN e CSO 12
Ex. 2 – 3º mov, compassos 1-2, AN 12
Ex. 3 – 1º mov, compasso 52, violino, AN, BN e CSO 15
Ex. 4 – Idem, compasso análogo 189 15
Ex. 5 – 4º mov, compassos 3-4, BN e CSO 15
Ex. 6 – 4º mov, compassos 39-40, BN e CSO 15
Ex. 7 – 4º mov, compassos 43-44, AN 17
Ex. 8 – 4º mov, compassos 158-159, AN 17
Ex. 9 – 4º mov, compassos 357-358, BN e CSO 17
Ex. 10 – 2º mov, compasso 52, AN, BN e CSO 18
Ex. 11 – 2º mov, compasso 62, BN 19
Ex. 12 – 2º mov, compassos 62-63, AN 19
Ex. 13 – 4º mov, compassos 80-100, violino e violoncelo, AN, BN, CSO e USP 20
Ex. 14 – 4º mov, compassos 100-101, piano, BN e USP 21
Ex. 15 – Idem, AN e CSO 21
Ex. 16 – 4º mov, compasso 373, piano, BN e CSO 22
Ex. 17 – Idem, USP 22
Ex. 18 – Idem, AN 22
Ex. 19 – 1º mov, compasso 50, BN e CSO 25
Ex. 20 – Idem, AN 25
Ex. 21 – 1º mov, compasso 187, AN, BN e CSO 26
Ex. 22 – 3º mov, compassos 28-33, BN e CSO 28
Ex. 23 – 3º mov, compassos 10-11, AN 29
Ex. 24 – 3º mov, compassos 26-27, AN 30
Ex. 25 – 3º mov, compassos 154-159, BN e CSO 30
Ex. 26 – 3º mov, compassos 52-53, AN 31
Ex. 27 – 4º mov, compassos 69-70, piano, BN e CSO 32
Ex. 28 – Idem, AN 32
Ex. 29 – 4º mov, compasso 168, violino, AN, BN e CSO 32
Ex. 30 – Idem, compasso 172, AN, BN e CSO 32
Ex. 31 – 4º mov, compasso 226, piano, BN e CSO 33
Ex. 32 – Idem, AN e USP 33
Ex. 33 – 1º mov, compasso 7, piano, BN e CSO 36
Ex. 34 – Idem, AN 36
Ex. 35 – 1º mov, compassos 126-128, violoncelo, AN 37
Ex. 36 – Idem, BN e CSO 37
Ex. 37 – 1º mov, compassos 132-134, violino, AN 37
Ex. 38 – Idem, BN e CSO 37
Ex. 39 – 1º mov, compassos 126-128, violoncelo, partitura editada 37
Ex. 40 – 3º mov, compassos 13-17, piano, BN e CSO 39
Ex. 41 – 3º mov, compassos 5-6, piano, AN 39
Ex. 42 – 4º mov, compassos 19-20, piano, AN, BN e CSO e 333-334, AN 41
Ex. 43 – 4º mov, compassos 134-135, piano, AN, BN e CSO 41
Ex. 44 – 4º mov, compassos 333-334, piano, BN e CSO 41
Ex. 45 – 4º mov, compassos 215-218, violino, AN 42
Ex. 46 – 4º mov, compassos 257-260, violino, AN 42

Ex. 47 – 4º mov, compassos 215-218, violino, BN e CSO 42
Ex. 48 – 1º mov, compassos 6-8, violino e violoncelo, BN 44
Ex. 49 – 1º mov, compassos 49-50, piano, AN 50

Índice de tabelas

Tabela 1 – Divergência de notas no tema do 4º movimento 16
Tabela 2 – Divergências de notas, ritmos e acidentes no 1º movimento..... 23
Tabela 3 – Divergências de notas, ritmos e acidentes no 2º movimento..... 27
Tabela 4 – Divergências de notas entre AN e BN/CSO no 3º movimento 28
Tabela 5 – Divergências de notas, ritmos e acidentes no 4º movimento..... 31
Tabela 6 – Divergências de ligaduras no 1º movimento 34
Tabela 7 – Divergências de ligaduras no 2º movimento 38
Tabela 8 – Divergências de ligaduras no 4º movimento 40
Tabela 9 – Divergências de sinais de dinâmica no 1º movimento 43
Tabela 10 – Divergências de sinais de dinâmica no 2º movimento 44
Tabela 11 – Divergências de sinais de dinâmica no 4º movimento 46
Tabela 12 – Divergências de acentos, etc. no 1º movimento 48
Tabela 13 – Divergências de acentos, etc. no 2º movimento 50
Tabela 14 – Divergências de acentos, etc. no 4º movimento 51

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho de pesquisa teve início a partir do meu interesse pela produção musical do romantismo brasileiro. Visto que boa parte desta produção permanece inédita, venho, por meio deste trabalho, me aprofundar mais neste repertório, em específico na música de câmara. Do repertório camerístico brasileiro, proponho a realização de uma edição crítica do Trio op. 9 de Henrique Oswald para piano, violino e violoncelo, composto em 1889. A opção por este trio se deu pelo fato de ser uma obra relevante na produção do compositor, que o executava frequentemente em concertos, e por ele ainda não ter sido editado. O trio foi incluído entre os programas apresentados em São Paulo nos dias 2, 9 e 21 de setembro de 1896 e a 2 de outubro do mesmo ano no Rio de Janeiro, quando do primeiro regresso do compositor ao Brasil. Figurou também nos programas de Paris, nos dias 29 de janeiro e 11 de fevereiro de 1901, sempre com reações entusiasmadas do público e da crítica, como mostram as citações de MARTINS (1995):

> Oswald é um talento sinfônico de primeira ordem: o Trio e o Quinteto que ontem ouvimos são provas irrecusáveis desse asserto. (In: *Platéia*. São Paulo, 3/9/1896, ass. Raboces. Apud Martins, pg. 124)
>
> O Adágio do Trio op. 9 é uma página magistral. (In: *O Paiz*. Rio de Janeiro, 4/10/1896. Ibid, pg. 124)
>
> O público aplaudiu um Quarteto e um Trio para piano e instrumentos de cordas, obras delicadas e elegantes, mais do que fortes e de grande elevação. Procedem das escolas francesa e alemã. Nenhum exotismo se poderia encontrar no pensamento musical ou no ritmo deste compositor brasileiro e igualmente nenhum italianismo, que domina a obra de Carlos Gomes. (Paris, Fevereiro de 1901. Ibid, pg. 127)

Oswald foi um músico de destacada atuação no cenário musical brasileiro. Nasceu no Rio de Janeiro em 1852. Filho de pai suíço e mãe italiana, aos quinze anos partiu para a Europa, onde completou sua formação musical, e lá permaneceu por cerca de quarenta anos, tendo feito neste período diversas viagens ao Brasil para apresentar suas obras. Somente em 1911 fixou-se definitivamente no Rio de Janeiro, nomeado professor de piano catedrático do Instituto Nacional de Música, tendo antes uma passagem rápida e tumultuada pela direção do mesmo. Participou ativamente da vida musical carioca, compondo e fazendo executar suas obras, realizando saraus regulares em sua casa e formando importantes alunos no Instituto Nacional de Música. Seu estilo

é essencialmente europeu quanto à forma, estrutura, linguagem melódica e harmônica, motivo pelo qual foi criticado por historiadores e musicólogos do século XX:

> Sua música é o resultado de um caldeamento muito sutil de elementos alemães, franceses e italianos: uma espécie de cosmopolitismo pós-romântico, assinalado pelo bom gosto, por uma sensibilidade refinadíssima e um domínio do métier invejável. Sua música é sedutora mas, ao mesmo tempo, desenraizada. Falta-lhe a força da terra. (KIEFER, 1982, pg. 129)

Mário de Andrade tinha também uma postura curiosa em relação a Oswald, dizendo-se "teoricamente" seu inimigo:

> [...] um inimigo de que eu tinha, teoricamente, rancor. Porque reconhecendo a grande força e o grande prestígio dele, eu percebia o formidável aliado que perdíamos, todos quantos trabalhávamos pela especificação da música nacional. (ANDRADE, 1976, pg. 169)

O não engajamento de Oswald ao movimento nacionalista é, de certa forma, fácil de ser compreendido. Tendo o movimento surgido nos anos 20 do século passado, o compositor já se encontrava na casa dos setenta anos, com toda uma obra produzida nos moldes europeus. Além disso, ele tinha um sentimento um tanto contraditório em relação ao Brasil, que é evidenciado no diário por ele mantido durante sua estada em Munique, no início de 1906. Este diário foi escrito num período em que o compositor estava extremamente desgastado pelos problemas com a direção do Instituto Nacional de Música, cargo ao qual não se adaptou. Neste escrito ele considera incipiente o ambiente cultural do Rio de Janeiro e expõe suas dúvidas e inseguranças quanto à possibilidade de um futuro promissor para si e para sua família nesta cidade. No entanto, acaba optando pelo Rio como residência definitiva (MARTINS, 1995, pg. 79).

Apesar disso, Oswald era respeitado e reverenciado como um dos maiores compositores brasileiros de sua época:

> Henrique Oswald! Conhecerá, acaso, o Brasil, todo o valor desse grande músico, desse compositor magnífico, que se esconde, quase, na figura modesta e imensamente simpática de Henrique Oswald – esse velhinho, sempre amável, sempre sorridente, que é uma das mais completas organizações de compositor que floresceram neste século? (Do que precisa a música no Brasil? Uma visita a Henrique Oswald. In: *O Imparcial*. Rio de Janeiro, 30/1/1929, ass. Luiz Heitor [Correa de Azevedo])

> Em Henrique Oswald tem o Brasil um de seus maiores compositores, senão seu maior compositor atual. A tradição de Levy, Nepomuceno, de Homero Barreto está reatada na figura desse mestre incontestável, a quem o cabotinismo que veste de alaridos todas as modernices não presta suficientes homenagens. (Compositor brasileiro. In: *Correio Paulistano*. São Paulo, 11/10/1929, ass. Helios)

O autor do artigo acima tece ainda elogios ao Trio Serrana destacando seu ritmo brasileiro e sua melodia espontânea, sem cerebralismos, em oposição às composições modernistas, consideradas por ele ao mesmo tempo intrincadas e vazias.

Consultando os numerosos recortes de jornal com notícias e artigos relacionados ao compositor, reunidos juntamente com os recortes citados acima numa pasta conservada no Arquivo Nacional, verificamos um grande número de eventos como jantares, festas e concertos em homenagem a ele.

A produção do compositor é bastante extensa, abrangendo quase todos os gêneros musicais: concertos, sinfonias, óperas, música de câmara variada, peças para piano, canções e música sacra.

Durante grande parte do século XX, a produção musical do Romantismo brasileiro ficou relegada a um segundo plano, tendo sido privilegiada neste período a música colonial – através de diversos trabalhos de restauração, reconstituição de partituras e pesquisa de documentos, trabalho este iniciado por Curt Lange nos anos 1940 – e a música moderna, pós Semana de Arte Moderna (1922). A Semana de 1922 e a doutrina de Mário de Andrade, que pregava a atualização da linguagem musical dentro de um conceito nacionalista, influenciaram os compositores brasileiros da época, o que acabou condenando os compositores do romantismo ao esquecimento, pois eram criticados e até desprezados pelos modernistas por seguirem uma linguagem mais europeia (TACUCHIAN, 2003, pg 3).

A partir dos anos 1980, aproximadamente, com o surgimento de novos pesquisadores já distanciados da influência de Mário de Andrade, o repertório do romantismo brasileiro começou a voltar à tona. Alguns trabalhos já foram realizados a respeito deste período como o de VOLPE (1994). A autora fez um levantamento da produção de câmara do período (1850 – 1930), com formações de dois a oito instrumentos, e registrou 397 obras de 67 compositores. Outros trabalhos sobre a vida musical brasileira na segunda metade do século XIX e os compositores do período incluem: MAGALDI (1994), FARIA (1996) e JUSTI (1996).

A bibliografia sobre Henrique Oswald era também bastante escassa. A biografia escrita por sua aluna Leozinha Magalhães de ALMEIDA (1952) era o único trabalho mais substancial sobre o compositor, além de capítulos em livros de história da música

brasileira (como ALMEIDA, 1926 e AZEVEDO, 1956), e alguns artigos em revistas especializadas. Com o resgate da produção musical do romantismo brasileiro, novos trabalhos de pesquisa sobre a vida e a obra de Oswald têm surgido, entre biografias, artigos e trabalhos acadêmicos. O trabalho pioneiro no resgate do compositor foi a biografia escrita por José Eduardo MARTINS (1995), resultado da reorganização da tese de doutorado do autor (1988), que fez o levantamento biográfico a partir de diversos documentos (cartas, diários, manuscritos, fotografias, recortes de jornal, etc.) encontrados em arquivos públicos e coleções particulares.

A partir dos anos 1990, os trabalhos sobre o compositor se multiplicaram, sobretudo trabalhos acadêmicos. BORÉM DE OLIVEIRA (1993) e MONTEIRO (2000) escreveram sobre sua música de câmara, além de realizarem uma catalogação das obras do compositor. FELICE (1997) fez uma edição crítica do concerto para violino em ré menor, e D'AGOSTINI; MONTEIRO (2007) uma edição crítica do Romance para violino e piano op. 7 nº 2. IGAYARA (2001) e BERNARDINO (2009) trataram de sua música vocal, respectivamente do Requiem e do poemeto lírico *Ofélia*, BERSOU (2006) da música para piano e KERR (1989) da música para órgão.

Boa parte da produção de Oswald permanece inédita. De sua obra para piano foi editada grande parte, no Brasil e na Europa, mas da produção camerística poucas obras foram editadas. O Trio op. 45 foi editado por Sampaio Araújo (1917-18, aprox.), os Romances para violino e piano op. 37 por E. Bevilacqua (1908) e a peça para trio Serrana pela G. Ricordi & C., Milão (Itália), 1927. O Quinteto op. 18 foi publicado pela Escola Nacional de Musica da Universidade do Brasil em 1937, e existe também uma transcrição para piano solo do terceiro movimento do quinteto, *Molto Adagio*, feita por J. Octaviano e editado por Sampaio Araujo & C. em 1926 (nº de chapa 7905). A publicação de movimentos isolados era uma prática bastante comum, para divulgar as obras e vender mais facilmente. Nenhuma dessas partituras foi reeditada, portanto não se encontram mais no mercado, apenas nas bibliotecas, e muitas necessitam de revisão. Mais recentemente, em 1982, foram publicadas pela editora Novas Metas a Berceuse, a Sonata op. 21 e a Sonata Fantasia op. 44, todas para violoncelo e piano, editadas por José Eduardo Martins, que editou também o Quarteto op. 26, publicado em 2001 pela Edusp. Não foram ainda editados dois trios e um quarteto para piano e cordas, a sonata para piano e violino, cinco quartetos e o octeto para cordas, além de várias peças curtas.

Esta pesquisa traz à tona um repertório que ficou por muito tempo obscurecido, e que pertence a um período extremamente profícuo da música brasileira, no qual surgiram as primeiras instituições de ensino de música. Nesse período, começaram a surgir no Rio de Janeiro as sociedades de concerto, tais como a *Sociedade de Concertos Clássicos,* o *Clube Mozart* e o *Clube Beethoven*, que tinham por objetivo organizar concertos, cultivar e divulgar a obra de grandes compositores brasileiros e estrangeiros. Desta forma, a vida musical se desprendeu da igreja e da corte, o que gerou toda uma produção camerística, operística e sinfônica, propiciando uma vida musical efervescente, concentrada sobretudo no Rio de Janeiro.

Oswald, mesmo tendo permanecido distante do Brasil por grande parte de sua vida, foi uma figura representativa deste processo, pois vinha frequentemente ao Brasil apresentar suas obras, e influenciou diretamente compositores importantes como Lorenzo Fernandez e Frutuoso Viana.

Tendo em vista a importância histórica deste período para a música brasileira, o grande período de esquecimento em que essa produção ficou mergulhada, e o fato de boa parte da obra de Oswald ainda não ter sido editada, nos parece relevante realizar a edição de uma obra deste compositor. Este trabalho tem como objetivo divulgar a produção de Oswald e do romantismo brasileiro através da realização de uma edição crítica de seu Trio op. 9, com vistas à publicação pelo selo de gravação e edição da Escola de Música da UFMG, Minas de Som. O presente trabalho insere-se no projeto de pesquisa de Trios Brasileiros realizado na pós-graduação da EMUFMG, na linha de performance: Música de Câmara Brasileira - o Piano e as Diversas Formações. A edição crítica do trio poderá, ainda, contribuir para levar este repertório ao conhecimento de maior número pessoas, facilitar sua execução e divulgação e estimular outros trabalhos neste sentido.

COTTA (2000) destaca as dificuldades de acesso às fontes primárias (no caso, manuscritos musicais) como um dos grandes entraves à pesquisa musicológica. Tais dificuldades são consequentes da dispersão de conjuntos documentais, falta de catalogações adequadas de acervos, pouca ou nenhuma interação entre diferentes arquivos, entre outras razões. Do ponto de vista da performance, estes problemas são prejudiciais também para a execução e divulgação das obras, uma vez que os intérpretes deixam de procurar obras manuscritas por causa dessas dificuldades, ou muitas vezes

não tomam conhecimento de sua existência. Neste aspecto, a edição é importante também para facilitar o acesso e a execução de obras musicais. Além disso, uma edição tem uma importante função de conservação da obra. Segundo D'AGOSTINI; MONTEIRO (2007, pg. 2):

> Um manuscrito é um documento frágil, sujeito a todos os tipos de vicissitudes. Quando destruído ou desaparecido, a perda é irreparável. Neste sentido, a edição de obras de um compositor colabora de forma decisiva para a perpetuação de seu legado, uma vez que tal trabalho facilita a divulgação, pesquisa e execução de determinada peça.

2. PRÁTICA DE PUBLICAÇÕES NOS SÉCULOS XIX E XX

Na segunda metade do século XIX e até meados do século XX eram muito comuns as edições comentadas, ou práticas, sobretudo de obras para piano de caráter mais didático, como estudos e exercícios técnicos de Czerny, Cramer, Bertini, Berens e outros e também de obras consagradas do barroco ao romantismo. Essas revisões eram geralmente feitas por pianistas e professores famosos, como Hans von Bülow, Alfredo Casella, Alfred Cortot e Bruno Mugellini e, no Brasil, por Barrozo Netto, Souza Lima, Lorenzo Fernandez e Moura Lacerda.

Nessas edições não havia a preocupação com a fidelidade absoluta ao texto original, como ocorre atualmente. Assim, os revisores acrescentavam livremente várias indicações de articulação, fraseado, dedilhado, dinâmica e pedal, muitas vezes sem diferenciar os acréscimos editoriais das indicações originais. Esse procedimento era geralmente justificado pelo caráter didático das edições. Eram comuns também as coletâneas, nas quais os editores selecionavam e compilavam peças ou estudos de algum determinado compositor para melhor ajustá-los às necessidades de professores e alunos. Um trecho do prefácio de Barrozo Netto para sua edição dos estudos de Czerny (1941) demonstra essa prática:

> Existe, porém, um grande número de estudos, cujo interesse musical e didático não corresponde ao valor geral da obra de Czerny, sobrecarregando certos volumes de maneira inútil, ou de dificuldades mal distribuídas. [...]
>
> Assim sendo, tomamos a árdua tarefa de compilar os seus melhores estudos, depois de cuidadosa escolha no abundante material de que dispomos, distribuindo-os em seis volumes organizados em ordem gradativa de dificuldade, correspondendo aos seis primeiros anos de ensino no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro. (CZERNY, 1941)

Os editores acrescentavam também comentários e instruções técnicas sobre a execução de determinadas passagens, além de exercícios preparatórios para algum estudo com alguma dificuldade mais acentuada, e também exercícios e variantes (rítmicas e métricas) sobre o próprio material dos estudos.

É interessante notar como, nos prefácios, os editores faziam comentários bastante pessoais, expondo suas concepções técnicas, musicais, opiniões sobre obras e compositores e também sobre o próprio ensino de piano, coisas que os editores modernos evitam, se atendo mais à história e às circunstâncias da composição das obras em questão e ao detalhamento sobre as fontes utilizadas. Podemos citar, entre outros exemplos de edições comentadas de estudos e exercícios, as seguintes publicações:

BERENS, Hermann. *Escola da Velocidade.* Ed: Souza Lima. São Paulo: Irmãos Vitale, 1955.
BERTINI, Henry. *Vinte e cinco estudos, Op. 29.* Ed: Souza Lima. São Paulo: Irmãos Vitale, 1954.
CRAMER, Johann Baptist. *50 Estudos para piano.* Ed: Hans von Bülow e Barrozo Netto. Rio de Janeiro: Sampaio Araújo, s/ data.
CZERNY, Carl. *Coletânea*. Ed. Barrozo Netto. São Paulo: Ricordi, 1941.
KLEINMICHEL, Richard. *12 Estudos especiais.* Ed: Moura Lacerda. São Paulo: Irmãos Vitale, 1958.
SMITH, Felix. *36 Estudos de Pedal.* Ed: Luigi Chiaffarelli. São Paulo: Cembra, s/ data.

Quanto a obras consagradas do repertório pianístico, temos edições revisadas por Mugellini, Cortot, Casella e outros. Giuseppe Buonamici, que fora professor de Oswald em Florença, realizou uma coletânea de prelúdios e fugas de Bach reunindo em pares peças compostas isoladamente. Muitas das fugas incluídas foram compostas por Wilhelm Friedemann Bach, filho do compositor. Buonamici transpôs ainda algumas peças para se adequarem à tonalidade das peças com as quais fariam par. Entre outros exemplos de edições comentadas de obras consagradas podemos citar:

BACH, Johann Sebastian. *Il clavicembalo ben temperato.* Ed: Alfredo Casella. Milão: Edizioni Curci, 1946 (2 vols).
_____. *Picoli Preludi e Fughette.* Ed: Giuseppe Buonamici. Milão: A. & G. Carisch & C., s/ data (nº de chapa 3184).
_____. *Wohltemperiertes Klavier.* Ed: Bruno Mugellini. Wiesbaden: Breitkopf & Hartel, 1936 (2 vols).
BEETHOVEN, Ludwig van. *Sonate per pianoforte,* 3. ed. Ed: Alfredo Casella. Milão: G. Ricordi & C., 1954 (2 vols).
CHOPIN, Frederic. *Preludi.* Ed: Alfredo Casella. Milão: Edizioni Curci S. A., 1947.
_____. *12 Études op. 25.* Ed: Alfred Cortot. Paris: Édition Salabert, 1916.

Em resposta às edições comentadas, começaram a surgir no início do século XX as chamadas edições *Urtext*. O *Urtext* seria, a rigor, uma edição baseada em uma única fonte sem acréscimos editoriais de espécie alguma. Mas com o tempo o *Urtext* foi se aproximando da Edição Crítica, definida por FIGUEIREDO (2000, pg. 96) como um tipo de edição baseada em várias fontes, na qual o editor julga e avalia as variantes encontradas, fazendo escolhas de modo a buscar um texto o mais próximo possível das intenções do compositor. Acompanha um aparato crítico, onde as variantes e erros encontrados nas fontes, assim como as escolhas editoriais, são explicitados. Figueiredo chama ainda atenção para a importância do conhecimento estilístico da obra em questão para avaliação e julgamento adequados das variantes encontradas nas fontes. Edições como Henle, Wiener, Paderewski e Bärenreiter, que são hoje referências em edições *Urtext,* utilizam este procedimento ao consultar e utilizar informações de diferentes fontes. Ambos os tipos de edição, portanto, têm por objetivo o estabelecimento de um texto musical fiel às fontes e voltado para a prática musical. Segundo HAZAN (2004, pg. 166):

> A palavra do compositor é transmitida através das fontes e ao editor cabe avaliar e interpretar criticamente esta evidência. Essa interação matiza todas as facetas do processo editorial. Trata-se, em poucas palavras, de um ato de interpretação e reflexão.

Hazan usa aqui o termo "interpretação" no sentido da interpretação do texto musical, mas podemos estender o sentido do termo para o campo da performance, uma vez que estamos lidando com partituras cujo fim principal é a prática musical. No caso do presente trabalho, a performance musical foi também usada como um método de julgamento das variantes encontradas na comparação das fontes, a fim de avaliar qual versão funciona melhor na prática.

Esta é, portanto, a proposta da presente Edição Crítica do Trio op. 9 de Henrique Oswald: o estabelecimento de um texto musical que seja o mais próximo possível das intenções do compositor através do uso de informações de diferentes fontes e cujo principal objetivo é a prática musical.

3. DESCRIÇÃO DAS FONTES

Para a realização do presente trabalho foram consultados quatro manuscritos, sendo um autógrafo completo, um autógrafo incompleto e duas cópias completas, descritos a seguir em provável ordem cronológica:

1) Manuscrito autógrafo, conservado na biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, sob o número de registro HO 0158. Doravante denominado USP:

Incompleto, contém apenas o quarto movimento. Escrito a tinta, em folhas soltas de papel almaço. Datado: *Firenzi*, 1º de agosto de 1889, sem assinatura. 16 páginas, numeradas. Anotação a lápis na primeira página: "*Finale del Trio op. 9*". Indicação de andamento: *Molto Allegro*.

Tudo indica que se trata de um rascunho, pois não foi escrito com o mesmo cuidado dos manuscritos posteriores, apresenta várias rasuras e faltam várias indicações de dinâmica, fraseado, arcadas e acentos presentes nas demais fontes.

2) Manuscrito autógrafo conservado na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, número de registro MS O-I-14. Doravante denominado BN:

Completo, escrito a tinta em papel almaço com pautas riscadas a lápis. Encadernado com costura feita a mão. Assinado e datado: *Firenzi*, 1º de setembro de 1889. 81 páginas, numeradas. Indicações de andamento dos movimentos: I: *Allegro Moderato* (MM: mínima pontuada = 60), II: *Adagio*, III: *Prestissimo – Meno presto*, IV: *Molto Allegro*. Inclui letras de ensaio.

Este manuscrito é um tanto descuidado na colocação de acidentes. Dinâmicas, articulações, arcadas e acentos fartamente indicados, mas com muitas divergências em passagens análogas e repetidas. Várias marcações e correções a lápis por Sissy Oswald e pelo compositor. Indica pedalização da parte do piano de forma relativamente constante.

3) Cópia manuscrita conservada no Arquivo Nacional. Localização no acervo: HO, Cx 2, Pac 4. Doravante denominada AN:

Completa, escrita a tinta em papel almaço, encadernada em capa dura com costura feita a mão. Integra o volume o Trio op. 28 para a mesma formação. Sem assinatura. Traz a data de composição, provavelmente errônea, de 1884. 66 páginas, numeradas. Mesmas indicações de andamento de BN, exceto para o terceiro movimento: *Scherzo: Allegretto – Trio: meno mosso quasi Andante*.

Marcações de articulação, dinâmica, acentos e arcadas com muitas divergências em relação a BN. Poucas correções e anotações a lápis, a maioria dedilhados. Pedalização indicada apenas em um único local no terceiro movimento.

4) Cópia manuscrita de Sissy Oswald Alfieri, filha do compositor. Cópia eletrostática de manuscrito conservada na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Número de registro M785.73 O-I-6. Doravante denominada CSO:

Completa, feita a partir de BN. Assinada com as iniciais SOA (Sissy Oswald Alfieri), sem data. 67 páginas, sem números. Mesmas indicações de andamento de BN, com letras de ensaio e compassos numerados de cinco em cinco, porém com erros no terceiro e no quarto movimentos.

Exceto pela pedalização, não apresenta diferenças significativas de notas, dinâmica, ligaduras e acentos em relação a BN. A pedalização aqui é indicada apenas nos três primeiros compassos do primeiro movimento.

Não foram encontradas partes separadas de violino e violoncelo em nenhuma das fontes.

4. METODOLOGIA

O presente trabalho foi realizado seguindo-se três etapas metodológicas: primeira editoração para estudo e performance musical; análise e comparação dos manuscritos disponíveis do Trio op. 9; apresentações públicas e editoração final.

CSO foi a primeira fonte a que tivemos acesso, e a partir deste manuscrito foi feita uma primeira editoração para estudo da obra. A editoração foi feita no programa

Finale, incluindo partes separadas para o violino e o violoncelo. Posteriormente, tivemos acesso às demais fontes, e, após completa familiarização com a obra, as fontes foram comparadas, as diferenças entre elas listadas e a performance musical usada como um dos critérios para escolha de uma ou outra versão. Paralelamente, as versões escolhidas foram sendo transferidas para a partitura editada, constituindo assim a versão final da edição, com a lista de diferenças entre as fontes constituindo o aparato crítico, que foi dividido em categorias para melhor visualização.

Depois de terminada a versão final foram feitas apresentações públicas da obra, e pequenos detalhes da partitura foram ainda corrigidos.

Vale destacar que o trio foi gravado em vinil em 1987 por Elisa Fukuda (violino), Antônio Del Claro (violoncelo) e José Eduardo Martins (piano), pelo selo Funarte, juntamente com a sonata para piano e violino op. 36 também de Oswald, e relançado em CD em 1998. A gravação foi também consultada para solução de algumas dúvidas.

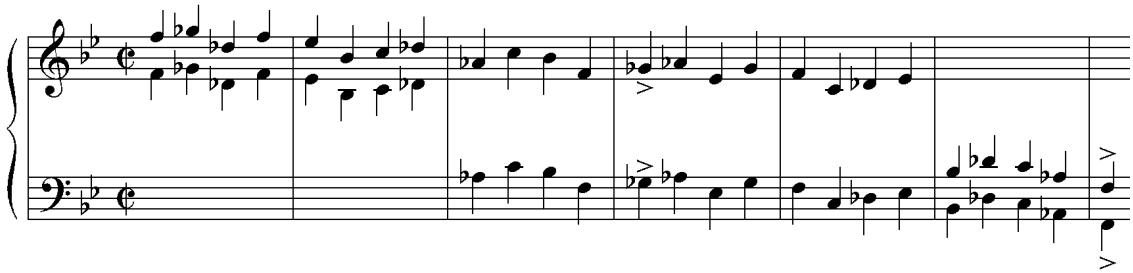
5. CONSIDERAÇÕES EDITORIAIS

As quatro fontes consultadas apresentam virtualmente o mesmo texto musical. As divergências textuais mais acentuadas entre as fontes foram encontradas no segundo e no terceiro movimento e serão tratadas detalhadamente mais adiante. As marcações de expressão são bastante irregulares e divergem consideravelmente entre AN e BN. Adotou-se majoritariamente na presente edição as indicações de AN, complementadas pelas de BN quando necessário, para dar maior uniformidade ao texto musical. A pedalização de BN foi incorporada, já que essa indicação praticamente inexiste em AN. Em alguns casos é difícil avaliar se as diferenças de notas entre BN e AN são mudanças deliberadas ou erros de escrita. Em casos de dúvida, optou-se pela leitura de BN. Pequenas e eventuais falhas comuns em manuscritos, como a falta de acidentes e dúvidas quanto à altura de notas foram corrigidas e acidentes de cortesia colocados de acordo com a prática moderna.

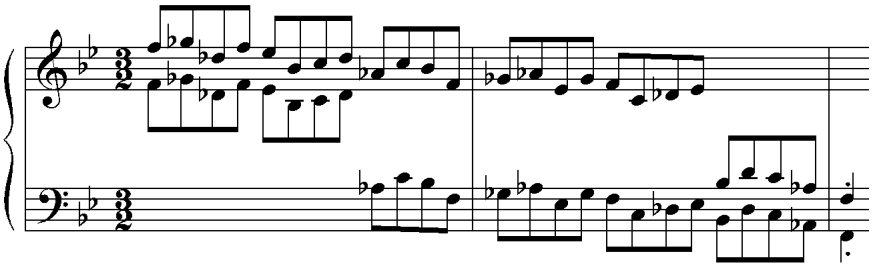
Frequentemente, em todos os manuscritos, especialmente na parte das cordas, os sinais de dinâmica nos trechos onde esta é claramente comum aos dois instrumentos são escritos apenas na parte do violino, por falta de espaço na partitura. Na presente edição, esses sinais estão indicados em ambas as partes.

As letras de ensaio em BN e CSO parecem ter sido escritas pela mesma pessoa, presumivelmente Sissy Oswald. Optou-se por incluí-las na edição, por terem boa utilidade prática.

Como anteriormente mencionado, as divergências mais significativas acontecem no segundo e no terceiro movimento. No segundo movimento, há em AN a inserção de um compasso após o compasso 62 e uma mudança de tercinas para fusas na figura de acompanhamento do piano entre os compassos 60 e 63 (ou 64, conforme AN – ver exemplos 11 e 12 adiante). O terceiro movimento está escrito em BN em compasso 2/2, e em AN em compasso 3/2 com os valores das notas reduzidos pela metade. Portanto, cada três compassos em BN se tornaram um compasso em AN (ver exemplos 1 e 2 abaixo), e na seção central (*Trio*), cada dois compassos se tornaram um. As indicações de andamento deste movimento também divergem: *Prestissimo* e *Meno presto* em BN e *Allegretto* e *Trio - meno mosso quasi Andante* em AN.



Ex. 1 – 3º mov, compassos 1-6, BN e CSO.



Ex. 2 – 3º mov, compassos 1-2, AN.

Outra alteração relevante em AN foi feita no primeiro movimento, nos compassos 143, 144 e 235, na parte das cordas. As sequencias de colcheias presentes nestes compassos em BN foram transformadas em semicolcheias em AN através da repetição das notas. Nos compassos 42 e 49 do mesmo movimento, na parte do violino, há uma diferença de ligaduras entre AN e BN que influi mais diretamente no resultado sonoro.

O Trio op. 9 está encadernado juntamente com o Trio op. 28 em AN, e ambos estão escritos com o mesmo tipo de papel e de tinta. A cópia não está datada, mas o Trio op. 28 tem a data de composição de 1897, portanto supõe-se que a cópia tenha sido feita no final do século XIX ou início do século XX. O Trio op. 9 traz a data de composição de 1884, mas como USP, que representa claramente um estágio anterior da composição está datado de 1889, podemos concluir que a data em AN está incorreta.

Para se realizar a editoração, os manuscritos foram comparados e uma hierarquia entre eles foi estabelecida. AN, comparado a outros manuscritos do compositor, não parece ter sido redigido por ele, e tampouco traz assinatura do copista. Porém, entendemos que as alterações presentes neste manuscrito devam ter sido feitas com a autoridade do compositor, o que nos leva a crer que esta cópia foi supervisionada e aprovada por ele. Além disso, as alterações mais importantes encontradas em AN já se encontram prefiguradas em BN: a inserção de um compasso no segundo movimento está indicada a lápis nesse manuscrito (ver exemplo 11 adiante), e a anotação "*ritmo di 3 battute"* presente em BN e CSO no início do terceiro movimento indica que o compositor já tinha a métrica ternária em mente. Em vista disso, AN foi tomado como fonte principal por ter sido redigido posteriormente, representando, portanto, a vontade final do compositor. Ademais, as mudanças introduzidas em AN foram certamente resultantes de performance, visto que Oswald havia executado a obra várias vezes antes da redação deste manuscrito. BN foi tomado como segunda fonte, da qual muitas informações foram aproveitadas. CSO, sendo cópia de BN, foi consultado mais ocasionalmente. USP, tendo características de rascunho, acrescenta pouco para o estabelecimento de um texto final, mas seria de grande interesse para a realização de uma edição genética, que procura reproduzir o caminho composicional trilhado pelo autor, mas não é esta a proposta do presente trabalho.

Na nossa prática, as alterações presentes em AN se mostraram favoráveis do ponto de vista da performance: no segundo movimento, a mudança de tercinas para fusas na mão esquerda do piano entre os compassos 60 e 64 torna a execução mais confortável e anatômica, e a mudança da fórmula de compasso do terceiro movimento de 2/2 para 3/2 deixa mais clara a visualização da métrica do movimento e, sobretudo para as cordas, que têm muitas pausas e entradas complicadas, facilita bastante as contagens. Nos compassos 143, 144 e 235 do primeiro movimento, a repetição das notas para as cordas torna as passagens mais sonoras e efetivas.

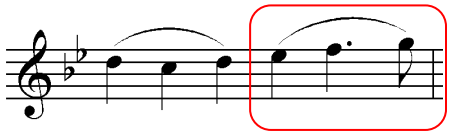
A versão de BN do terceiro movimento, por ser mais distinta textualmente, está apresentada em apêndice. Nos demais trechos citados acima as versões de BN estão como *ossia* no corpo da partitura, sendo AN o texto principal.

Outras diferenças entre os manuscritos estão apontadas e a opção por uma ou outra versão foi feita de acordo com a hierarquização estabelecida, com a comparação entre passagens análogas e a coerência melódica e harmônica.

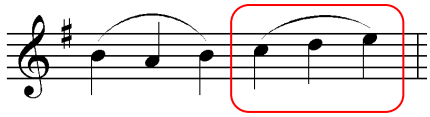
Optou-se por não indicar na partitura desta edição as divergências encontradas na comparação das fontes a fim de não sobrecarregá-la com informação excessiva. As divergências estão detalhadas no aparato crítico. Acidentes e ligaduras eventualmente omitidos em alguma das fontes, claramente por esquecimento na escrita, foram acrescentados sem especificação nos comentários.

São bastante frequentes em todas as fontes as "variantes alternativas" (FIGUEIREDO, 2000), ou seja, versões diferentes de uma mesma passagem encontradas no mesmo manuscrito. Nesses casos, as diferentes versões não apresentam variações melódicas e harmônicas significativas, e como o próprio compositor não chegou a optar por uma ou outra versão, levou-se em conta o resultado sonoro e as implicações técnicas da alteração em questão para se tomar uma decisão editorial.

Seguem alguns exemplos de variantes alternativas comuns a todas as fontes, como podemos notar nos padrões rítmicos abaixo, que aparecem na exposição do primeiro movimento como no exemplo 3 e em sua reexposição, como no exemplo 4:



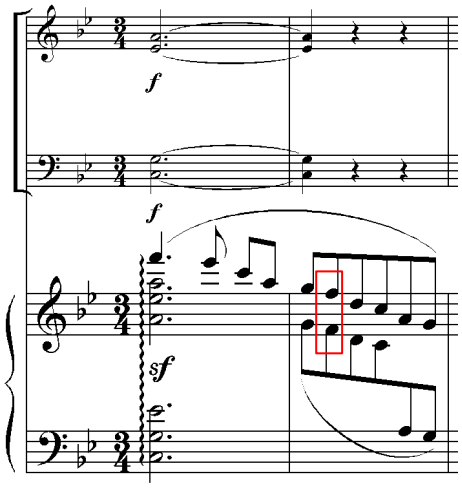
Ex. 3 – 1º mov, compasso 52, violino, AN, BN e CSO.



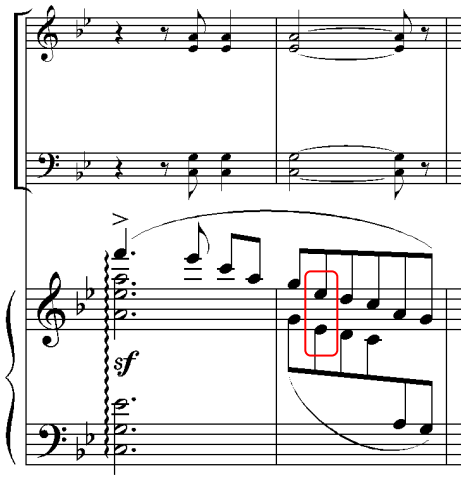
Ex. 4 – Idem, compasso análogo189.

Ambos os padrões são recorrentes em todo o primeiro movimento, portanto optou-se por manter a edição conforme os originais.

Uma variante de solução mais difícil ocorre no tema do quarto movimento, que é apresentado ao longo do mesmo em duas versões ligeiramente diferentes:



Ex. 5 – 4º mov, compassos 3-4, BN e CSO.



Ex. 6 – 4º mov, compassos 39-40, BN e CSO.

No exemplo 5, o compositor escreve Fá na segunda colcheia do compasso 4 na parte do piano, enquanto no exemplo 6 escreve Mib no lugar correspondente. A diferença na parte das cordas se deve à sequência da passagem que muda de um exemplo para o outro. O piano, porém, não segue a mesma lógica. Em BN, nas seis vezes em que este tema aparece no movimento, apenas na primeira vez o compositor escreve Fá, e em todas as outras escreve Mib. O Mib e o Sol sustentados nas partes do violino e do violoncelo, respectivamente, no exemplo 6 poderiam ser uma justificativa para o Mib no piano. Porém, por duas vezes o Mib foi modificado para Fá, sendo que em uma delas a parte das cordas está como no exemplo 6. Além disso, como se trata de uma nota de passagem, o choque não chega a ser perceptível. Essa inconstância foi também observada em USP, onde a versão com Fá aparece por duas vezes. AN não ajuda a esclarecer a dúvida, apresentando também alternâncias irregulares entre as duas

versões. Para melhor visualização, segue tabela mostrando que nota ocorre em cada repetição do tema nas fontes. As ocorrências do tema estão numeradas e seguidas de seus respectivos compassos:

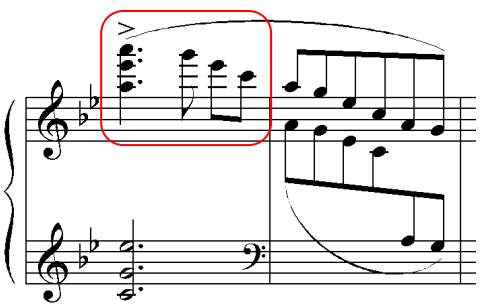
	1 (3-4)	2 (39-40)	3 (118-119)	4 (154-155)	5 (317-318)	6 (353-354)
USP	Fá	Mib	Mib	Mib	Fá	Mib
BN	Fá	Mib	Mib	Mib (corrig. p/ Fá)	Mib (corrig. p/ Fá)	Mib
AN	Fá	Mib (corrig. p/ Fá)	Mib	Fá	Fá	Mib
CSO	Fá	Mib	Mib	Fá	Fá	Mib

Tabela 1 – Divergência de notas no tema do 4º movimento.

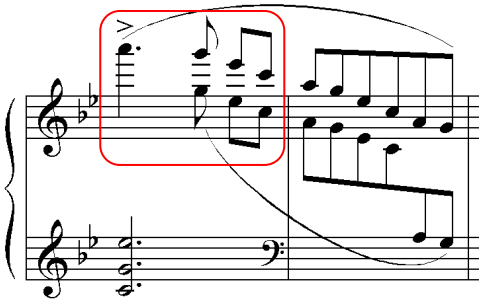
O tema ocorre sempre aos pares, com uma exposição próxima da outra, sendo que nas ocorrências ímpares, as cordas estão como no exemplo 5 e nas ocorrências pares, como no exemplo 6.

Observando a tabela vemos que não há um consenso entre as fontes quanto a um padrão ou uma sequência lógica entre as duas versões, e que o próprio compositor parece não ter se decidido por uma delas. Optou-se, portanto, por unificar todas as passagens com a nota Fá, pelas seguintes razões: o Fá aparece na primeira exposição do tema em todas as fontes; por três vezes (duas em BN e uma em AN) o Mib foi corrigido para Fá, mas o contrário não ocorre; esta não parece ser uma variante melódica intencional, por ser pouco perceptível para o ouvinte comum. Entendemos que se o compositor quisesse tal efeito, teria feito a cada repetição do tema alguma ornamentação ou variação rítmica, que seria mais claramente perceptível; tecnicamente, a unificação da passagem facilita a execução, evitando lapsos e hesitações.

Outra variante ocorre na seguinte passagem do quarto movimento, na parte do piano:

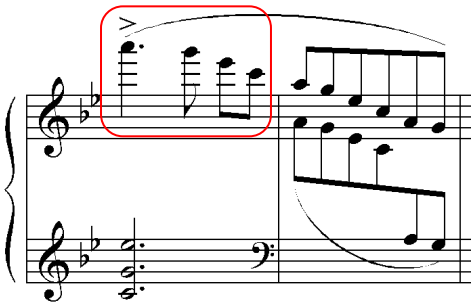


Ex. 7 – 4º mov, compassos 43-44, AN.



Ex. 8 – Idem, compassos 158-159.

A passagem acima ocorre três vezes ao longo do movimento: nos compassos exemplificados e ainda nos compassos 357-358. Nas duas primeiras ocorrências, BN e CSO estão conforme AN. Já a última ocorrência em AN é idêntica à primeira (ex. 7), porém em BN e CSO aparece a seguinte versão:

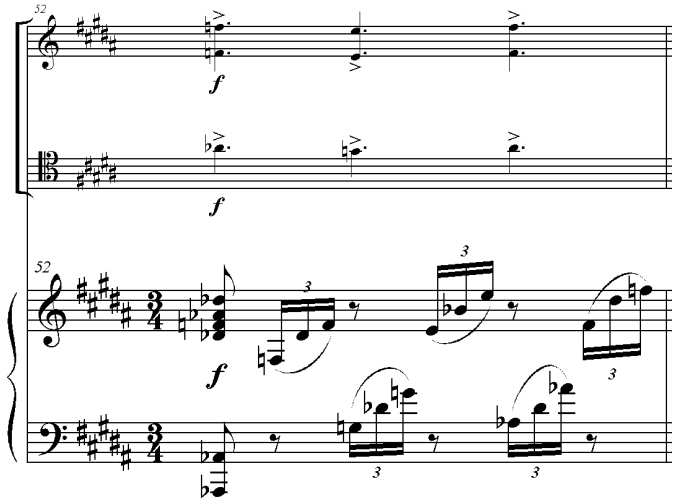


Ex. 9 – 4º mov, compassos 357-358, BN e CSO.

Em USP, as três ocorrências estão conforme o exemplo 9.

Neste caso, as três versões diferem muito pouco sonoramente, mas as diferenças de notas, assim como no caso do tema principal do movimento (ex. 5 e 6), podem causar dificuldades na execução. Optou-se, portanto, por razões técnicas, por unificá-las na edição conforme o exemplo 7, por causa da predominância desta versão em AN e também pelo fato de o acorde no primeiro tempo do compasso 43 neste exemplo fazer a passagem soar mais cheia e equilibrada do que com a nota simples nos exemplos 8 e 9.

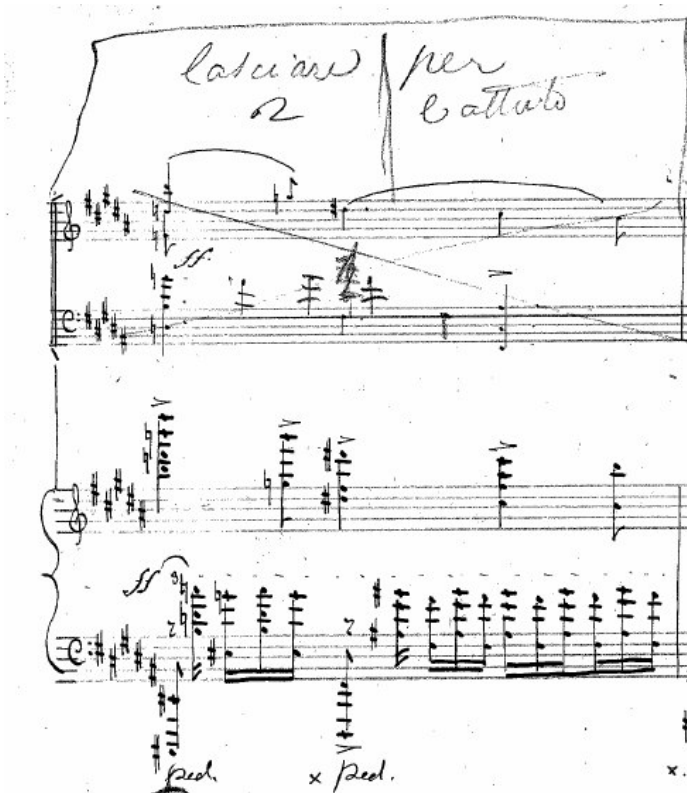
Uma passagem curiosa ocorre no segundo movimento entre os compassos 52 e 69: o compositor modifica a indicação de compasso da parte do piano para 3/4 e mantém as cordas no 9/8 inicial:[1]



Ex. 10 – 2º mov, compasso 52, AN, BN e CSO.

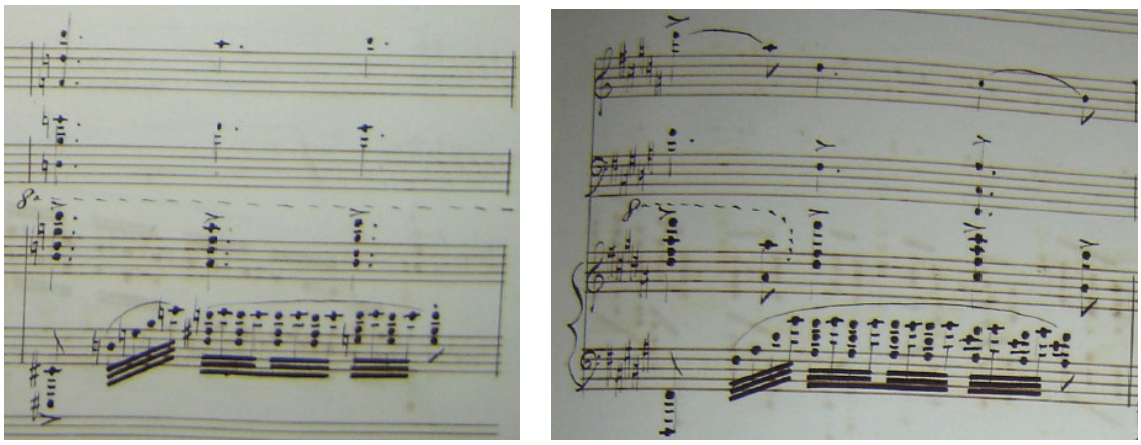
Se o tempo da colcheia for mantido do 9/8 para o 3/4, será criada uma aceleração que gera um grande contraste, compatível com a agitação da passagem. Outra alteração importante resultante da mudança de métrica diz respeito à acentuação das sextinas: em 9/8, as semicolcheias agrupadas de 6 em 6 são acentuadas de 2 em 2; já em 3/4, as semicolcheias, escritas como tercinas, são acentuadas de 3 em 3. Mas a notação acaba ficando ambígua ao longo da passagem, já que o movimento melódico a partir do compasso 62 (exemplo 11 abaixo) sugere a acentuação de 2 em 2 semicolcheias.

[1] Tal notação não é incomum mesmo em obras românticas ou de períodos anteriores, ocorrendo até no Cravo Bem Temperado de J. S. Bach (prelúdio em Sol maior, 1º livro e prelúdio em Ré maior, 2º livro).



Ex. 11 – 2º mov, compasso 62, BN.

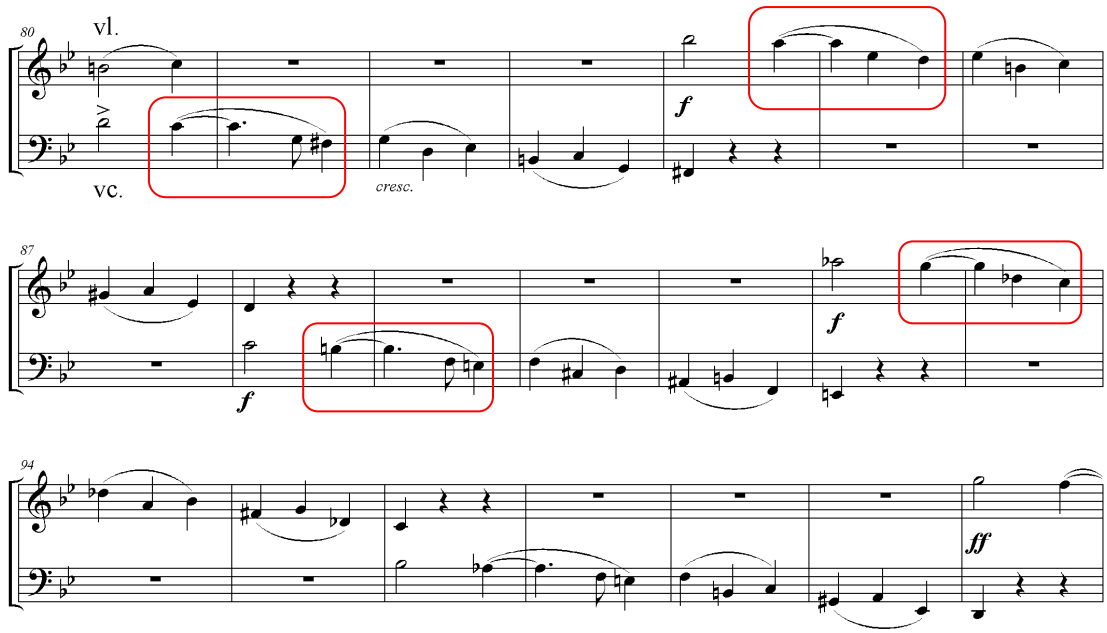
Em AN o compasso 62 foi transformado em dois. A anotação "*lasciare per 2 battuto*" em BN certamente se refere a isso. A mudança da figura de acompanhamento em AN (de tercinas em BN para fusas) entre os compassos 60 e 64 ajuda a melhor resolver tecnicamente a passagem com um padrão de execução mais simples que cria o mesmo efeito, e soluciona a ambiguidade da acentuação métrica através da introdução de uma figura quaternária. Observar ainda, no exemplo anterior, que Oswald anota a parte do violoncelo que viria a ser a versão de AN (ex. 12 abaixo):



Ex. 12 – 2º mov, compassos 62-63, AN.

Em BN e CSO, a primeira seção do terceiro movimento, *Prestissimo* (compassos 1-168), é bastante escassa em marcações de dinâmica, sobretudo na parte das cordas. Já sua reprise do compasso 255 até o final é mais fartamente marcada. Na presente edição as indicações da parte final foram, portanto, transferidas para a seção inicial, e algumas da seção inicial igualmente transferidas para a final. Em AN, a reprise da primeira seção foi indicada apenas pela anotação "*D. C. lo Scherzo sino al Fine*" ao final da seção central. Por razões práticas, optou-se aqui por escrever a reprise por extenso, conforme BN e CSO.

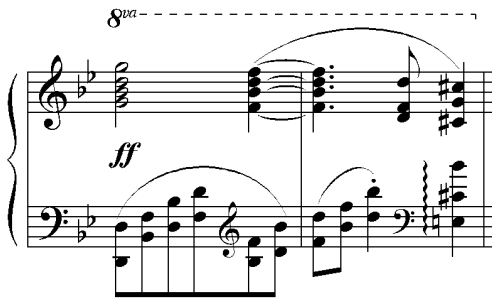
A seguinte passagem do quarto movimento também pode gerar dúvida, e uma tentação a "corrigir":



Ex. 13 – 4º mov, compassos 80-100, violino e violoncelo, AN, BN, CSO e USP.

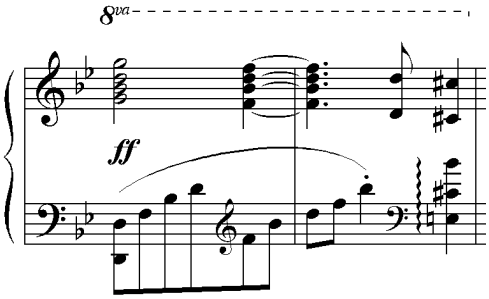
Observar a diferença rítmica entre o violino e o violoncelo no motivo apresentado nos compassos 80 (vc) e 84 (vl), e demais repetições. Claramente, a versão pontuada predomina quando este motivo aparece ao longo do movimento, como ocorre entre os compassos 261 e 314. Mas aqui e na repetição transposta da passagem (compassos 394 a 413), Oswald escreve na parte no violino semínimas ao invés do ritmo pontuado. Essa diferença é comum às quatro fontes, eliminando assim qualquer dúvida.

Oswald alterou a parte do piano na passagem dos compassos 100 e 101 do quarto movimento. O que se lia originalmente em BN e USP era o seguinte:



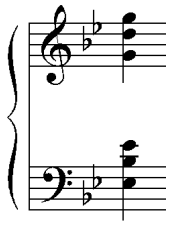
Ex. 14 – 4º mov, compassos 100-101, piano, BN e USP.

À exceção do primeiro Ré, a linha inferior da mão esquerda, até o Ré do segundo tempo do compasso 101 foi rasurada em BN, possivelmente para facilitar a execução e dar mais leveza e fluência à passagem. O mesmo acontece nos compassos 104-105 (repetição exata), 414-415 e 418-419 (repetições transpostas). Na mão direita, o Fá do segundo acorde do compasso 101 também foi rasurado, e há uma rasura indistinta no último acorde do mesmo compasso. Essas alterações foram transferidas para AN e CSO, cujas versões ficaram da seguinte forma:



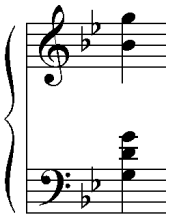
Ex. 15 – Idem, AN e CSO.

O acorde do primeiro tempo do compasso 373 do quarto movimento aparece em BN e CSO da seguinte forma:



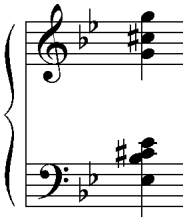
Ex. 16 – 4º mov, compasso 373, piano, BN e CSO.

Possivelmente se trata de um erro de escrita na pauta inferior, já que nos compassos 59 e 174, onde ocorre a mesma passagem, aparece o acorde de Sol menor. Em USP, contudo, o acorde de Sol menor aparece também no compasso 373:



Ex. 17 – Idem, USP.

Já em AN, o acorde em 373 aparece da seguinte forma, com um intervalo de sexta aumentada (Mib-Dó#):



Ex. 18 – Idem, AN.

Optou-se, portanto, pelo acorde de Sol menor em 373, por ele aparecer em 59 e 174 em todas as fontes, e em USP, também em 373.

Até aqui tratamos de aspectos gerais e divergências mais acentuadas encontradas nos manuscritos. A seguir apresentaremos as divergências mais específicas agrupadas em quatro categorias: 1) Notas, ritmos e acidentes; 2) Ligaduras; 3) Dinâmica; 4) Acentos, *staccatos* e outras indicações. No início de cada categoria será apresentada

uma tabela com as diferenças entre fontes e as escolhas editoriais e a seguir discutiremos as dúvidas e problemas mais relevantes em cada categoria. USP, por representar um estágio anterior da composição, não está incluído nas tabelas. No caso do terceiro movimento, em que as duas versões (AN e BN/CSO) estão apresentadas por extenso, não serão apresentadas tabelas, uma vez que houve poucas intervenções editoriais. Será apresentada apenas uma tabela com as diferenças de notas entre as versões, e alguns aspectos mais relevantes serão comentados.

Foram usadas nas tabelas as seguintes abreviações:

Vl: violino
Vc: violoncelo
ps: pauta superior (piano)
pi: pauta inferior (piano)
t: tempo
c: compasso
n/a: não se aplica
AN, BN e CSO: siglas de identificação dos manuscritos, conforme a Descrição das Fontes.

5.1. NOTAS, RITMOS E ACIDENTES

As diferenças de notas e ritmos são bastante frequentes nos manuscritos, e a grande maioria pode ser atribuída a erros de escrita. São comuns também a falta de acidentes onde deveria havê-los, repetições da mesma alteração dentro de um compasso e a não indicação de cancelamentos nos compassos seguintes aos das alterações. Adotou-se, portanto, a prática moderna de colocação de acidentes em obras tonais: alterações válidas para todo o compasso e acidentes ou cancelamentos de cortesia colocados no compasso seguinte ao da alteração.

PRIMEIRO MOVIMENTO

Nº do compasso e localização métrica	Instrumento	AN	BN	CSO	Escolha / sugestão editorial
6 e 18 – 2° t.	Piano pi	Ré	Idem	Fá	AN
49 – 5° t.	Piano pi e vl	Mi natural	Idem	Idem	Acréscimo de bemol no

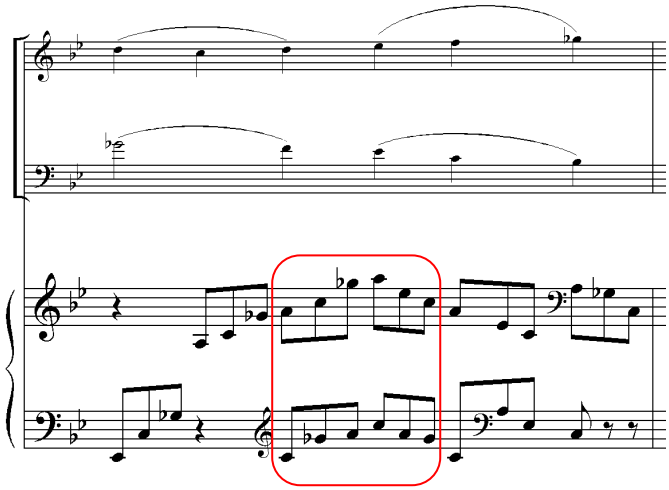
					Mi baseado na comparação com passagem análoga no c. 186, onde AN e demais indicam Dó bequadro na melodia do vl, apesar do esquecimento na parte do piano.
50 – 3º e 4º t.	Piano, ps e pi	Arpejos de Fá maior	Arpejos de sétima diminuta, com Solb ao invés de Fá	Idem BN	BN
57 e 58	Vc	Voz inferior: apoggiaturas	Semínimas	Idem BN	AN
62 – 5° e 6° t.	Vl	Ritmo: duas semínimas	Semínima pontuada e colcheia	Idem BN	AN
77 – 6° t.	Vc	Mib – Ré	Sol – Fá	Idem BN	BN
79 – 2° e 3° t.	Piano ps	Ritmo: 2 semínimas	Idem AN	Semínima pontuada e colcheia	AN
83 – 4° t.	Vl	Pausas	Lá 2 mínima pontuada	Idem BN	BN
86 – 4° ao 6° t.	Piano ps	Voz intermediária em colcheias com staccato	Dois primeiros acordes em semínima, último em colcheia	Idem BN	AN
98 – 6° t.	Piano ps	Última colcheia Fá	Última colcheia quarta Dó-Fá	Idem BN	AN
100 – 4° t.	Piano pi	Sib	Idem	Idem	Acréscimo de bequadro, por se tratar de padrão melódico recorrente
101 – 1° t.	Piano ps	Sib	Idem	Idem	Acréscimo de bequadro, por se tratar de harmonia de Mi maior
113 – 1° t.	Piano ps	Fá # semínima	Fá # semibreve pontuada e Lá semínima (?) Rasura na voz superior	Fá # semibreve pontuada e Lá na voz superior	AN
116 – 3° t.	Piano pi	Sib	Idem	Idem	Acréscimo de bequadro, por se tratar de padrão melódico recorrente
145 – 1° t.	Vc	Semínima	Mínima pontuada	Idem BN	AN
148 – 5° t.	Piano pi	Pausa	Dó	Idem BN	BN
166 – 1° t.	Piano ps	Voz inferior: sexta Sol-Mi	Acorde Sol-Si-Mi	Idem BN	BN
184 – 4° e 5° t.	Piano ps	Última colcheia do 4° t. e primeira do 5°: Fá e Lá	Mesmo local: Lá e Dó	Idem BN	BN
204 – 2° e 3° t.	Vc	Pausas	Si e Dó semínimas	Idem BN	BN
236 – 4° t.	Piano pi e Vc	Fá natural no acorde	Idem	Idem	Acréscimo de sustenido, mais coerente harmonicamente.

Tabela 2 – Divergências de notas, ritmos e acidentes no 1º movimento.

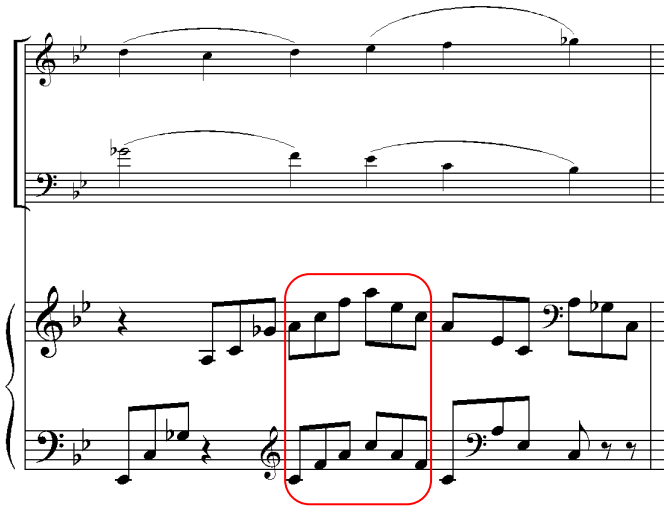
No primeiro movimento, compassos 6 e 18, a segunda colcheia na mão direita do piano é Fá em CSO e Ré em AN e BN. Provavelmente se trata de um erro de escrita em CSO, pois o Fá é estranho à harmonia de Sol menor da primeira metade destes compassos. Contudo, é curioso que o erro tenha sido repetido em dois locais quase idênticos. Outra leitura discordante ocorre no compasso 77, sexto tempo, na parte do violoncelo: em AN, leem-se as colcheias Mib e Ré, e em BN e CSO, colcheias Sol e Fá. As duas versões funcionam melodicamente, porém optou-se aqui por BN, por ser mais

provável que a versão de AN seja um erro de escrita do que uma mudança deliberada. Outro caso semelhante ocorre no compasso 184, parte do piano. Em AN, a última tercina do quarto tempo e a primeira do quinto tempo são, respectivamente, as notas Fá e Lá. Em BN e CSO, lê-se Lá e Dó. Aqui também se optou por BN, pela mesma razão, e pelo fato de BN estar de acordo com o compasso análogo 47, que não apresenta divergências entre as fontes. Já no quinto tempo do compasso 148, na pauta inferior do piano, há em AN uma pausa de semínima estranha e aparentemente sem sentido. Optou-se então por BN, onde há um Dó semínima no mesmo local.

No compasso 50, há uma divergência um pouco mais problemática entre AN e BN/CSO:



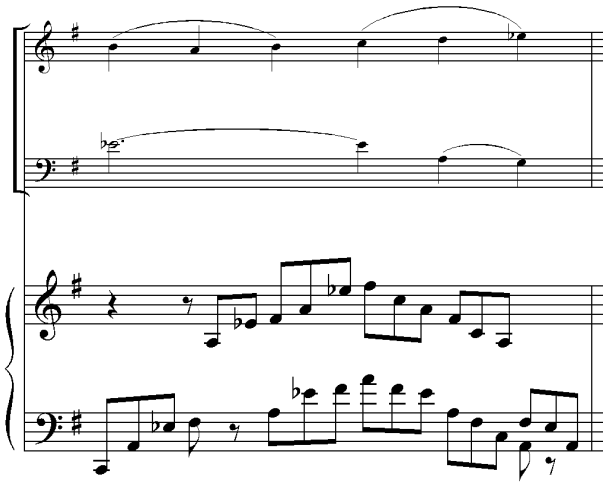
Ex. 19 – 1º mov, compasso 50, BN e CSO.



Ex. 20 – Idem, AN.

Em BN e CSO, no terceiro e quarto tempos do compasso 50 (ex. 19), há um arpejo de sétima diminuta, que corresponde à harmonia do resto do compasso. Já em AN, no mesmo local (ex. 20), consta um arpejo de Fá maior com sétima, discordante da sétima diminuta do resto do compasso. Aparentemente, esta foi uma modificação deliberada e não um erro de escrita em AN, pois por três vezes o Solb foi modificado para Fá, sendo que a última colcheia do quarto tempo na pauta inferior em AN era originalmente Solb e foi corrigida para Fá. Talvez essa mudança tenha sido feita por causa do Fá do violoncelo no terceiro tempo, que se chocaria com o Solb do piano. Mas o Fá do violoncelo é uma nota de passagem, e o choque não chega a ser perceptível. Além disso, o arpejo de Fá em AN soa estranho, pois quebra a unidade harmônica do compasso, considerando que nesta passagem o piano está fazendo um fundo harmônico para as cordas.

Já no compasso análogo 187, a harmonia de sétima diminuta é mantida em todo o compasso em todas as fontes:



Ex. 21 – 1º mov, compasso 187, AN, BN e CSO.

Notar ainda, no exemplo 21, que o Mib do violoncelo no primeiro tempo está ligado até o quarto tempo, o que não ocorre no compasso 50 (ex. 19 e 20), não dando desta forma margem a interpretações ambíguas do ponto de vista harmônico.

Optou-se, portanto, na edição, pela versão de BN e CSO no compasso 50.

SEGUNDO MOVIMENTO

N° do compasso e localização métrica (9/8 = 3 tempos)	Instrumento	AN	BN	CSO	Escolha / sugestão editorial
8 – 1° t.	Vc	Mib e Fá	Fá e Sol	Idem BN	BN
41 – 3° t.	Piano pi	# a lápis abaixo do Dó	Não consta	Idem BN	AN
44 – 3° t.	Piano, ps	5ª semicolcheia, Si natural	Idem	Idem	Acréscimo de sustenido, conforme 2° tempo.
47 – 2° t.	Piano, ps	Sem # nos Dós 4 e 5, após dobrado # no 1° tempo	Idem	Idem	Acréscimo de sustenido, conforme vl.
60 e 61	Piano ps	Um acorde por tempo	Idem	Acordes do 2° e 3° t. omitidos. Erro ou recurso técnico?	AN
71 – 1° t.	Piano ps	Acorde Fá-Sib-Ré	Acorde Fá-Sib-Fá	Idem BN	BN
75 – 3° t.	Piano ps	Último acorde Fá#-Ré-Fá#	Idem	Idem	Acorde Fá#-Dó-Fá#, conforme compasso 6

Tabela 3 – Divergências de notas, ritmos e acidentes no 2º movimento.

No segundo movimento, primeiro tempo do oitavo compasso, na parte do violoncelo há em AN um provável erro de escrita. Lê-se neste manuscrito Mib e Fá, enquanto nas outras fontes temos Fá e Sol. Esta última leitura é confirmada por todas as fontes na repetição da passagem no compasso 77. No compasso 41, em AN, na pauta inferior do piano, o sinal de sustenido foi colocado a lápis abaixo do Dó no terceiro tempo após o Dó dobrado sustenido no segundo tempo. Esta indicação foi também incorporada à edição.

Nos compassos 60 e 61, os acordes do segundo e terceiro tempos da mão direita do piano foram omitidos em CSO. É difícil avaliar se esta omissão se trata de erro de escrita ou de facilitação técnica, uma vez que a execução do acompanhamento em tercinas da mão esquerda nesta passagem (conforme versão de BN, copiada em CSO) é particularmente complicada. Se for erro, é curioso que este tenha sido repetido nos dois compassos, e se for recurso técnico, não há pausas no lugar dos acordes. Contudo, a versão de BN com os acordes na mão direita do piano está como *ossia* na presente edição, sendo a versão de AN com o acompanhamento em fusas o texto principal.

Outros prováveis erros de escrita ocorrem nos compassos 71 e 75, ambos na pauta superior do piano. No compasso 71, no primeiro tempo, ocorre em AN o acorde Fá-Sib-Fá, enquanto em BN e CSO lê-se Fá-Sib-Ré. Porém a primeira exposição da passagem no compasso 2 confirma o acorde Fá-Sib-Ré em todas as fontes. Já no

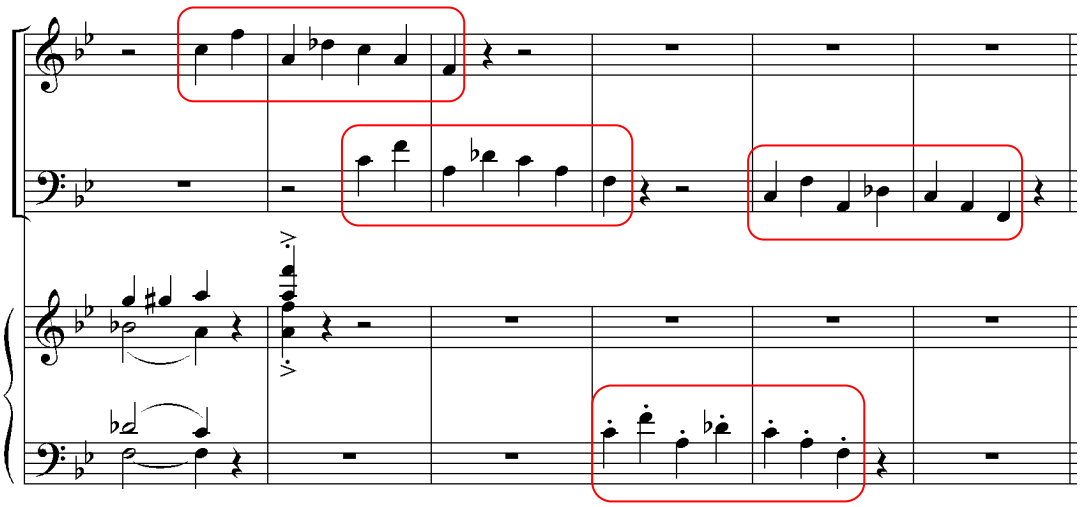
compasso 75, no último acorde do terceiro tempo, em todas as fontes temos o acorde Fá#-Ré-Fá#. O Ré do acorde se choca com o Mib do violoncelo, e na primeira exposição da passagem no compasso 6 o acorde Fá#-Dó-Fá# aparece em todas as fontes. Na presente edição o acorde do compasso 75 foi, portanto, corrigido de acordo com o compasso 6.

TERCEIRO MOVIMENTO

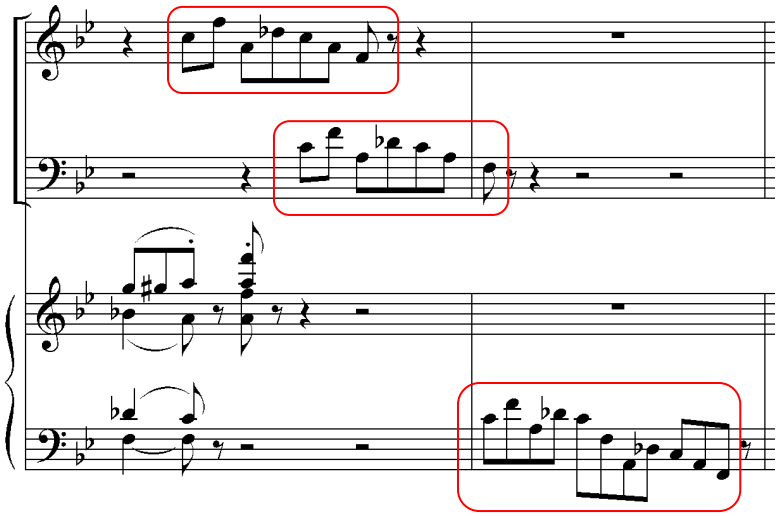
AN – *Scherzo*, *Allegretto*, 3/2		BN/CSO – *Prestissimo*, 2/2	
N° compasso		N° compasso correspondente	
11 e 110	Apenas o piano faz o desenho descendente, incorporando a figura do violoncelo em BN	31-33 e 285-287	Piano e violoncelo imitam a figura introduzida pelo violino em 28-29
27 e 126	Mão esquerda do piano faz uníssono com o violoncelo; imitação da mão direita é parcialmente perdida	79-81 e 333-335	Piano imita figura do violino em 76-78
53 e 152	Figura do violoncelo em BN passa para o piano. Acorde de tônica é omitido no piano, violoncelo tem pausas	157-159 e 411-413	Piano tem acorde de tônica e pausas
60 e 84	Violino tem colcheia Solb	176 e 224	Violino tem semínima Fá
155	Cordas têm pausas	420-422	Cordas sustentam acorde dos compassos anteriores

Tabela 4 – Divergências de notas entre AN e BN/CSO no 3º movimento.

No terceiro movimento, além da diferença de escrita entre AN e BN/CSO quanto à métrica e ao valor das notas, existem algumas diferenças de notas, que vêm exemplificadas a seguir:



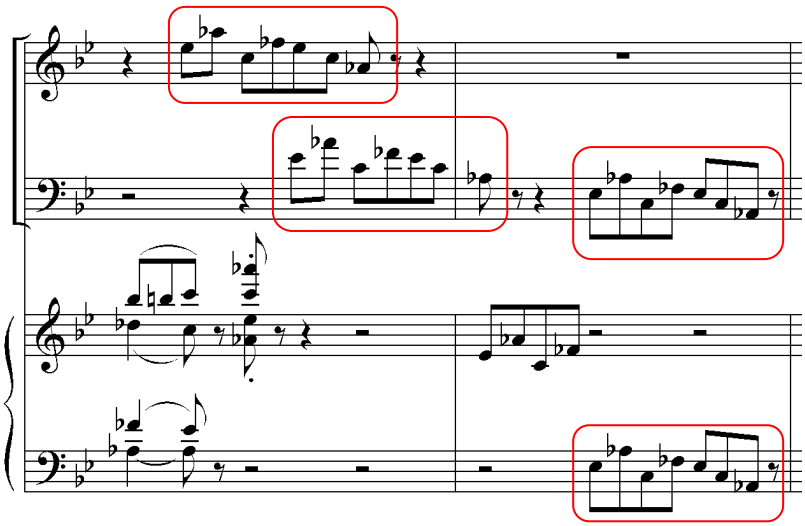
Ex. 22 – 3º mov, compassos 28-33, BN e CSO.



Ex. 23 – 3° mov, compassos 10-11, AN.

No exemplo 22, extraído de BN e CSO, a figura destacada é imitada em *stretto* pelos três instrumentos. Já no exemplo 23, extraído da passagem correspondente em AN, a segunda imitação do violoncelo foi incorporada ao piano, e consequentemente a primeira imitação do piano ficou incompleta, faltando as duas últimas notas. A razão para esta alteração foi provavelmente técnica, uma vez que pudemos constatar, em nossa prática de ensaio, que as entradas das imitações são bastante difíceis de coordenar, especialmente a última entrada do violoncelo em BN e CSO. Em AN, a incorporação desta imitação ao piano sacrifica parcialmente a imitação deste, mas simplifica a passagem para o violoncelo, sendo o efeito sonoro das duas versões muito parecido.

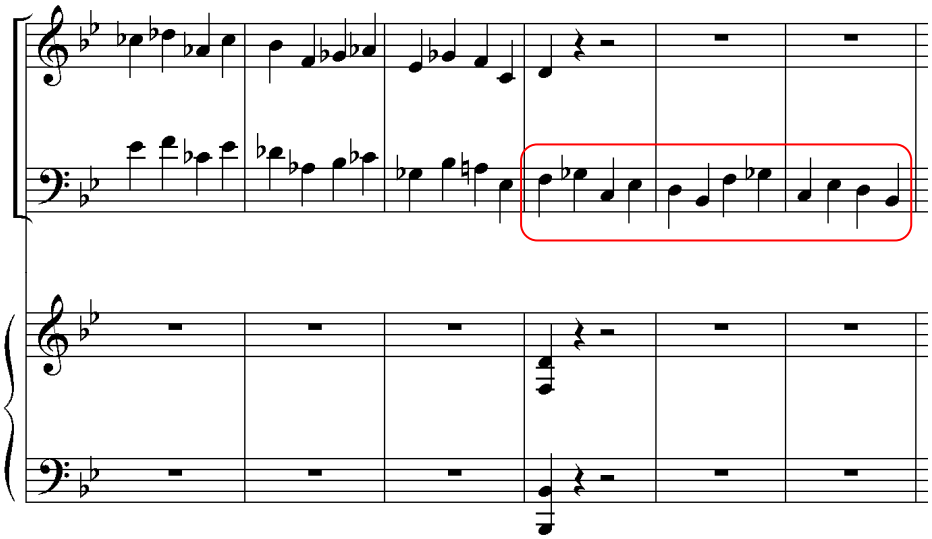
Porém, estranhamente, na passagem análoga nos compassos 26 e 27 de AN, a segunda imitação do violoncelo é mantida, mas em uníssono com o piano, cuja primeira imitação fica também parcialmente sacrificada:



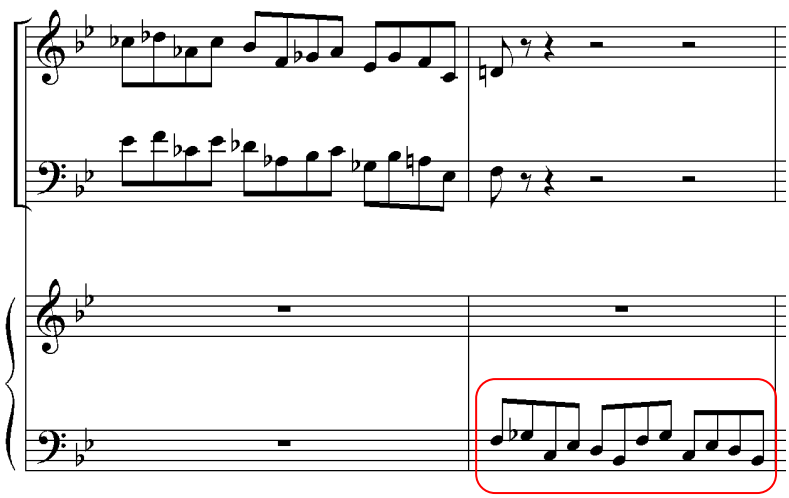
Ex. 24 – 3º mov, compassos 26-27, AN.

Em BN e CSO, a passagem correspondente ao exemplo 24 nos compassos 76 a 81 é mantida exatamente conforme os compassos 28 a 33.

Outra diferença entre BN e AN é a seguinte:



Ex. 25 – 3º mov, compassos 154-159, BN e CSO.



Ex. 26 – 3º mov, compassos 52-53, AN.

O motivo destacado no exemplo 25 foi transferido do violoncelo para o piano no exemplo 26, possivelmente por razões técnicas. Porém, o acorde de tônica que aparece na parte do piano no compasso 157 no exemplo 25 foi omitido em AN (ex. 26, compasso 53).

Na partitura editada, estas diferenças foram mantidas conforme os originais.

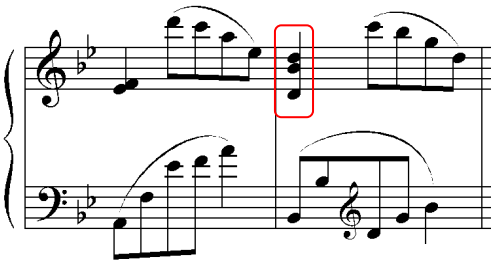
QUARTO MOVIMENTO

N° do compasso e localização métrica	Instrumento	AN	BN	CSO	Escolha / sugestão editorial
50 – 3° t.	Piano ps	Sib adicionado ao acorde	Não consta	Idem BN	BN
70 – 1° t.	Piano ps	Terça Sib-Ré	Acorde Ré-Sib-Ré	Idem BN	AN
82 – 3° t.	Piano pi	Dó	Sexta Mib-Dó	Idem BN	BN
83 – 3° t.	Piano pi	Si natural a lápis	Sib	Idem BN	AN
101, 103, 105 e 107 – 2° t.	Piano pi	Colcheia e pausa	Semínima	Idem BN	AN
168 e 172 – 2° e 3° t.	Vl	1ª e 3ª colcheias em 172 enarmonizadas em Ré# e Mi#	Idem	Idem	172 escrito como 168
226	Piano	Notas enarmonizadas abaixo (linha superior: Dó dobrado#-Ré #)	Linha superior: Ré-Mib	Idem BN	BN
255 – 2° t.	Piano ps	Mi natural	Idem	Idem	Acréscimo de bemol, conforme linha do violino.
290 – 3° t.	Piano ps	Bemol a lápis acima do Sol	Sol natural	Idem BN	AN
300 – 1° t.	Vc	1ª colcheia Fáb	Ré natural, corrigido para Fáb	Fá natural, possivelmente erro	AN

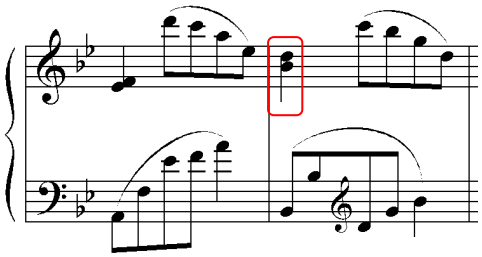
351 – 1° t.	Vl	Ré semínima	Dó#-Ré colcheias	Idem BN	AN
357 – 1° t.	Piano ps	Acorde Lá-Mib-Lá	Lá 5	Idem BN	AN
367 e 371 – 2° t.	Piano pi	Pausa	Sib	Idem BN	AN
373	Piano pi	1º tempo	Acorde Mib-Sib-Mib	Idem BN	Acorde sol-ré-sol, conforme compasso 174.
376 – 1° t.	Piano pi	Mib	Oitava Mib-Mib	Idem BN	BN
385 – 2° t.	Piano ps	Não consta	Mi colcheia ligado do 1° t.	Idem BN	BN
397	Piano pi	Voz intermediária: pausa de semínima, Lá e Sol semínimas	Pausa de colcheia (?), Si e Lá semínimas.	Idem BN	AN

Tabela 5 – Divergências de notas, ritmos e acidentes no 4º movimento.

No quarto movimento, o Ré inferior do acorde do primeiro tempo do compasso 70, na pauta superior do piano, foi suprimido em AN por razões técnicas, visto que desta forma a execução da passagem fica mais simples:



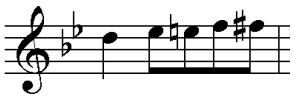
Ex. 27 – 4º mov, compassos 69-70, piano, BN e CSO.



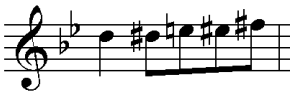
Ex. 28 – Idem, AN.

O mesmo ocorre na repetição transposta da passagem nos compassos 383 e 384.

Os compassos 168 e 172 são idênticos, porém na parte do violino o compasso 172 está enarmonizado em relação ao compasso 168 em AN, BN e CSO. Em USP, a leitura do compasso 172 não é clara.



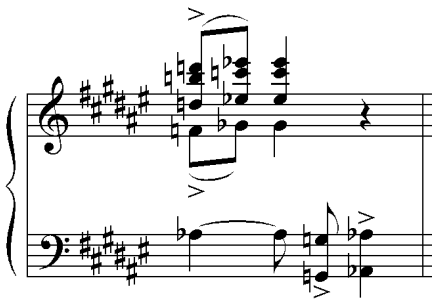
Ex. 29 – 4º mov, compasso 168, violino, AN, BN, CSO.



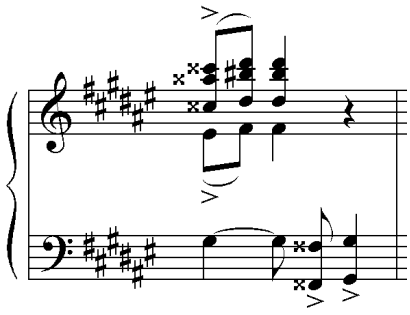
Ex. 30 – Idem, compasso 172, AN, BN, CSO.

Optou-se por escrever na edição o compasso 172 conforme o compasso 168, a fim de facilitar a leitura, e também pelo fato de nas demais ocorrências desta passagem nos compassos 53/57 e 367/371 todas as repetições estarem, em todas as fontes, escritas conforme o compasso 168.

Outra enarmonia ocorre no compasso 226 na parte do piano, desta vez de uma fonte para outra:



Ex. 31 – 4º mov, compasso 226, piano, BN e CSO.



Ex. 32 – Idem, AN e USP.

Optou-se na edição pela versão de BN e CSO, por esta ser de leitura mais confortável.

No compasso 290, terceiro tempo, na pauta superior do piano, há em AN um bemol a lápis acima do Sol. Nas demais fontes não aparece esta indicação, porém o bemol foi incorporado à edição por ser coerente harmonicamente.

No compasso 300, primeiro tempo, na parte do violoncelo há em BN um Ré colcheia que foi corrigido para Fáb, possivelmente para evitar uma oitava paralela com o piano. Já em CSO aparece neste local um Fá natural, provavelmente por leitura equivocada de BN. Em AN aparece o Fáb, que certamente é a versão correta da passagem.

5.2. LIGADURAS (ARCADAS, ARTICULAÇÃO, EXPRESSÃO, VALOR)

As ligaduras divergem consideravelmente entre AN e BN, sendo também encontradas divergências entre BN e CSO. Quanto à parte do piano, as ligaduras em AN tendem a agrupar células maiores ou compassos inteiros, e as ligaduras em BN tendem a agrupar células menores. Já na parte das cordas, as arcadas são muito irregulares em todas as fontes, havendo várias divergências entre uma fonte e outra e, dentro da mesma fonte, divergências em passagens análogas e repetidas.

Nos casos de divergência foi dada preferência às versões de AN, porém complementadas ou substituídas por BN quando necessário, para dar maior uniformidade ao texto musical, valorizar melhor algum detalhe da escrita ou quando a predominância de algum padrão pôde ser observada na comparação das fontes.

PRIMEIRO MOVIMENTO

N° do compasso e localização métrica	Instrumento	AN	BN	CSO	Escolha / sugestão editorial
2 - 3° ao 5° t.	Piano ps e pi	Ligaduras de articulação de 3 em 3 colcheias	Idem	Ligadura de articulação do 4° ao 6º tempo	AN
4 – 1° ao 6° t.	Piano ps	Ligadura no compasso inteiro	Ligadura agrupando 5 e 6 colcheias	Idem BN	AN
7, 8 e demais repetições do padrão – 1° ao 3° t.	Piano ps	Sem ligadura de valor	Ligadura de valor	Idem BN	AN
9 e 10 – 1° ao 3° t.	Piano ps	Ligadura inteira	Ligadura de 3 em 3 colcheias	Idem BN	BN
9 e 10 – 4° ao 6° t.	Vl	Ligadura inteira	Ligadura agrupando 4 e 2 colcheias	Idem BN	BN
26 e 27	Piano, ps e pi	Ligaduras	Não consta	Idem BN	AN
2 - 3° ao 5° t.	Piano ps e pi	Ligaduras de articulação de 3 em 3 colcheias	Idem	Ligadura de articulação do 4° ao 6º tempo	AN
4 – 1° ao 6° t.	Piano ps	Ligadura no compasso inteiro	Ligadura agrupando 5 e 6 colcheias	Idem BN	AN
7, 8 e demais repetições do padrão – 1° ao 3° t.	Piano ps	Sem ligadura de valor	Ligadura de valor	Idem BN	AN
9 e 10 – 1° ao 3° t.	Piano ps	Ligadura inteira	Ligadura de 3 em 3 colcheias	Idem BN	BN
41 – 3° e 4° t.	Piano ps	Ligadura de 5 notas	Idem AN	Ligadura dividida em 2 e 3 colcheias	AN
42 – 1° e 2° t.	Piano ps	Ligadura inteira	Ligadura dividida em 2 e 3 colcheias	Idem BN	AN
42 – 4° ao 6° t.	Piano pi e ps	Ligadura inteira	Ligadura dividida em 6 e 3 colcheias	Idem BN	AN
44 – 4° ao 6° t.	Piano pi e ps	Ligadura inteira	Ligadura dividida em 3 e 6 colcheias	Idem BN	BN
56 – 4° t.	Vc	Não consta	Ligadura	Idem BN	AN
76 – 1° e 4° t.	Piano pi	Terça Mib – Sol ligada	Idem AN	Sem ligadura	AN
77 a 81	Piano pi	Oitava Sib -1 – Sib 1 ligada do compasso 77 ao 79, e Sib 1 ligado do compasso 80 ao 81	Oitava Sib -1 – Sib 1 ligada nos compassos 77-78 e 79-80.	Idem BN	BN
99	Piano pi	Não consta	Ligadura na voz inferior	Idem BN	AN
100 – 4° t.	Piano pi	Mi ligado ao compasso seguinte	Sem ligadura	Idem BN	BN
103 – 1° t	Piano ps	Não consta	Voz inferior: Mi semibreve pontuada	Idem BN	AN

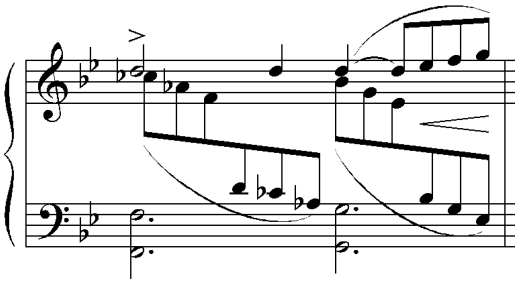
112	Piano pi	Voz inferior sem ligadura	Voz inferior ligada	Idem BN	AN
113	Vc	Ligadura dividida em 2 e 4 tempos	Ligadura no compasso inteiro	Idem BN	AN
122	Vl	Ligaduras até o 3° e o 6° t. (?) Indistinto	3° e 6° t. fora da ligadura	Idem BN	BN
122	Piano ps	Ligaduras agrupando 1 e 2 tempos	Ligaduras de 3 em 3 tempos	Idem BN	AN
126 – 3° ao 5° t.	Vc	Ligadura inteira	Ligadura separada no 5° t.	Idem BN	AN
126 – 5° e 6° t.	Vl	Ligadura	Ligadura com staccato a lápis	Idem AN	BN
127	Vc	4° para 5° t. separado	Ligadura de valor do 1° para o 2° t.; ligadura do 3° ao 5° t.	Idem BN	BN
132 a 134	Piano ps	3° e 6° t. fora da ligadura	Ligaduras do 1° ao 3° t.	Idem BN	AN
133	Vl	Ligadura de valor do 1° para o 2° t. Sol do 6° fora da ligadura anterior e ligado ao compasso seguinte	Ligadura inteira do 3° ao 6° t.	Idem BN	AN
134 – 6° t.	Vl	Si fora da ligadura	Si na ligadura	Idem BN	AN
135 a 140	Vl	3° e 6° tempos fora da ligadura	Ligadura de 3 em 3 t. (?) Indistinto	Ligadura de 3 em 3 t., mais claro	AN
145	Vl	Ligadura do 5° para o 6° t.	Ligadura de 2 e 4 tempos	Ligadura do 1° para o 2° tempo, com ligadura do compasso inteiro sobreposta	Ligadura de 2 em 2 tempos, conforme compasso 147
147 e 148 – 3° ao 6° t.	Vc e vl (148)	Ligadura de 2 em 2 t.	Ligadura nos 4 t.	Idem BN	AN
150	Vl	Ligadura do 5° para o 6° t.	Ligadura do 3° ao 5° t.	Idem BN	BN
155 – 3° ao 5° t.	Vc	Sem ligadura do 4° para o 5° t.	Ligadura do 3° ao 5° t.	Idem BN	BN
166	Vl e vc	Não consta	Ligaduras ao compasso seguinte	Idem BN	BN
176 e 178 – 3° ao 6° t.	Vl e vc	Ligadura separada do 4° para o 5° t.	Ligadura inteira do 3° ao 6° t. (exceto vc, compasso 178: última colcheia desligada)	Idem BN	BN
182 a 184	Piano	Ligaduras de 3 em 3 t.	Ligaduras divididas em 1 e 2 t.	Idem BN	BN
202 – 3° ao 6°t.	Vl e vc	Ligadura separada do 4° para o 5° t.	Ligadura do 3° ao 6° t.	Idem BN	BN
204 e 205	Vl e vc	Não consta	Ligaduras de 3 em 3 t.	Idem BN	AN
213 – 1° ao 3° t.	Vl	Sol# desligado do compasso anterior; 2° e 3° t. ligados	Sol# ligado do compasso anterior, ligadura até o Lá	Idem BN	BN com ligadura até o Mi, conforme compasso 76
214	Vc	6° t. separado da ligadura	Ligadura no compasso inteiro	Idem BN	AN
215	Vc	Sol desligado do compasso seguinte	Sol ligado ao compasso seguinte	Idem BN	BN
227 a 233	Piano	Ligaduras das tercinas irregulares	Ligaduras uniformes	Idem BN	BN
227 e 228	Vc	3° e 6° t. fora da ligadura	Ligadura de 3 em 3 t.	Idem BN	AN
231 e 232	Vl	3° e 6° t. fora da ligadura	Ligadura de 3 em 3 t.	Idem BN	AN

Tabela 6 – Divergências de ligaduras no 1º movimento.

No primeiro movimento, primeiro ao terceiro tempo do compasso 7 e demais repetições do padrão, os Rés da pauta superior do piano estão ligados e há um *staccato* na semínima em BN e CSO:

Ex. 33 – 1º mov, compasso 7, piano, BN e CSO.

Em AN, porém, a ligadura e o *staccato* estão ausentes:

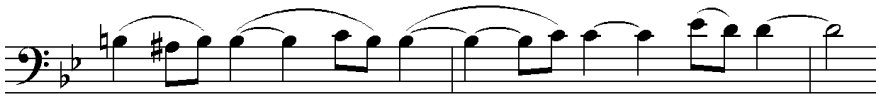


Ex. 34 – Idem, AN.

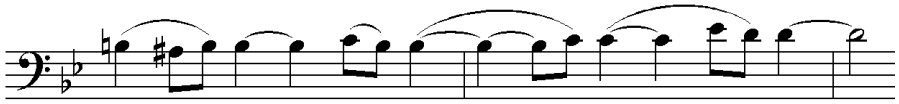
A notação de BN e CSO, que combina ligadura e *staccato* em notas repetidas é bastante comum para instrumentos de arco, indicando a repetição de notas na mesma arcada. Porém, tal notação não é usual para o piano, podendo dar margem a dúvidas quanto às intenções do compositor. O mais lógico é que o compositor quisesse que a semínima fosse mais leve e seu som saísse "de dentro" da mínima, pois, se o objetivo fosse uma ligadura de valor, é natural supor que teria sido escrita uma mínima pontuada.

Optou-se pela versão de AN, que deixa a notação mais clara e livre de ambiguidades com a remoção da ligadura e do *staccato*.

Nos compassos 126 a 128, parte do violoncelo, e 132 a 134, parte do violino, as arcadas estão bastante irregulares em AN e BN. CSO segue rigorosamente BN.

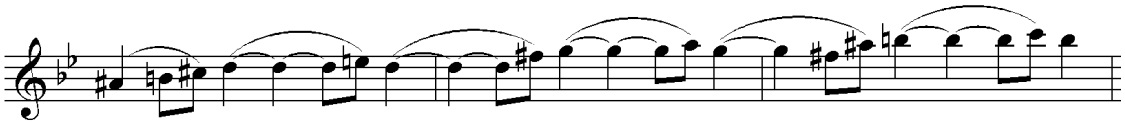


Ex. 35 – 1º mov, compassos 126-128, violoncelo, AN.

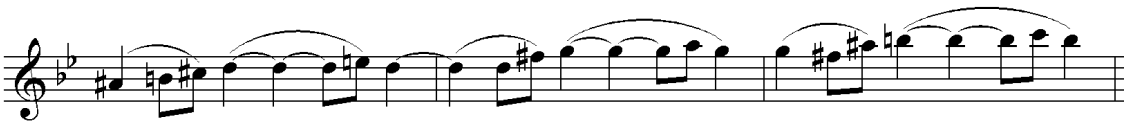


Ex. 36 – Idem, BN e CSO.

A passagem do violino nos compassos 132 a 134, que apresenta uma estrutura rítmica bem próxima à passagem exemplificada acima, também mostra irregularidades:

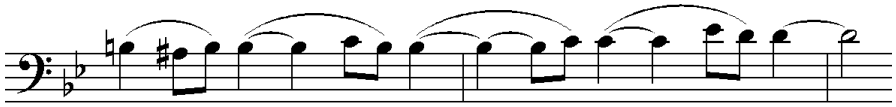


Ex. 37 – 1º mov, compassos 132-134, violino, AN.



Ex. 38 – Idem, BN e CSO.

Podemos observar que a passagem do violino em AN é que mostra maior regularidade nas arcadas. Esta foi, portanto, tomada como padrão para unificar a passagem do violoncelo na partitura editada. A passagem do violino foi mantida exatamente conforme AN, e a passagem do violoncelo ficou da seguinte forma:



Ex. 39 – 1º mov, compassos 126-128, violoncelo, partitura editada.

Em alguns locais não fica claro se alguma ligadura vai ou não até determinada nota. Em casos de dúvida, buscou-se seguir a fonte que apresente maior clareza no trecho em questão, ou algum padrão recorrente. Isso ocorre, por exemplo, nos

compassos 135 a 140, na parte do violino. Em BN não está claro se as semínimas do terceiro e do sexto tempo estão ou não ligadas ao grupo precedente de quatro colcheias. Em CSO a leitura também é algo ambígua, mas em AN está claro que as semínimas estão desligadas, conforme o padrão estabelecido pelo violino no primeiro compasso do movimento.

Nos compassos 227 a 233, na pauta superior do piano, as ligaduras em AN são bastante irregulares, agrupando um número diferente de tercinas a cada compasso. Já em BN e CSO, versão pela qual se optou nesta passagem, essas ligaduras são bem uniformes.

SEGUNDO MOVIMENTO

N° do compasso e localização métrica (9/8 = 3 tempos)	Instrumento	AN	BN	CSO	Escolha / sugestão editorial
9	Vc	Ligadura de 3 em 3 notas	Ligadura de 4 e 2 notas	Idem BN	AN
18 – 1° e 2° t.	Vc	Ligadura separada do 1° para o 2° t.	Ligadura inteira	Idem BN	AN
28	Vc	Ligaduras agrupando 2 e 3 notas	Ligaduras agrupando 3 e 2 notas	Idem BN	AN
32 e 33	Vl (32) e vc (33)	Ligadura no 2° e 3° t.	Ligadura inteira	Idem BN	AN
50 e 51	Vl e vc	Ligaduras	Não consta	Idem BN	AN
68 – 3° t.	Vc	Ligadura ao compasso seguinte	Não consta	Idem BN	AN
70	Vl	Ligaduras de 2 e 1 t.	Ligadura inteira	Idem BN	BN
72	Vl e vc	Ligadura inteira	Ligaduras de 2 e 1 t.	Idem BN	AN
73	Vl e vc	Ligadura inteira	Ligadura separada do 1° para o 2° t.	Idem BN	AN

Tabela 7 – Divergências de ligaduras no 2º movimento.

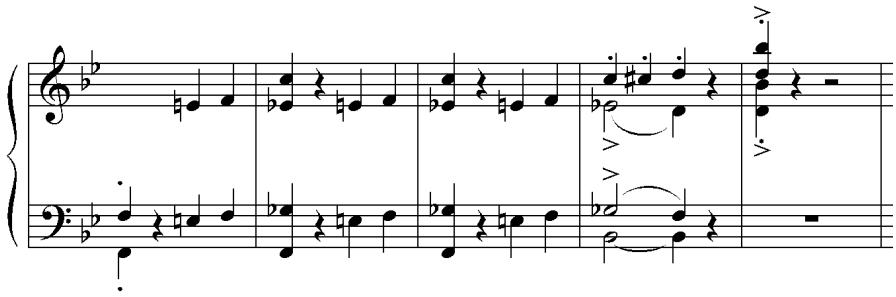
No segundo movimento, as arcadas do tema principal, exposto pelo violoncelo, apresentam várias divergências entre AN e BN/CSO. Este tema aparece três vezes ao longo do movimento, nos compassos 1 a 10, 15 a 24 e 70 a 79, e cada ocorrência apresenta também divergências entre si dentro de uma mesma fonte. Por causa das muitas divergências e impossibilidade de se estabelecer padrões optou-se por seguir as arcadas de AN, exceto para o compasso 70 na parte do violino. Neste compasso o violino faz uníssono com o violoncelo, e a arcada do violino em AN está separada do segundo para o terceiro tempo, enquanto o violoncelo tem a arcada no compasso todo.

Optou-se aqui por seguir a indicação de BN e CSO, que têm a arcada inteira também para o violino.

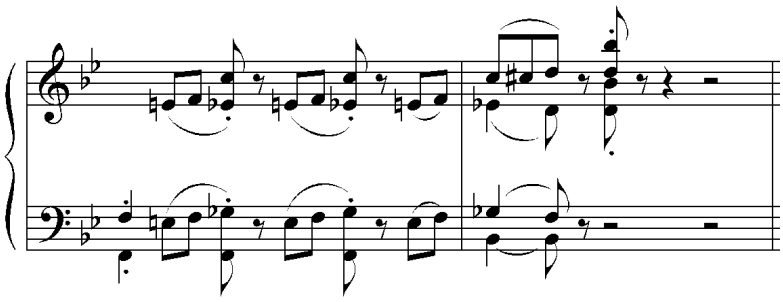
A seção entre os compassos 25 e 51 também apresenta divergências de ligaduras entre as fontes, tanto na parte das cordas como na do piano. As diferenças nas cordas são pequenas, e um pouco maiores no piano. Nesta seção, o piano tem um fluxo contínuo de semicolcheias, que são agrupadas de forma diferente em AN e BN/CSO. Também nesta seção, optou-se pelas ligaduras de AN para as cordas e para o piano.

TERCEIRO MOVIMENTO

No terceiro movimento, a primeira seção (*Prestissimo*) na versão de BN/CSO apresenta pouquíssimas ligaduras na parte do piano. Na versão de AN foram introduzidas algumas articulações:



Ex. 40 – 3º mov, compassos 13-17, piano, BN e CSO.



Ex. 41 – 3º mov, compassos 5-6, piano, AN.

Nos compassos 5 e 6 e em todas as repetições deste padrão ao longo do movimento foram acrescentadas ligaduras e *staccatos* em AN, criando assim uma diferença de articulação entre AN e BN/CSO.

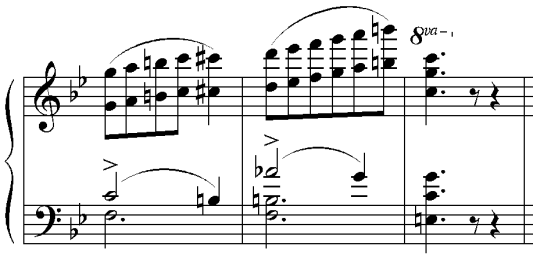
Na seção central, *Trio* em AN e *Meno presto* em BN e CSO não há diferenças de arcadas e articulação entre as fontes.

QUARTO MOVIMENTO

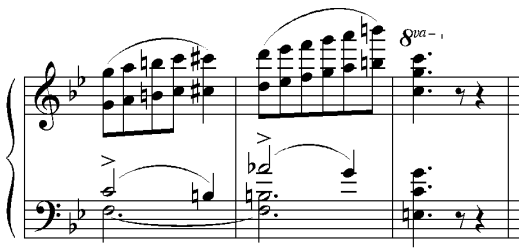
N° do compasso e localização métrica	Instrumento	AN	BN	CSO	Escolha / sugestão editorial
132 e 133	Vl e vc	Irregular e indistinto se ligaduras vão até o 3° t.	Idem	Idem	3° tempo fora da ligadura, conforme compassos 17 e 18
134 e 135	Piano pi	Ligadura de valor no Fá da voz inferior	Idem, mais ligadura do Fá em 135 para o compasso seguinte	Idem BN	Sem ligaduras, conforme compassos 19 e 20
146 e 147	Piano ps e pi	Não consta	Ligaduras inteiras a cada compasso	Idem BN	AN
172	Vc	Ligadura separada do 2° para o 3° t.	Ligadura inteira	Idem BN	AN
213	Vl	Ligadura inteira	Ligadura separada do 2° para o 3° t.	Idem BN	BN
215 a 218	Vl	Não consta	Ligaduras do 2° ao 1° t.	Idem BN	BN
225	Piano	Não consta	Ligadura inteira	Idem BN	AN
226 – 1° t.	Piano ps	Ligadura	Não consta	Idem BN	AN
257 a 260	Vl	Ligaduras do 3° ao 2° t.	Idem compassos 215 a 218	Idem BN	BN
289	Vc	Ligadura inteira	Ligadura separada do 1° para o 2° t.	Idem BN	AN
290 – 2° t.	Piano pi	Oitava Fá-Fá ligada a lápis ao compasso seguinte	Não consta	Idem BN	AN
299 – 2° e 3° t. e 300	Piano ps	Não consta	Ligadura inteira e staccato	Idem BN	AN
311 a 314	Vl e vc	Ligaduras	Não consta	Idem BN	AN
367 e 368, 371 e 372	Vc	Ligadura inteira nos dois compassos	Não consta	Idem BN	AN
434 a 436	Piano ps	Ligadura do 1° t. de 434 ao 2° t. de 435, e outra do 3° t. ao 2° t. de 436	Ligaduras inteira em 434, e inteira de 435 a 436	Idem BN	BN
437 e 438	Vl	Ligadura dividida de um compasso para o outro	Ligadura inteira nos dois compassos	Idem BN	AN
439 e 440	Piano ps e pi	Ligadura inteira até o 1° t. de 441	Ligadura de 3 em 3 colcheias	Idem BN	BN
446 – 2° e 3° t.	Piano ps	Ligadura ao 1° t. de 447	Não consta	Idem BN	AN

Tabela 8 – Divergências de ligaduras no 4º movimento.

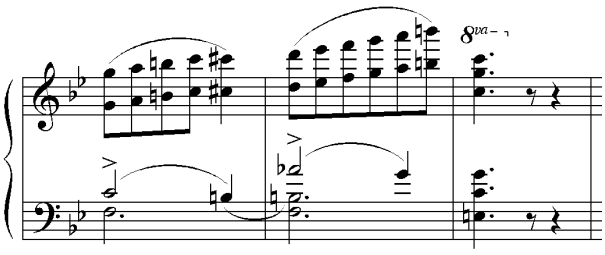
A seguinte passagem, que ocorre nos compassos 19-20, 134-135 e 333-334, apresenta divergências a cada ocorrência quanto às ligaduras na pauta inferior do piano:



Ex. 42 – 4º mov, compassos 19-20, piano, AN, BN e CSO e 333-334, AN.



Ex. 43 – 4º mov, compassos 134-135, piano, AN, BN e CSO.

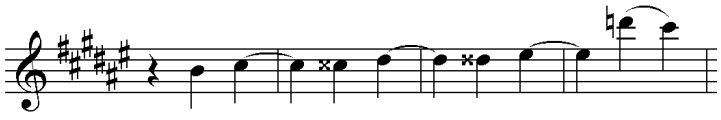


Ex. 44 – 4º mov, compassos 333-334, piano, BN e CSO.

Em USP, as passagens dos compassos 19-20 e 333-334 estão conforme o exemplo 44, e a passagem dos compassos 134-135 está conforme o exemplo 42. Podemos observar que no exemplo 42 não há ligaduras entre um compasso e outro, enquanto no exemplo 43 há uma ligadura de valor no Fá da voz inferior e no exemplo 44 há uma ligadura de valor no Si da voz intermediária. As três versões diferem muito pouco sonoramente, portanto optou-se por unificá-las conforme o exemplo 42, por esta versão aparecer por duas vezes em AN.

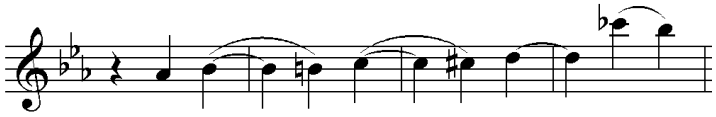
Nos compassos 132 e 133, assim como ocorre em outros locais ao longo da obra, é irregular e indistinto em todas as fontes se as arcadas das cordas vão ou não até o terceiro tempo dos compassos. Na primeira ocorrência desta passagem nos compassos 17 e 18 é claro em todas as fontes que o terceiro tempo está fora da ligadura. Esta leitura foi, portanto, adotada para os compassos 132 e 133 na partitura editada.

Nos compassos 215-218, na parte do violino, exceto pelo compasso 218, não há arcadas marcadas em AN:



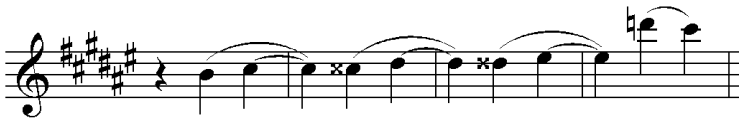
Ex. 45 – 4º mov, compassos 215-218, violino, AN.

Na passagem análoga nos compassos 257-260, as arcadas em AN estão da seguinte forma:



Ex. 46 – 4º mov, compassos 257-260, violino, AN.

Já em BN e CSO, nos compassos 215-218 lê-se o seguinte:



Ex. 47 – 4º mov, compassos 215-218, violino, BN e CSO.

As arcadas nos compassos 257-260 estão exatamente iguais às dos compassos 215-218 em BN e CSO. Além dessa regularidade, as arcadas de BN e CSO deixam mais clara a síncope que ocorre nestes compassos. Por isso optou-se por elas na partitura editada.

Na passagem entre os compassos 80 e 99, e na sua repetição transposta entre 394 e 413, as ligaduras da parte do piano variam consideravelmente entre AN e BN/CSO. Adotou-se na edição as ligaduras de AN nestas passagens.

5.3. SINAIS DE DINÂMICA

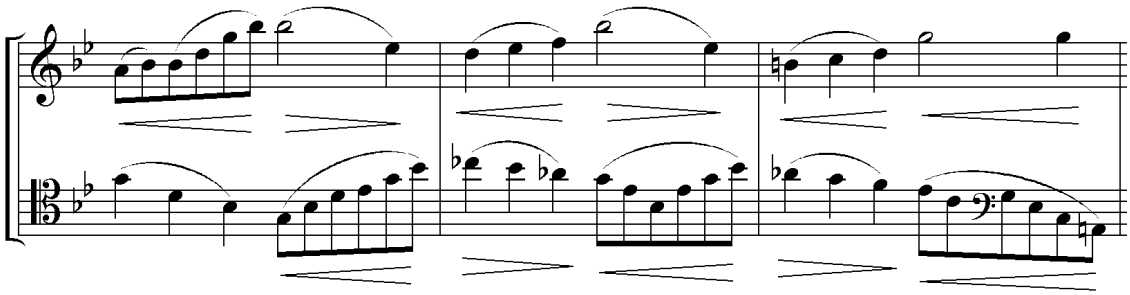
As indicações de dinâmica também apresentam irregularidades entre AN e BN/CSO. Frequentemente sinais de dinâmica são omitidos em alguma fonte, mas estão presentes em outra, fazendo com que as diferentes fontes se complementem nesse aspecto. Em alguns lugares, as indicações *cresc.* e *dim.* são usadas juntamente com seus respectivos sinais gráficos (< e >). Nestes casos, optou-se por manter apenas o sinal gráfico.

PRIMEIRO MOVIMENTO

N° do compasso e localização métrica	Instrumento	AN	BN	CSO	Escolha / sugestão editorial
5 – 1° t.	Vl	*p*	Não consta	Idem BN	AN
7 e 8	Vl e vc	Sem sinais de dinâmica	Sinais de cresc. e dim	Idem BN	BN
9 – 1° t.	Vl, (vc) e piano	*f*	Não consta	Idem BN	AN
13	Vl	Não consta	Sinais de cresc.	Idem BN	AN
26 – 1° t.	Piano	Não consta	*sff*	*ff*	BN
47 – 4° t.	Vl	*cresc.*	Não consta	Idem BN	BN
62	Piano, vl e vc	*f*	Sinal de cresc. para o vl	Idem BN	AN
94 a 96	Piano	Não consta	Sinal de cresc.	Idem BN	BN
100 – 1° t.	Piano e vl	*f*	Não consta	Idem BN	AN
104 – 1° t.	Vl e vc	*p*	Não consta	Idem BN	AN
117 – 1° t.	Piano	*p*	Não consta	Idem BN	AN
120 – 1° ao 3° t.	Piano	Não consta	Sinal de cresc.	Idem BN	BN
123 – 4° t.	Vl	Sinal de dim.	Não consta	Idem BN	AN
124 e 125 – 4° t.	Vl	Não consta	Sinal de dim.	Idem BN	BN
129 a 131	Vl	Não consta	Sinais de cresc. e dim.	Idem BN	BN
132 – 1° t.	Piano, vl e vc	*p*	Não consta	Idem BN	AN
206 – 1° t.	Vl, (vc) e piano	Não consta	*sff*	*ff*	BN
223 e 225	Vl, (vc) e piano	*cresc. molto* em 223	*cresc. molto fino al ff* em 225	Idem BN	BN

Tabela 9 – Divergências de sinais de dinâmica no 1º movimento.

Nos compassos 6 a 8, na parte das cordas, os sinais de crescendo e diminuendo, em parte ausentes em AN, estão grafados de forma mais completa em BN e CSO:



Ex. 48 – 1º mov, compassos 6-8, violino e violoncelo, BN.

Nos compassos análogos 18-22 e 155-160 ocorre o mesmo, os sinais são mais completos em BN e CSO e algo irregulares em AN. Nestes locais, optou-se pelos sinais de BN/CSO.

Os sinais de dinâmica são importantes para a condução do fraseado nestas passagens, e é interessante notar que os crescendos e diminuendos ocorrem de maneira desencontrada entre o violino e o violoncelo.

No compasso 26, primeiro tempo, há uma chegada ao Fá maior musicalmente importante, por isso optou-se por incluir na edição o *sff* presente em BN na parte do piano, mas ausente em AN.

No compasso 223, a indicação *cresc. molto* em AN faz o crescendo se iniciar algo precipitadamente para a chegada em fortíssimo no compasso 227. A indicação *cresc. molto fino al ff* no compasso 225 em BN e CSO, pela qual optou-se na edição, permite a realização de um crescendo mais efetivo até o compasso 227.

SEGUNDO MOVIMENTO

N° do compasso e localização métrica (9/8 = 3 tempos)	Instrumento	AN	BN	CSO	Escolha / sugestão editorial
1	Vc	Sinal de cresc.	Não consta	Idem BN	AN
1 – 1° t.	Piano	*p*	*pp*	Idem BN	AN
3 e 4	Piano	Sinal de cresc. em 3	Sinal de cresc. em 4	Idem BN	AN
14 – 1° t.	Piano	Não consta	*pp*	Idem BN	AN
15 – 1° t.	Piano	*pp*	Não consta	Idem BN	AN
15 e 16	Vc	*p* e sinais de cresc. e dim.	Não consta	Idem BN	AN
38 – 2° e 3° t.	Piano	Sinal de cresc. e dim.	Sinal de cresc.	Idem BN	AN
39 – 1° e 3° t.	Piano	Não consta	Sinais de cresc.	Idem BN	BN

57 – 1° t.	Vl (e vc)	*sempre ff*	*sempre f*	Idem BN	AN
66 – 1° t	Piano	Não consta	*dim.*	Idem BN	AN
67 – 1° t.	Vc	*pp*	*dim.*	Idem BN	AN
68	Piano	*pp*	Sinal de cresc.	Não consta	AN
68 e 69	Vc	Não consta	*pp*	Idem BN	AN
74 – 1° t.	Piano	*pp*	*p*	Idem BN	AN
74 e 76	Vc	Sinal de cresc.	Não consta	Idem BN	AN
77 – 1° t.	Vc	*sf* no Sol e sinal de dim.	Não consta	Idem BN	AN
83 e 84 – 2° e 3º t.	Piano	Não consta	Sinais de cresc. e dim.	Idem BN	AN
84 – 2º t.	Vl, vc e piano	Sinais de cresc. e dim	Não consta	Idem BN	AN
88	Vl, vc e piano	*ppp*	*pp*	Idem BN	AN

Tabela 10 – Divergências de sinais de dinâmica no 2º movimento.

As diferenças de indicações de dinâmicas entre as fontes são frequentes, mas não chegam a ser relevantes neste movimento. AN é mais completo neste aspecto, portanto nos casos de divergência adotou-se majoritariamente as indicações deste manuscrito na partitura editada.

TERCEIRO MOVIMENTO

Aqui aparecem divergências de sinais de dinâmica entre AN e BN/CSO, e, no caso de BN/CSO, onde a reprise da primeira seção, *Prestissimo*, é escrita por extenso, há divergências entre a primeira exposição e a reprise. Como as versões de AN e BN/CSO estão apresentadas por extenso na presente edição, buscou-se manter as indicações de dinâmica de cada versão, exceção feita aos compassos 34 a 42 de AN. Neste trecho, não há indicações nos compassos 34, 35, 41 e 42. Foram incorporadas nestes compassos as indicações de BN, que são musicalmente coerentes. Há indicações nos compassos 37 e 39, mas apenas na parte do violino. Na edição, estas indicações foram acrescentadas à parte do violoncelo, que está imitando as figuras do violino. Na versão de BN/CSO, as indicações ausentes na primeira seção foram complementadas pelas da reprise.

Na seção central, *Trio* em AN e *Meno presto* em BN/CSO, as indicações de dinâmica são bem regulares e uniformes nas duas versões, não havendo dúvidas ou divergências.

QUARTO MOVIMENTO

N° do compasso e localização métrica	Instrumento	AN	BN	CSO	Escolha / sugestão editorial
16	Piano	Sinal de cresc.	Não consta	Idem BN	AN
17 e 18 – 1° t.	Piano	*sf*	Não consta	Idem BN	AN
20 – 1° t.	Vl	Não consta	*sf*	Idem BN	AN
22 – 1° t.	Vl	*mf*	Não consta	Idem BN	AN
27	Piano	Não consta	*sempre cresc.*	Idem BN	AN
32 a 34	Piano	Sinal de cresc.	Não consta	Idem BN	AN
45 e 46 – 1° t.	Piano	*p* a lápis em 45	*p* em 46	Idem BN	AN
46 – 2° t.	Vl	Não consta	*p*	Idem BN	BN
48, 50 e 52	Vl	Não consta	Sinais de cresc.	Idem BN	BN
51 e 52	Piano	Não consta	Sinais de cresc. e dim.	Idem BN	BN
54 e 58 – 1° t.	Vl	Não consta	*f*	*f* em 54 e *sf* em 58	AN
57	Piano	Sinal de cresc.	Não consta	Idem BN	AN
68 a 71, 76 a 78	Piano pi	Não consta	Sinais de cresc.	Idem BN	BN
84 – 1° t.	Piano	Não consta	*f*	Idem BN	BN
92 e 93	Piano	Não consta	Sinais de cresc. e dim.	Idem BN	BN
98	Piano	*cresc. molto*	Não consta	Idem BN	AN
100 e 104	Vl	Sinais de dim. e *ff* em 104	Não consta	Idem BN	AN
100 a 107	Piano pi	Sinais de cresc.	Não consta	Idem BN	AN
120 a 123	Vl e vc	Sinais de cresc.	Não consta	Idem BN	AN
160 e 162	Piano	Sinais de cresc.	Não consta	Idem BN	AN
174 a 176	Piano	Não consta	Sinais de cresc. e dim.	Idem BN	BN
211 e 212	Piano	Sinal de cresc.	Não consta	Idem BN	AN
225	Piano	*f*	Sinal de cresc.	Idem BN	AN
235	Vl	Sinal de dim.	Não consta	Idem BN	AN
239 e 240	Piano	*dim.* e *rit.*	Sinal de cresc.	Idem BN	AN
248 a 251	Vl e (vc)	*p* e sinais de cresc. e dim.	Não consta	Idem BN	AN
253 a 255	Vl, vc e piano	Não consta	Sinal de cresc.	Idem BN	BN
256	Vl	Não consta	Idem AN	Sinal de decresc.	CSO; sinal adicionado ao vc
273 a 279	Vc	Sinais de cresc. e dim.	Não consta	Idem BN	AN
274 e 275	Piano	Sinal de cresc.	Não consta	Idem BN	AN
277 – 1° t.	Piano ps	*p*	Não consta	Idem BN	AN
281 a 284	Piano	Sinais de cresc. e dim.	Não consta	Idem BN	AN
285 – 1° t.	Vl e vc	Não consta	*mf* (vl) e *cresc.* (vc)	Idem BN	BN
287 e 288	Piano	Sinal de dim.	Sinal de cresc. na pi em 287	Idem BN	AN
291 e 292	Piano	Não consta	Sinais de cresc.	Idem BN	AN
303 e 305	Vl, vc e piano	Não consta	*sempre cresc.*	Idem BN	BN
306 a 309	Piano	Sinais de cresc.	Não consta	Idem BN	AN
307 e 308	Vl e vc	Não consta	*sf*	Idem BN	AN
315, 323 e 327	Piano	Sinais de cresc.	Não consta	Idem BN	AN
317	Vl e vc	Não consta	Sinais de dim.	Idem BN	AN
333 e 334	Piano	*mf* (333), *sf* (334) e sinais de dim.	Não consta	Idem BN	AN
336, 338, 340 e 342	Vl e vc	Sinais de cresc.	Não consta	Idem BN	AN
345 e 346	Vl (345) e vc (346)	Não consta	Sinais de dim.	Idem BN	BN
352 – 1° t.	Vl e vc	*mf* (vl) e *sf* (vc)	Não consta	Idem BN	*sf* em ambos
360 a 372	Vl	Sinais de cresc. e dim.	Não consta	Idem BN	AN
374	Pìano	Sinal de dim.	*ff*	Idem BN	BN
382	Vl	Não consta	Sinal de cresc.	Idem BN	BN
382 a 385	Piano	Não consta	Sinais de dim.	Idem BN	BN

390	Vl	Sinal de cresc.	Não consta	Idem BN	AN
398	Vl	*cresc.*	Não consta	Idem BN	AN
406 e 410 – 1° t.	Vl (406) e vc (410)	*f*	Não consta	Idem BN	AN
428 e 430 – 2º t.	Piano	Sinais de dim.	Não consta	Idem BN	AN
441 e 449 – 2° t.	Vc	*f*	Não consta	Idem BN	AN
446	Piano	Não consta	Sinal de cresc.	Idem BN	BN
451 a 454	Vl	Não consta	Sinais de cresc.	Idem BN	BN
464 a 466	Piano	Não consta	Sinal de cresc.	Idem BN	AN
471 e 472	Vl, vc e piano	*ff* (piano *sempre ff*)	Sinal de cresc.	Idem BN	AN

Tabela 11 – Divergências de sinais de dinâmica no 4º movimento.

As divergências de sinais de dinâmica entre as fontes neste movimento são bastante numerosas. Na maioria dos casos optou-se na edição pelas versões de AN, exceto em casos em que as versões de BN/CSO nos pareceram mais coerentes musicalmente, como por exemplo nos compassos 174 a 176, na parte do piano, onde há em BN/CSO um sinal de crescendo até o ponto mais agudo da frase e depois um sinal de diminuendo que leva à preparação da nova seção mais lírica e melodiosa que se segue, introduzida pelo piano a partir do compasso 179.

Outro local em que foi feita opção pela versão de BN/CSO foi nos compassos 253 a 255. Em BN/CSO há um sinal de crescendo para todos os instrumentos que acompanha o movimento da frase e leva ao *sforzando* em 255. Em CSO, há ainda um sinal de decrescendo para o violino no compasso 256 que acompanha o final da frase e que também foi incorporado à partitura editada. Este sinal foi adicionado também à parte do violoncelo na edição, para acompanhar o fechamento da frase do violino.

No compasso 285, há em BN e CSO um sinal de *mezzo forte* para o violino, ausente em AN. Neste local, o violino está entrando com o tema do *fugato* iniciado pelo piano no compasso 261. Esta é a última entrada do tema, que já foi exposto por ambas as mãos do piano e pelo violoncelo, mas sempre em *piano*. Contudo, a voz da mão esquerda do piano está dobrada em oitavas numa região bastante grave. Desta forma, a textura musical já está mais densa no momento da entrada do violino. Assim, a dinâmica presente em BN/CSO, que foi incorporada à edição, é importante para equilibrar a sonoridade da passagem.

5.4. ACENTOS, TENUTOS, *STACCATOS* E OUTRAS INDICAÇÕES

PRIMEIRO MOVIMENTO

N° do compasso e localização métrica	Instrumento	AN	BN	CSO	Escolha / sugestão editorial
6	Piano	n/a	Pedal inteiro	n/a	Pedal trocado no 4° t, em função da mudança de harmonia.
6, 7, 15, 16, 18 a 21 – 4° t.	Vl	Não consta	Acentos	Idem BN	AN
13 – 1° e 4° t.	Piano	Não consta	Acentos	Idem BN	AN
18 a 23	Vl (4° t), vc (1° t. de 19 e 20) e piano (1° t. de 19 a 23)	Não consta	Acentos	Idem BN	AN
26 – 4°t. e 27	Piano, ps e pi	Não consta	Acentos	Idem BN	AN
39 – 1° ao 3° t.	Piano pi	Não consta	Acentos e *marcato*	Idem BN	BN
44 – 4° t.	Piano	Não consta	*una corda*	Idem BN	BN
45 e 46 – 1° e 5° t.	Piano pi e ps	Não consta	Acentos	Idem BN	AN
49 – 2° e 3° t.	Piano pi	Não consta	Acentos na 1ª colcheia de cada tercina	Acento apenas no 1° tempo	AN
49 e 50	Piano	Dedilhados (a lápis)	Não consta	Idem BN	AN
51 – 1° e 3° t.	Vl	Não consta	Acentos	Idem BN	AN
53 e 54 – 3° t.	Vl	Não consta	Acentos	Idem BN	AN
55 – 3° t.	Vl	Não consta	Idem AN	Sinal de cresc.	AN
59, 61 e 63	Piano pi	Acentos nas oitavas	Não consta	Idem BN	AN
80 – 1° t.	Piano ps	Não consta	Sinal de arpejo (a lápis)	Idem BN	BN
90	Piano pi	Não consta	Acentos nas oitavas	Idem BN	BN
99	Piano pi	Voz inferior com acentos	Sem acentos no Lá e no Fá	Idem BN (falta a nota Lá, provavelmente erro)	AN
118 – 3° e 6° t.	Piano ps	Não consta	Tenutos	Idem BN	AN
120 e 121 – 4° t.	Piano ps	Não consta	Acentos	Idem BN	AN
124 e 125 – 4° t.	Vl	Não consta	Acentos	Idem BN	AN
129	Piano	n/a	Pedal inteiro	n/a	Pedal a cada 3 tempos, conforme c. 131
135 a 137 – 3° e 6° t.	Vl	Não consta	Acentos e tenuto (137 – 3° t.)	Idem BN	AN
136 – 4° t.	Piano	Não consta	*una corda*	Não consta	BN
138 a 142 – 1° e 4° t.	Piano ps	Não consta (exceto 139 – 4 t.)	Acentos	Idem BN	AN
140 – 4° t. a 142 – 1° t.	Piano pi	Acentos nas mínimas pontuadas	Não consta	Idem BN	AN
146 e 147 (1° t.)	Piano pi	Acentos	Não consta	Idem BN	AN
149 a 152 – 1° e 3° t.	Piano pi	Acentos nas mínimas pontuadas	Não consta	Idem BN	AN
186	Piano	Dedilhados (a lápis)	Não consta	Idem BN	AN
195	Piano	n/a	Pedal a cada 3 tempos	n/a	Pedal trocado no 6º tempo, conforme c. 58
196 e 198	Piano pi	Acentos nas oitavas	Não consta	Idem BN	AN

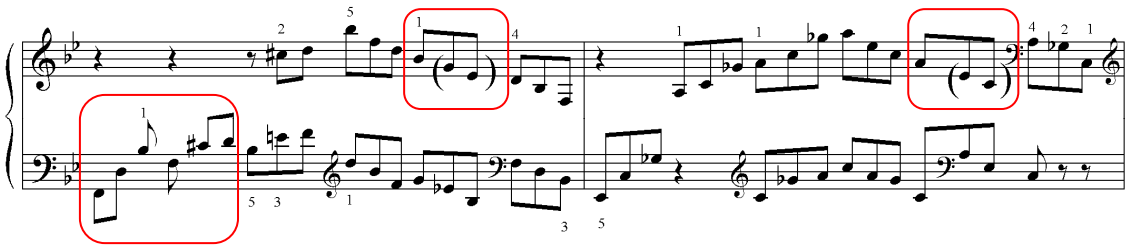
207 a 209	Vl, vc e piano pi	Acentos	Não consta	Idem BN	AN
231 a 233	Piano pi	Acentos nas oitavas	Não consta	Idem BN	AN
238 – 1° t.	Vl, vc e piano	Fermata	Não consta	Idem BN	AN

Tabela 12 – Divergências de acentos, etc. no 1º movimento.

De maneira geral, os acentos são mais frequentes em BN e CSO do que em AN. Por exemplo, entre os compassos 6 e 23, nos três instrumentos (localização detalhada na tabela acima), os acentos presentes em BN e CSO não se encontram em AN. Consideramos que em AN, sobretudo nas partes das cordas, as linhas melódicas ficam mais leves e fluentes sem os acentos. Porém, em alguns locais na parte do piano, aparecem em AN acentos que não se encontram nos outros manuscritos. Esses acentos ocorrem principalmente na mão esquerda, reforçando e enfatizando as linhas do baixo, como por exemplo nos compassos 59, 61, 63, e 149 a 152. Porém, no compasso 39, na pauta inferior do piano, os acentos do primeiro ao terceiro tempos e a anotação "*marcato*" presentes em BN e CSO, mas ausentes em AN, ajudam igualmente a reforçar a linha do baixo. Optou-se, em vista disso, por incluí-los na edição.

No compasso 44, quarto tempo, BN e CSO indicam na parte do piano o uso do pedal *una corda*, mas não indicam um local para retirá-lo. Sugerimos a retirada do pedal no quarto tempo do compasso 46, após a célula do violino do compasso 44 ser repetida pelo violoncelo em 45. O pedal pode também ser retirado no quarto tempo do compasso 48, onde se inicia um crescendo. O mesmo ocorre no quarto tempo do compasso 136, onde o uso do *una corda* é sugerido, mas o local de retirada não é indicado. Aqui, sugerimos que o pedal seja retirado no primeiro tempo de 138, onde se inicia um crescendo. As indicações "*una corda*" foram incluídas na edição, mas optamos por não indicar na partitura o momento de retirada do pedal, por este não constar nas fontes e para deixar a escolha a critério do intérprete.

Nos compassos 49 e 50, na parte do piano, há em AN dedilhados anotados a lápis e a sugestão da seguinte facilitação técnica:



Ex. 49 – 1º mov, compassos 49-50, AN.[2]

No primeiro e no segundo tempos do compasso 49, as notas com a haste para cima no exemplo 49 estão marcadas para serem executadas com a mão direita, e no quinto tempo de ambos os compassos as notas entre parênteses acima estão rasuradas, sugerindo a sua omissão para facilitar a execução da passagem. As mesmas sugestões do compasso 49 ocorrem no compasso análogo 186, porém nenhuma anotação aparece no compasso 187, análogo ao 50.

Os dedilhados foram incorporados à edição e a facilitação técnica foi referida em nota de rodapé na partitura.

SEGUNDO MOVIMENTO

N° do compasso e localização métrica (9/8 = 3 tempos)	Instrumento	AN	BN	CSO	Escolha / sugestão editorial
11 – 2º t.	Piano	Não consta	*una corda*	Idem BN	BN
11 e 12 – 3° t.	Piano	*rit.*	Não consta	Idem BN	AN
15 – 1° t.	Vc e piano	Não consta	*a tempo*	Idem BN	BN
52 e 54	Vl, vc e piano	Acentos nas cordas	Acentos a cada tercina no piano	Idem BN	AN
58 a 62	Vl e vc	Acentos	Não consta	Idem BN	AN
68 e 69	Piano	*rit.* (69)	*rit.* (68)	Idem BN	AN
69	Vc	*rit.*	Não consta	Idem BN	AN
88	Vl, vc e piano	Fermata no último acorde	Não consta	Idem BN	AN

Tabela 13 – Divergências de acentos, etc. no 2º movimento.

No compasso 11, segundo tempo, assim como ocorre no primeiro movimento, BN e CSO indicam o uso do pedal *una corda* mas não indicam sua retirada. Aqui, sugerimos que o pedal seja retirado no primeiro tempo do compasso 12, onde há um acorde com *sforzando*.

[2] Compasso 50 conforme BN e CSO, ver exemplos 19 e 20.

TERCEIRO MOVIMENTO

Em BN e CSO, aparece a anotação "*staccato*" no início do movimento na parte do piano. Na parte das cordas, há em BN pontos sobre as notas até o compasso 25, mas estes foram parcialmente rasurados e a anotação "*senza punto*" foi adicionada a lápis acima da primeira entrada do violino no compasso 13. Em CSO, não há pontos sobre as notas na parte das cordas. Já em AN, aparece a indicação "*non legato*" no início da parte do piano, e não há indicações de articulação na parte das cordas.

Contudo, consideramos que o *staccato* pode ser entendido como a articulação predominante neste movimento (levando em conta que as anotações para o piano no início, tanto em AN quanto em BN/CSO, devam valer também para as cordas, para unificação da articulação entre os instrumentos), pois lhe dá mais leveza e traduz melhor o caráter algo lúdico do jogo de imitações entre o violino e o violoncelo.

Na seção central, a abreviatura "*ten*", presente em todas as fontes para indicar o tenuto, foi substituída na edição pelo traço horizontal acima ou abaixo da nota, mais moderno e visualmente mais limpo.

QUARTO MOVIMENTO

N° do compasso e localização métrica	Instrumento	AN	BN	CSO	Escolha / sugestão editorial
1 e 2	Piano	Acento em cada 1ª colcheia	Não consta	Idem BN	AN
24 a 29 – 1° e 3° t.	Piano	Acentos	Não consta	Idem BN	AN
39 a 44 – 1° e 3° t.	Vl e vc	Acentos	Não consta	Idem BN	AN
64	Vl	*espressivo*	Não consta	Idem BN	AN
68 a 71, 76 a 78	Piano ps	Acento no 1° t. de 71	Acentos no 2° t. de 68 a 70, e 76 a 78	Idem BN	AN
115 e 116	Vc e piano	*poco rit.* e *a tempo*	Não consta	Idem BN	AN
137 a 144	Piano	Acentos no 3° t.	Não consta	Idem BN	AN
213 – 2° t.	Piano ps e pi	Acento	Não consta	Idem BN	AN
226 – 1° t.	Piano ps	Acento	Não consta	Idem BN	AN
240	Piano	*rit.*	Não consta	Idem BN	AN
241	Vl e piano	*espressivo* (vl) e *a tempo* (piano)	Não consta	Idem BN	AN

277 – 1° t.	Piano ps	Acento	Não consta	Idem BN	AN
321 e 322	Piano ps e pi	Não consta	Acentos	Idem BN	BN
336 e 338 – 2° e 3° t.	Vc	Staccato no 2° t. e acento no 3°	Não consta	Idem BN	AN
336 a 343	Piano	Acentos no 1° e 3° t., e staccatos no 2° até 341	Acentos no 1° t. até 341	Idem BN	AN
353 a 358	Vl e vc	Staccatos e acentos	Não consta	Idem BN	AN
359, 361, 363 e 365 – 1° e 3° t.	Pìano	Acentos	Não consta	Idem BN	AN
378 a 380	Piano	Não consta	Dedilhados (a lápis)	Idem AN	BN
428 e 430 – 2° t.	Vc e piano	*rit* em 428	*rit.* em 430	Idem BN	AN
431	Vl	*espressivo*	Não consta	Idem BN	AN
431 e 439	Vl, vc e piano	Mudança para armadura de Sol menor em 431	Mudança de armadura em 439	Idem BN	AN

Tabela 14 – Divergências de acentos, etc. no 4º movimento.

Os acentos em BN e CSO são bastante irregulares, sendo os de AN mais uniformes neste movimento, e por isso foram, de maneira geral, utilizados na edição. A indicação "*espressivo*" aparece para o violino nos compassos 64, 241 e 431 em AN e também foi incorporada a esta edição, por estar de acordo com o caráter das passagens.

No compasso 261, onde começa um *fugato*, aparece em USP a anotação "*a tempo ma un poco più moderato*" para o piano. Esta anotação não aparece em nenhum dos outros manuscritos, no entanto, no compasso 315, onde volta o tema principal, aparece em todas as fontes a anotação "*1º tempo*". A expressão "*a tempo*" aparece em vários locais neste movimento (por exemplo, nos compassos 199, 207 e 241), mas sempre após uma indicação de *ritardando*, para sinalizar a volta ao andamento principal. Porém, não há *ritardando* antes do compasso 315 em nenhuma das fontes, o que nos leva a crer que o compositor quisesse que a seção entre os compassos 261 e 315 fosse executada em um andamento um pouco mais lento do que o tempo principal e que a indicação presente em USP foi inadvertidamente omitida nos outros manuscritos. Ademais, o tempo mais moderado é compatível com o caráter desta seção. Mas como as várias rasuras e omissões de USP não credenciam este manuscrito para o estabelecimento de um texto final, optamos por incluir a anotação do compasso 261 como nota de rodapé na partitura.

Em BN e CSO, a mudança de armadura de Sol maior para Sol menor é indicada no compasso 439. Em AN, esta mudança é indicada no compasso 431. Optou-se por seguir AN, pois, apesar do compasso 439 marcar o início da coda do movimento, o

compasso 431 está no campo harmônico de Mib maior, fazendo com que a mudança para a armadura de clave com bemóis neste local facilite a leitura.

Henrique Oswald

Trio op. 9 para violino, violoncelo e piano
(Firenzi, 1889)

Edição em Finale e partes cavadas

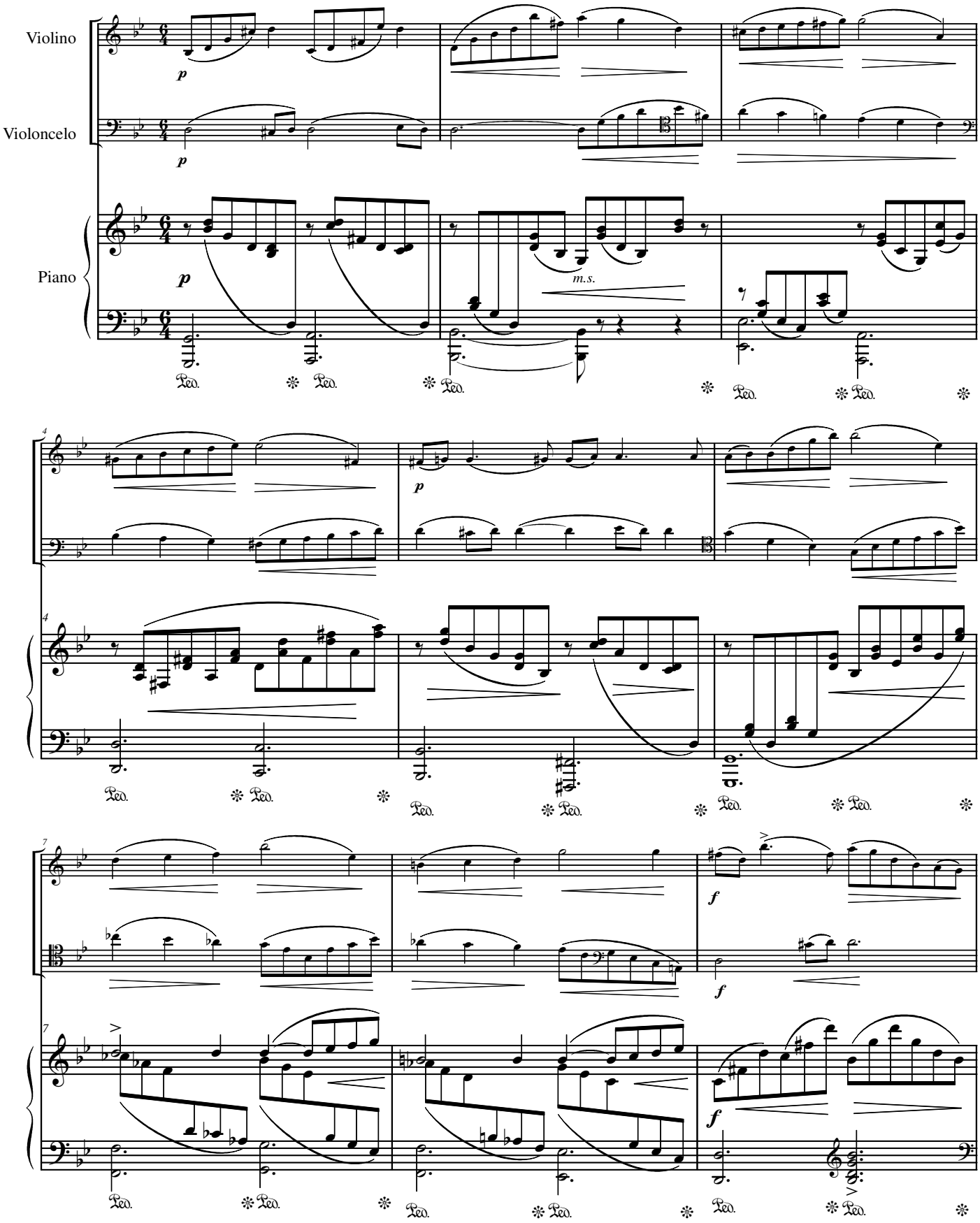
Trio

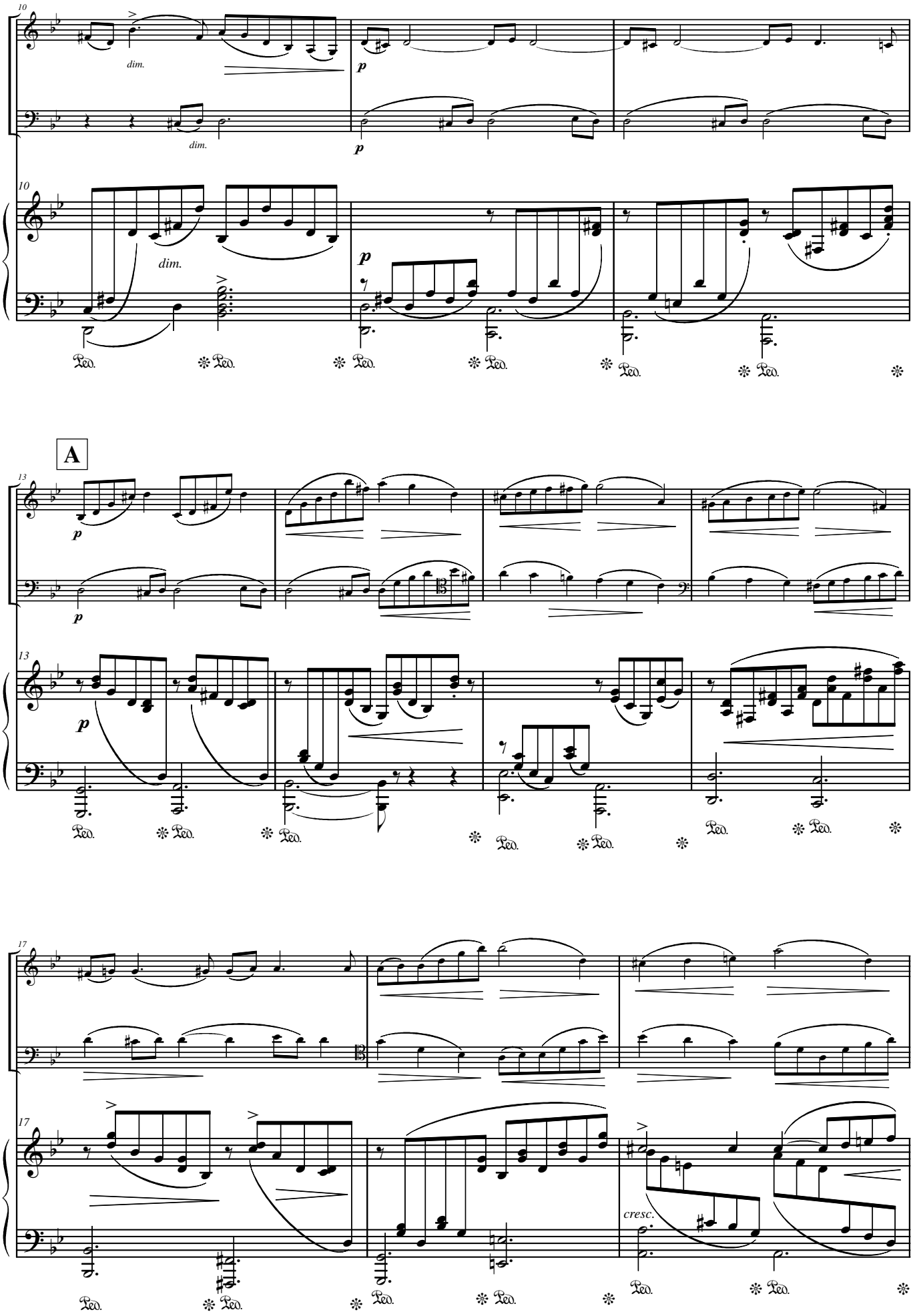
Piano, Violino e Violoncelo

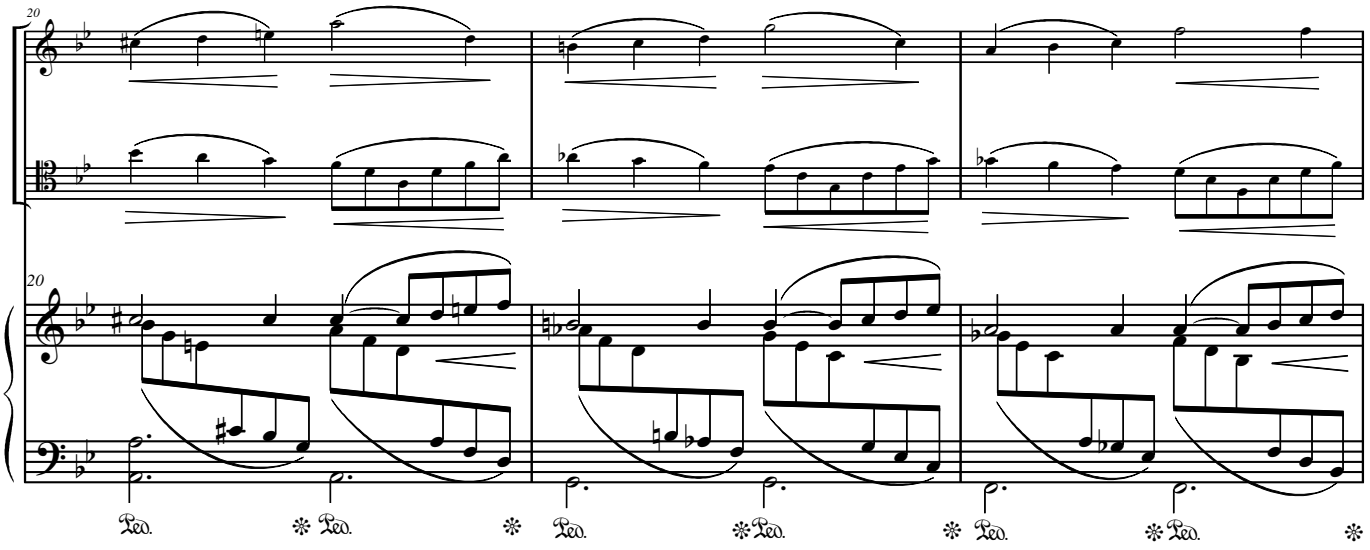
H. Oswald, op. 9

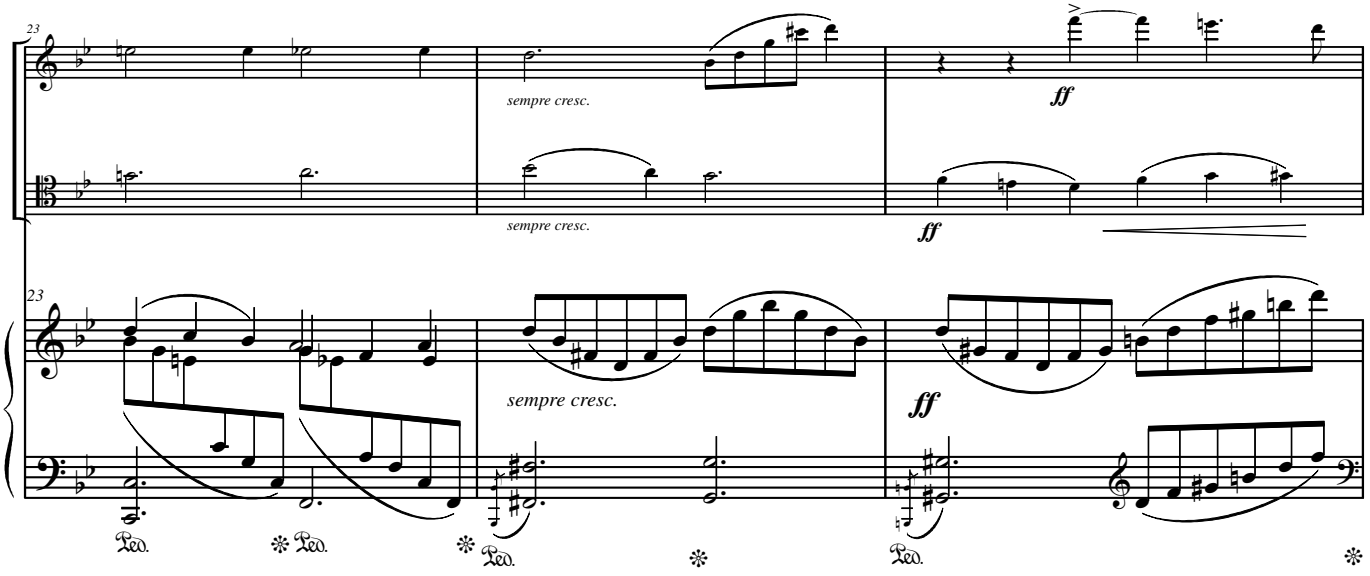
Edição e digitalização: Hélcio Vaz

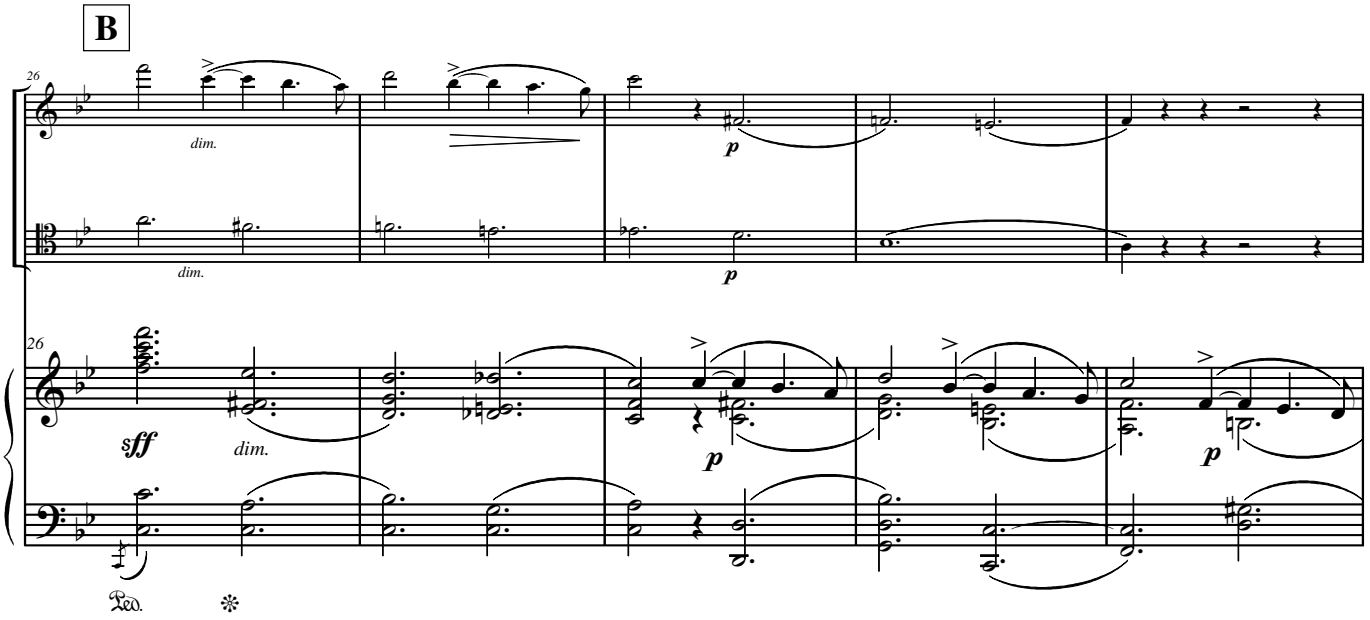
Allegro Moderato 𝅗𝅥. = 60

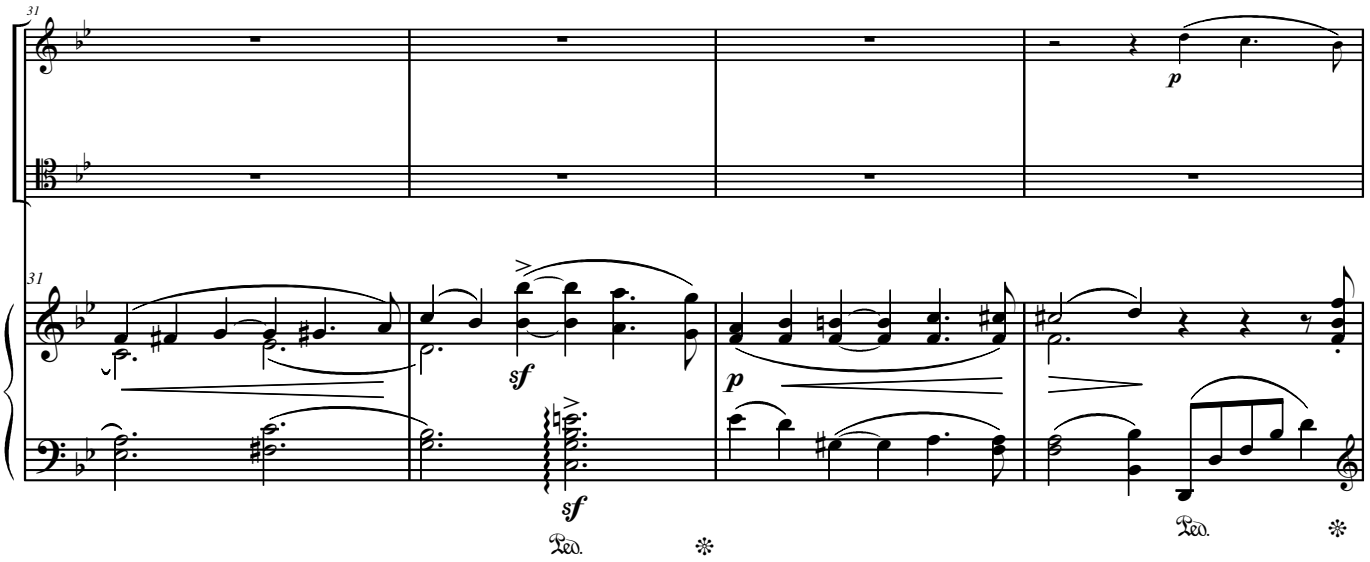


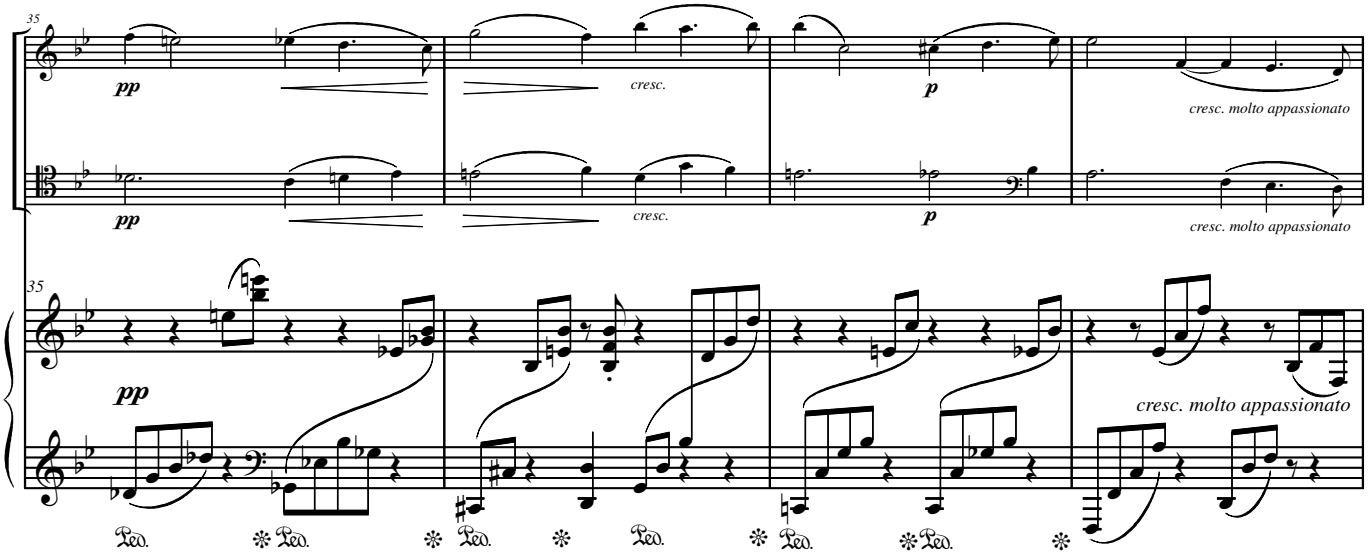

10
dim.
p
dim.
p
10
dim.
p
Ped.
A
13
p
p
13
p
Ped.
17
17
cresc.
Ped.

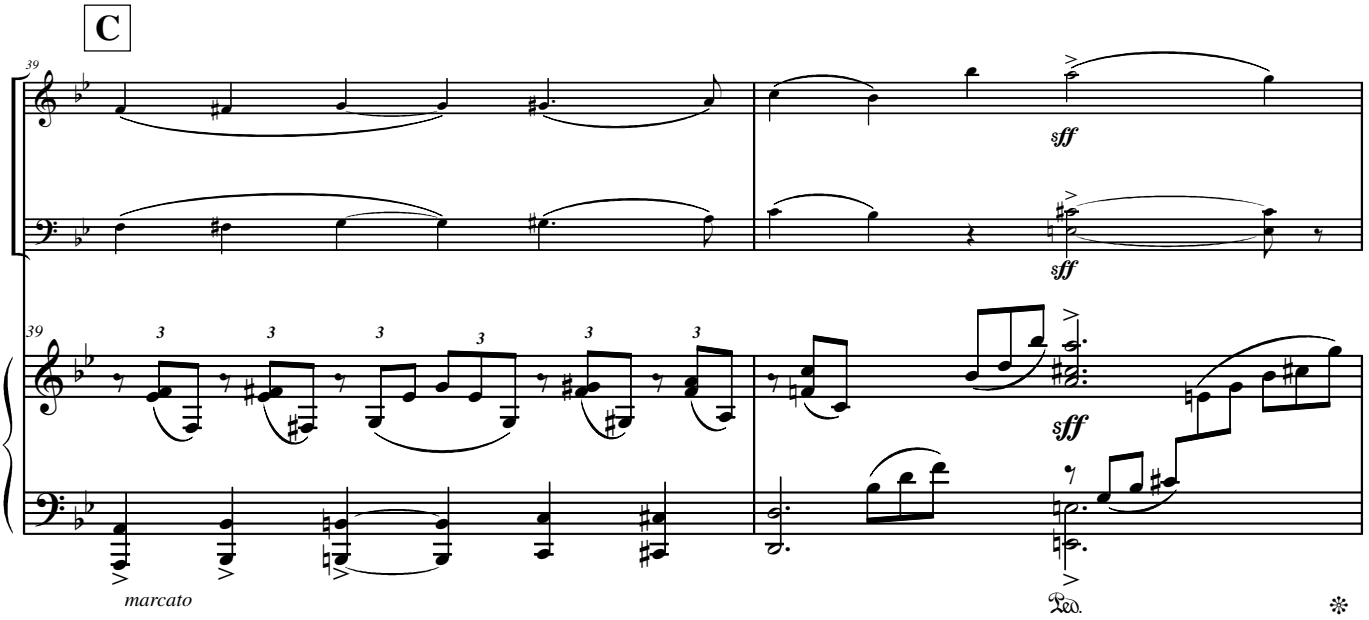

20
20
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

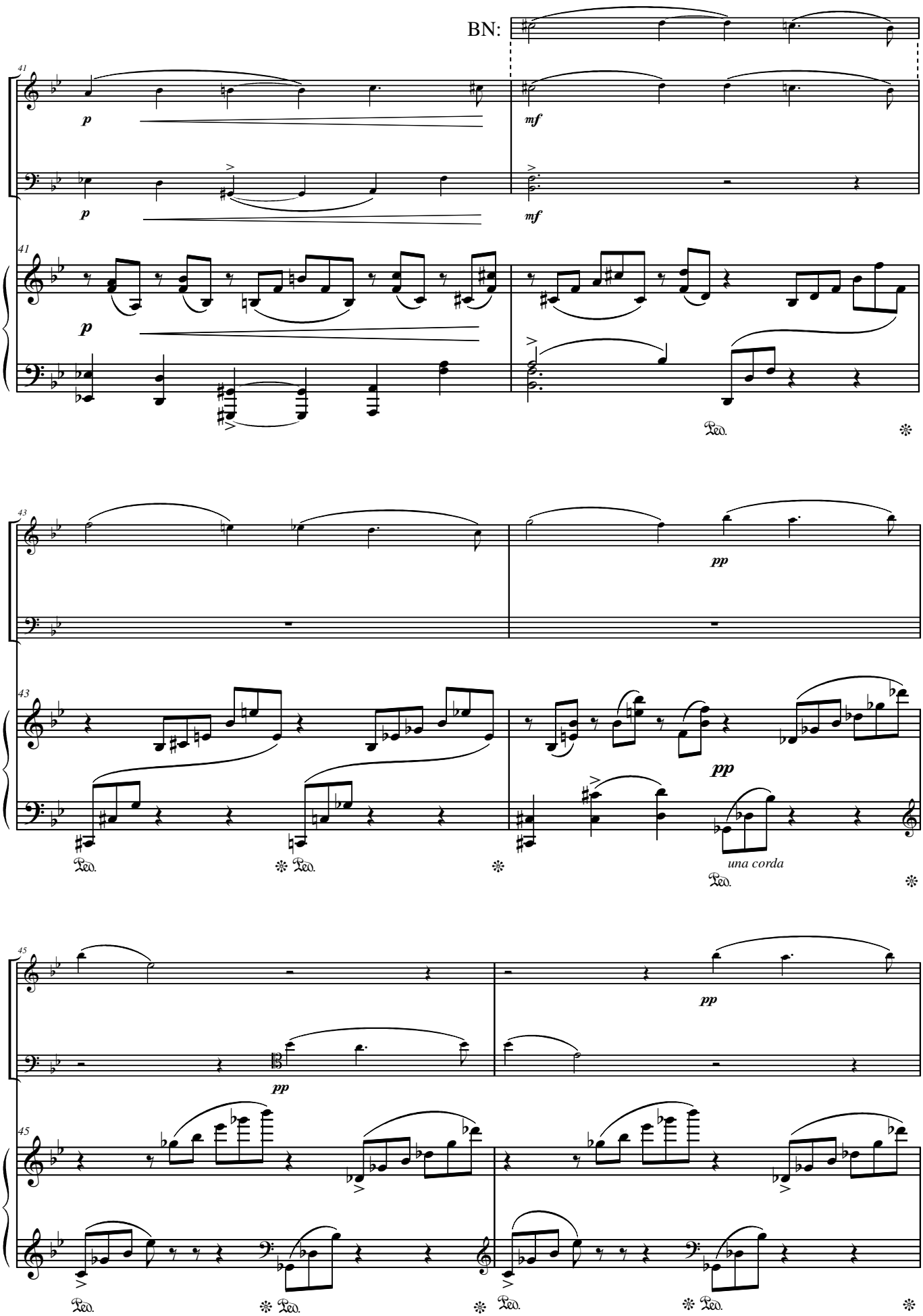

23
sempre cresc.
sempre cresc.
ff
ff
23
sempre cresc.
ff
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

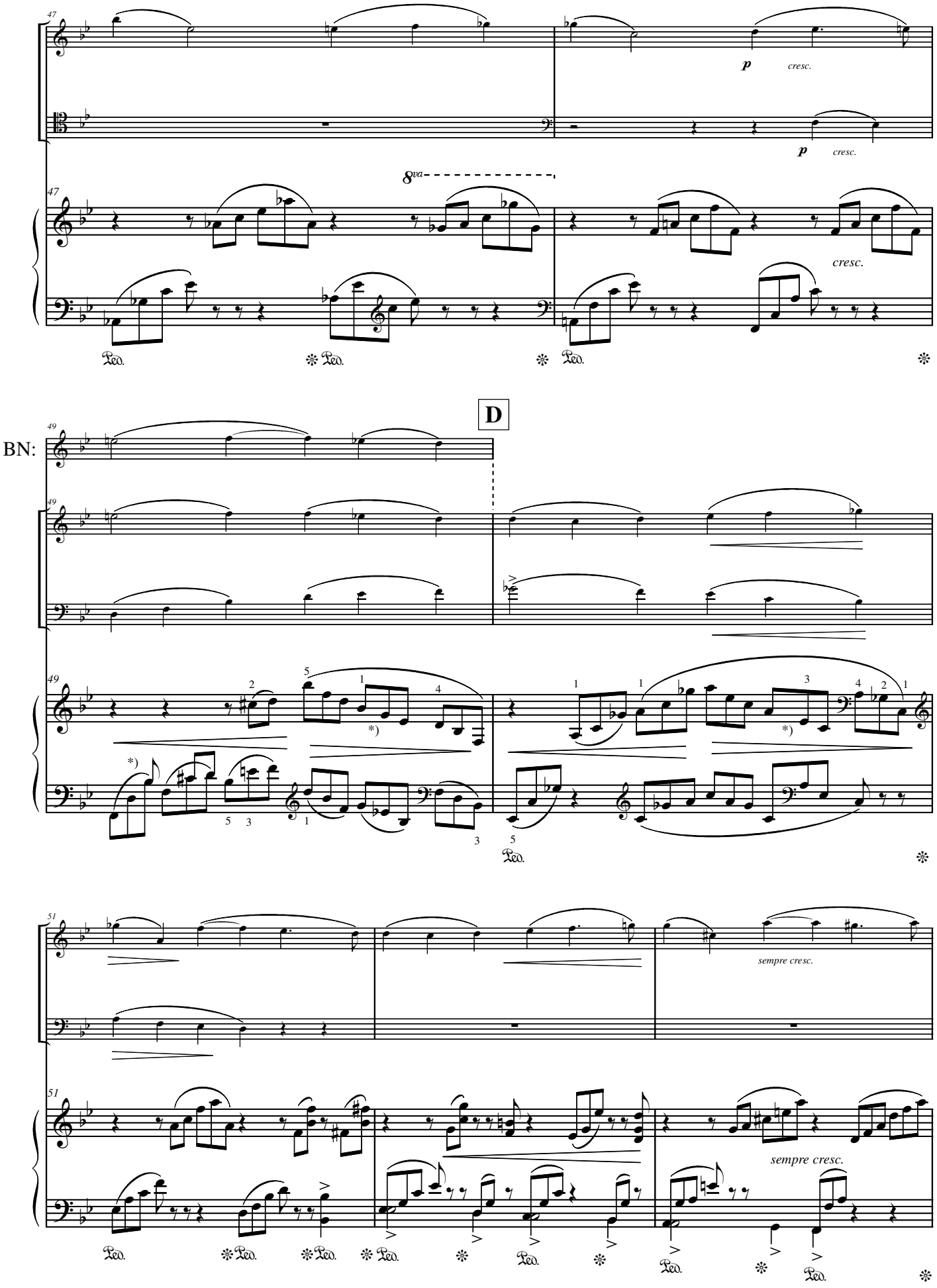

B
26
dim.
dim.
p
p
26
sff
dim.
p
p
Ped.


31
p
31
sf
p
sf
Ped.
Ped.

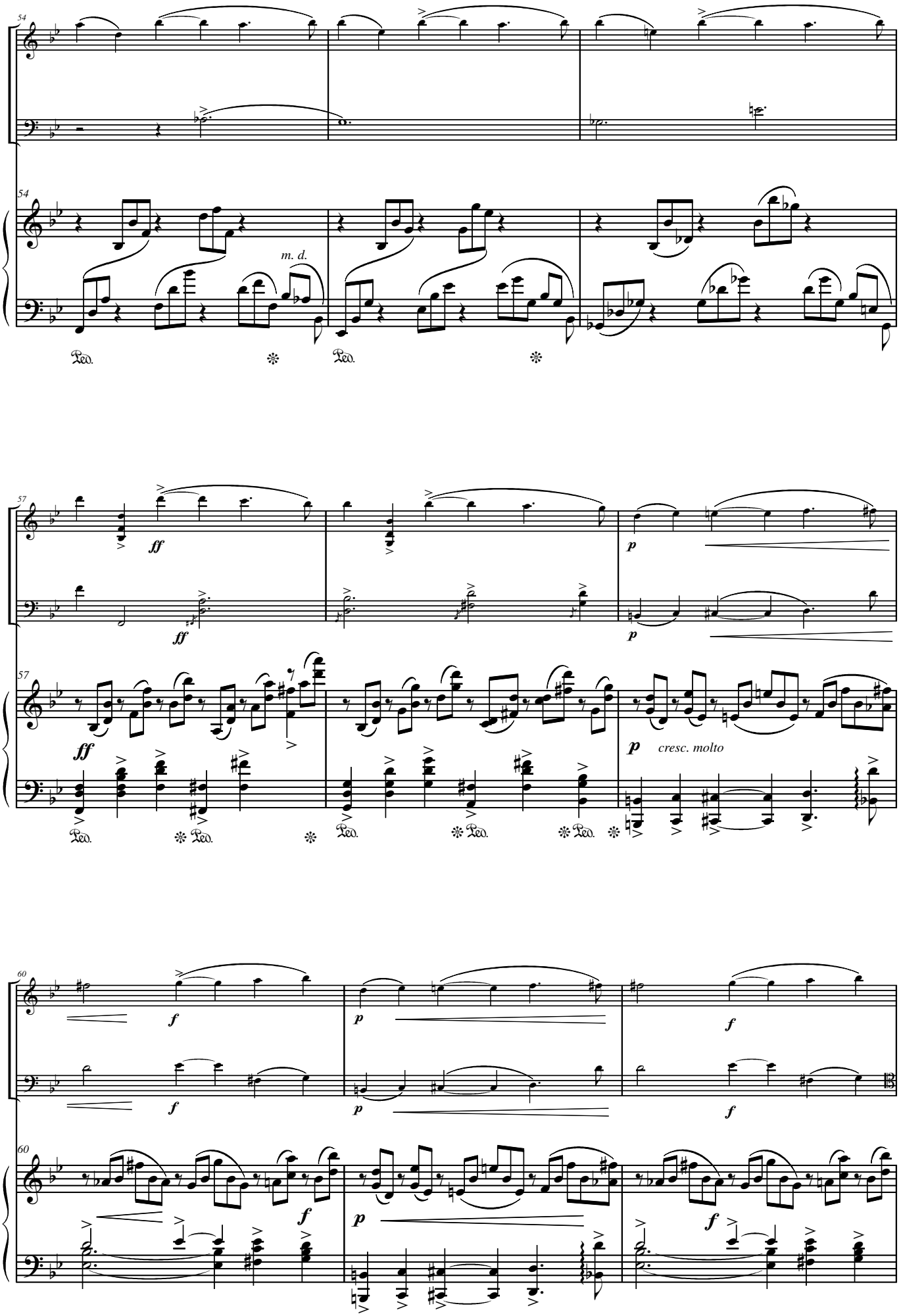

35
pp
cresc.
p
cresc. molto appassionato
pp
cresc.
p
cresc. molto appassionato
35
pp
cresc. molto appassionato
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

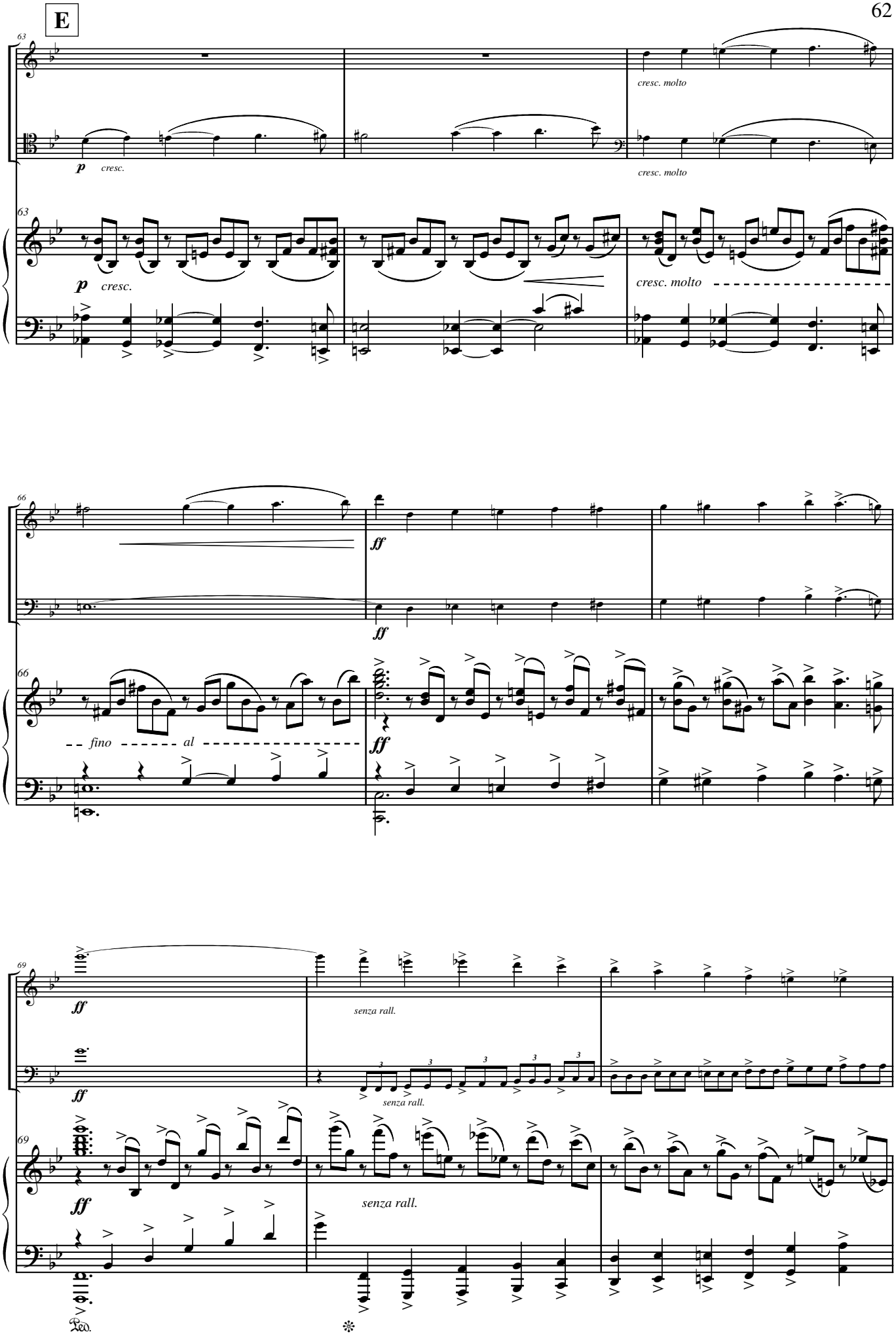

C
39
sff
sff
39
sff
marcato
Ped.


BN:
41
p
mf
41
p
Ped.
43
pp
43
pp
una corda
Ped.
45
pp
45
Ped.

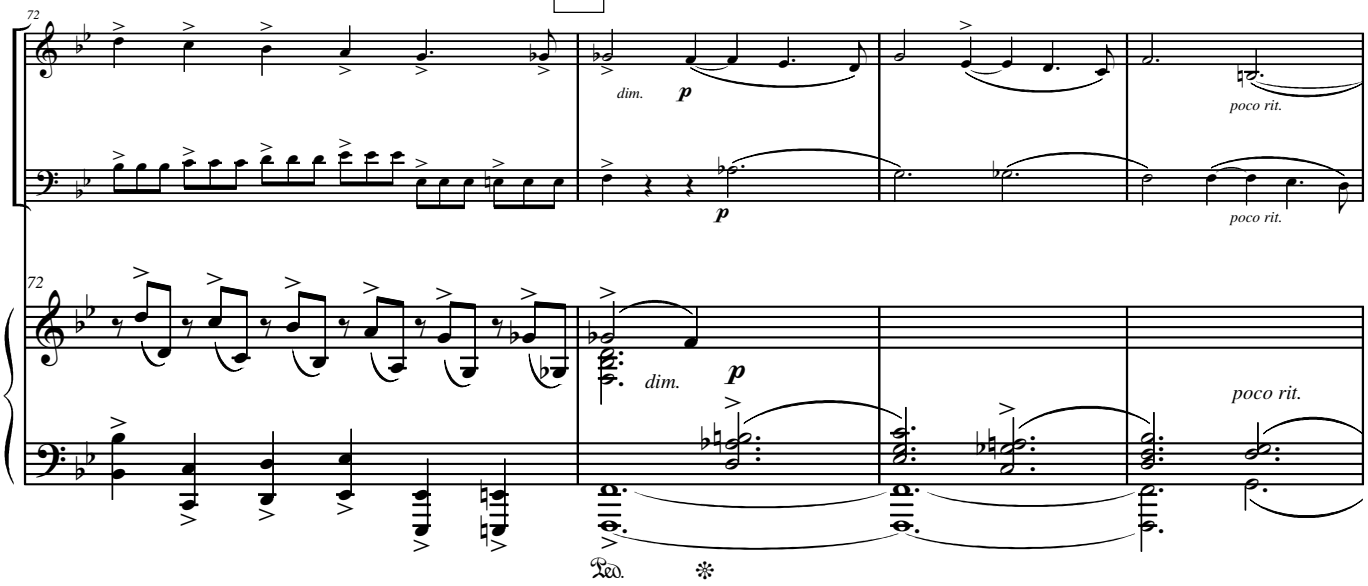


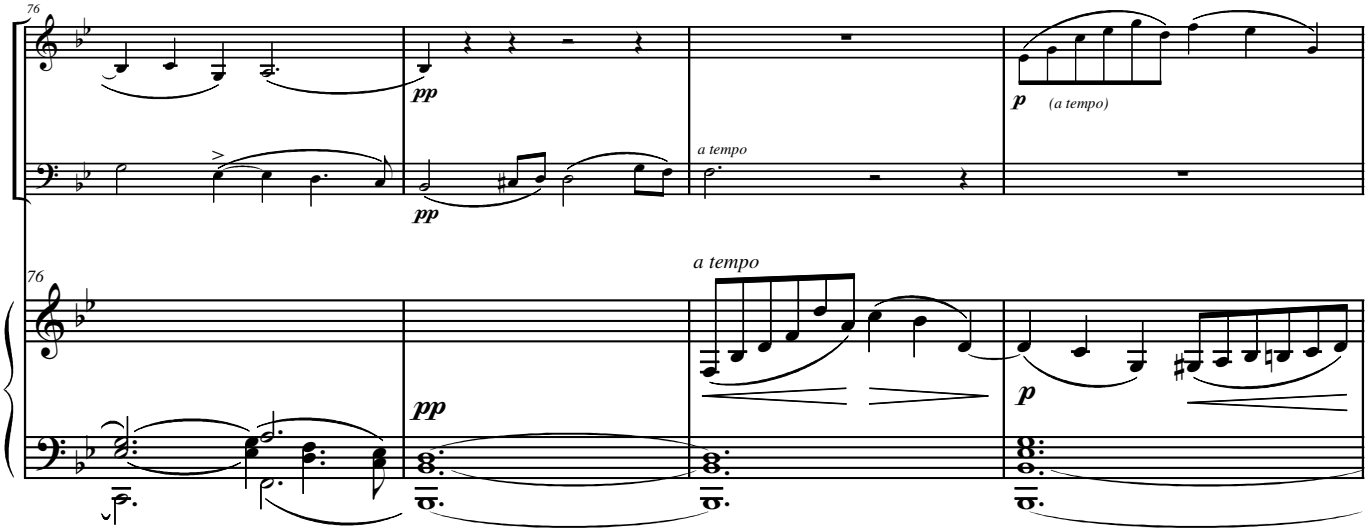
*) Anotações a lápis em AN sugerem a omissão do Sol e do Mib no 5º t. de 49 e do Mib e do Dó no 5º t. de 50. Notas com a haste duplicada no 1º e 2º t. de 49 sugeridas para a mão direita.

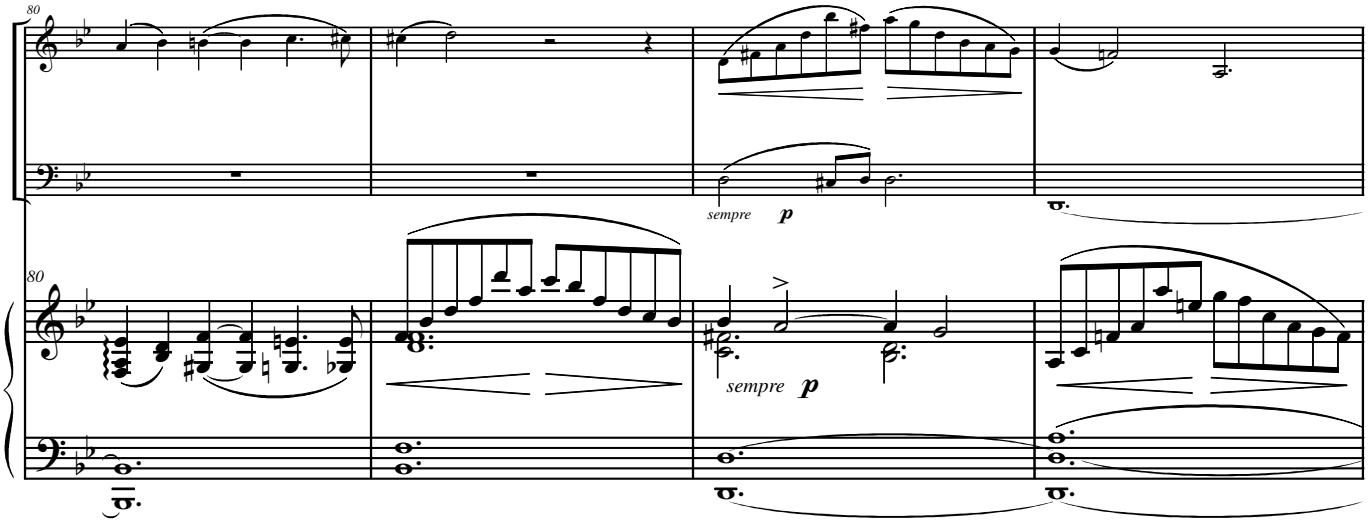

54
m. d.
Ped.
57
ff
p
cresc. molto
60
f
p

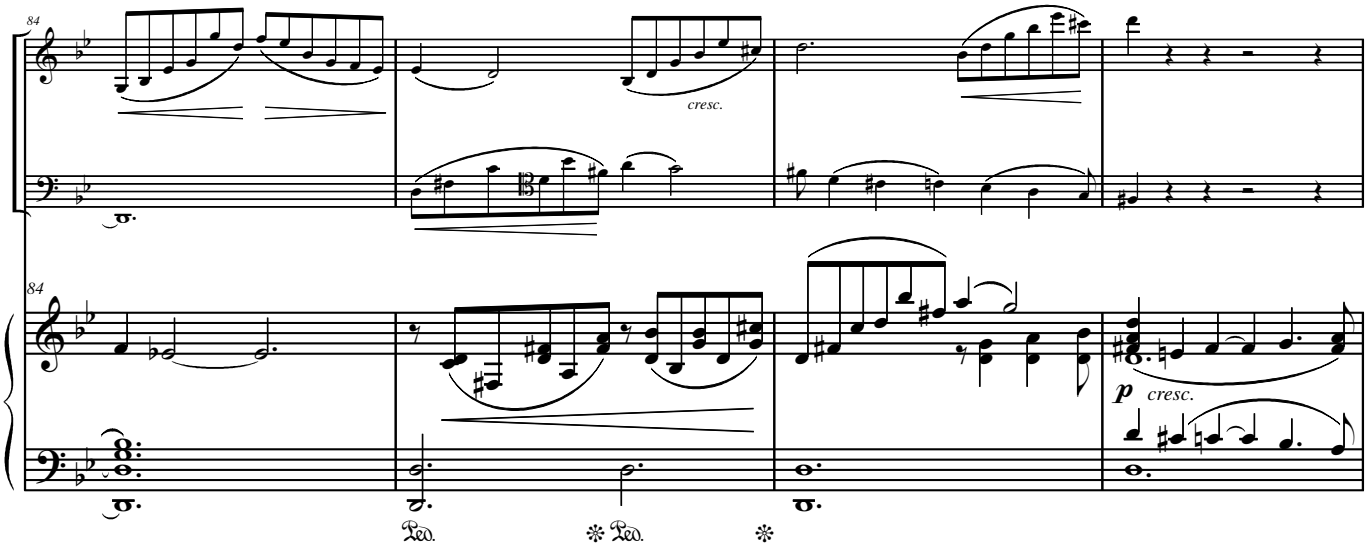

E
63
p cresc.
cresc. molto
cresc. molto
63
p cresc.
cresc. molto
66
ff
ff
66
fino al
ff
69
ff
ff
senza rall.
senza rall.
69
ff
senza rall.
Ped.

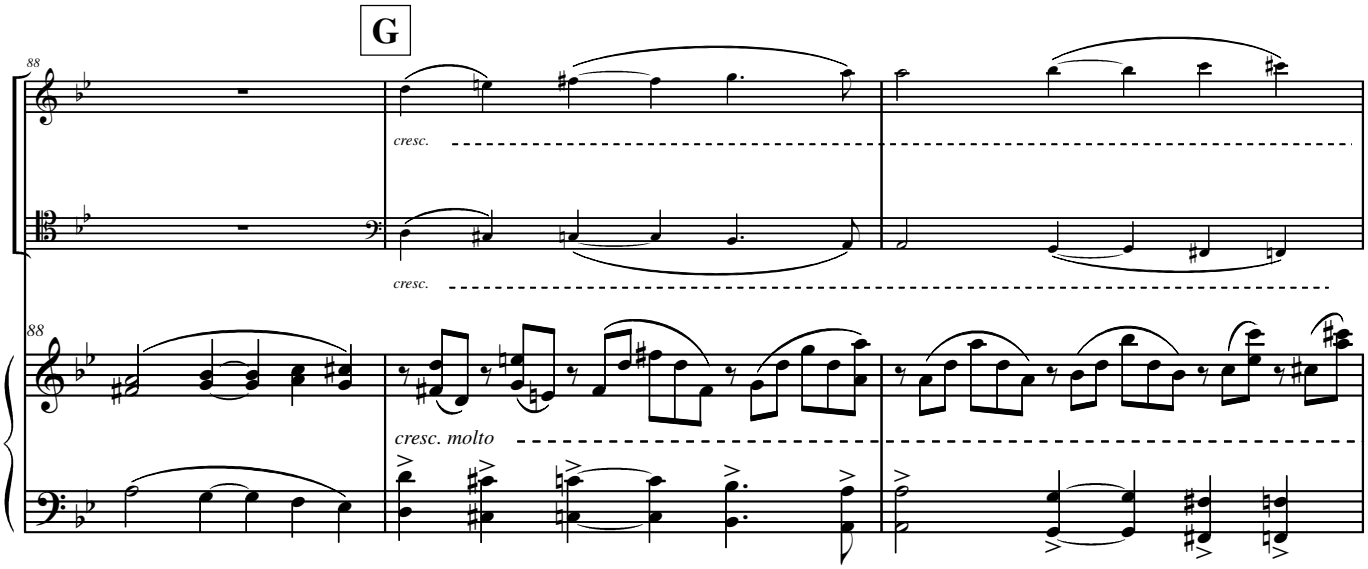
F

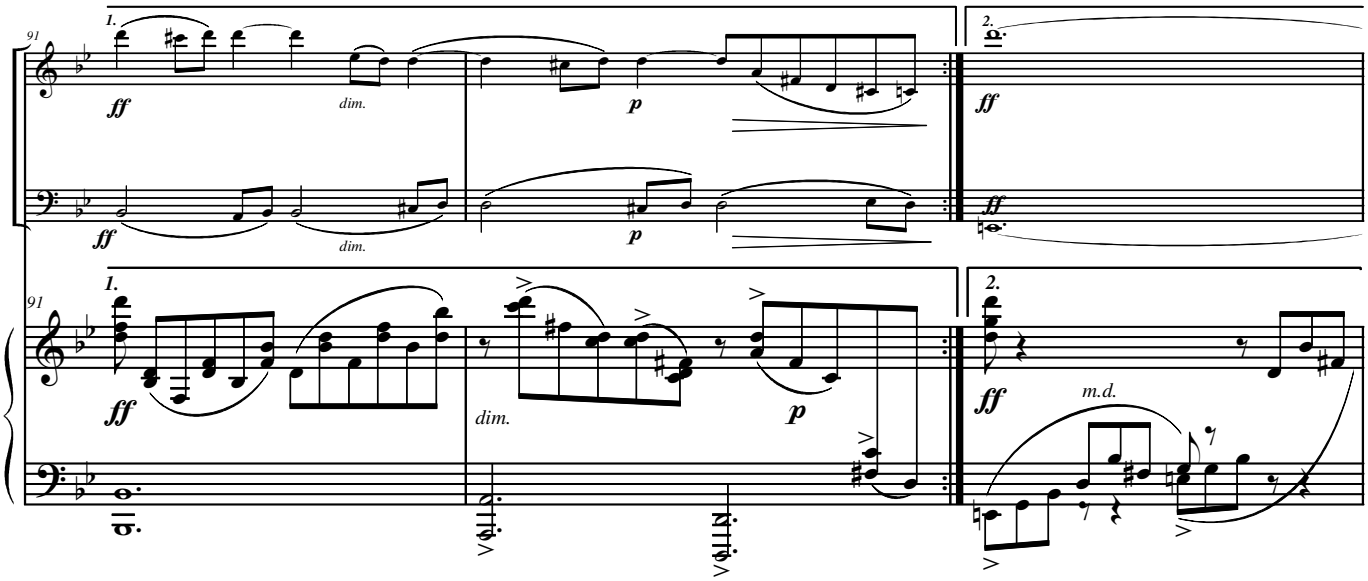

72
dim.
p
poco rit.
72
dim.
p
poco rit.
Ped.

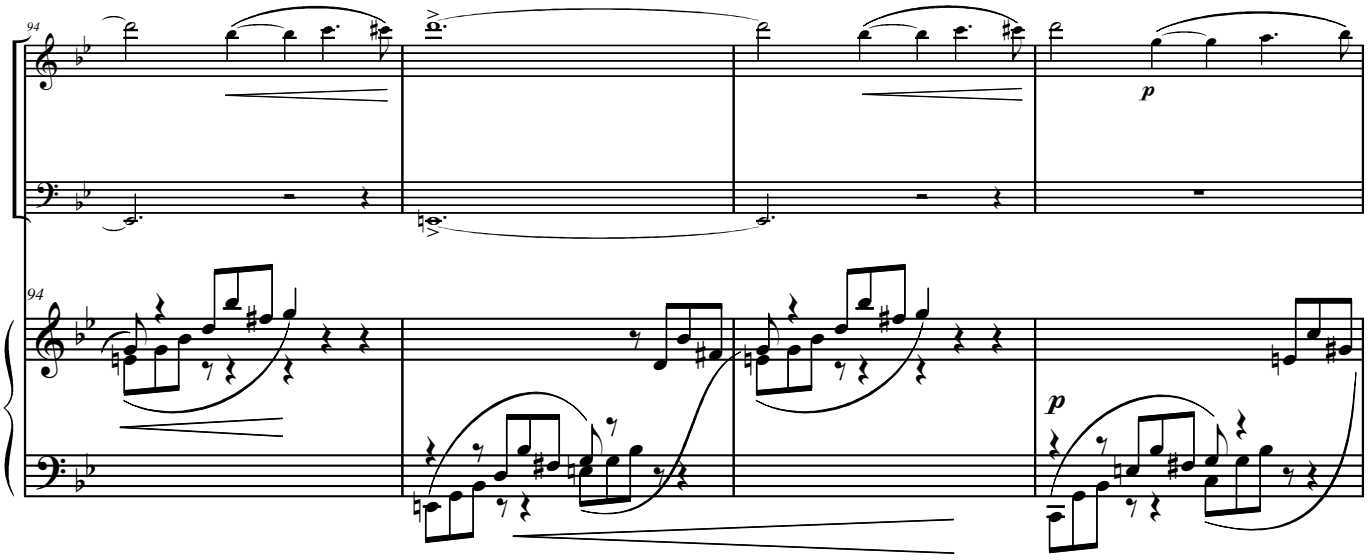

76
pp
a tempo
p
(a tempo)
76
a tempo
pp
p

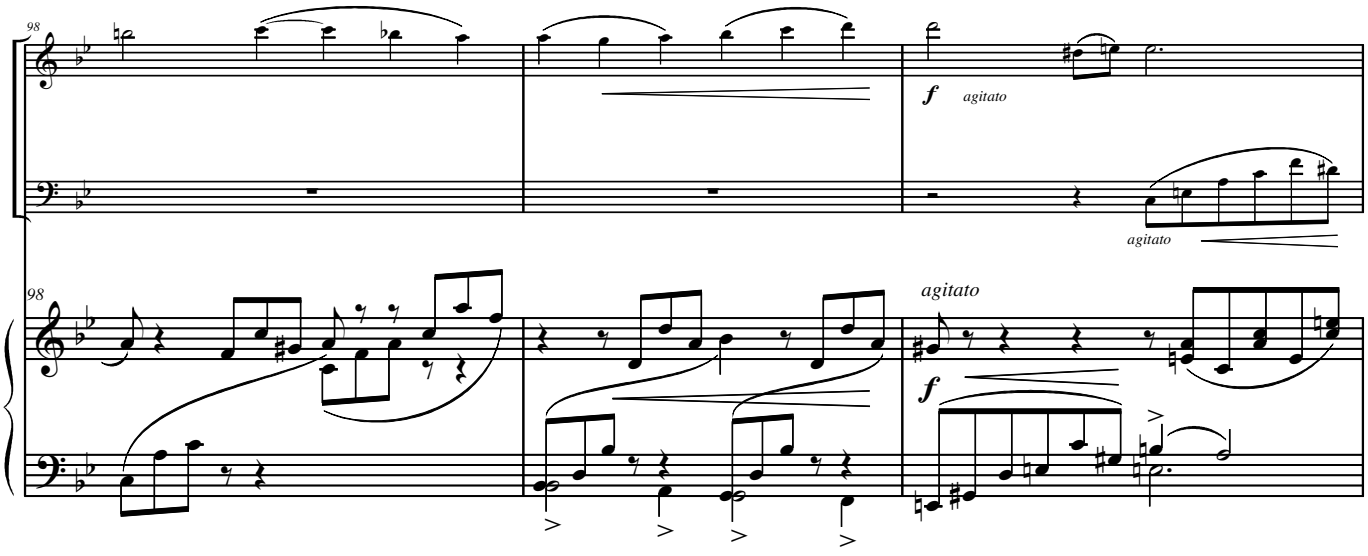

80
sempre
p
80
sempre
p


84
cresc.
84
p
cresc.
Ped.
Ped.

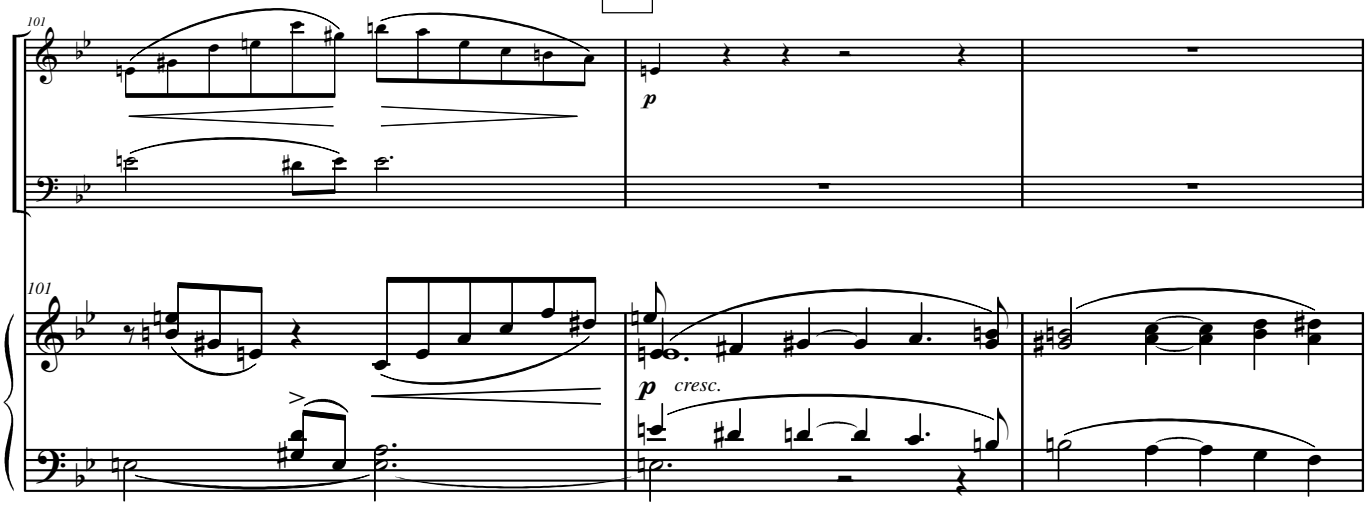

G
88
cresc.
cresc.
88
cresc. molto

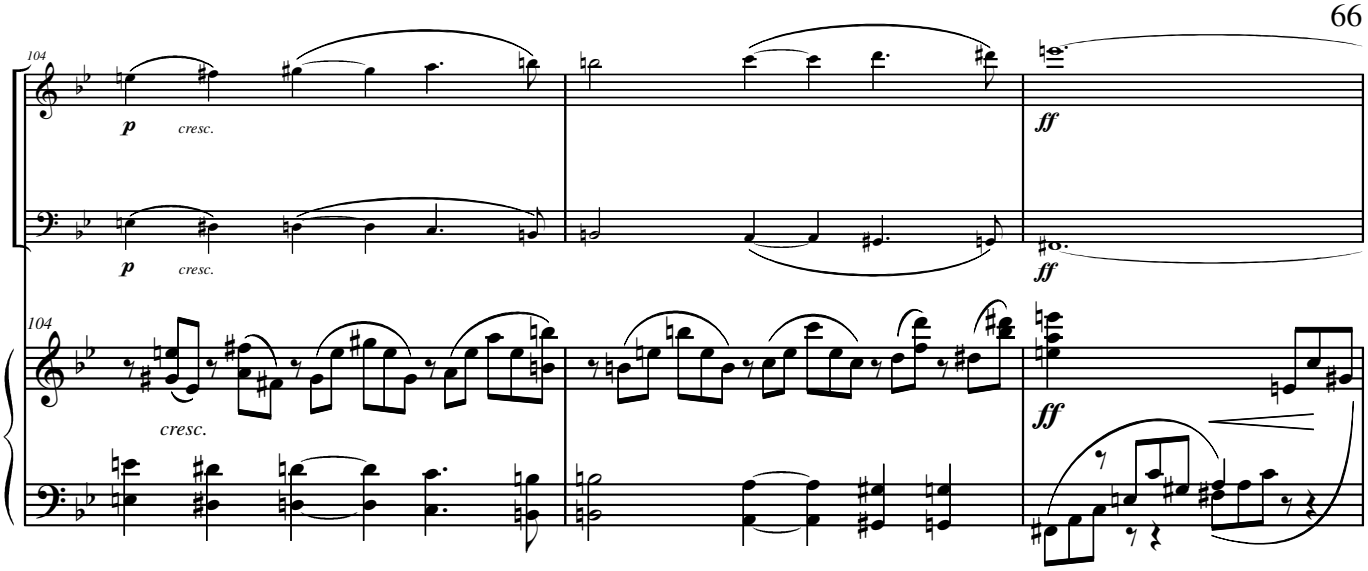

91
1.
2.
ff
dim.
p
ff
ff
dim.
p
ff
91
1.
2.
ff
dim.
p
ff
m.d.

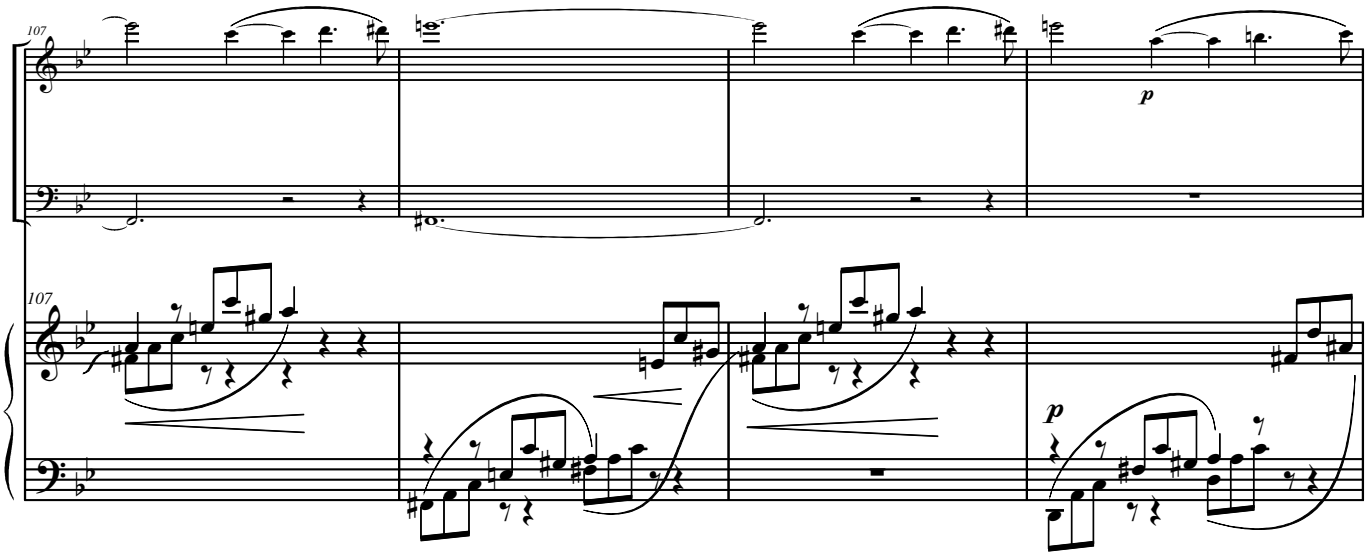




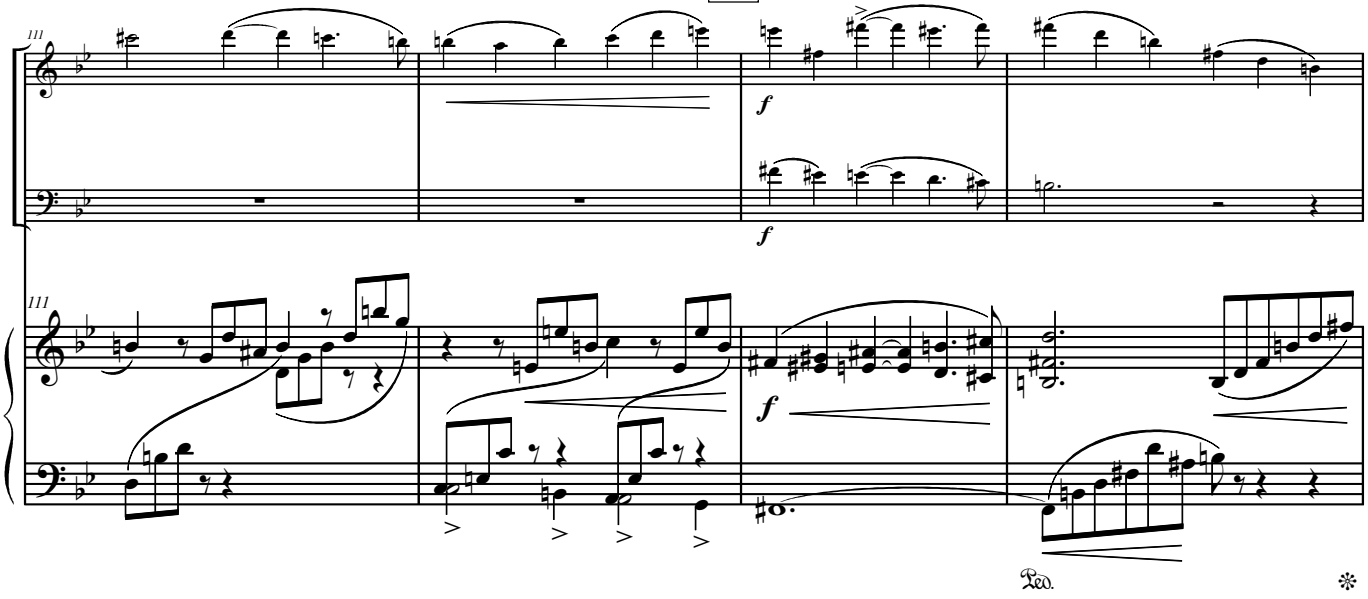
H

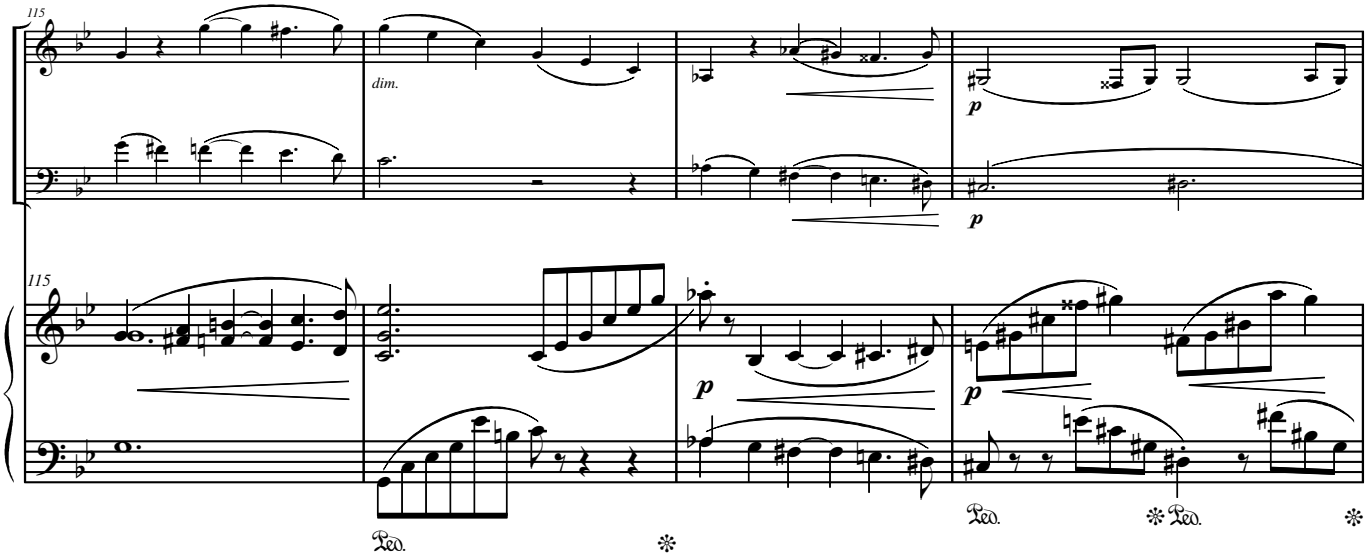


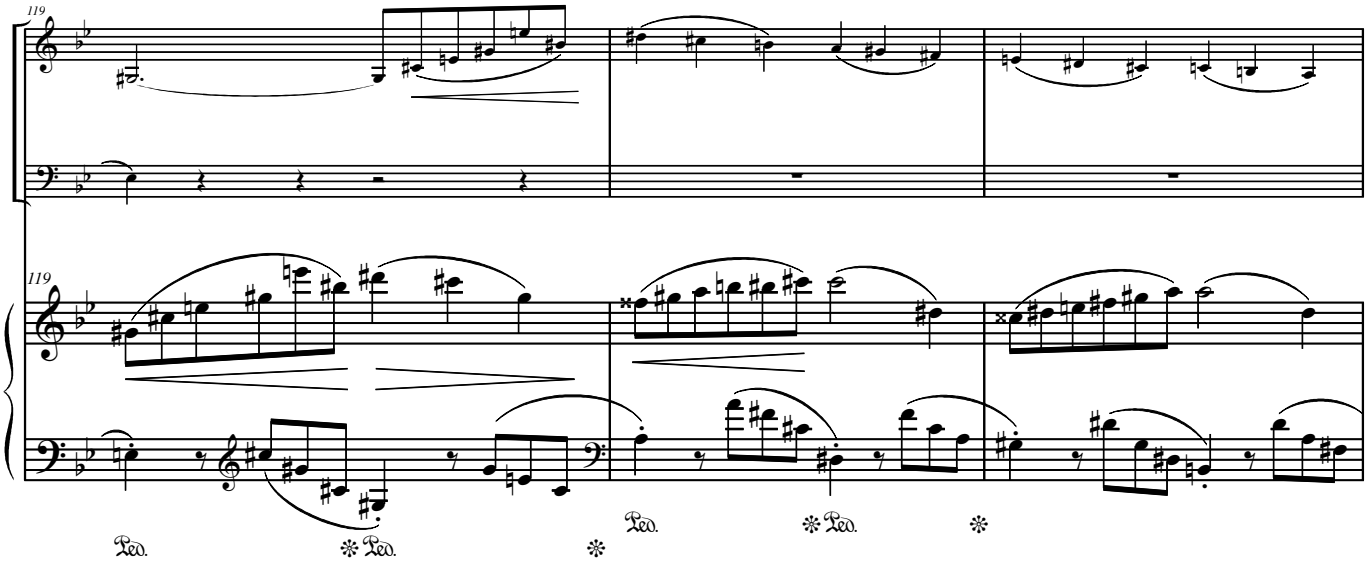


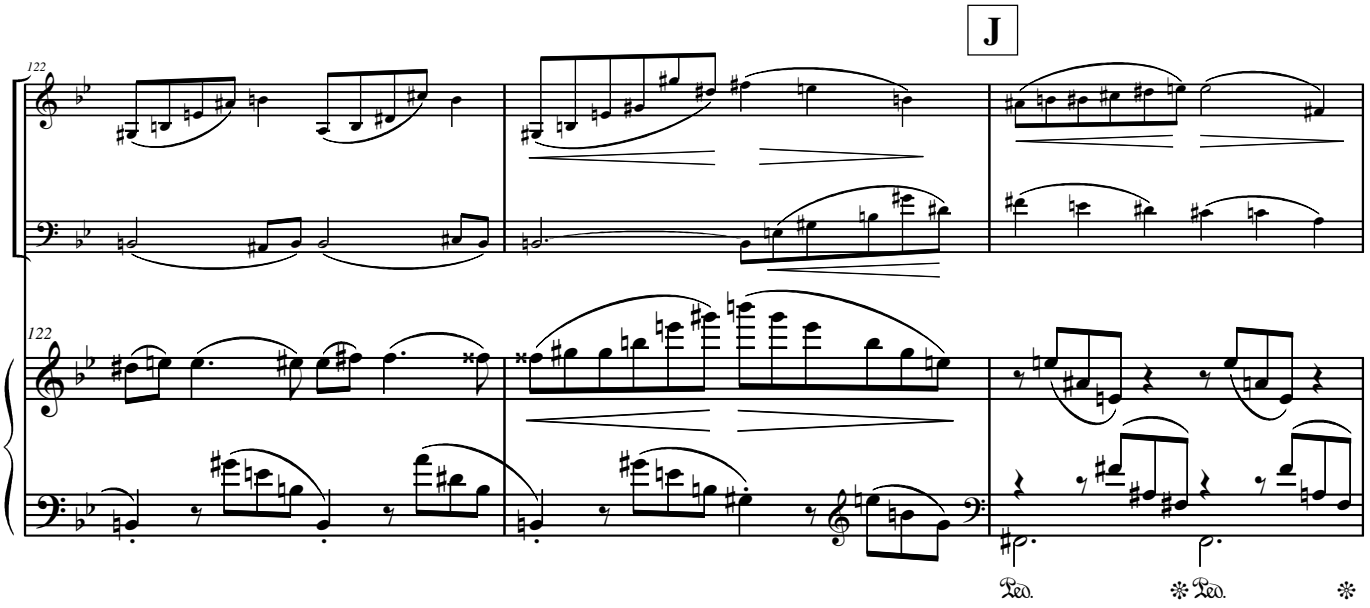


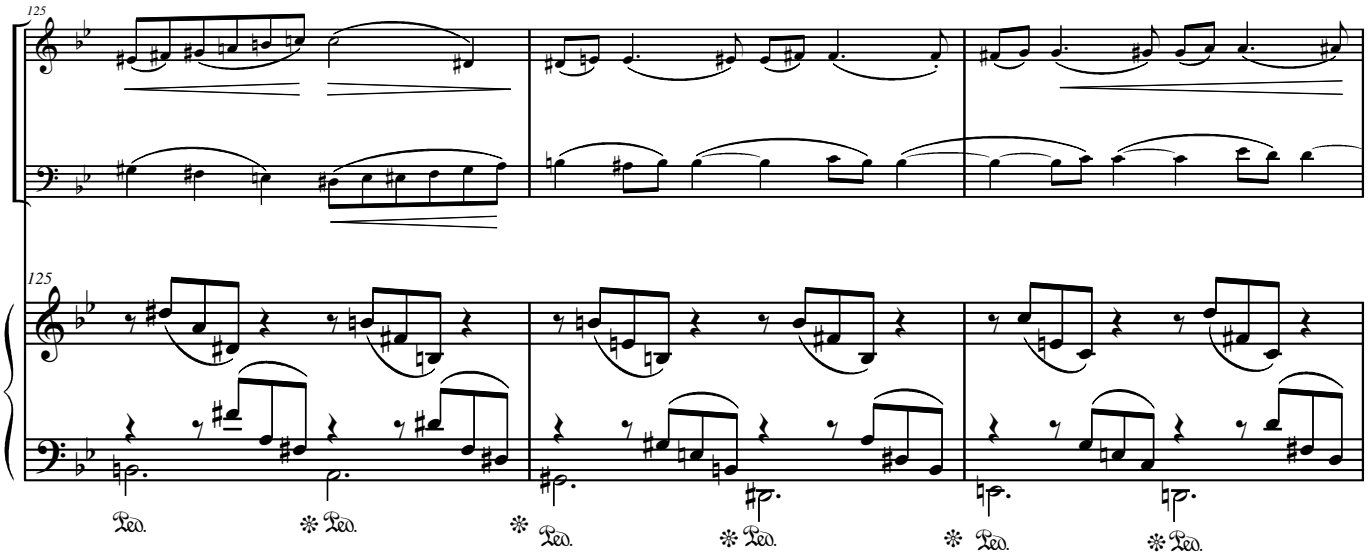
I

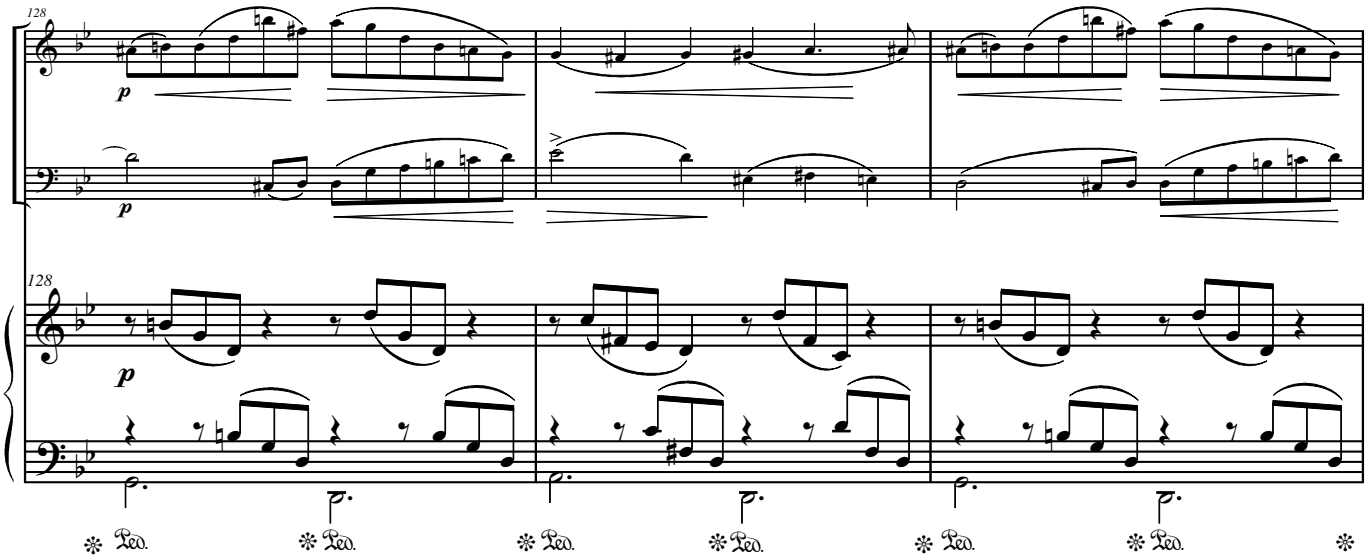


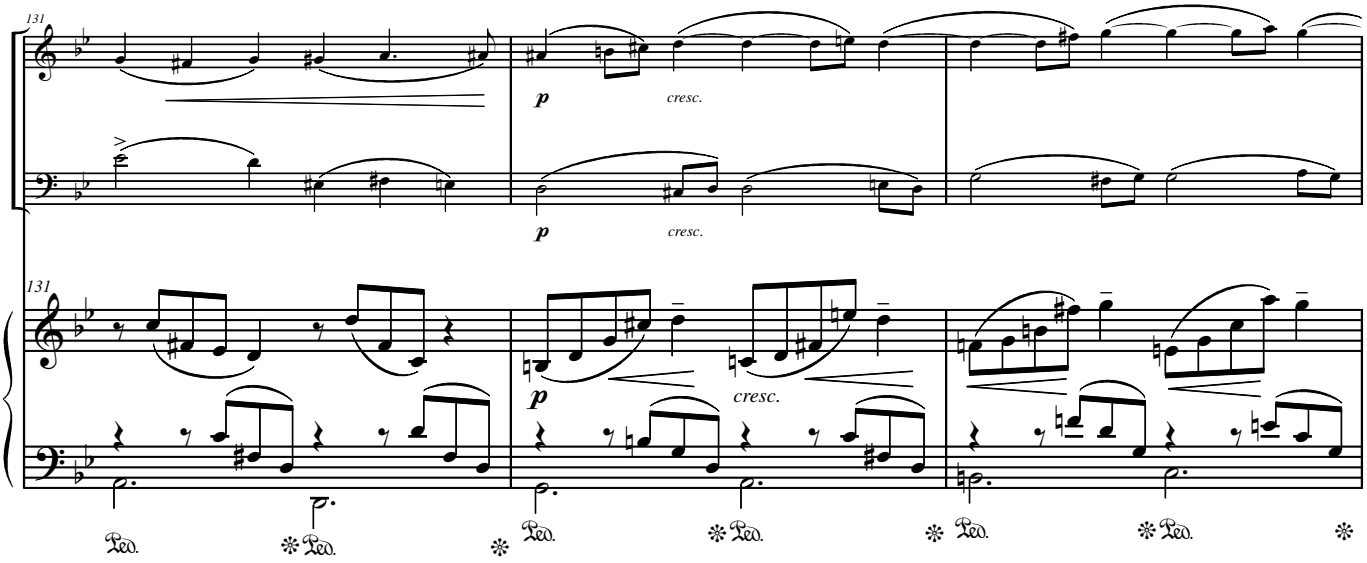

115
dim.
p
p
115
p
p
Ped.
Ped.
Ped.

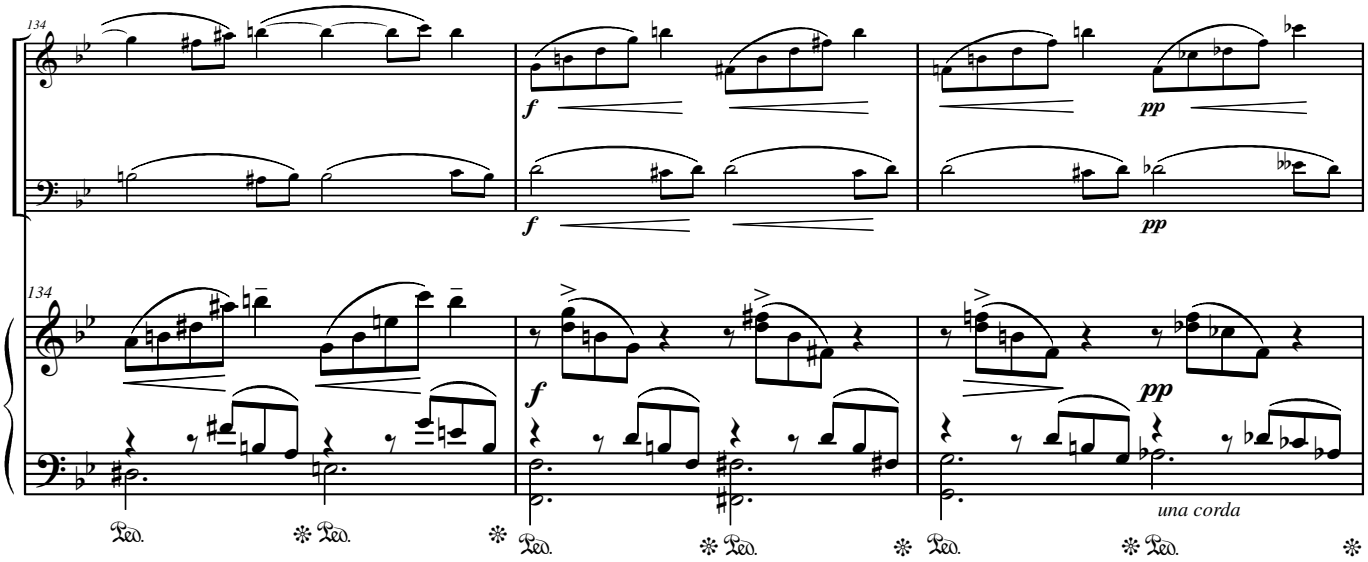

119
119
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

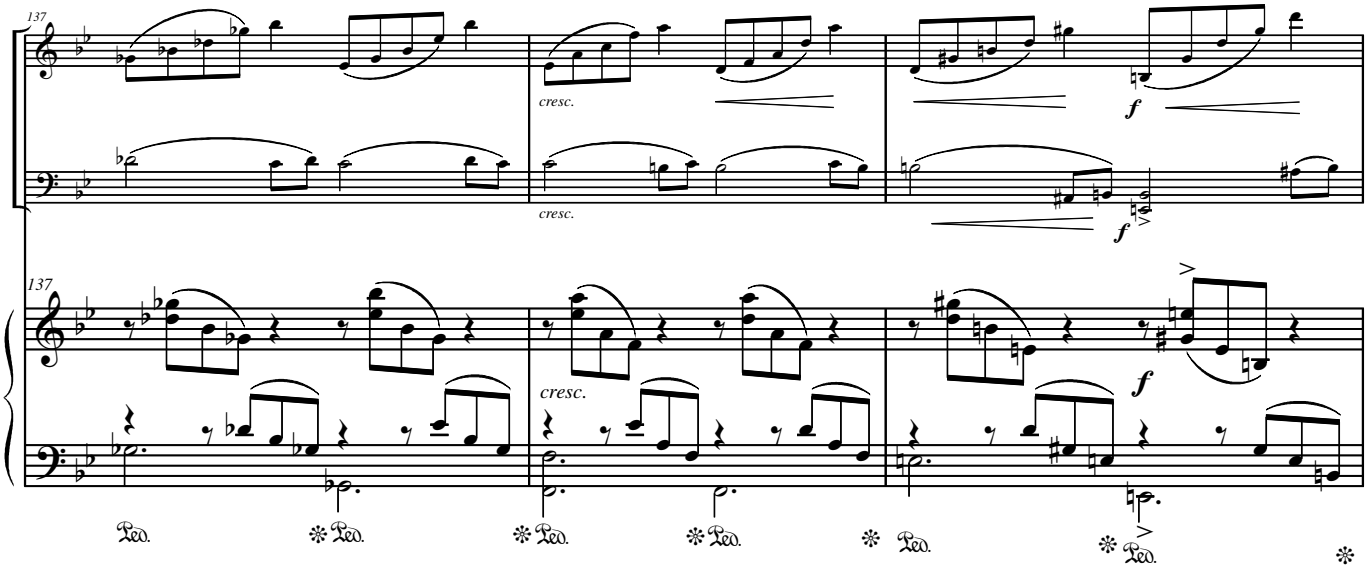

J
122
122
Ped.
Ped.

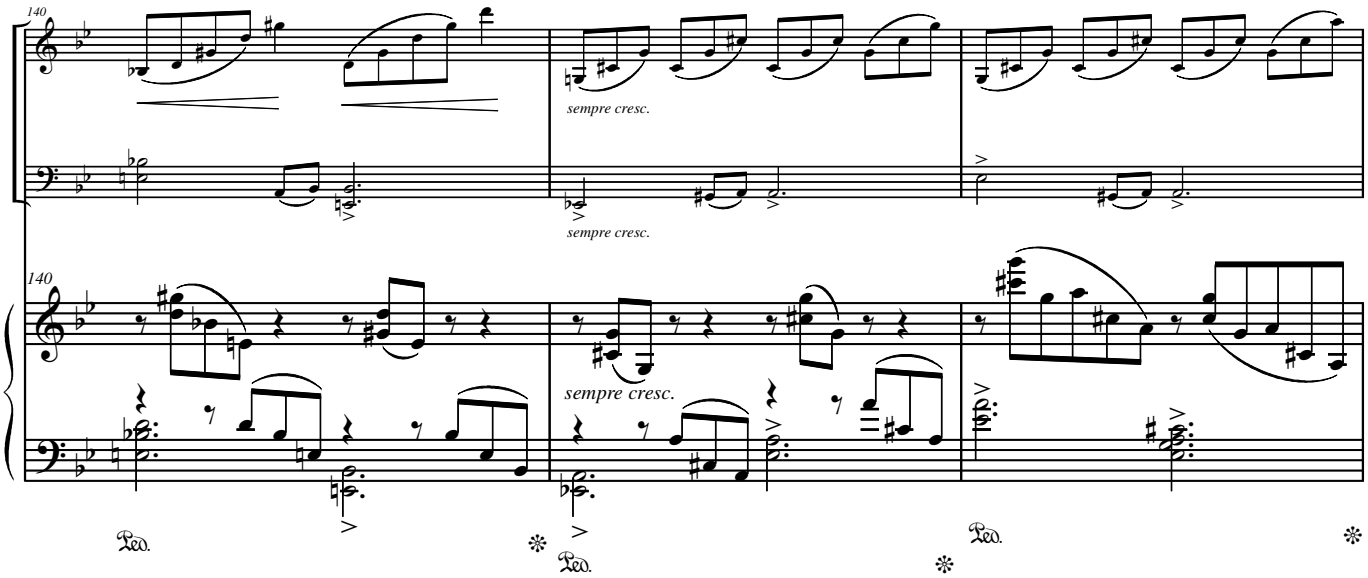

125
125
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

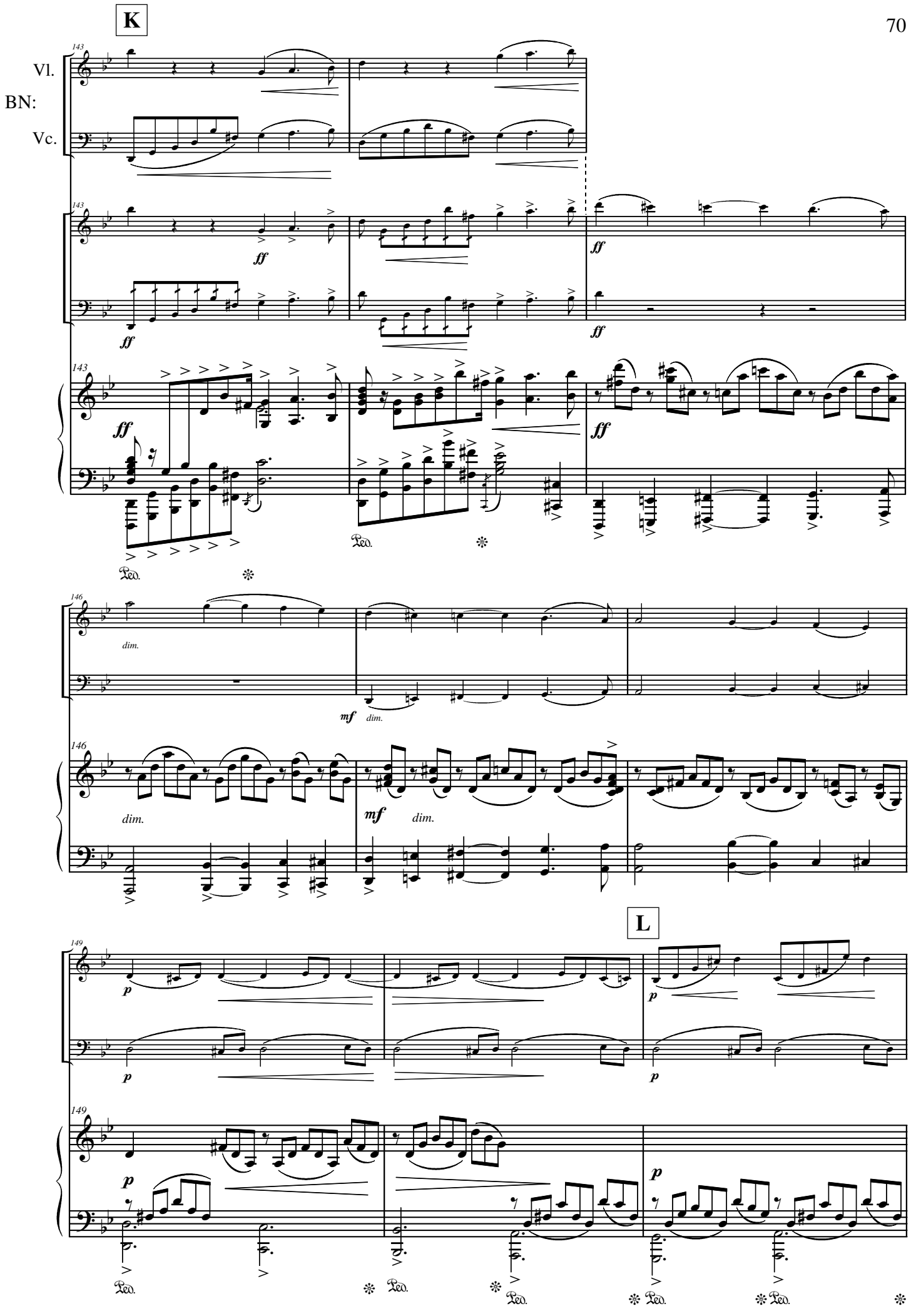

128
p
p
128
p
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

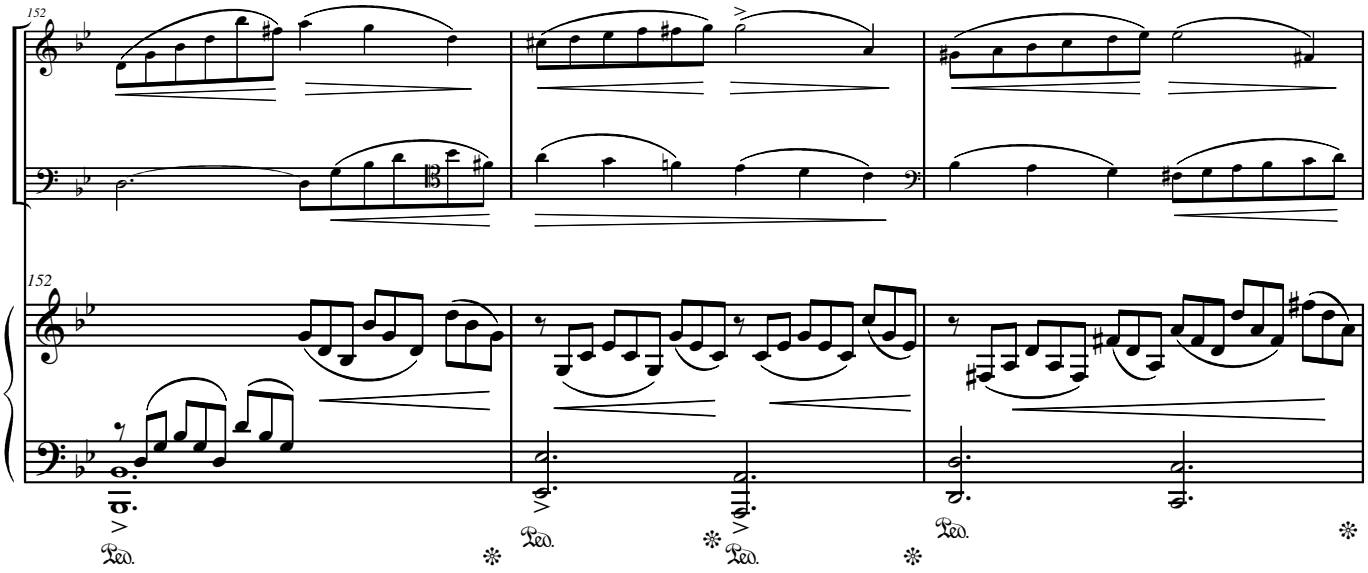

131
p
cresc.
p
cresc.
131
p
cresc.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

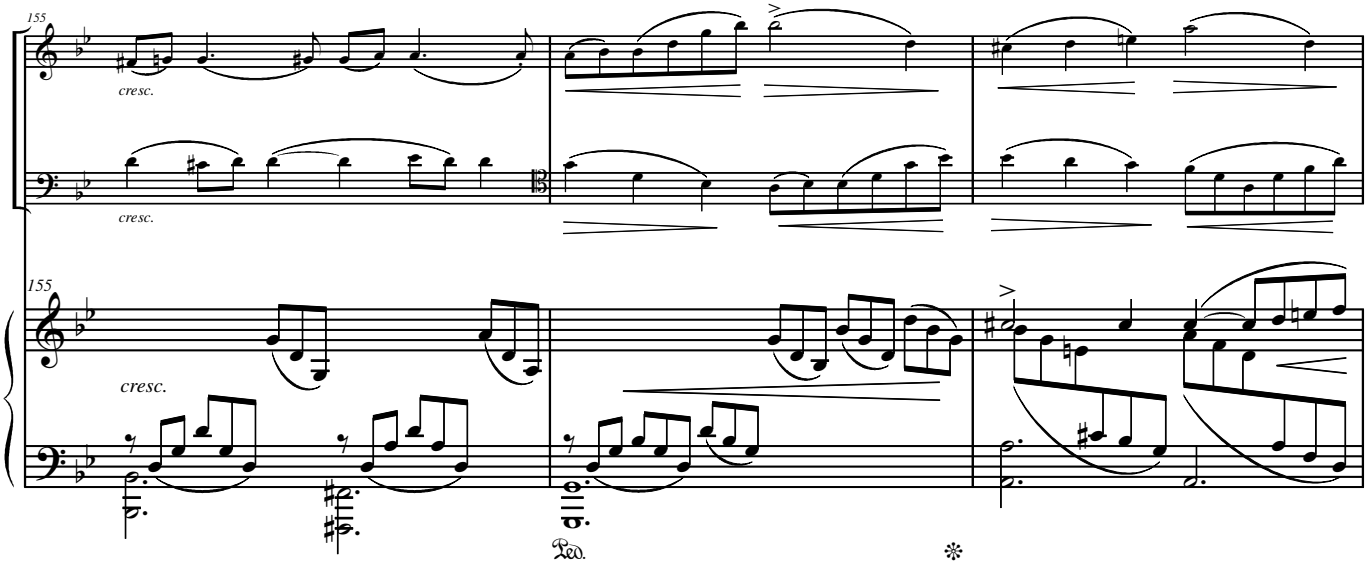

134
f
pp
una corda
Ped.

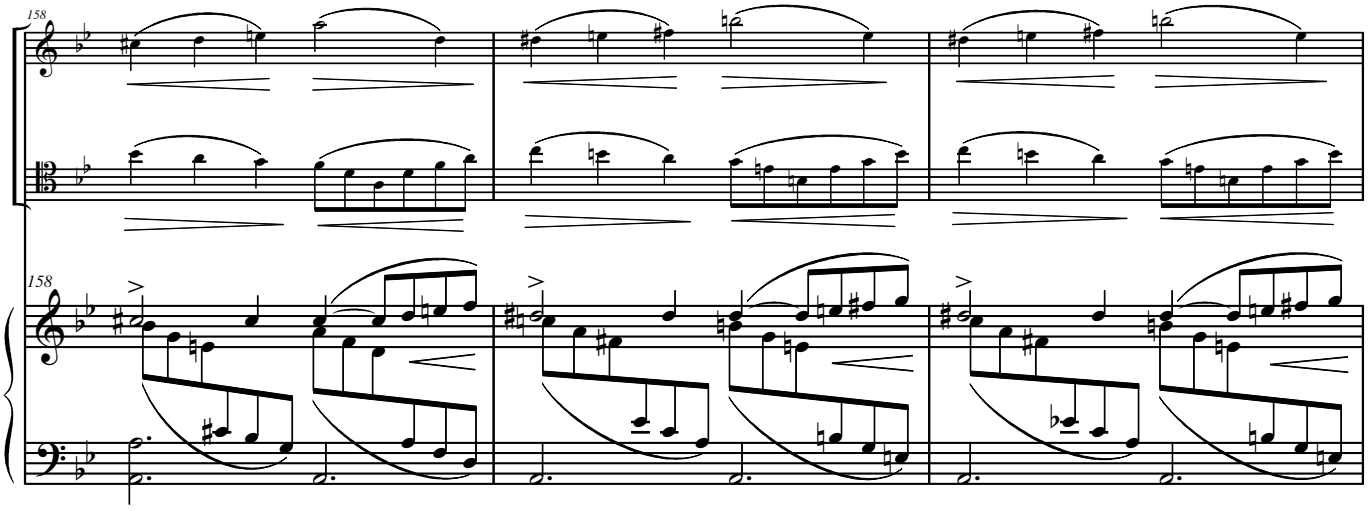

137
cresc.
f
Ped.

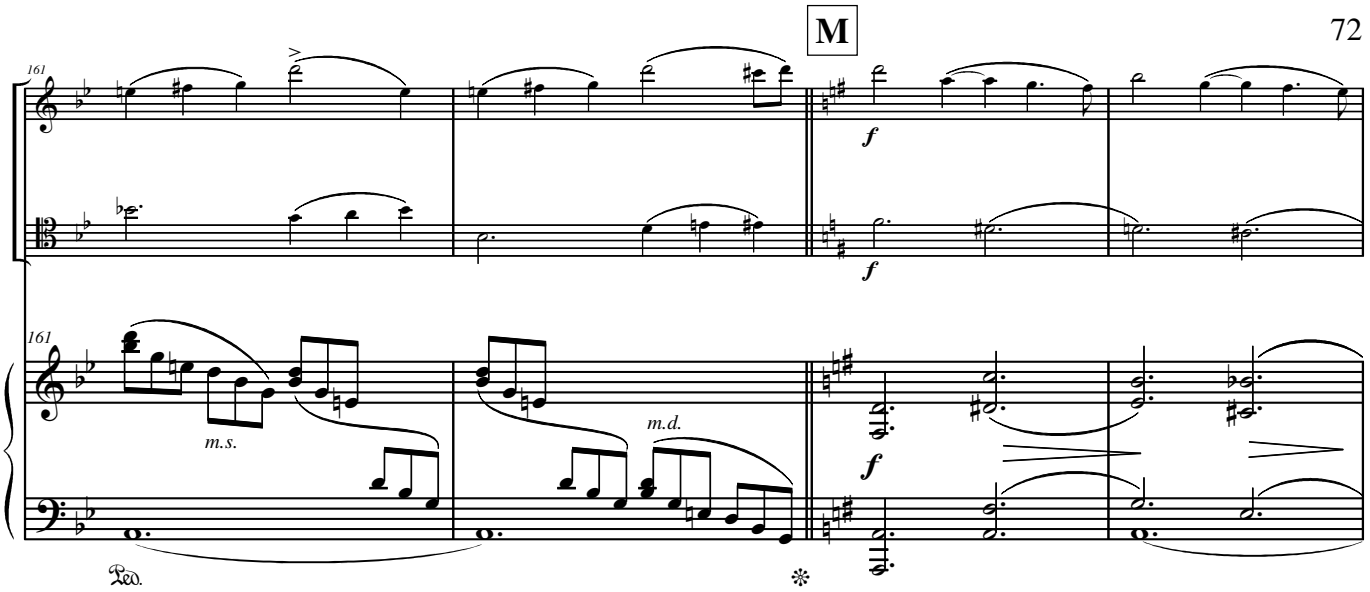

140
sempre cresc.
Ped.

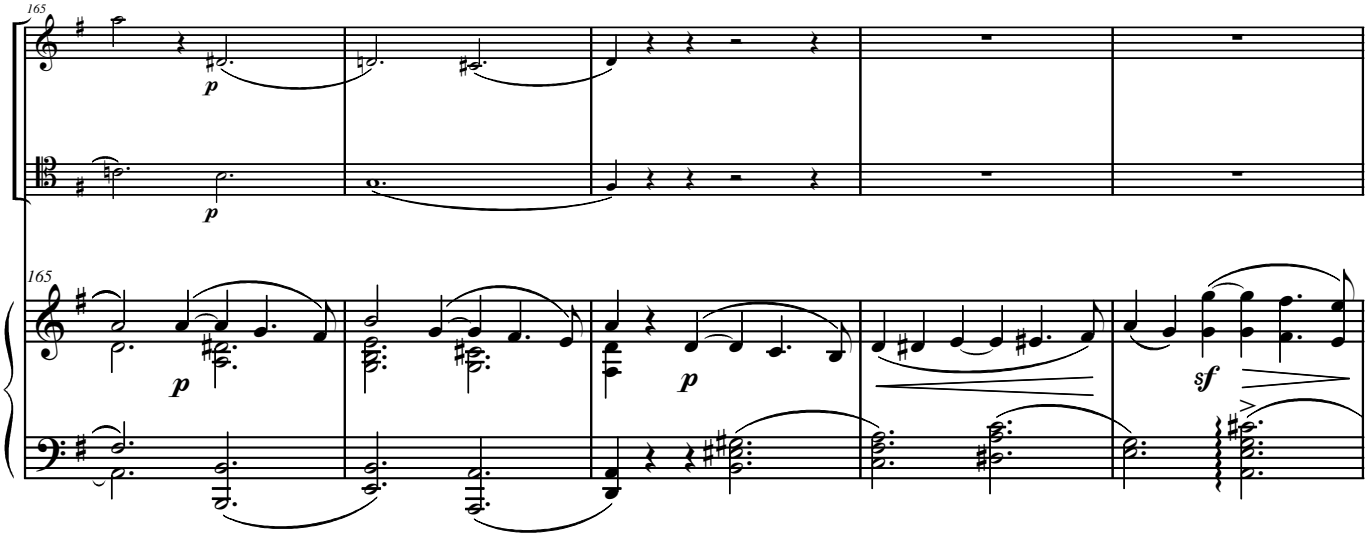

K
Vl.
BN:
Vc.
143
ff
Ped.
146
dim.
mf
L
149
p

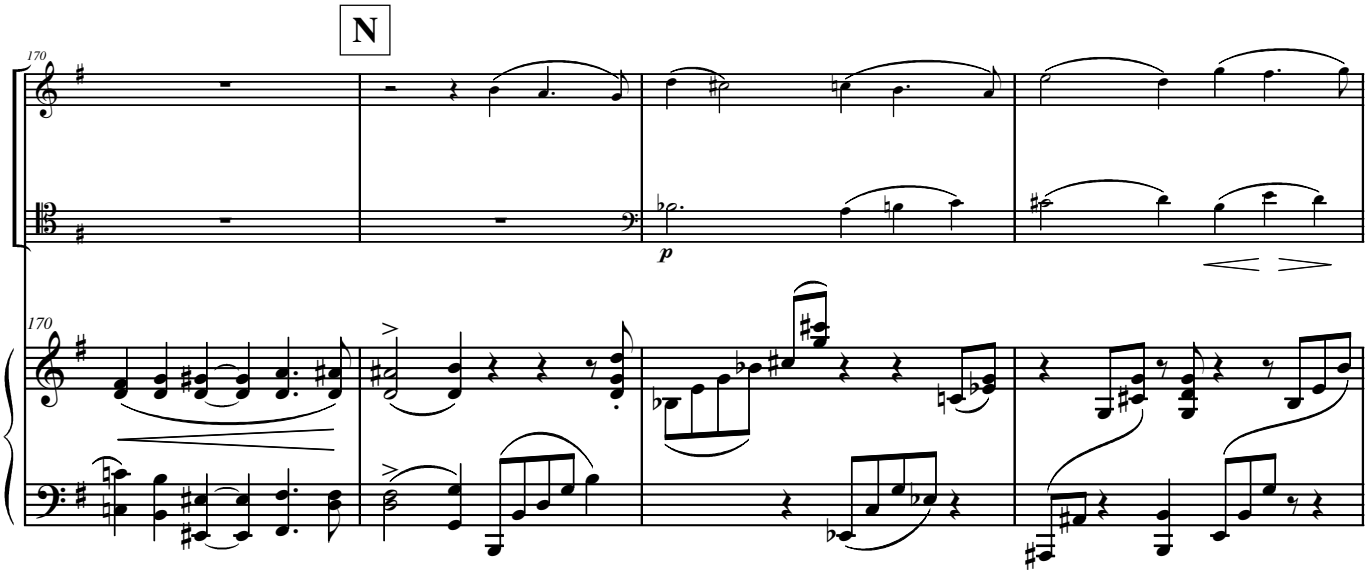

152
152
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

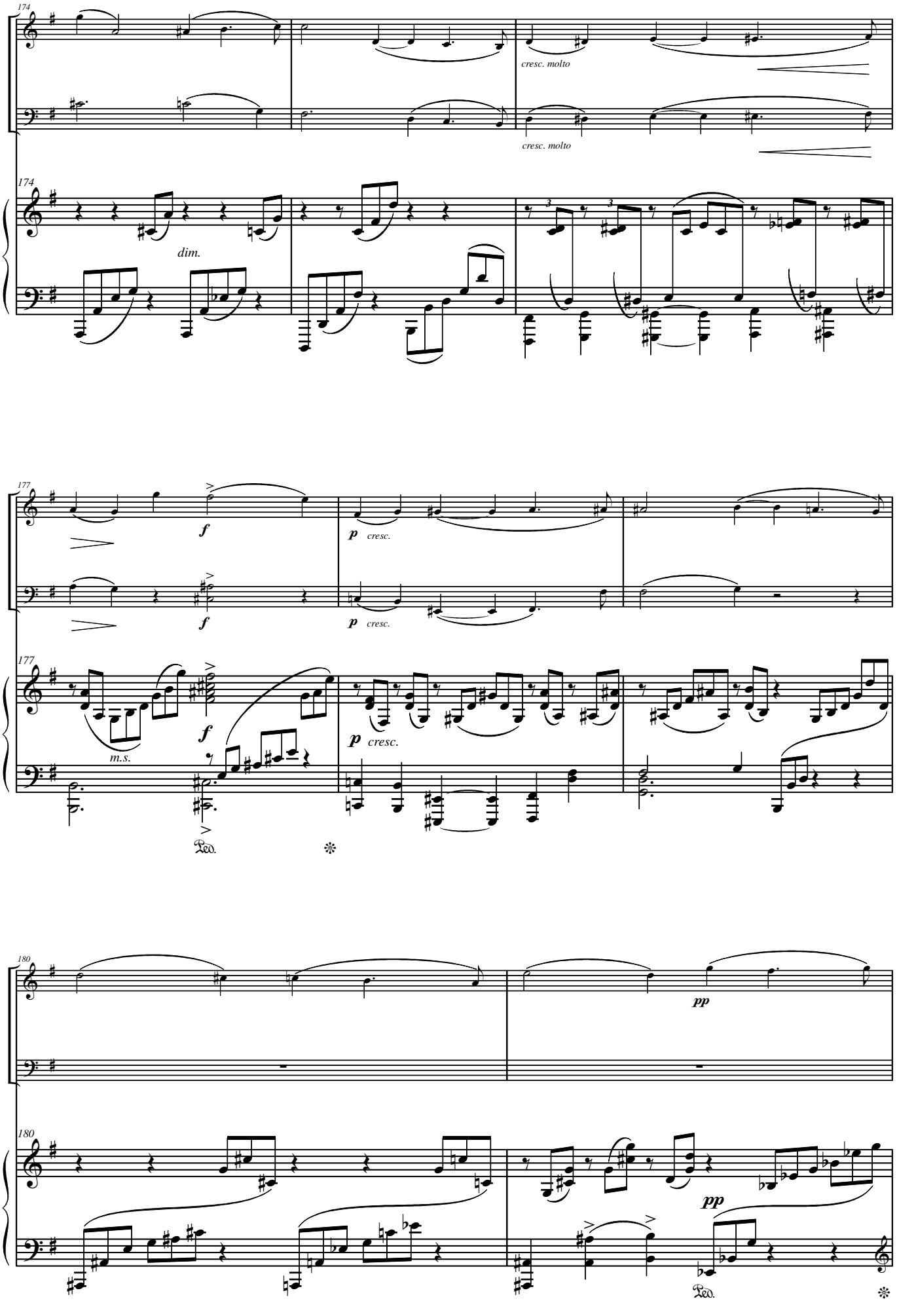

155
cresc.
cresc.
155
cresc.
Ped.

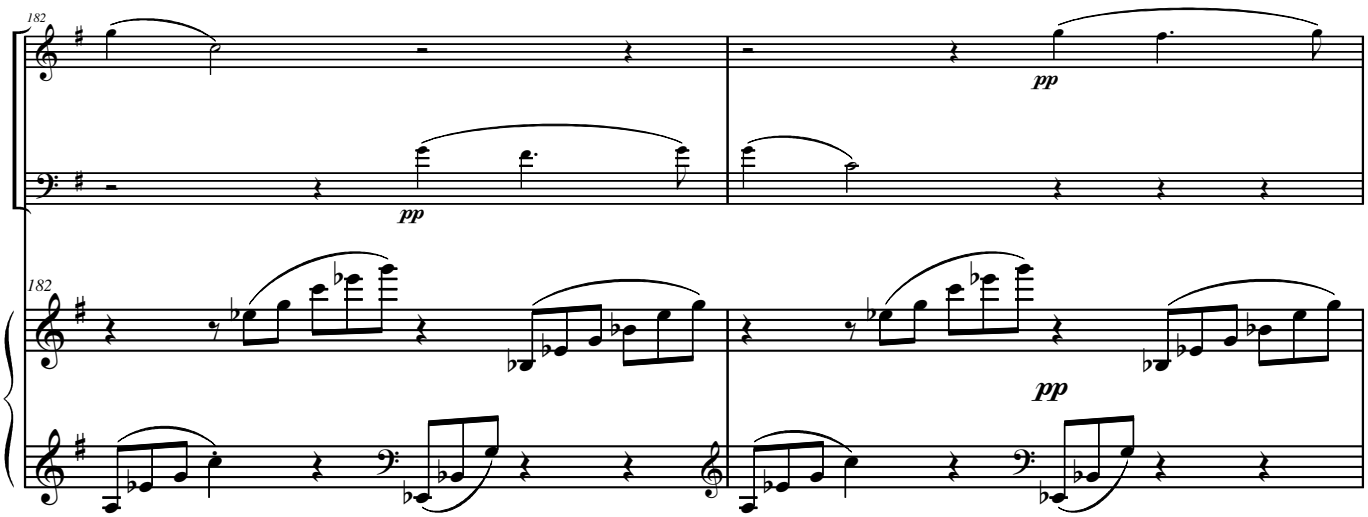

158
158

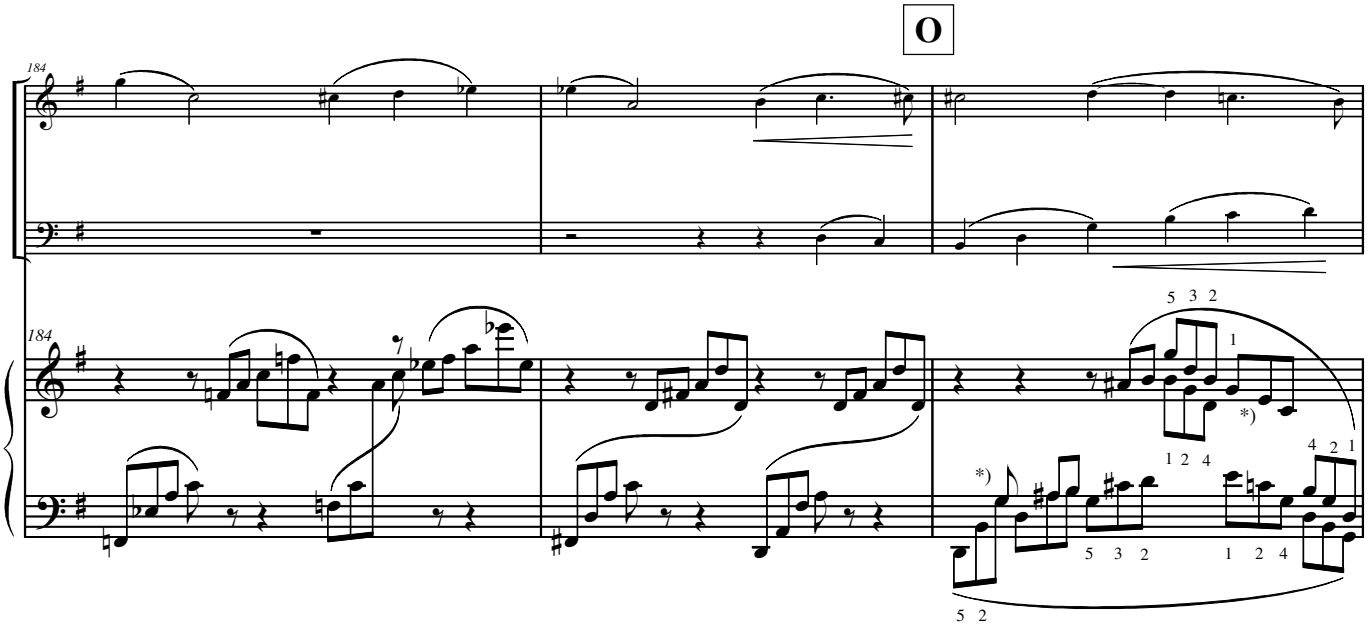

M
161
f
m.s.
m.d.
Ped.

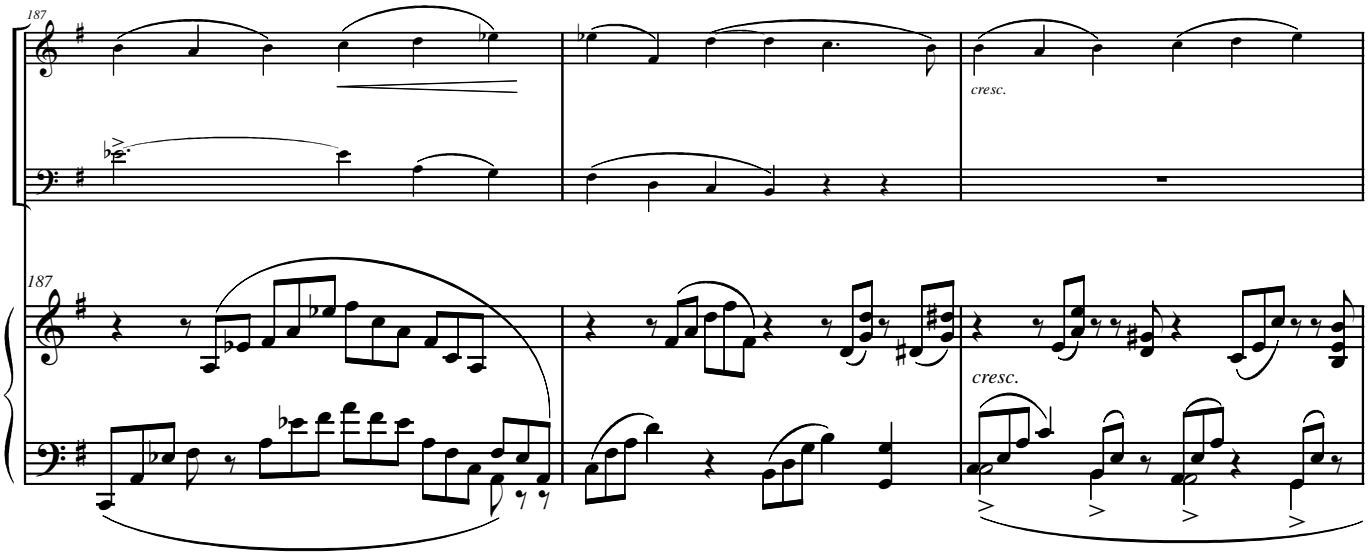

165
p
sf


N
170
p

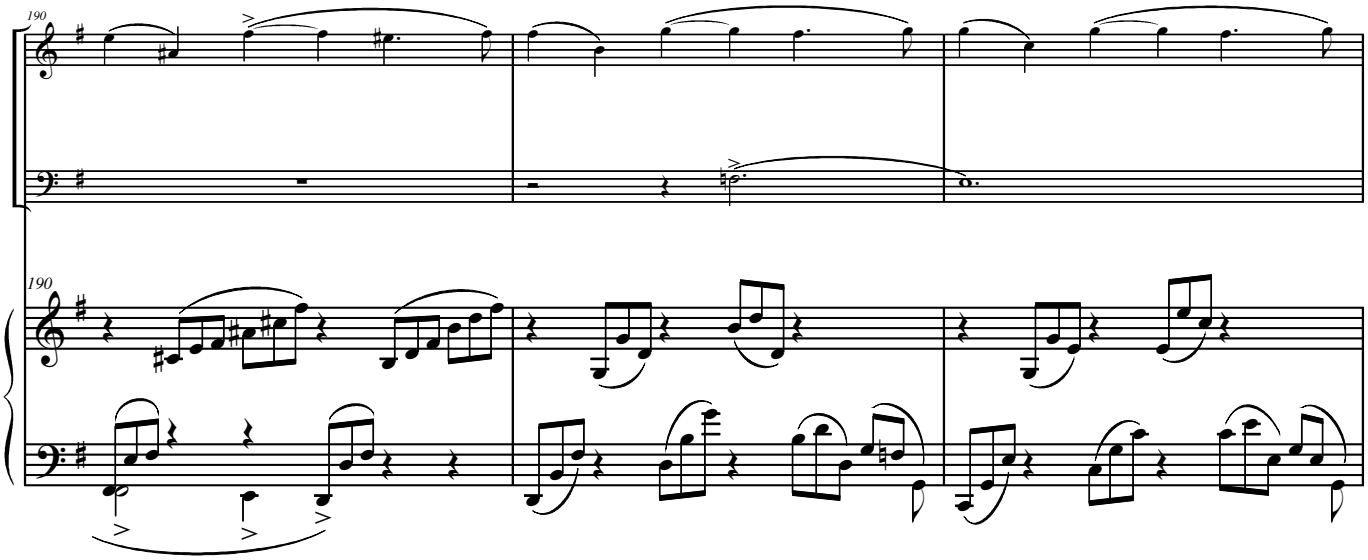

174
cresc. molto
cresc. molto
174
dim.
177
f
p cresc.
f
p cresc.
177
f
m.s.
p cresc.
Ped.
180
pp
180
pp
Ped.



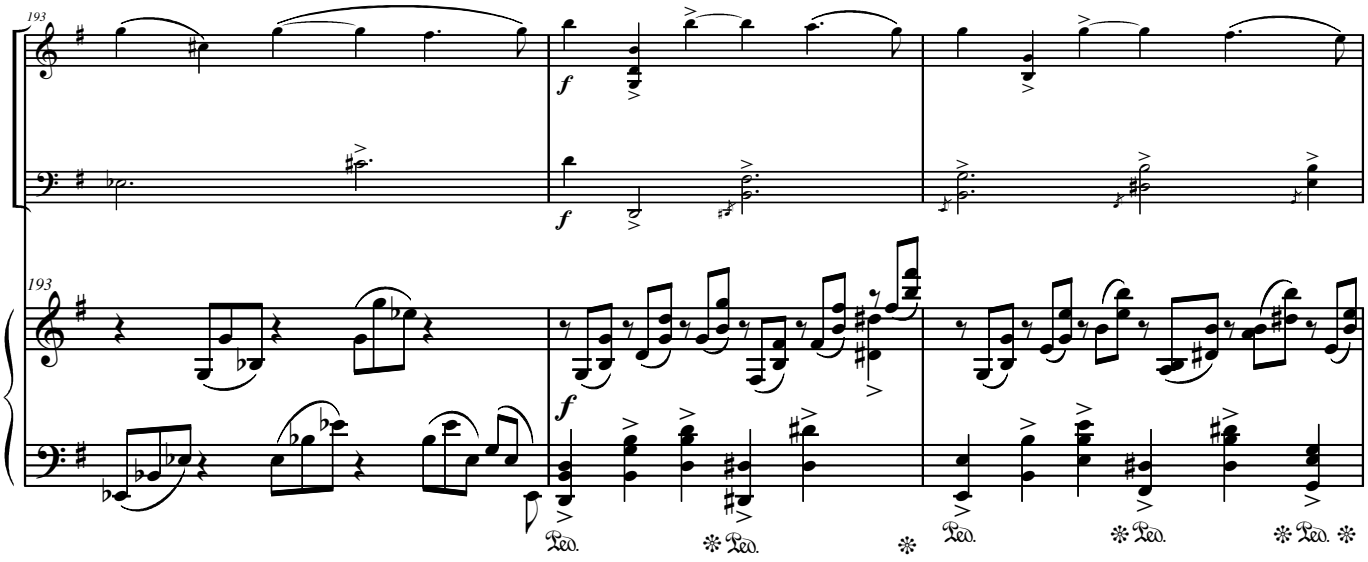


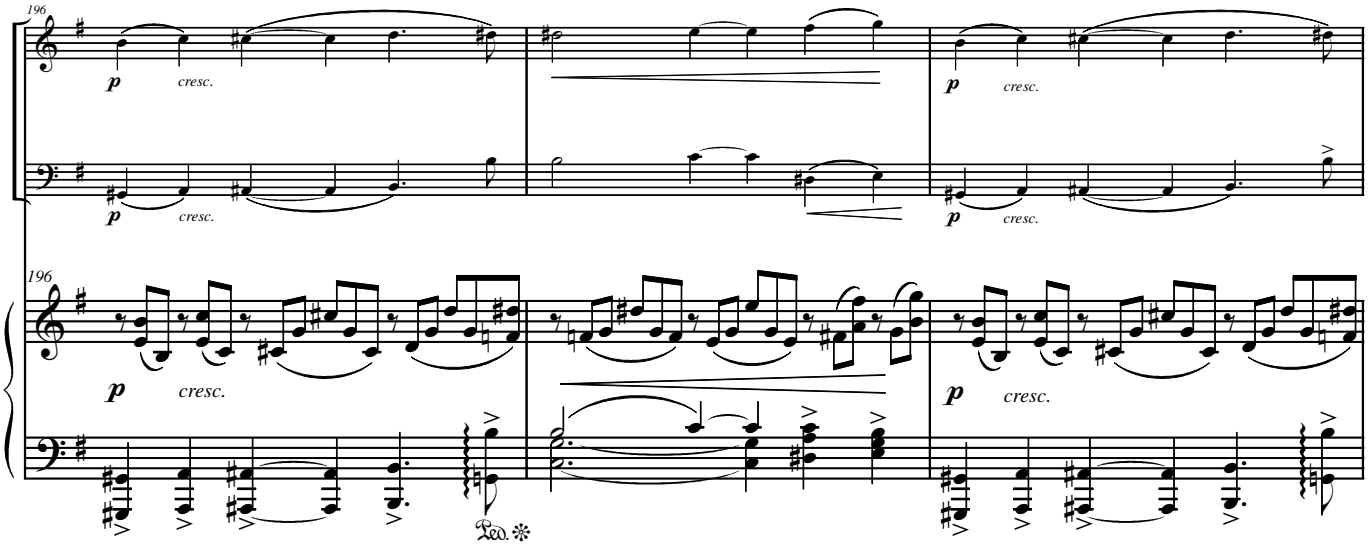


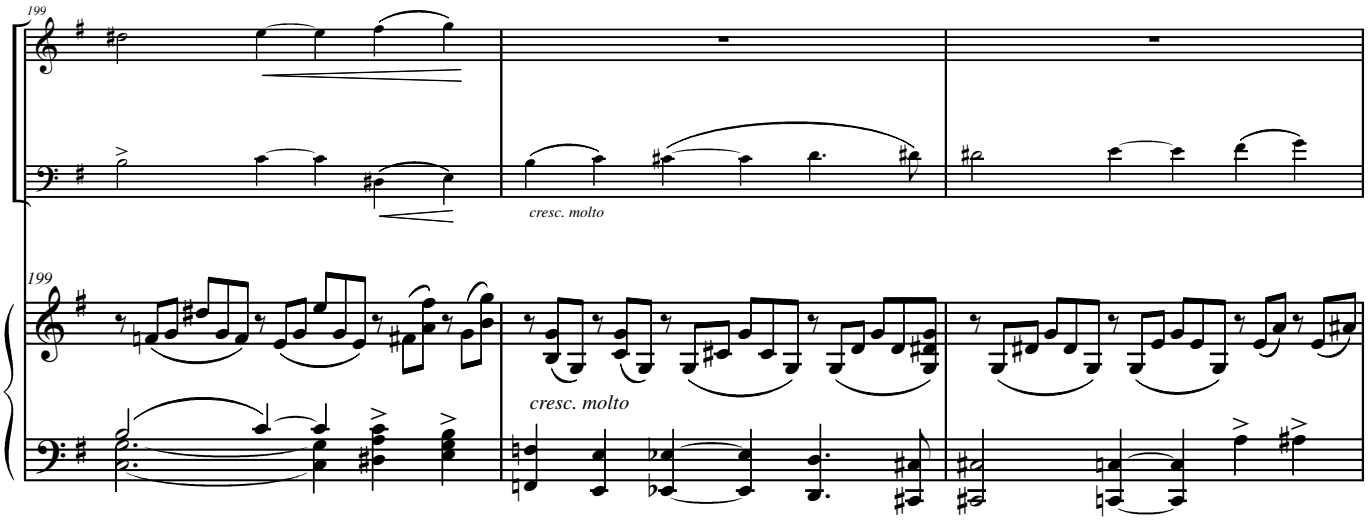
*) Idem compasso 49.

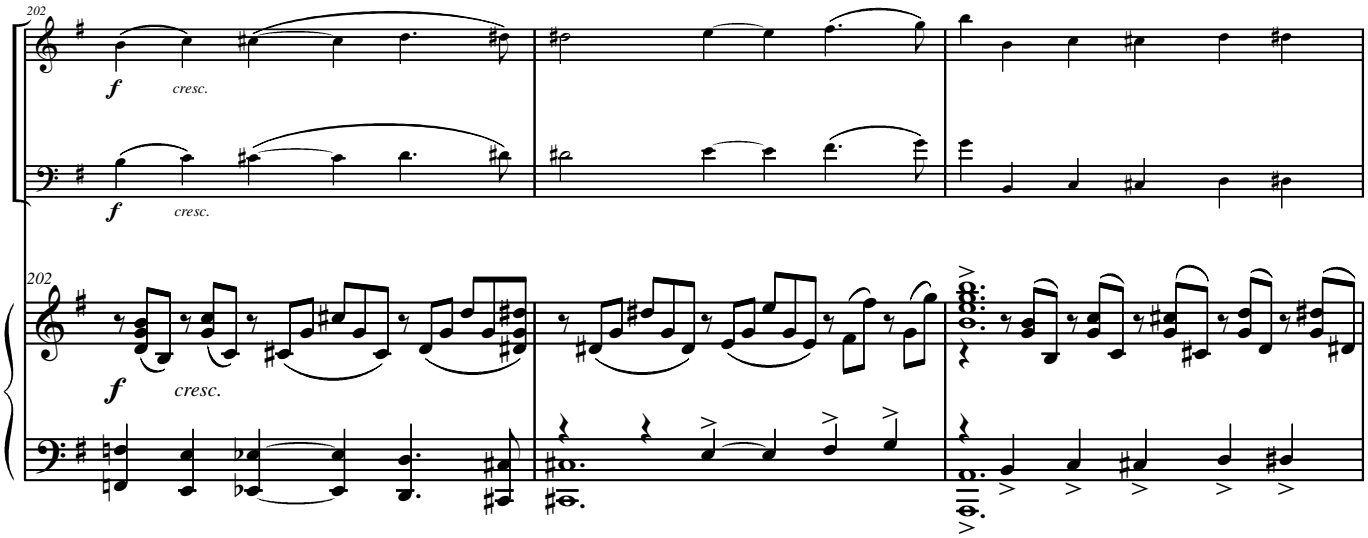

190
190

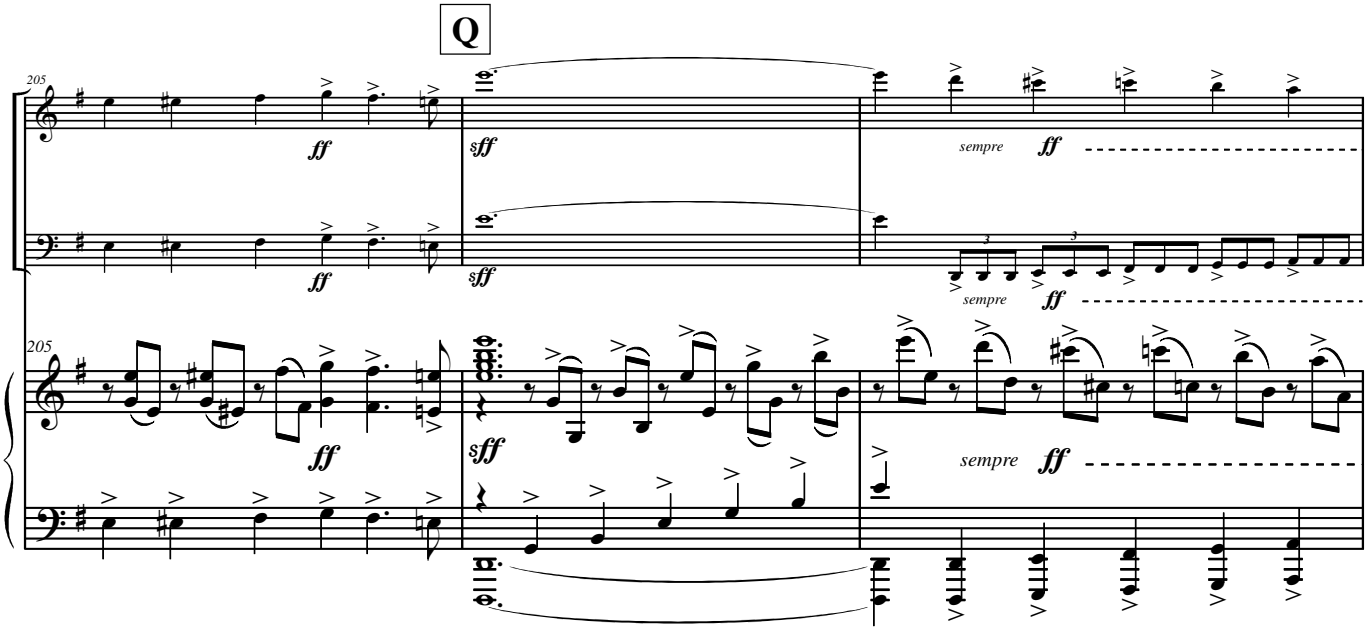
P

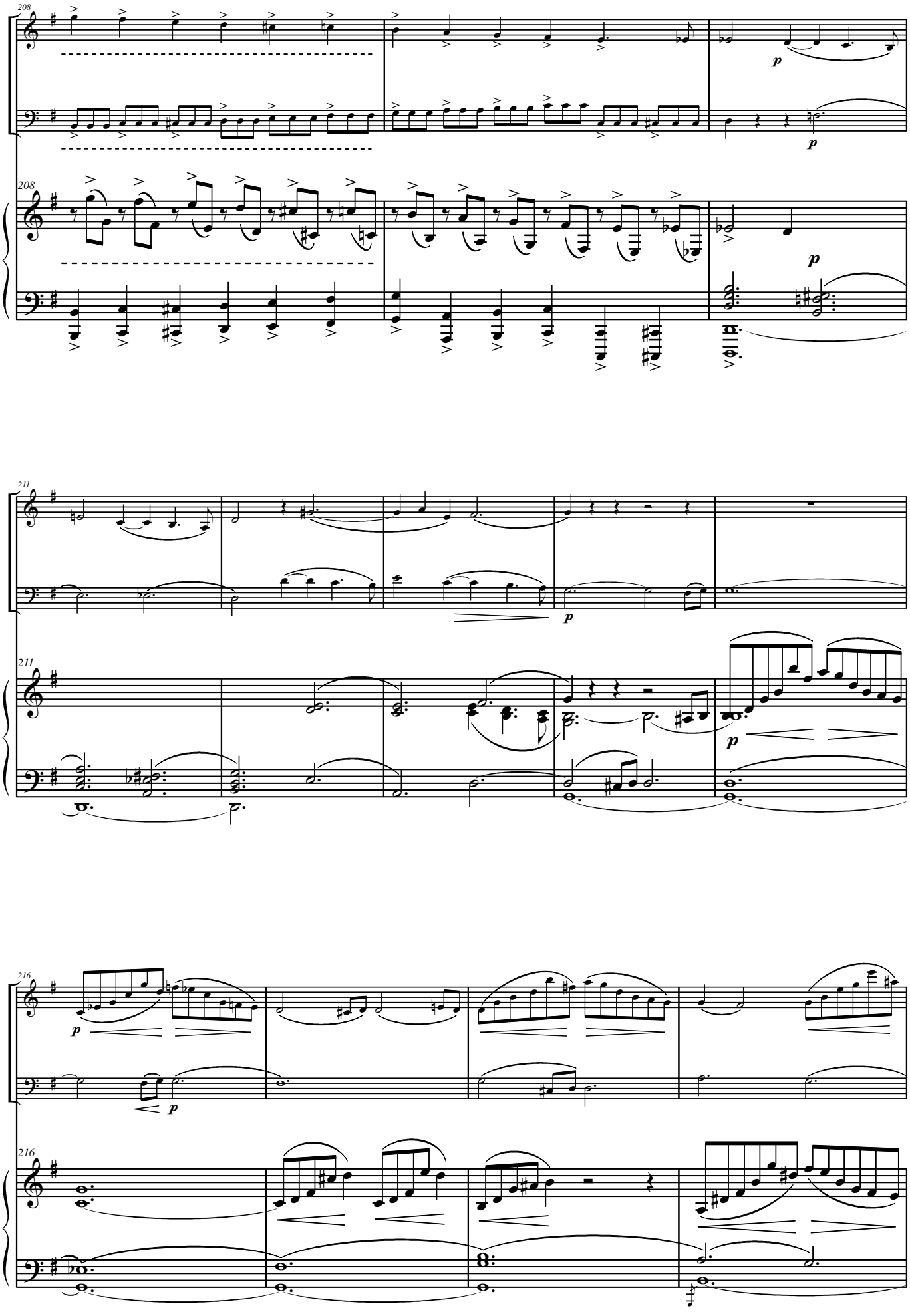

193
193
f
f
f
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.


196
196
p
cresc.
p
cresc.
p
cresc.
p
cresc.
p
cresc.
Ped.

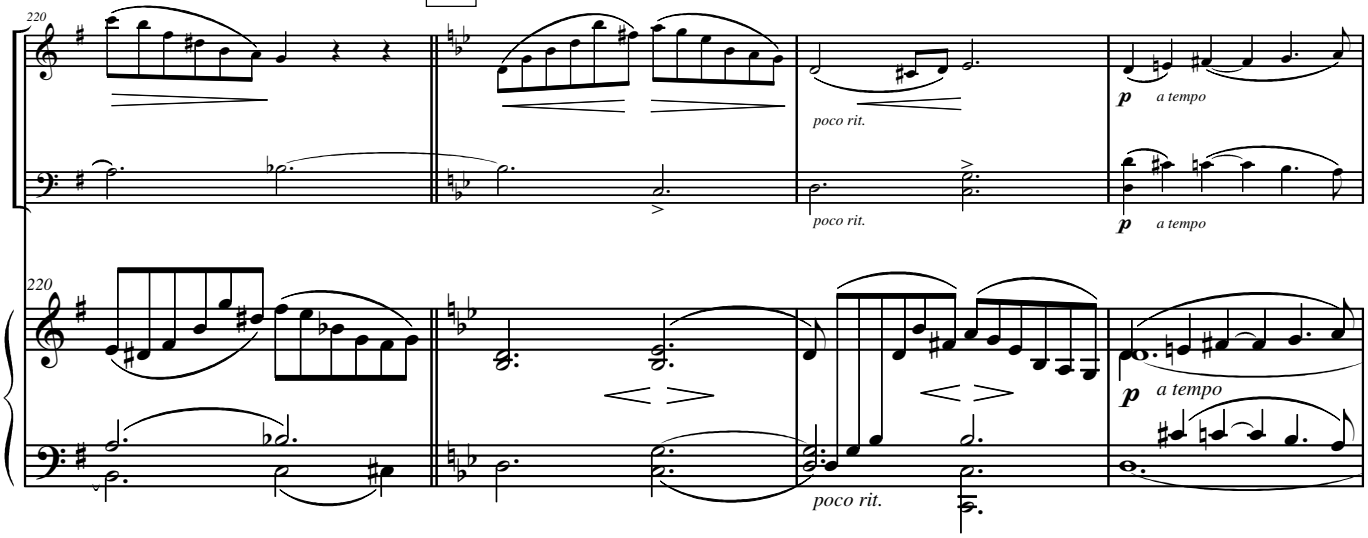

199
cresc. molto
199
cresc. molto

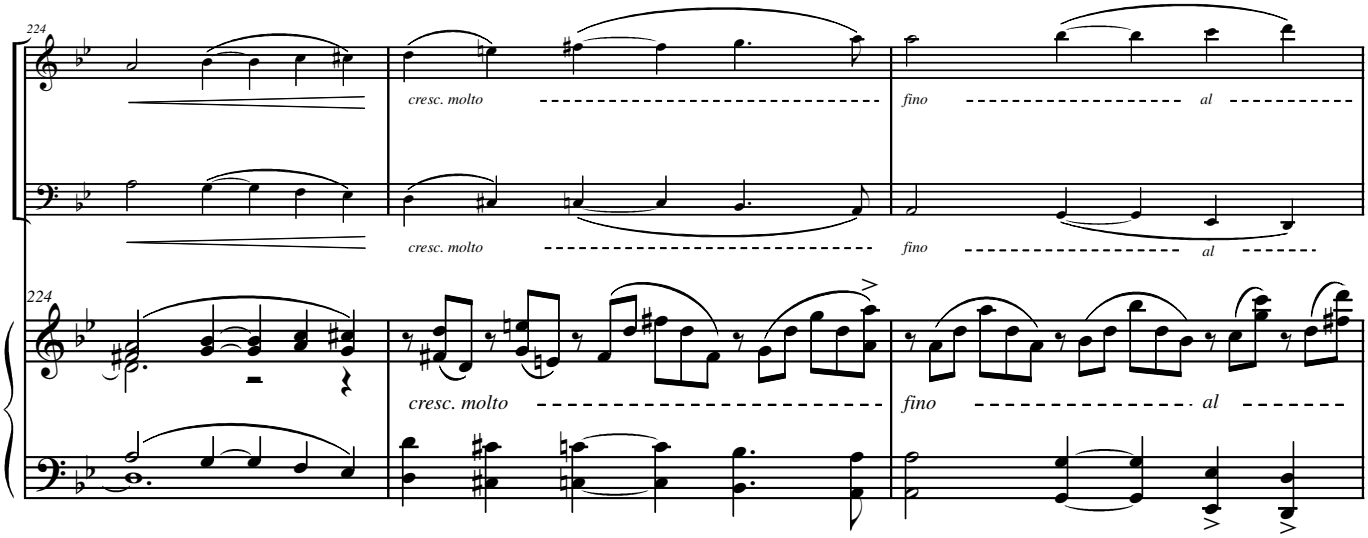

202
f
cresc.
f
cresc.
202
f
cresc.

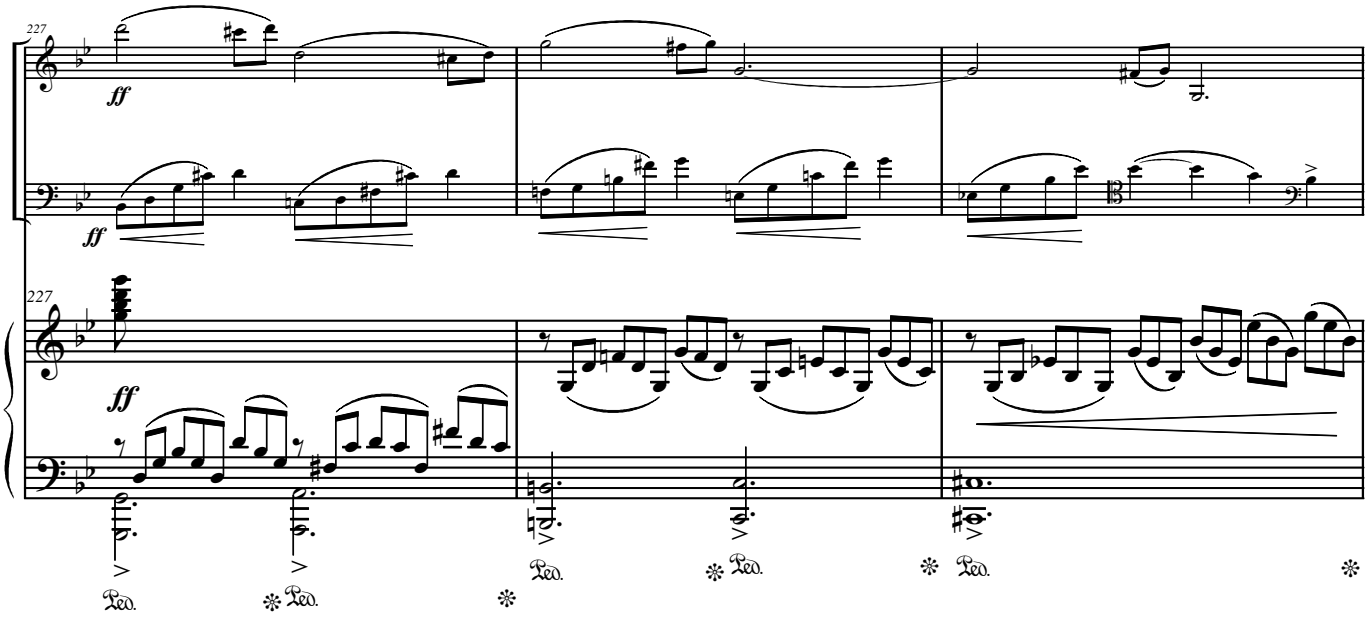

Q
205
ff
sff
sempre
ff
ff
sff
sempre
ff
205
ff
sff
sempre
ff

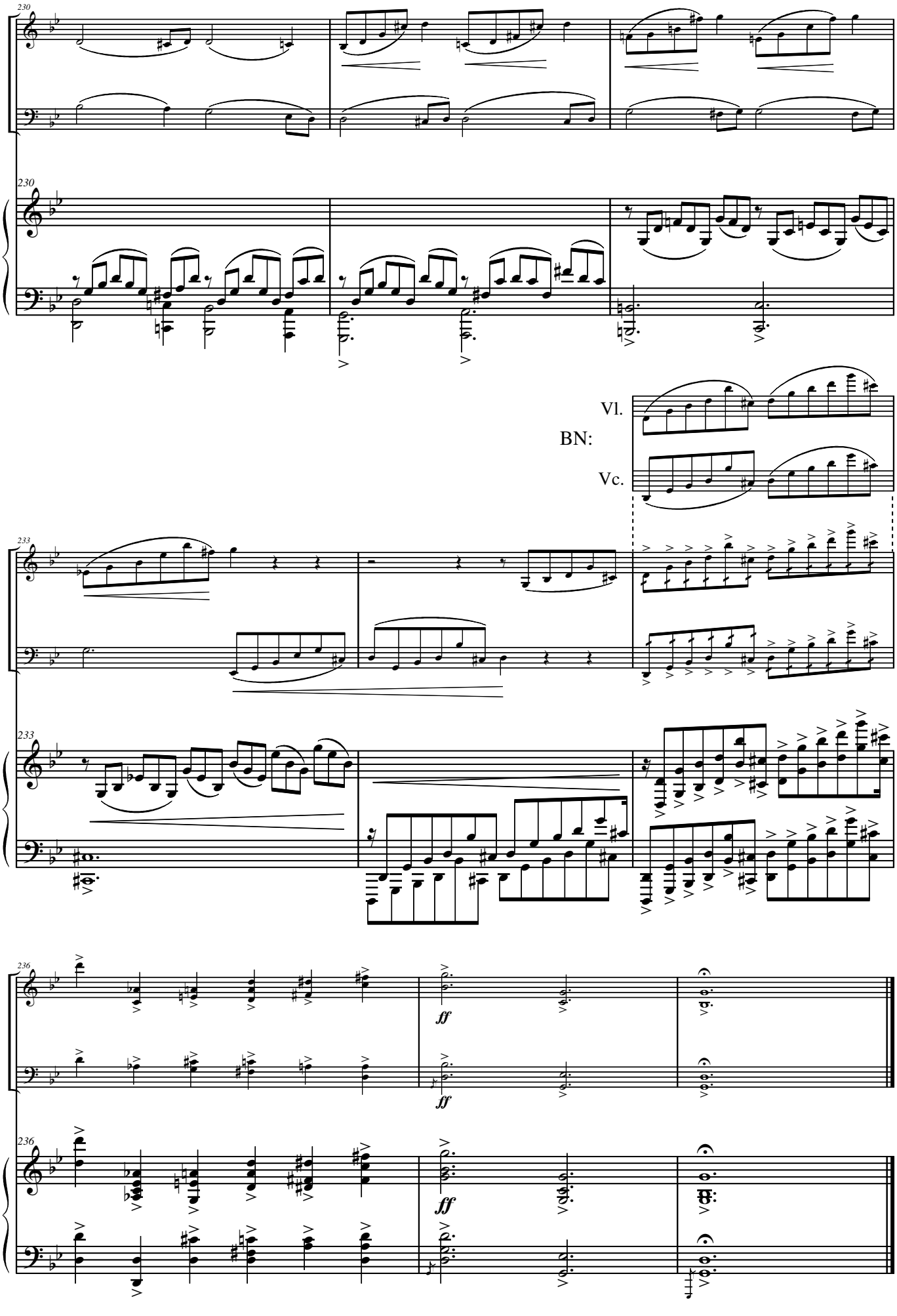

208
p
208
p
211
p
211
p
216
p
p
216

R


220
poco rit.
p a tempo
poco rit.
p a tempo
220
p a tempo
poco rit.

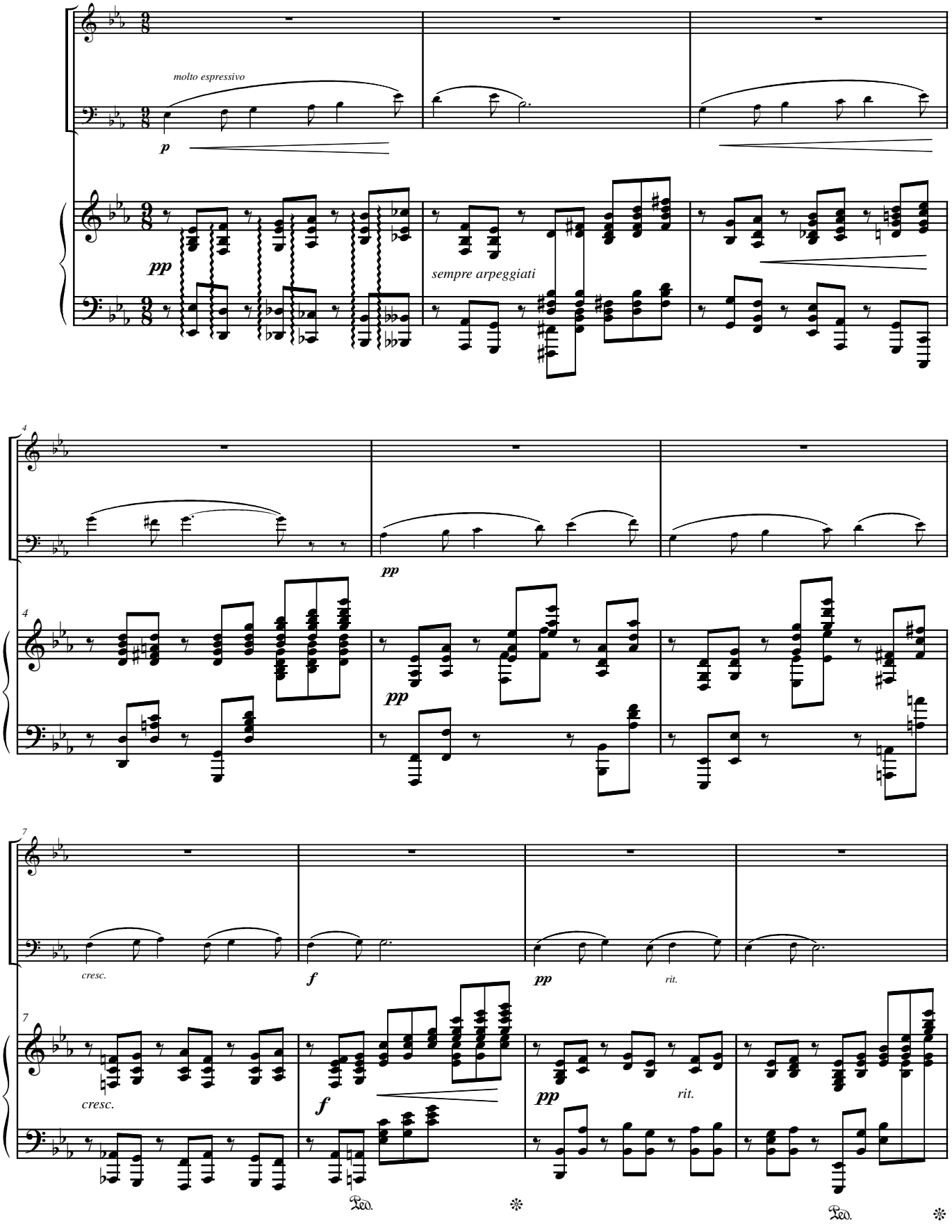

224
cresc. molto
fino
al
cresc. molto
fino
al
224
cresc. molto
fino
al

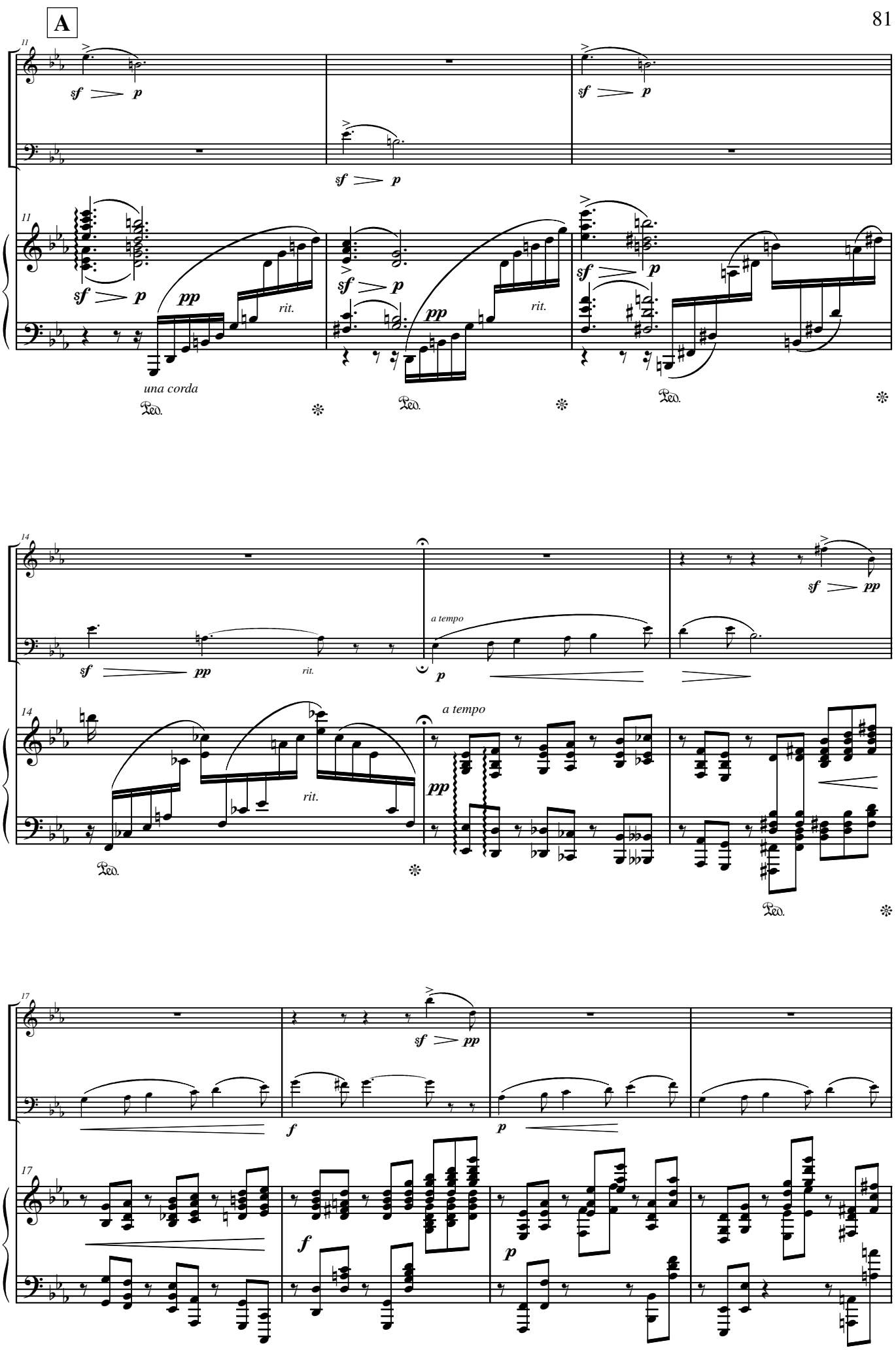

227
ff
ff
227
ff
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

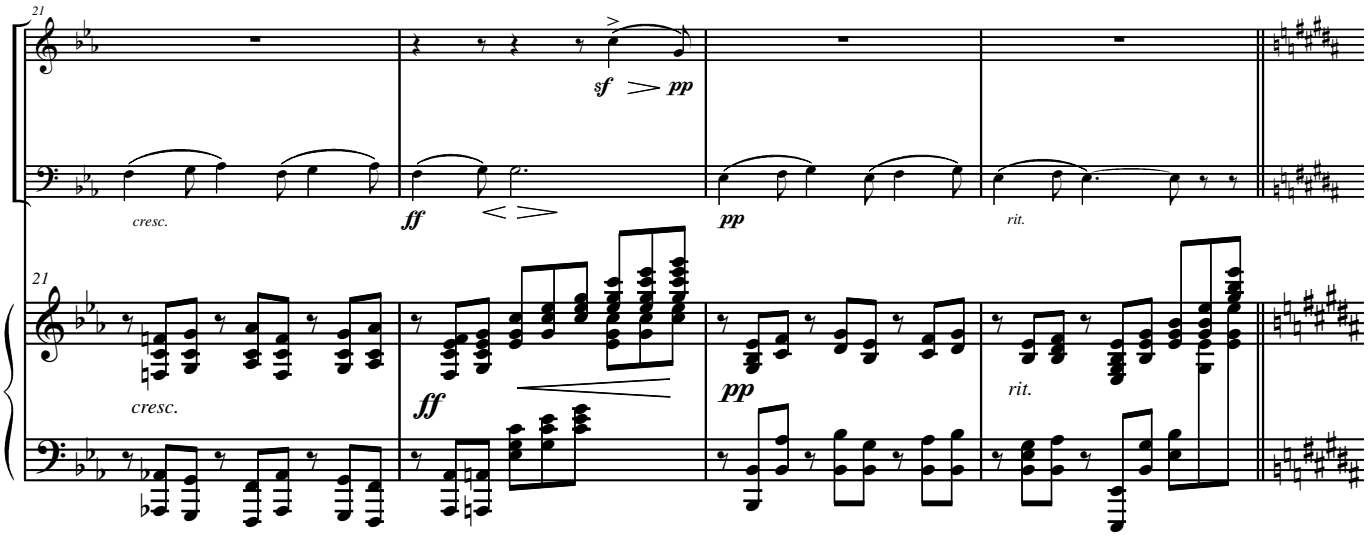

230
230
Vl.
BN:
Vc.
233
233
236
ff
ff
236

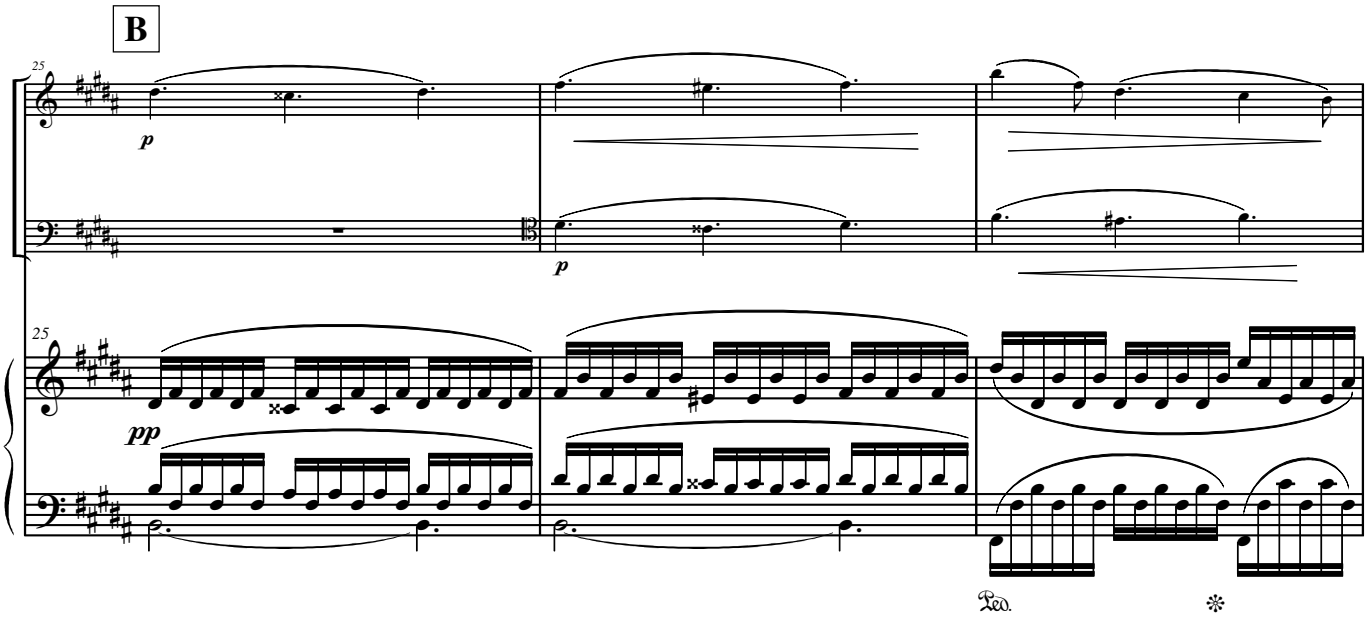
II

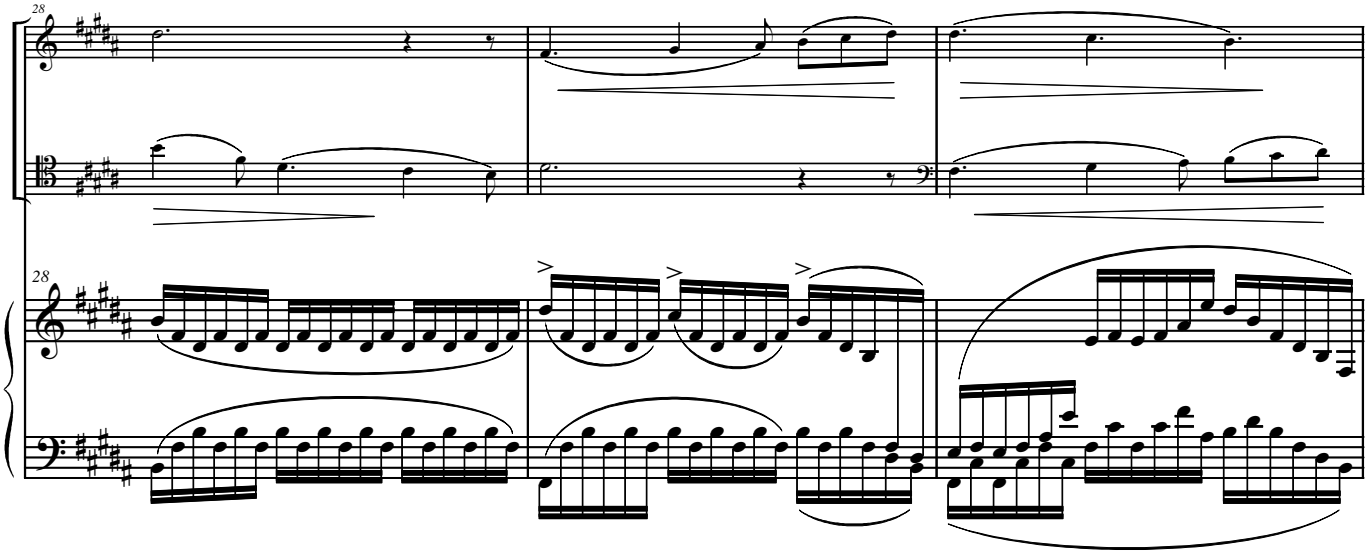
Adagio

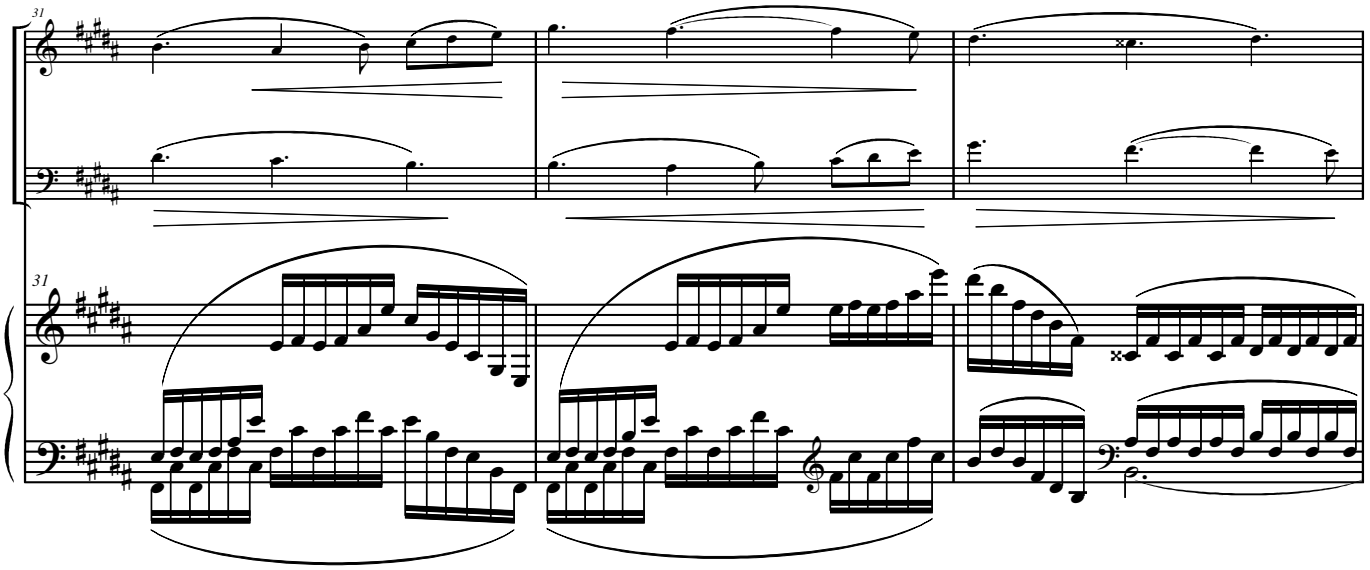

molto espressivo
p
pp
sempre arpeggiati
4
pp
pp
7
cresc.
f
pp
rit.
cresc.
f
pp
rit.
Ped.
Ped.

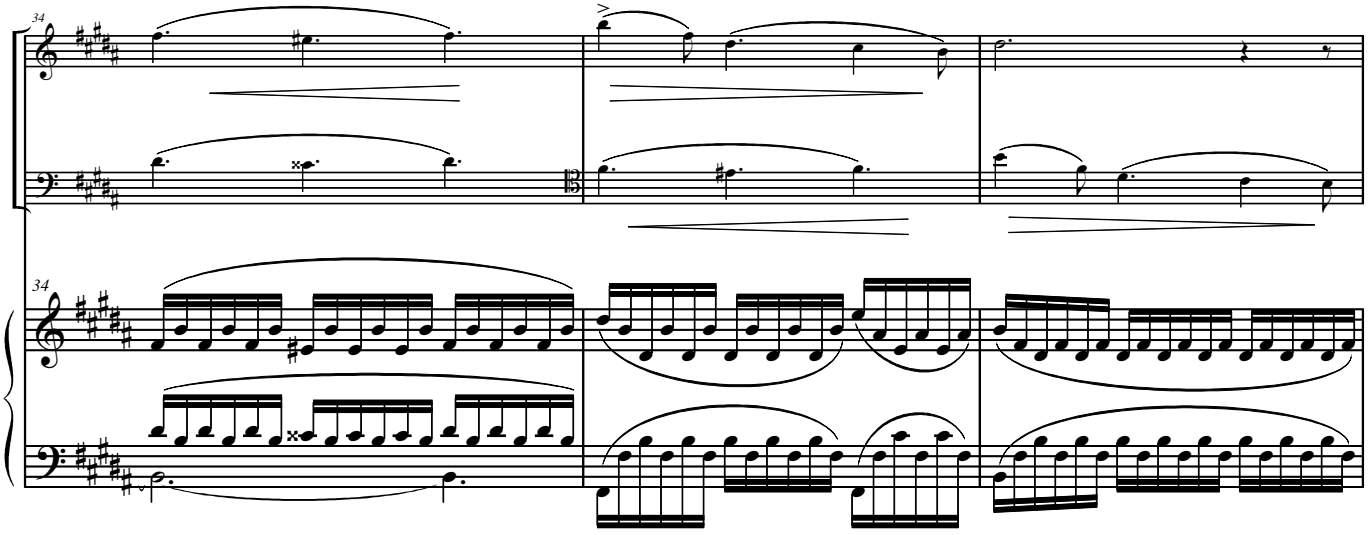

A
11
sf p
pp
rit.
una corda
Ped.
14
a tempo
17
f


21
sf
pp
cresc.
ff
pp
rit.
21
cresc.
ff
pp
rit.

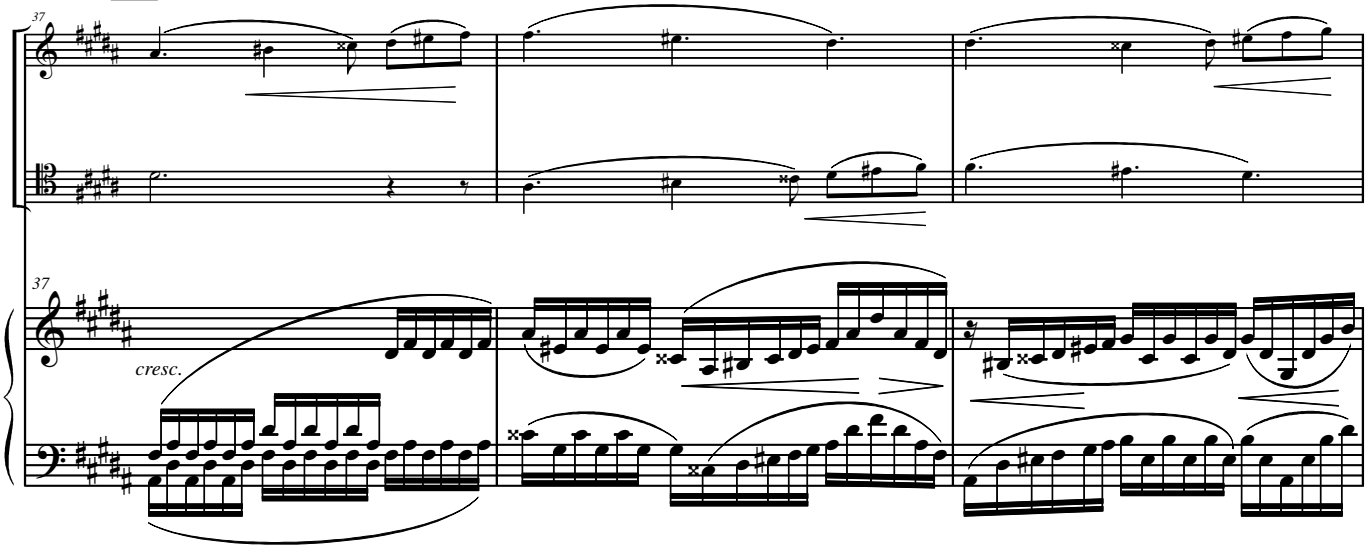

B
25
p
p
25
pp
Ped.

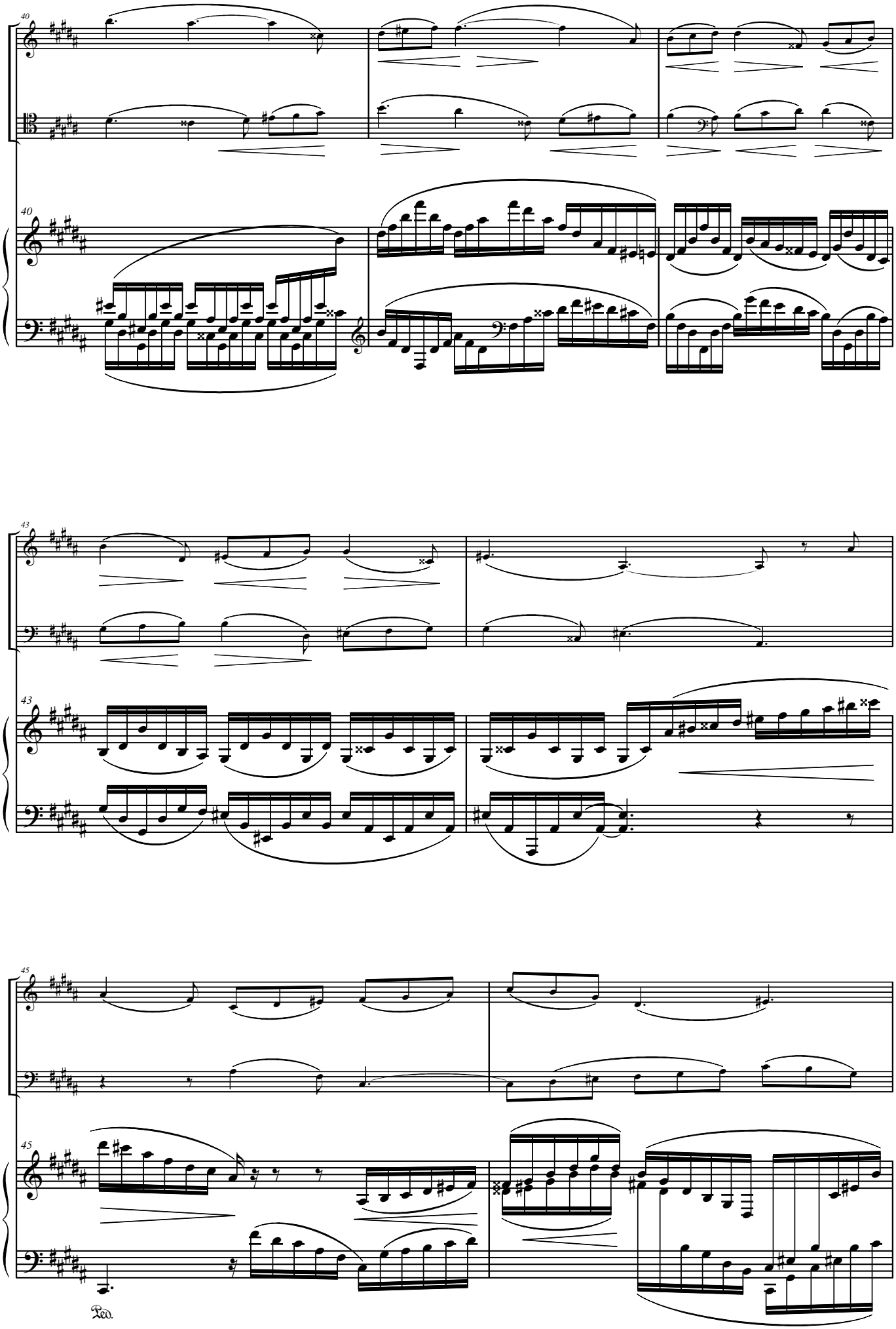

28
28

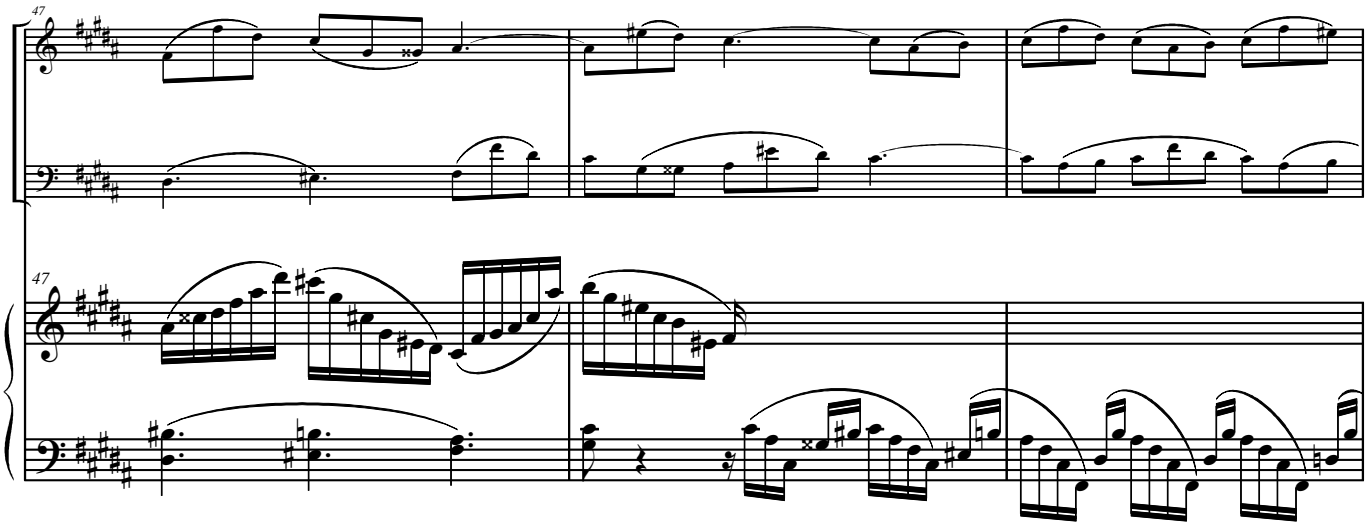


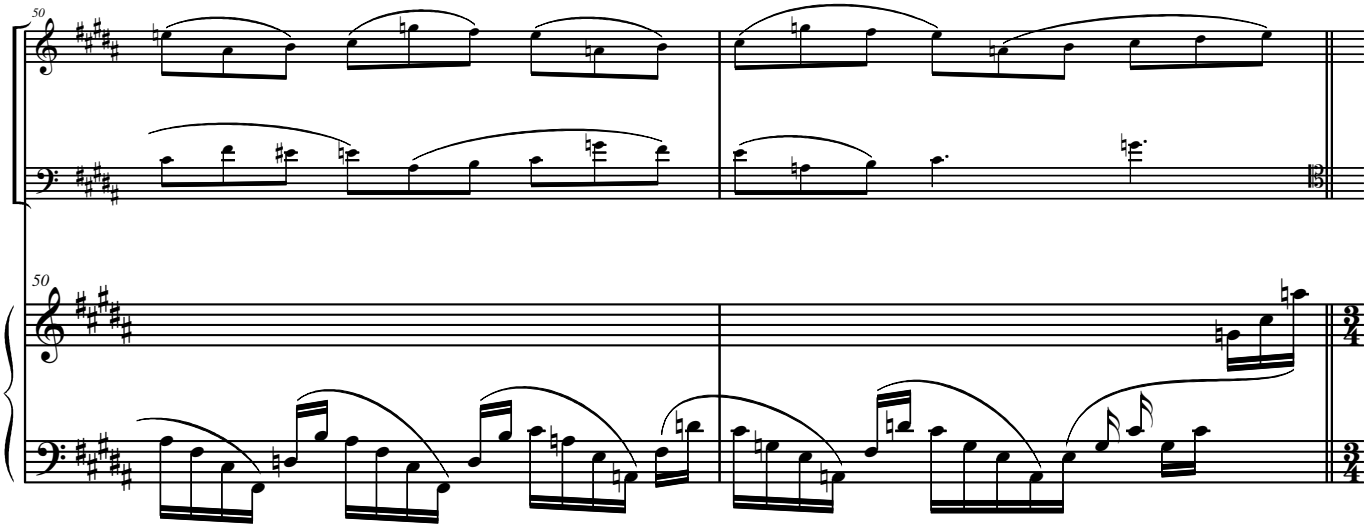


C

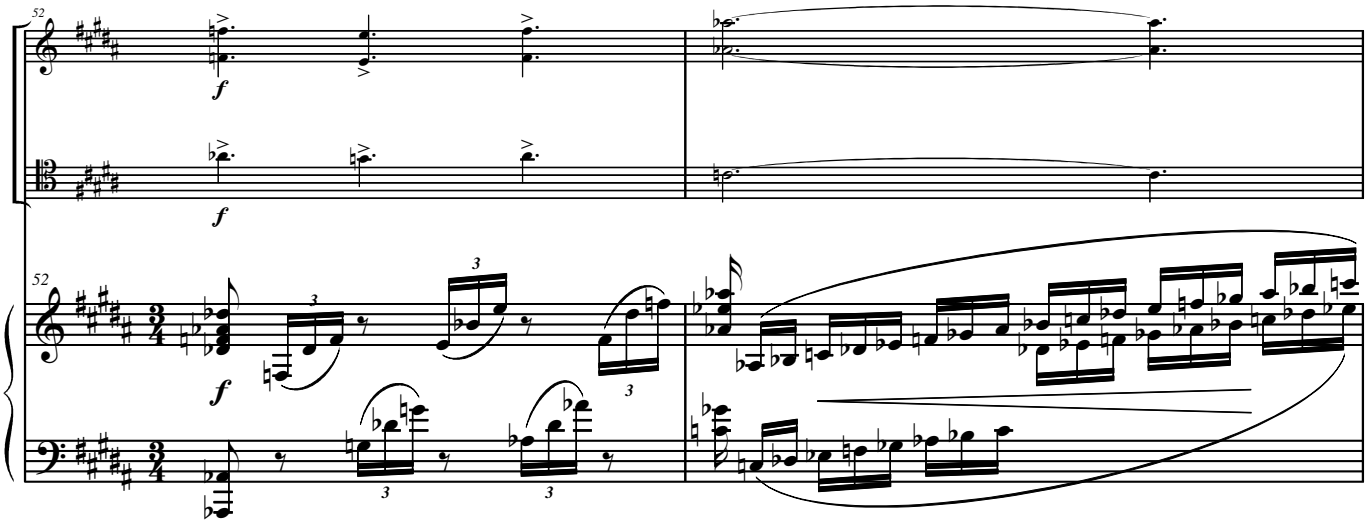


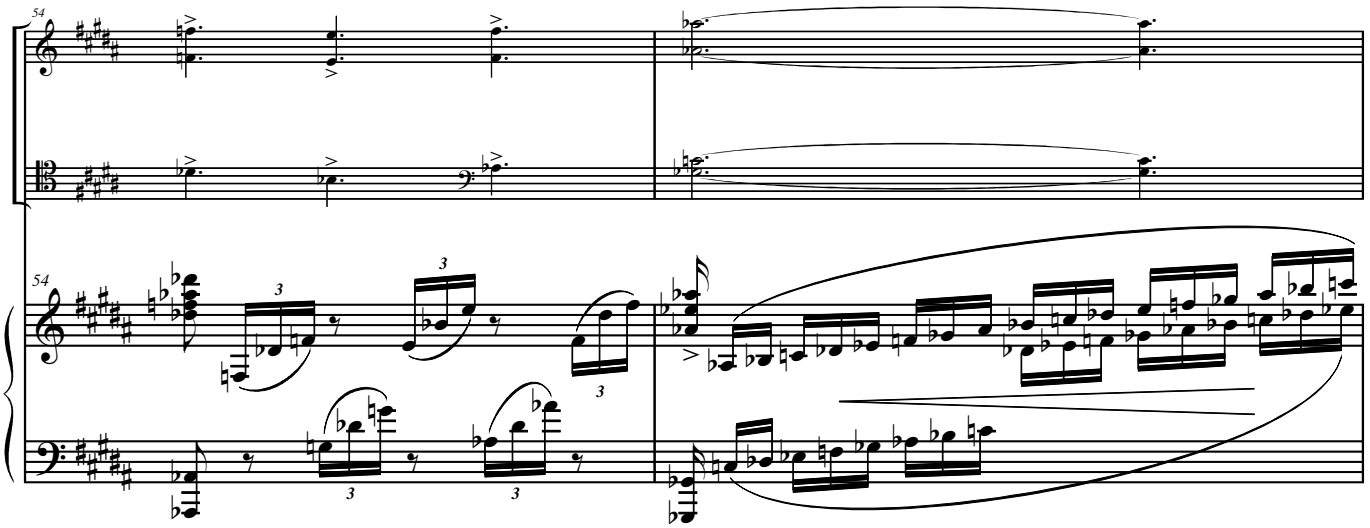

40
40
43
43
45
45
Ped.

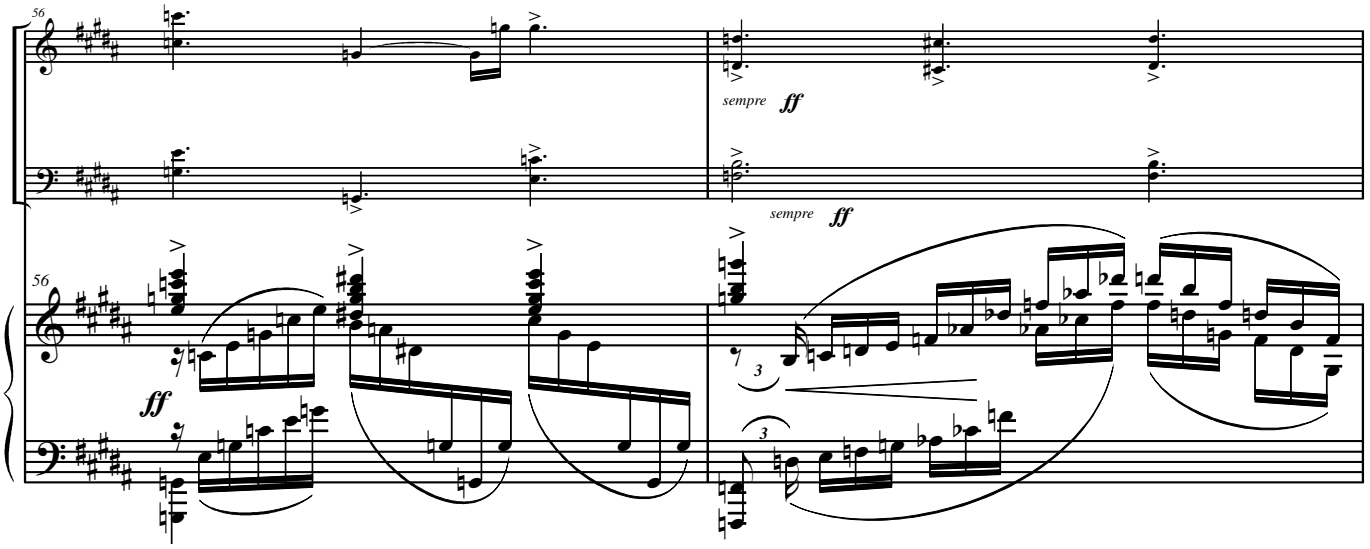


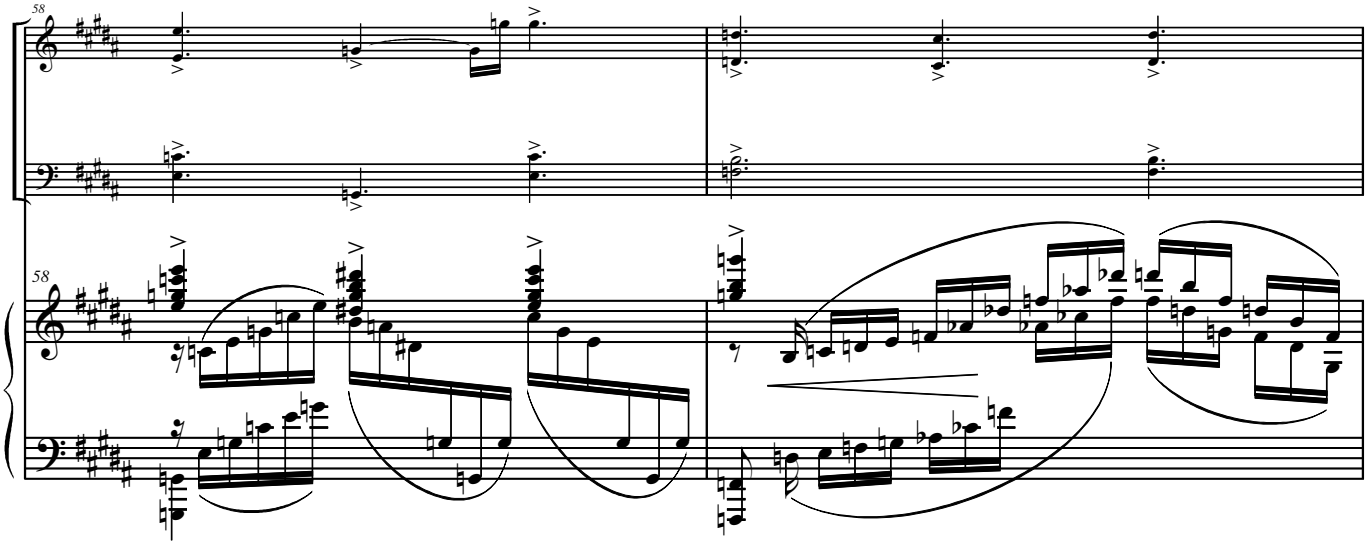


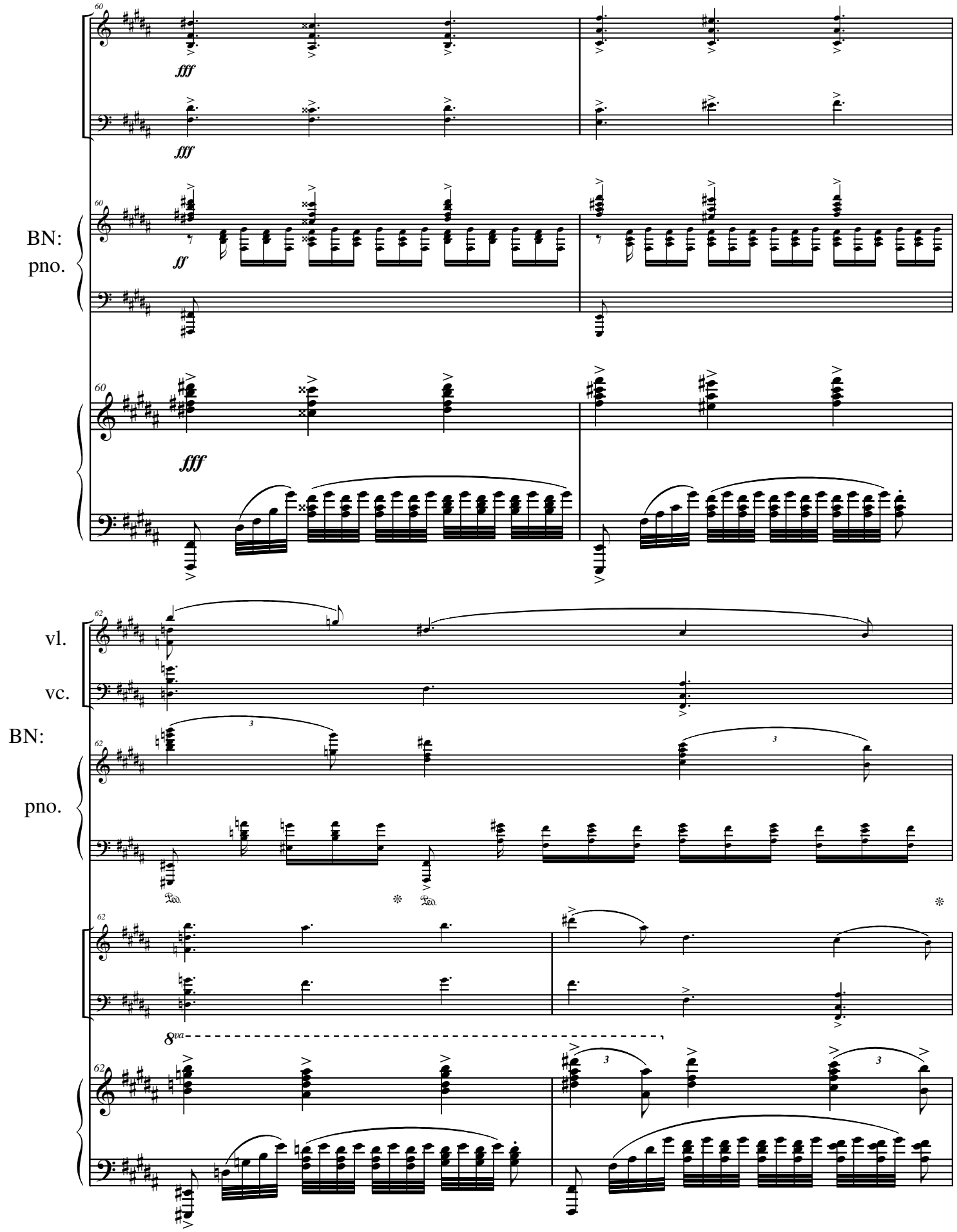
D

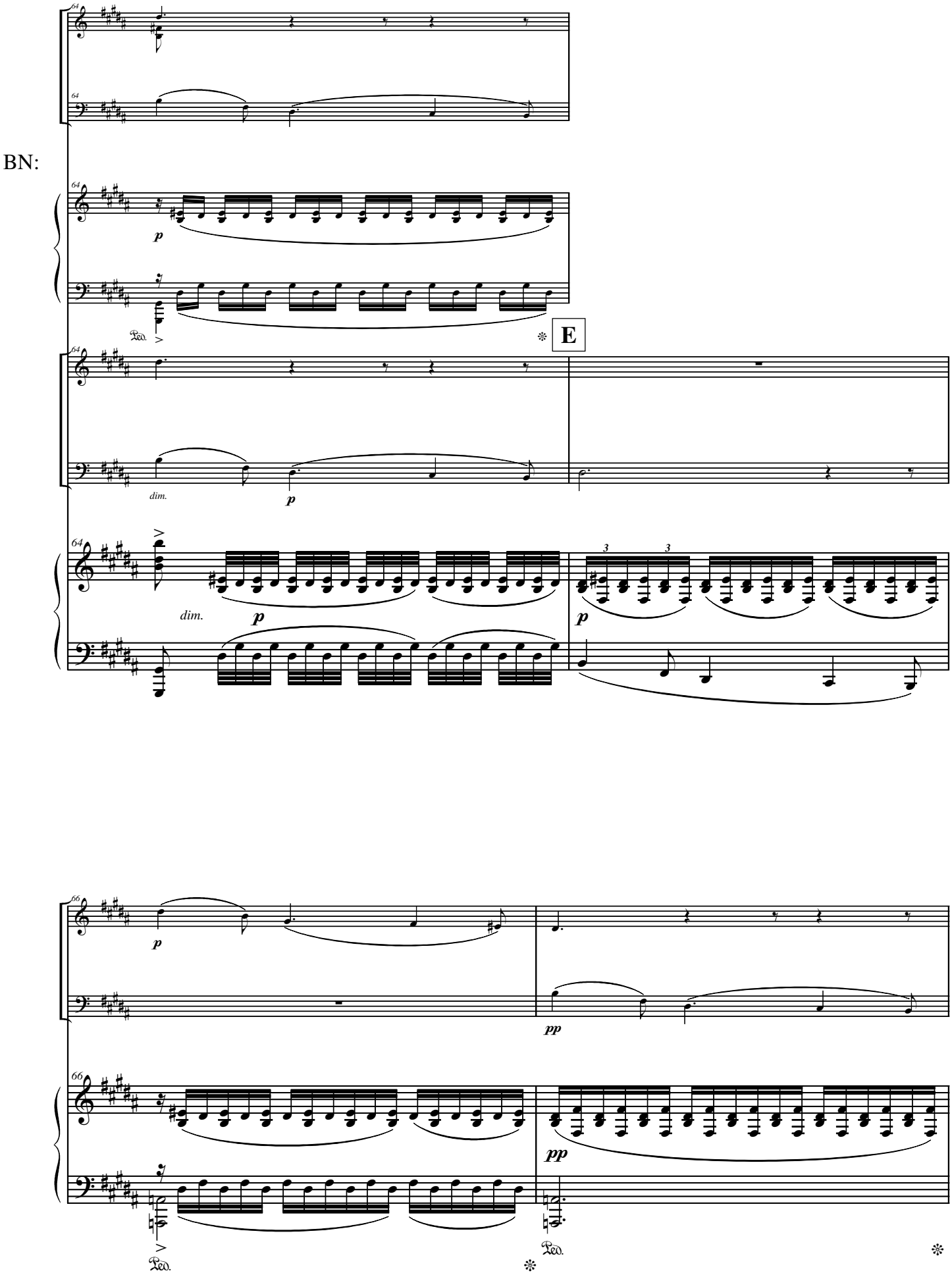


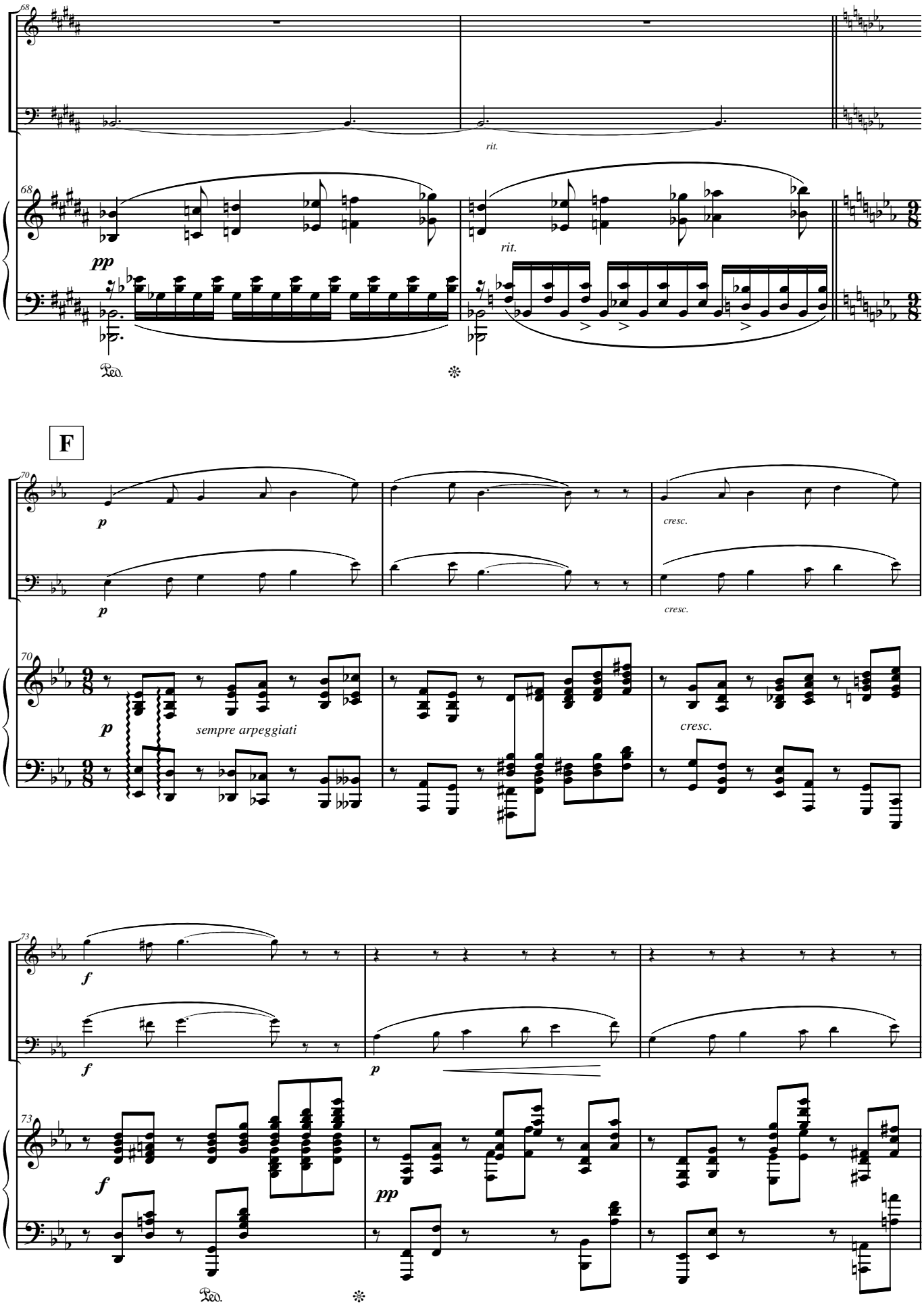

54
54

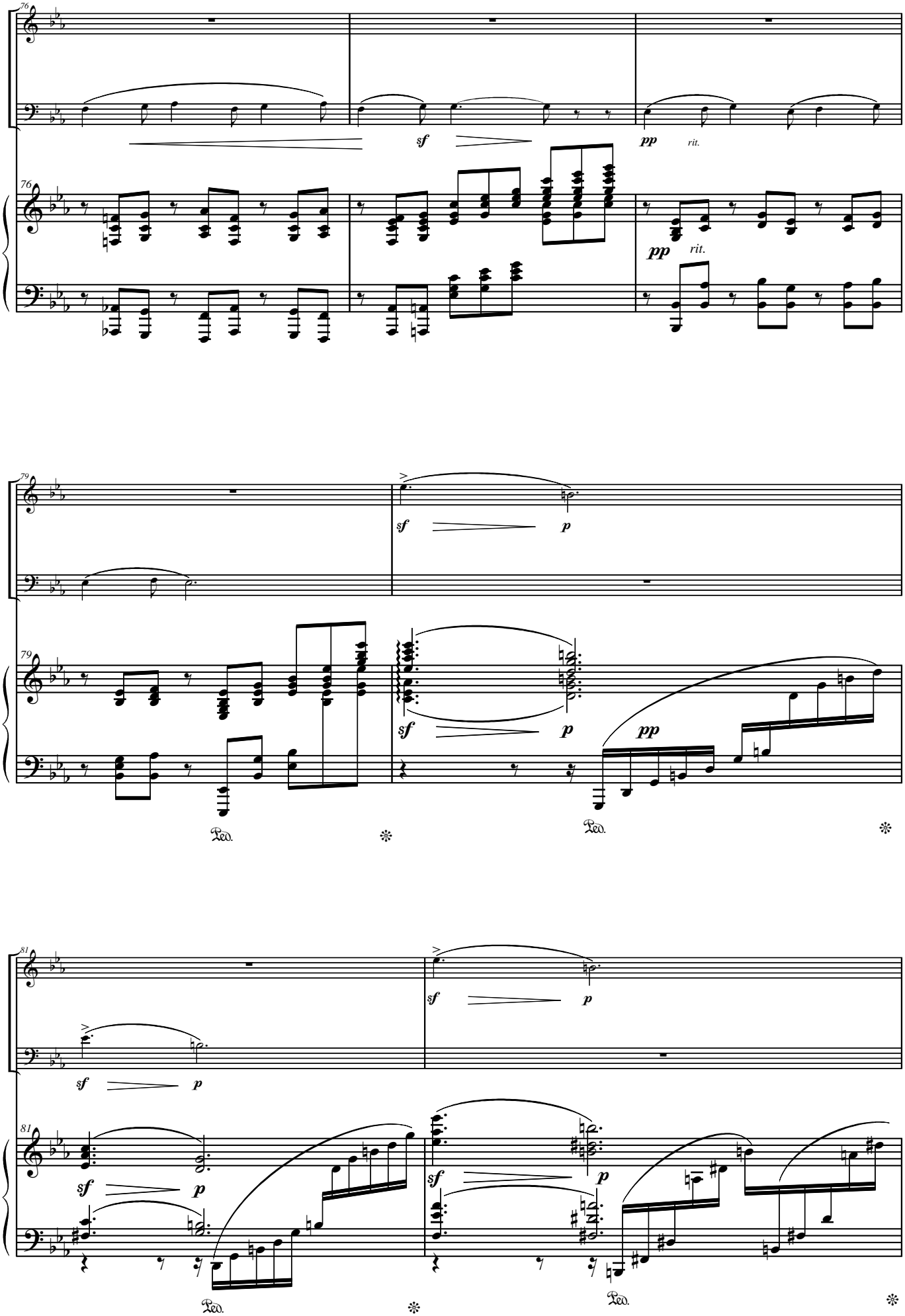

56
sempre ff
sempre ff
56
ff

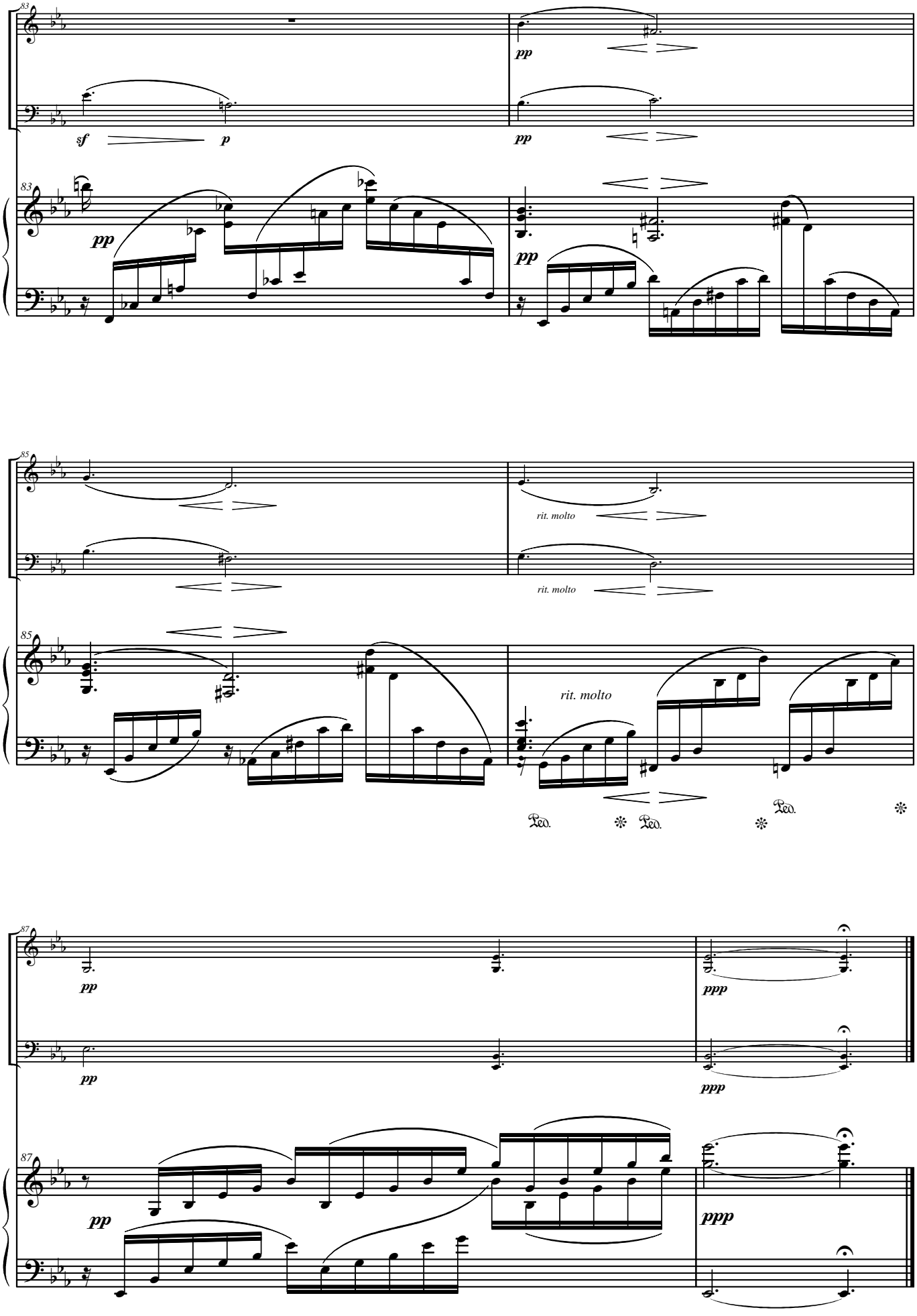

58
58


60
fff
fff
BN:
pno.
ff
60
fff
vl.
vc.
62
BN:
pno.
62
62
8va
62


BN:
64
p
Ped.
E
dim.
p
dim.
p
3
3
p
66
p
pp
pp
Ped.
Ped.

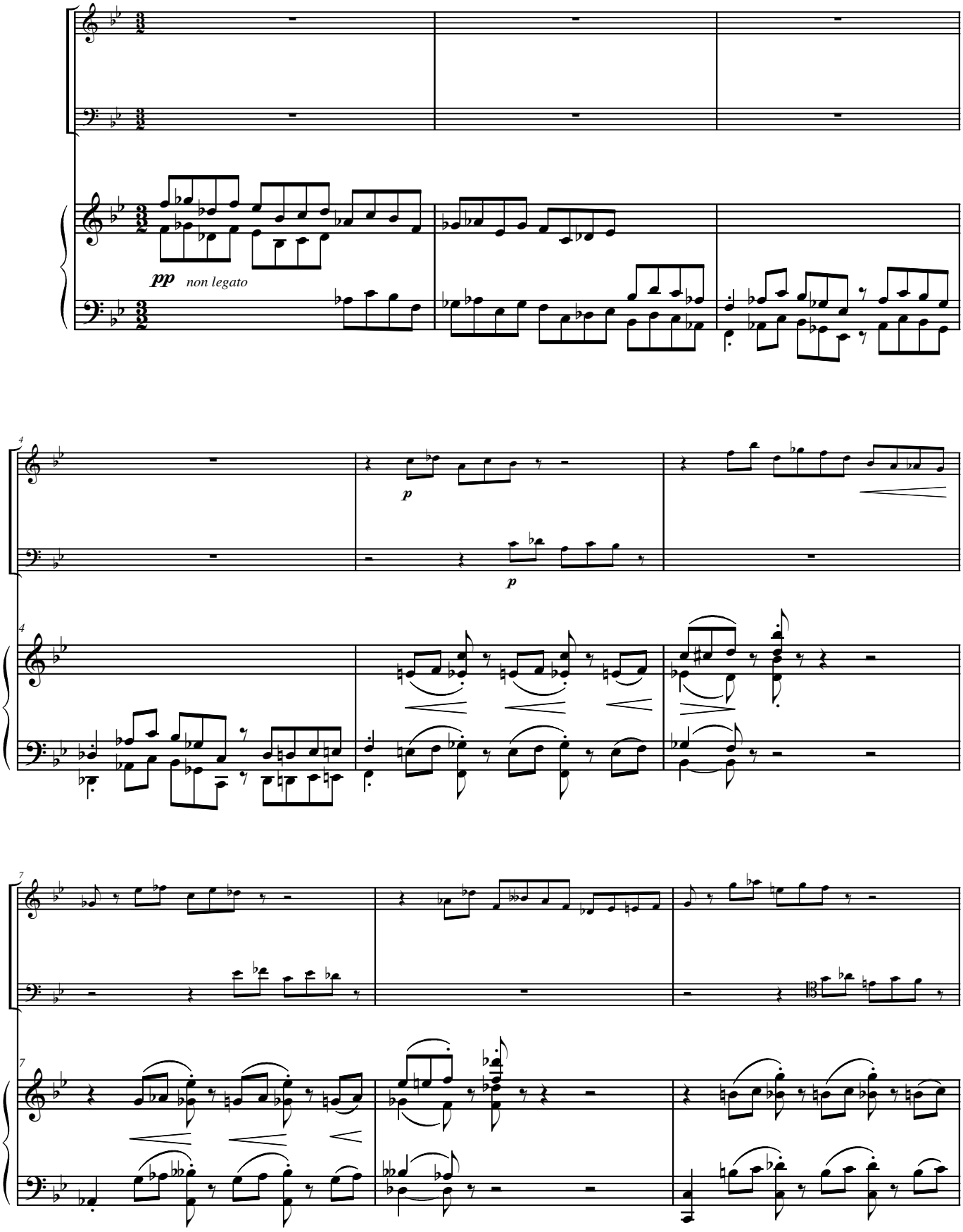

68
rit.
68
pp
rit.
Ped.
F
70
p
cresc.
p
cresc.
70
p
sempre arpeggiati
cresc.
73
f
f
p
73
f
pp
Ped.

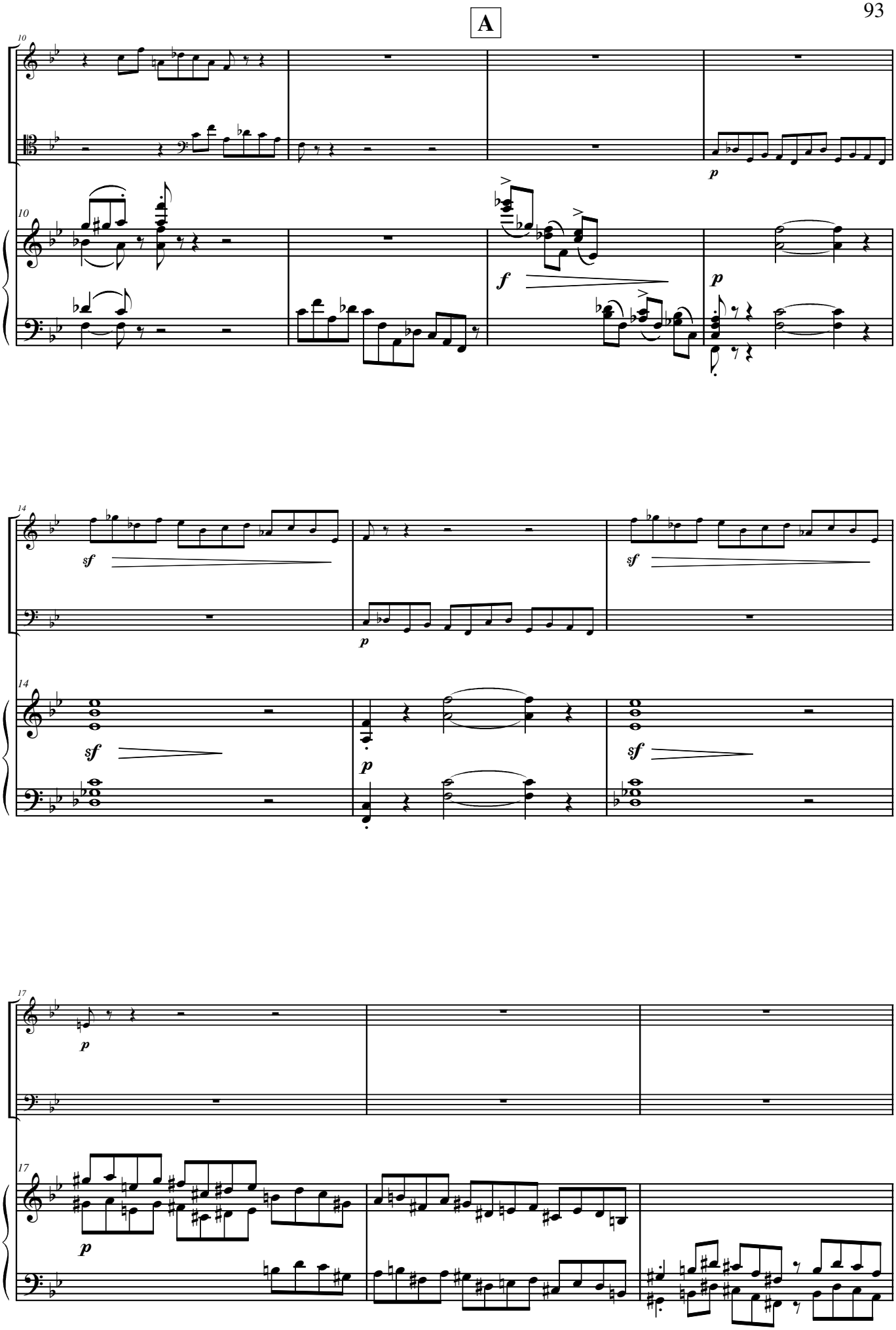

76
sf
pp
rit.
79
81
Ped.

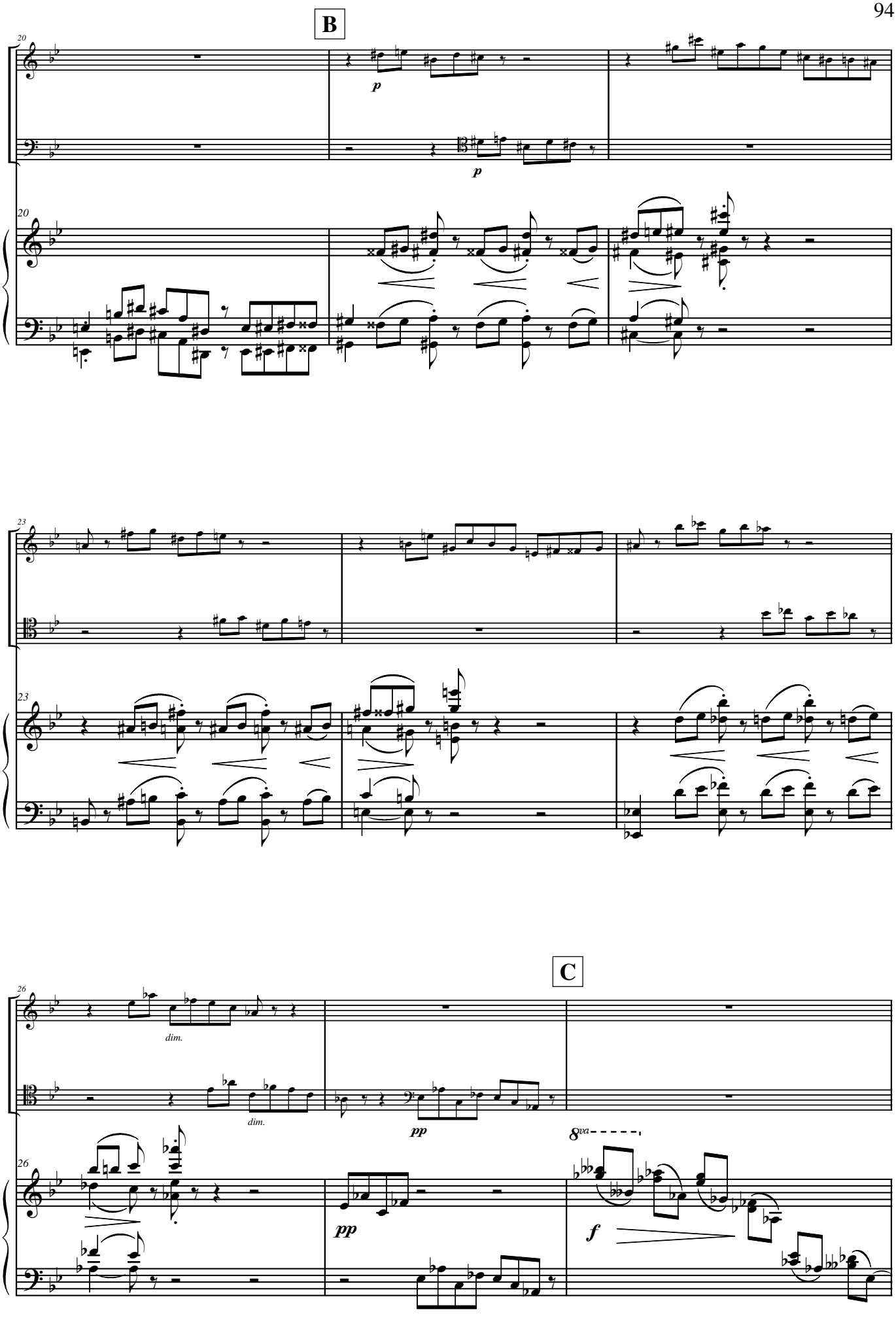

83
sf
p
pp
pp
pp
85
rit. molto
rit. molto
rit. molto
Ped.
Ped.
Ped.
87
pp
pp
ppp
ppp
pp
ppp

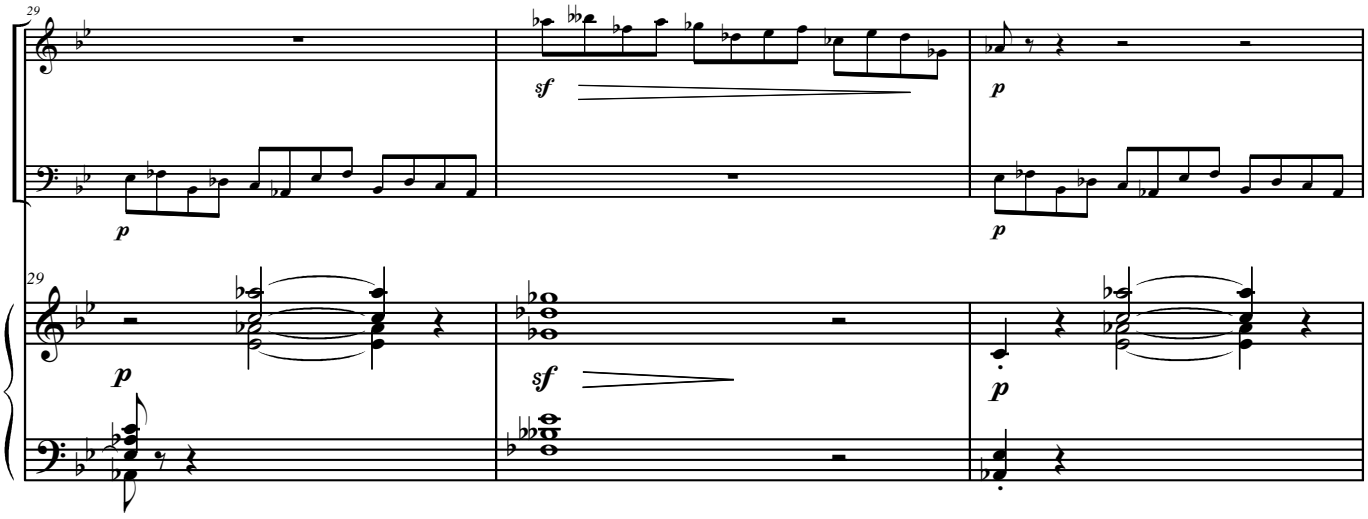
III
Scherzo

Allegretto

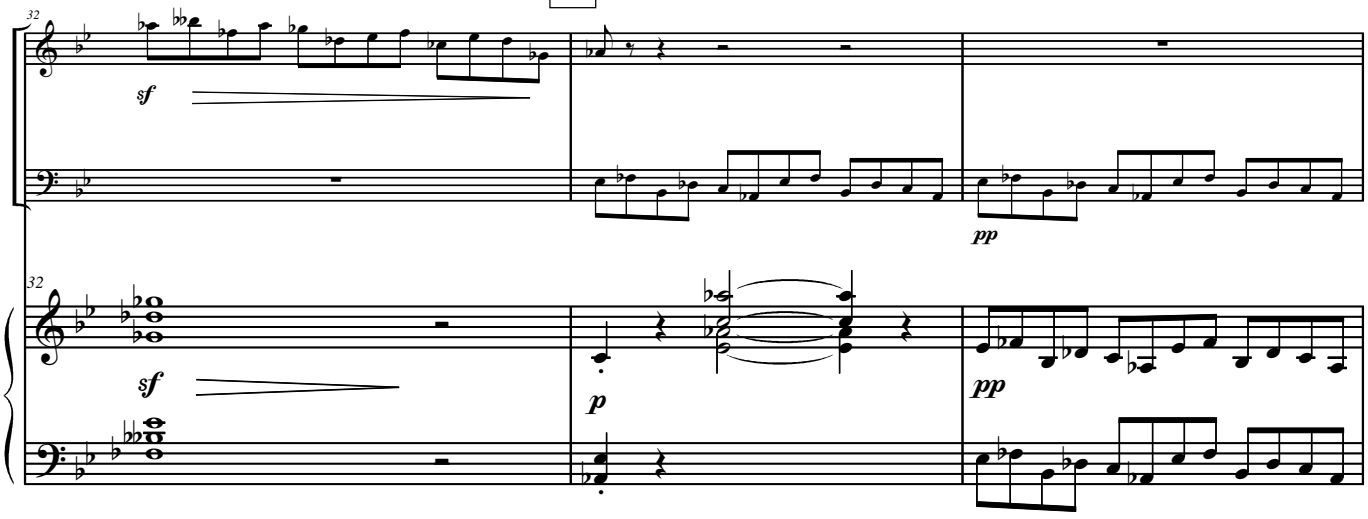


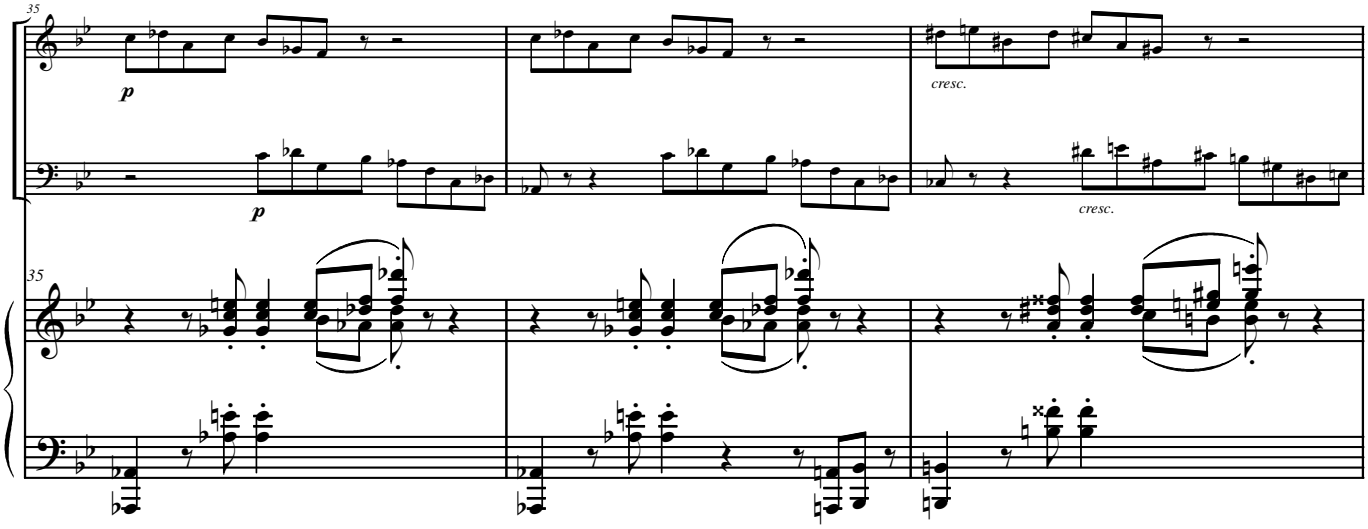

A
10
p
f
p
14
sf
p
sf
sf
p
sf
17
p
p

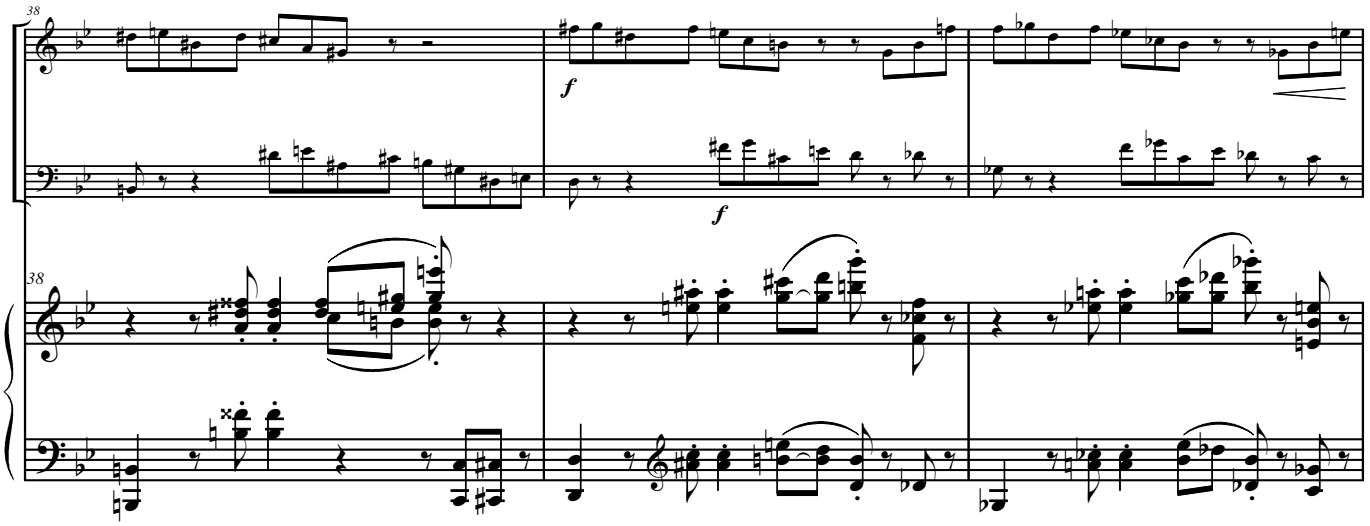

B
20
p
p
20
23
23
C
26
dim.
dim.
pp
8va
26
pp
f

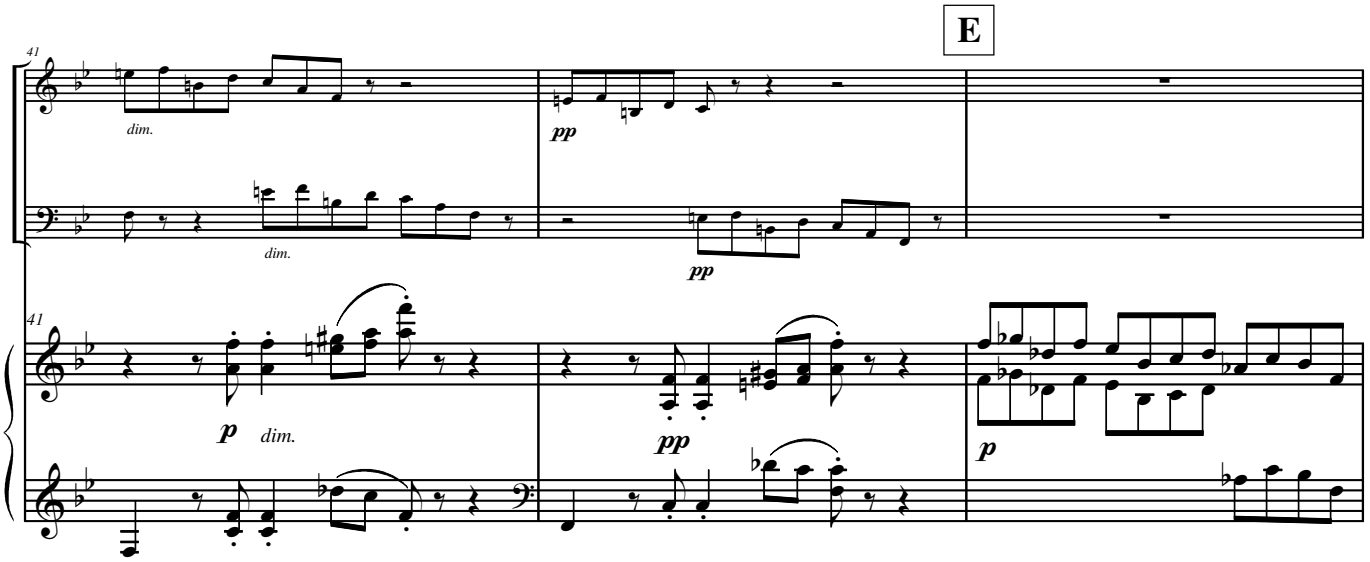


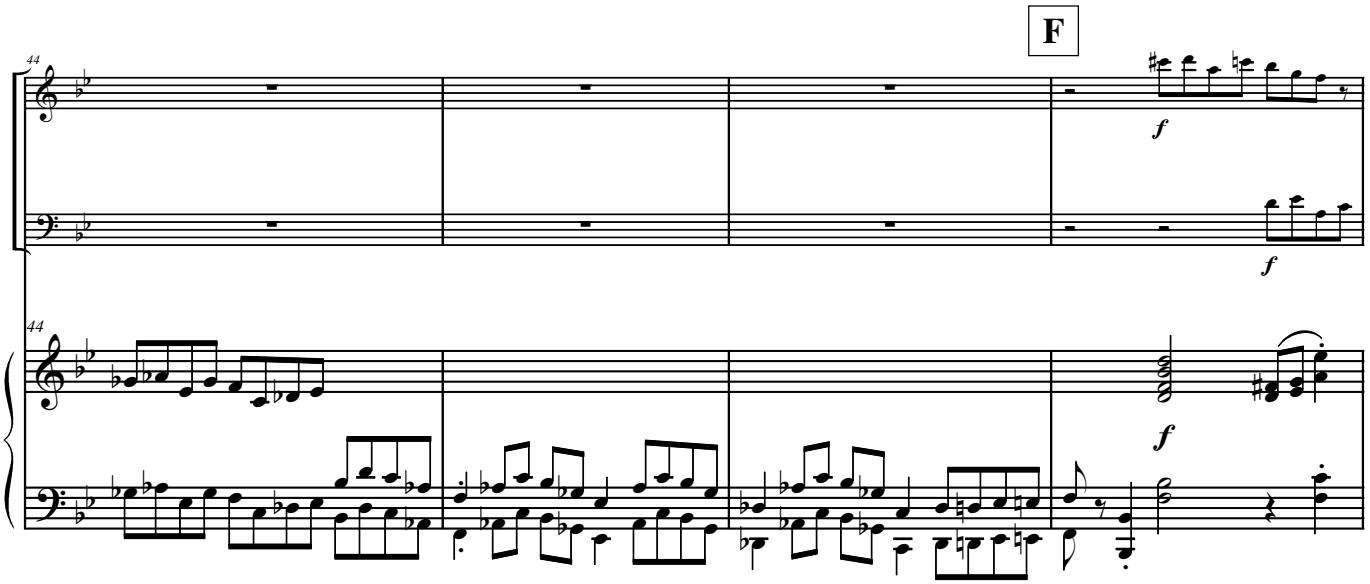
D

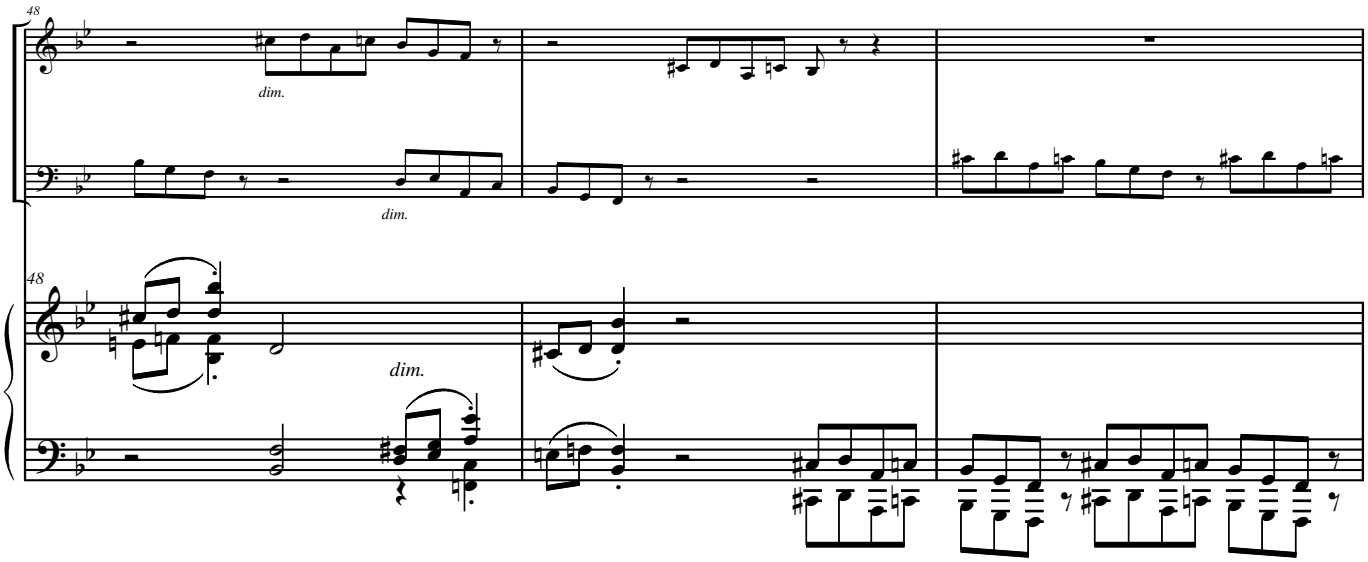


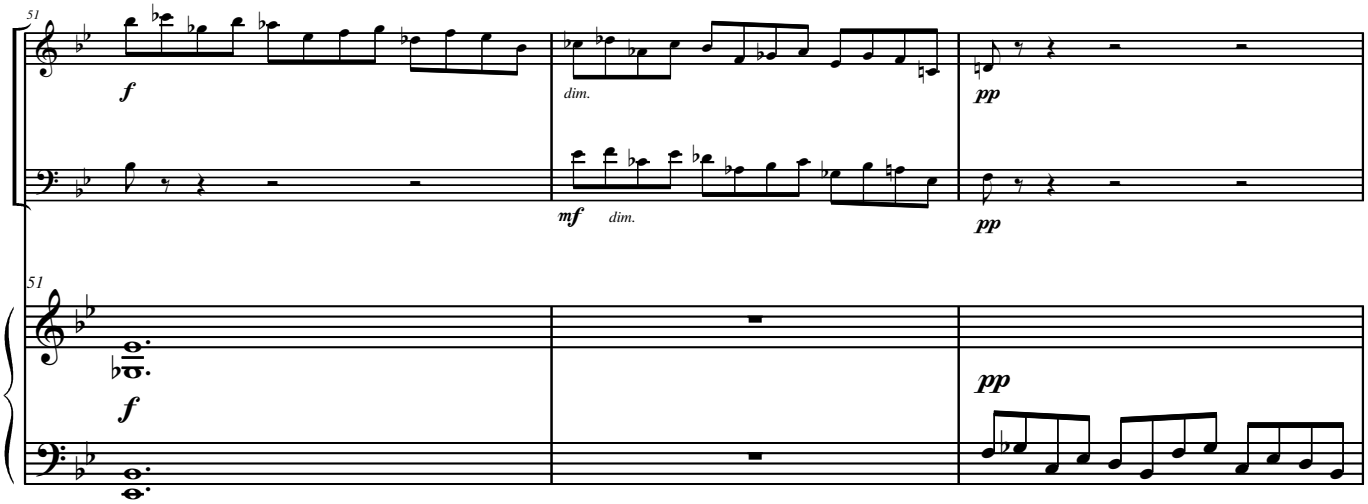



38
f
f
38

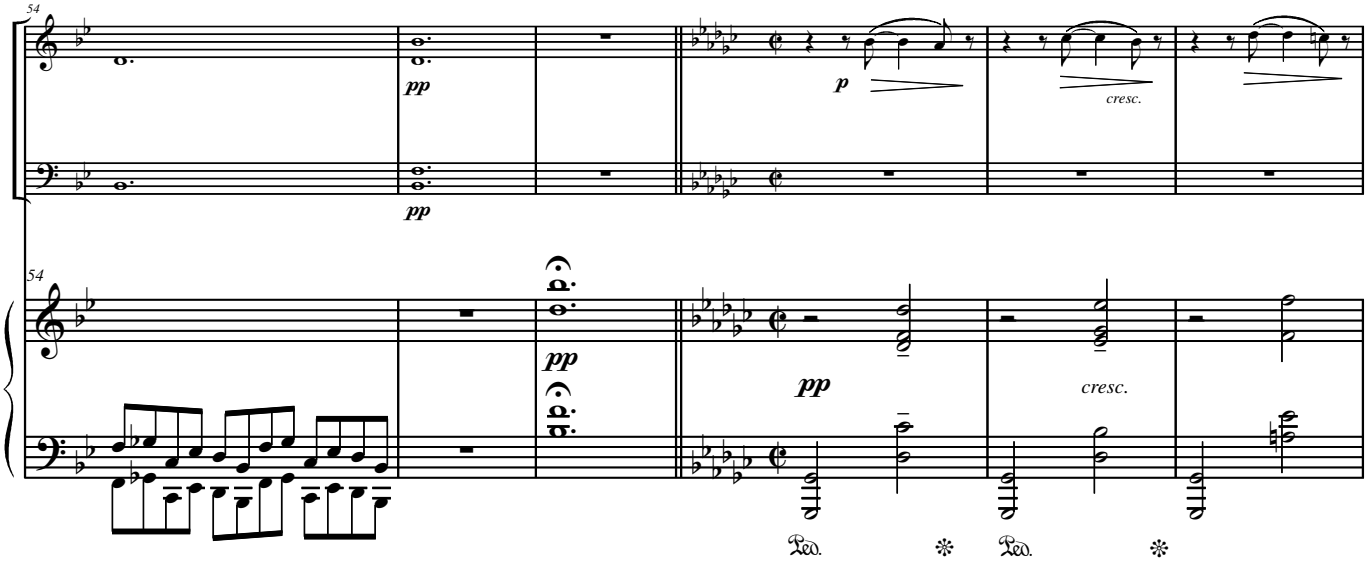

E
41
dim.
pp
dim.
pp
41
p
dim.
pp
p

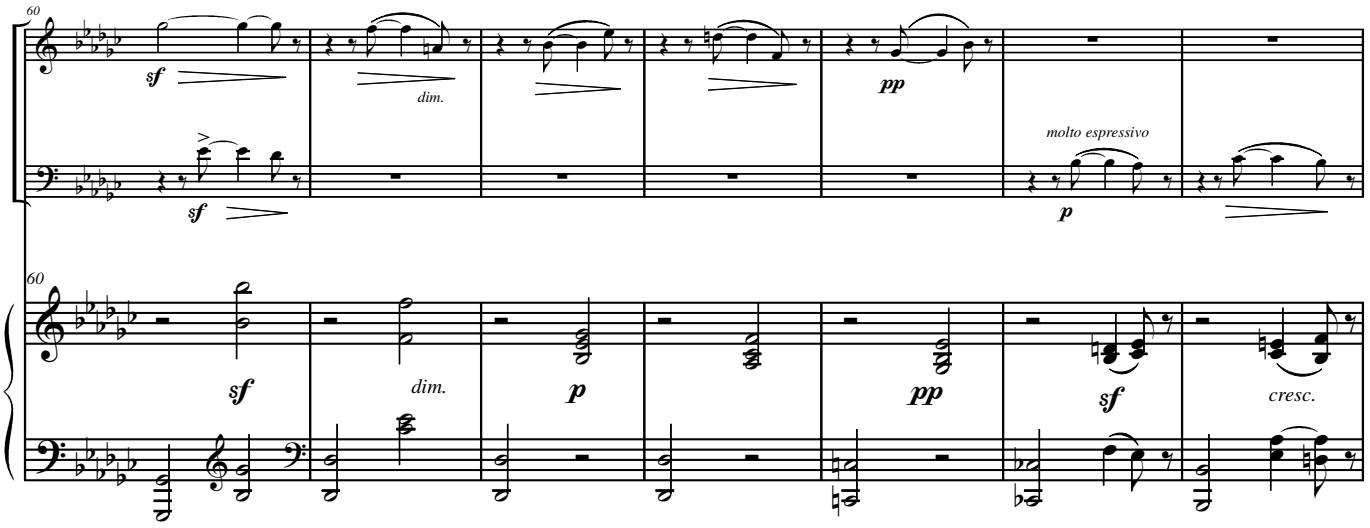

F
44
f
f
44
f

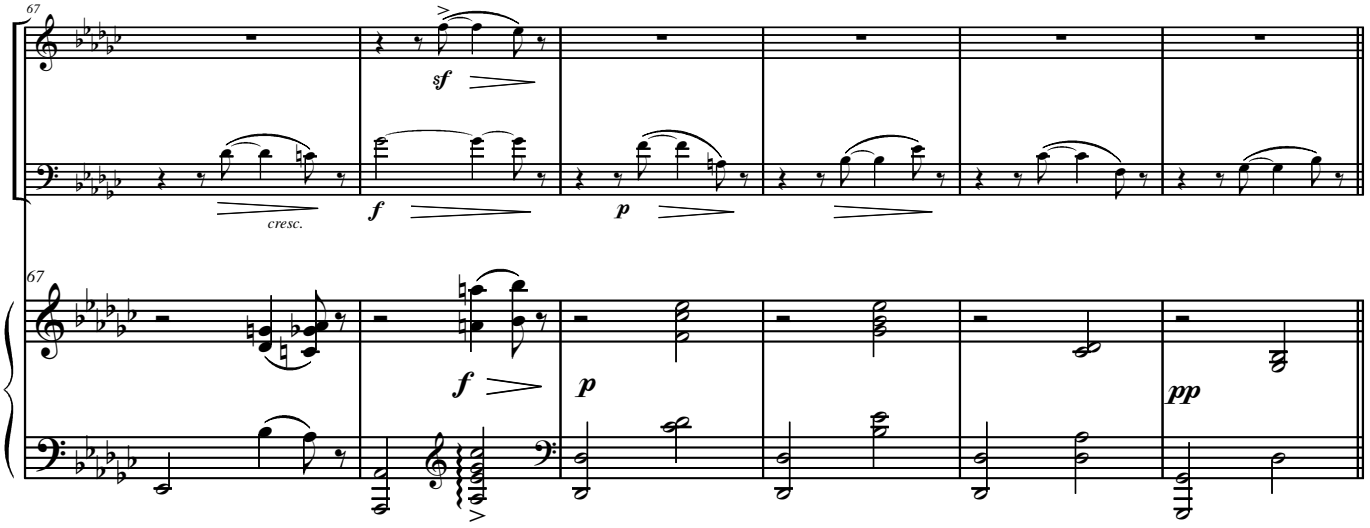




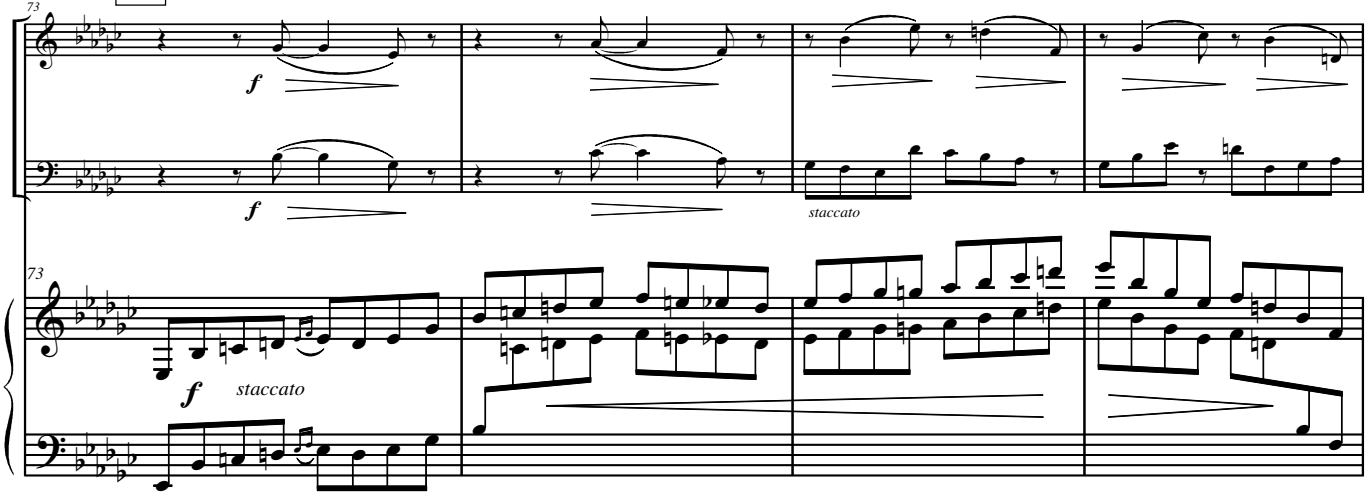
G **Trio - meno mosso quasi Andante**

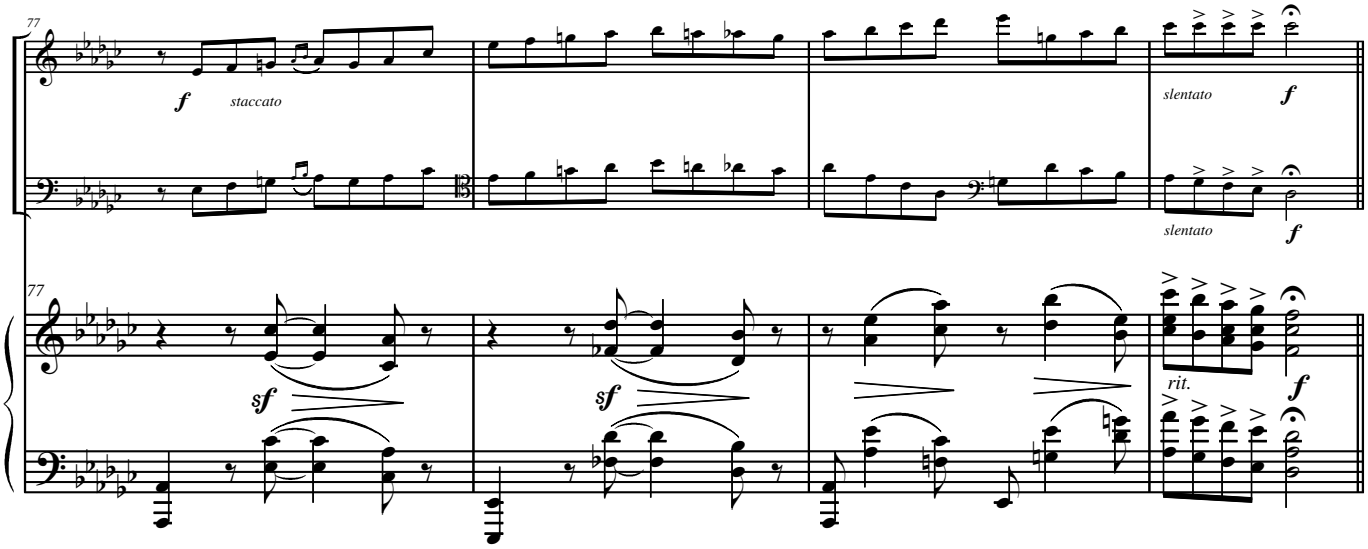



60
sf
dim.
pp
molto espressivo
p
60
sf
dim.
p
pp
sf
cresc.

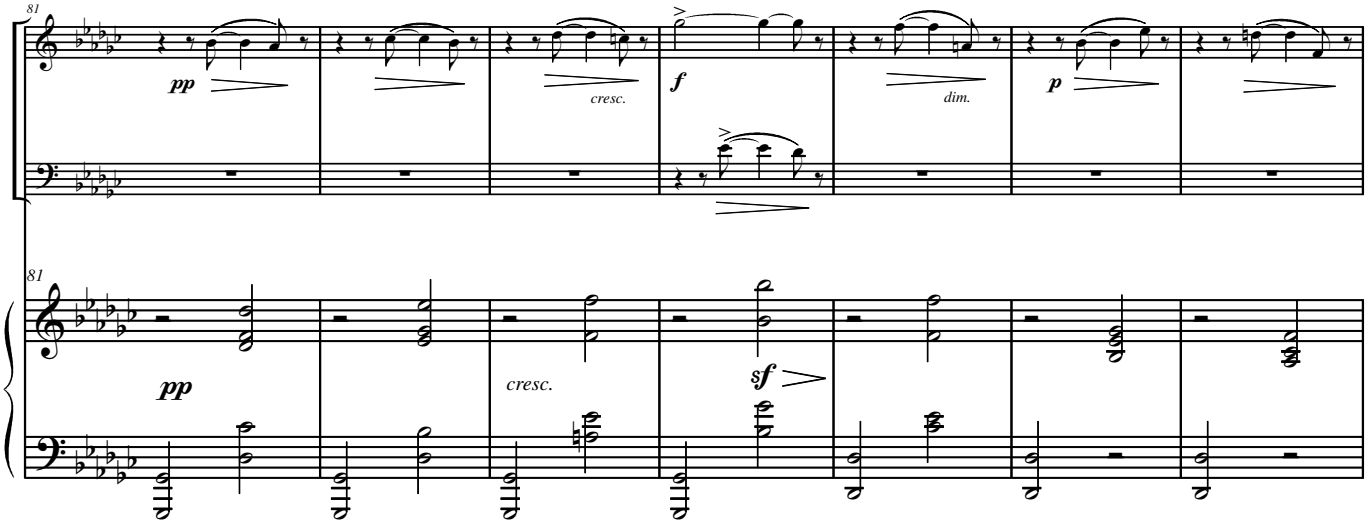

67
sf
cresc.
f
p
67
f
p
pp

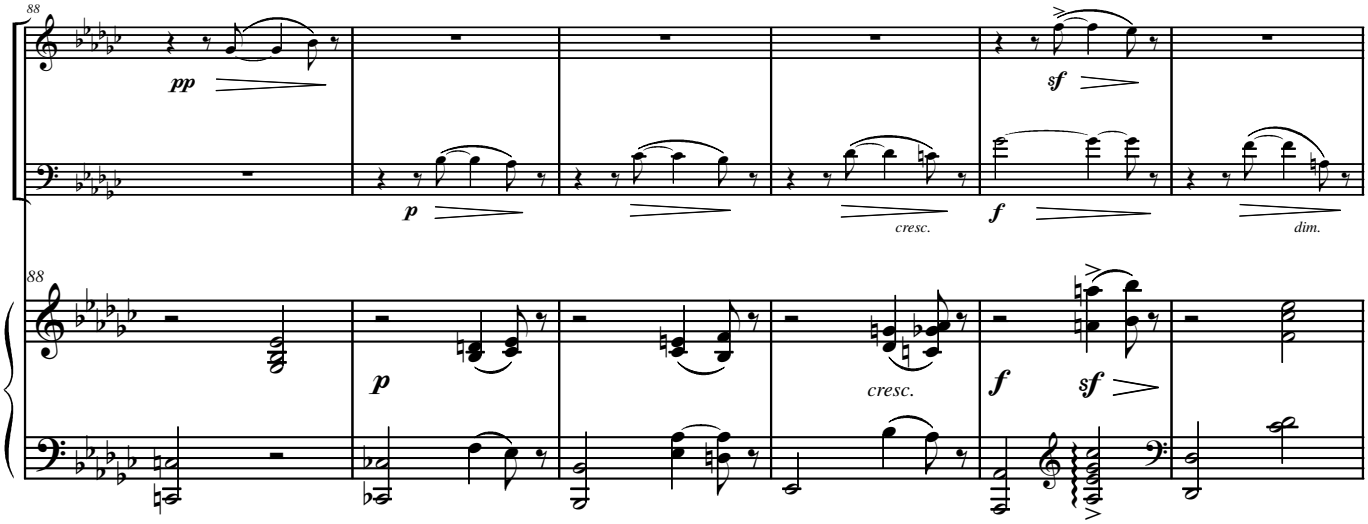
H **Più mosso**

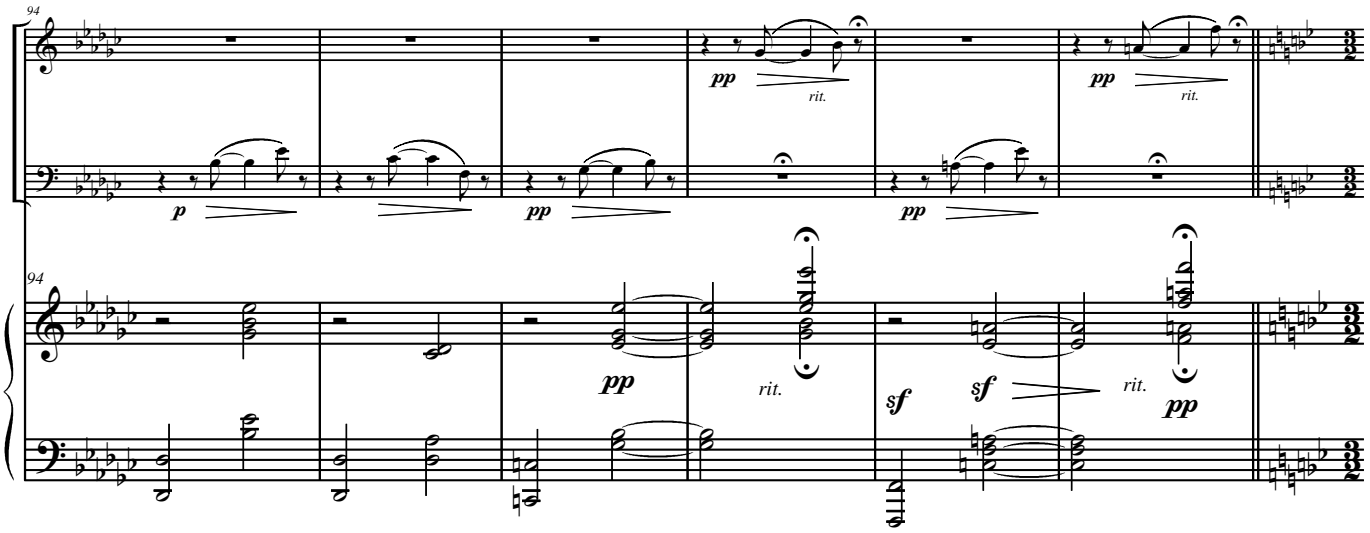

73
f
f
staccato
73
f
staccato


77
f
staccato
slentato
f
77
sf
sf
rit.
f

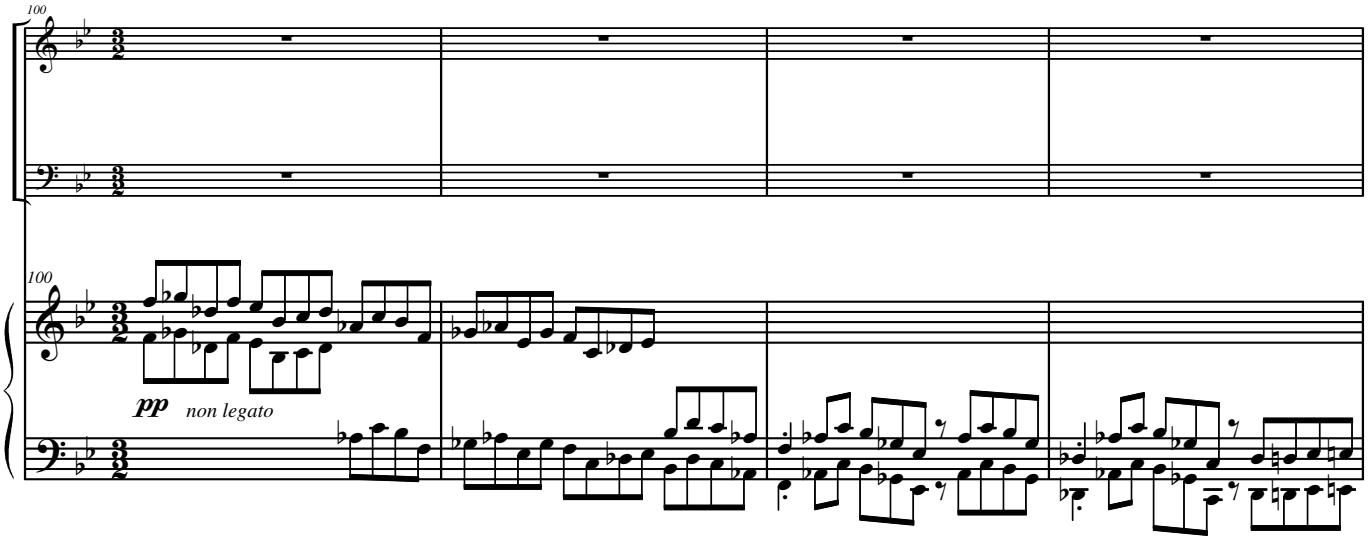
I **1º Tempo**


81
pp
cresc.
f
dim.
p
81
pp
cresc.
sf

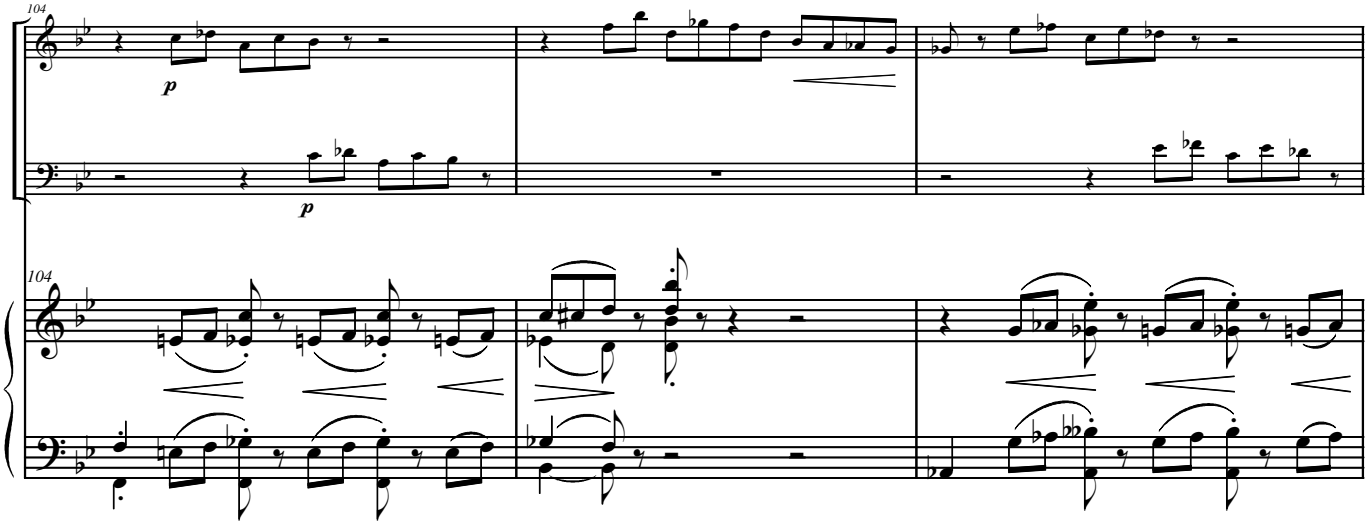

88
pp
sf
p
cresc.
f
dim.
88
p
cresc.
f
sf

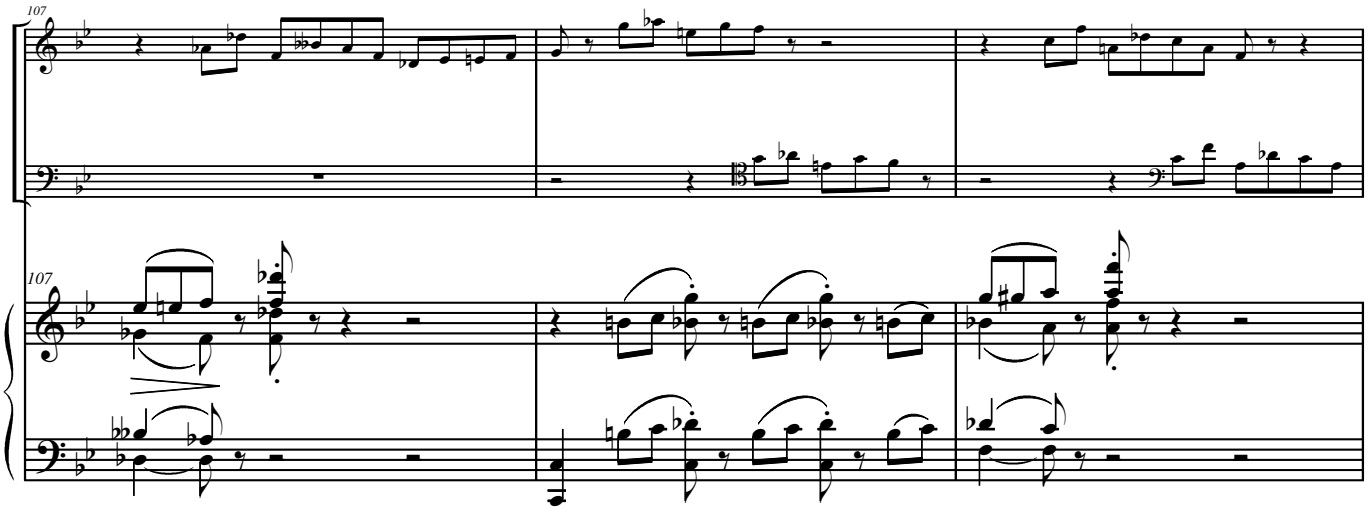


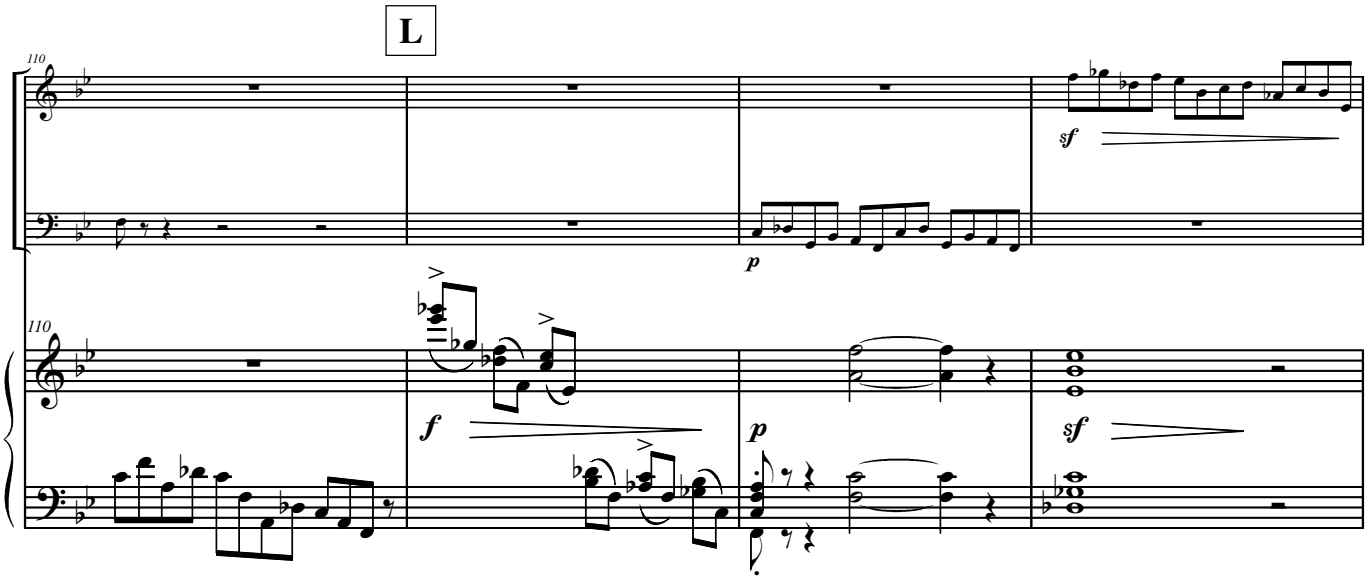
J **Allegretto**

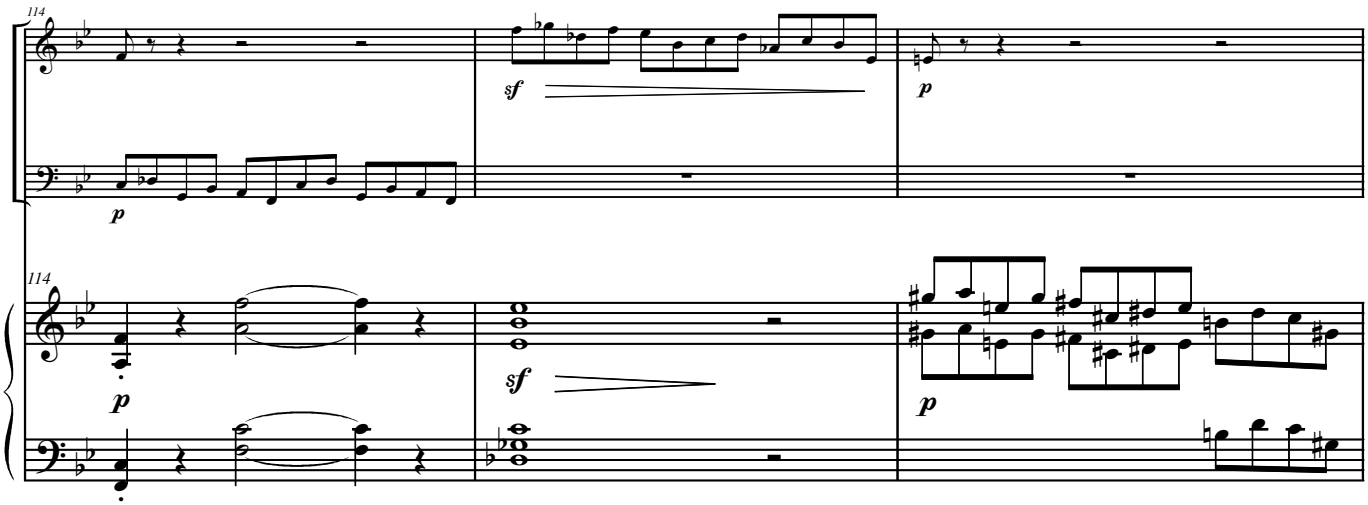


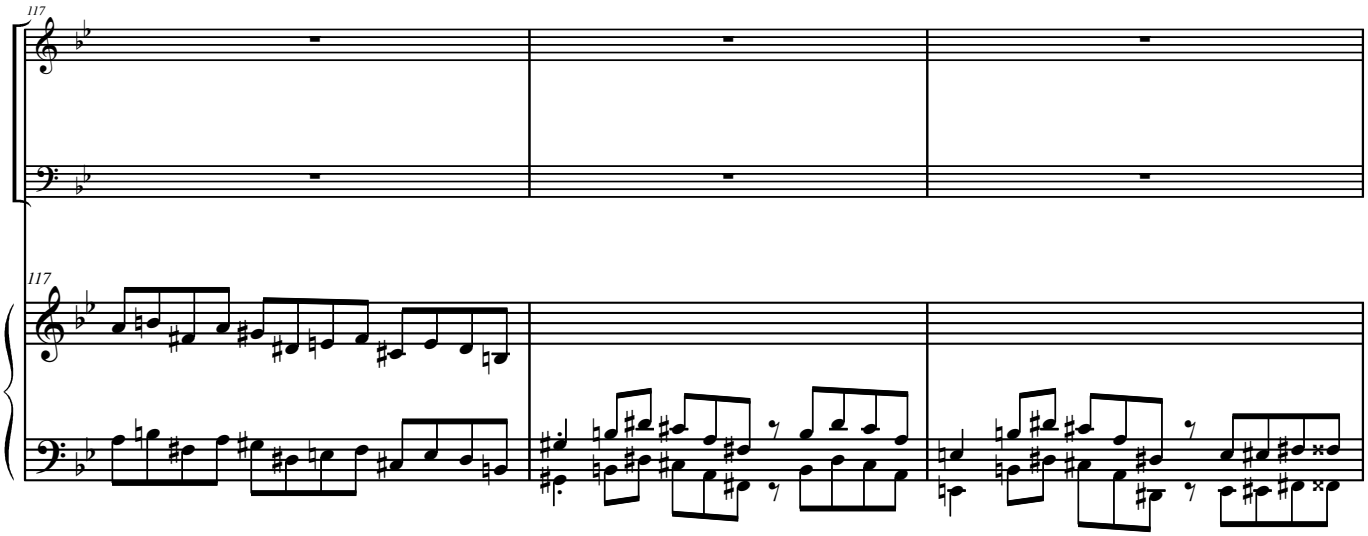
K

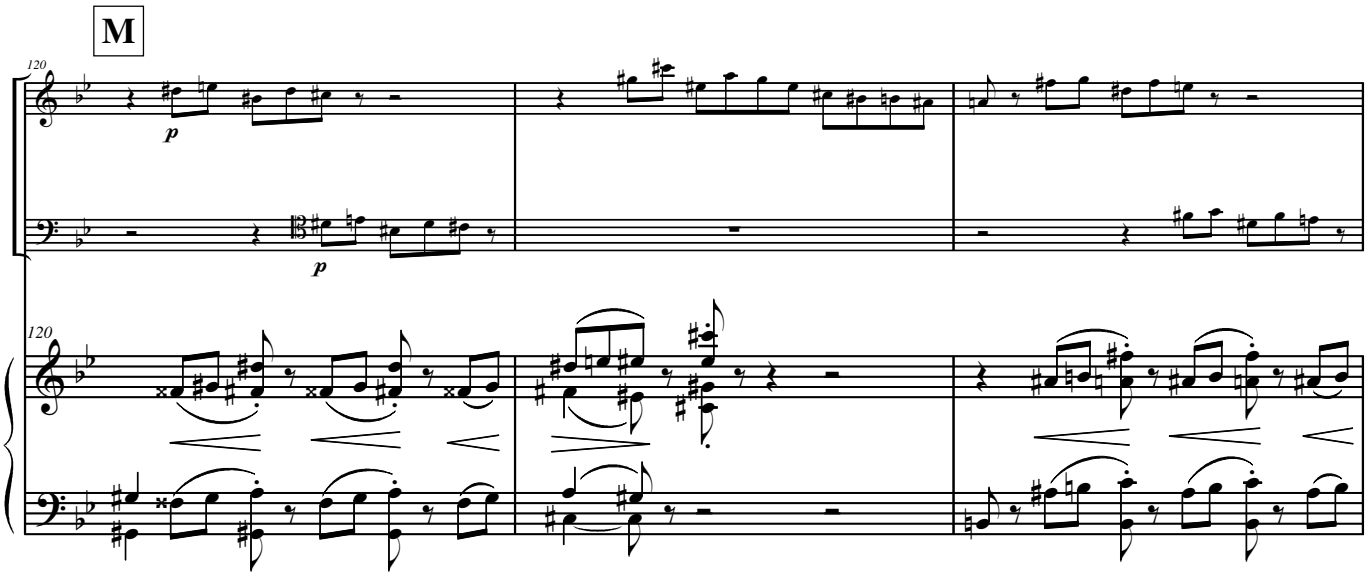


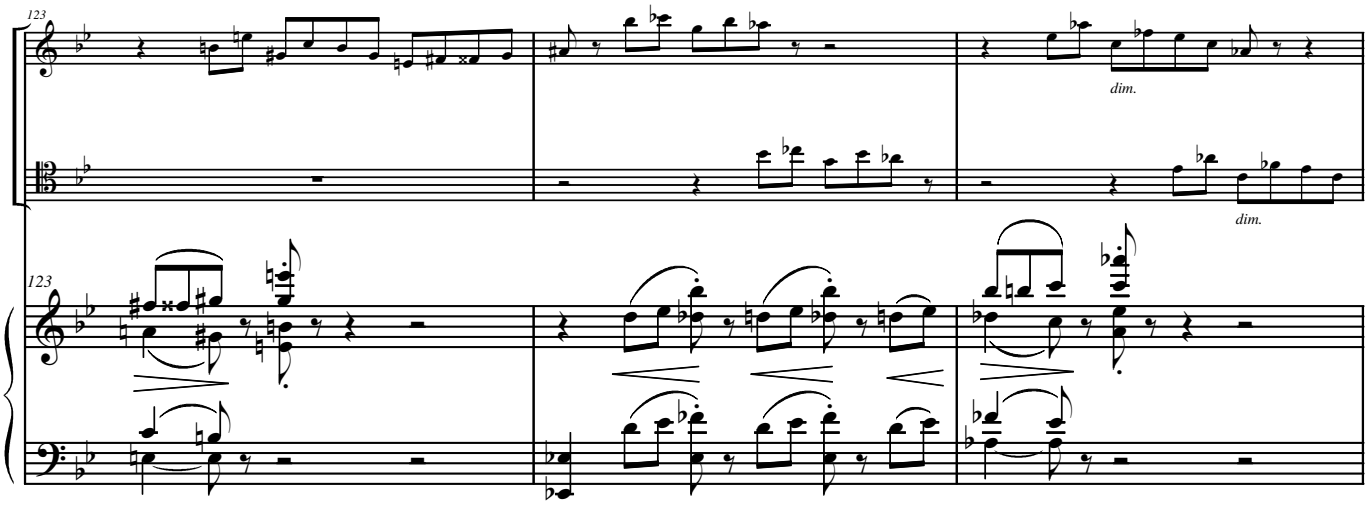

107
107

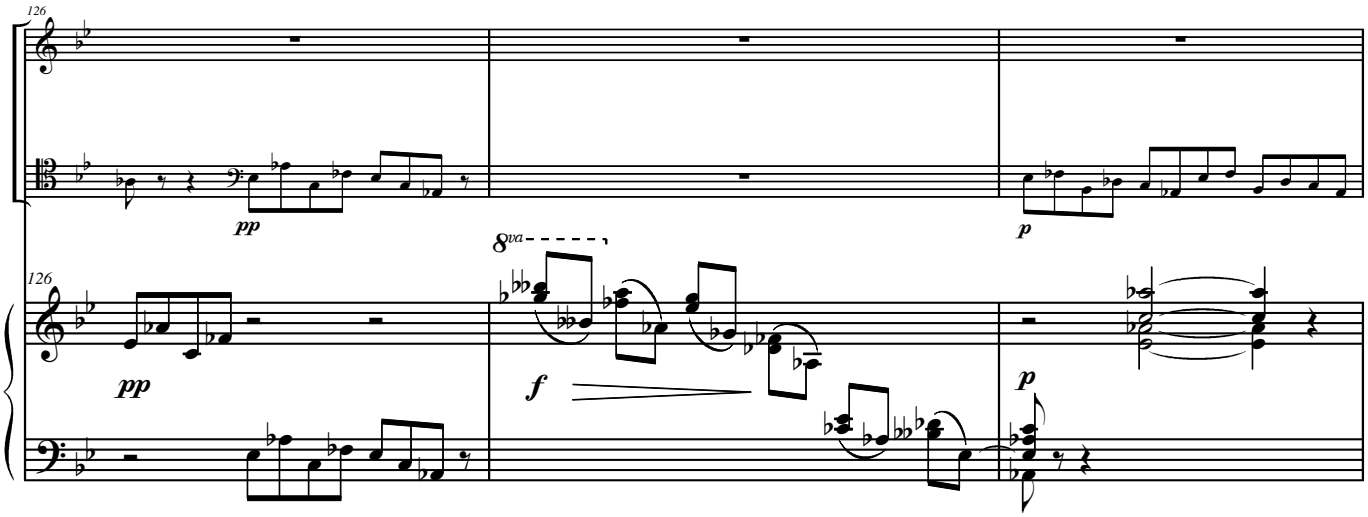

L
110
110
sf
p
f
p
sf

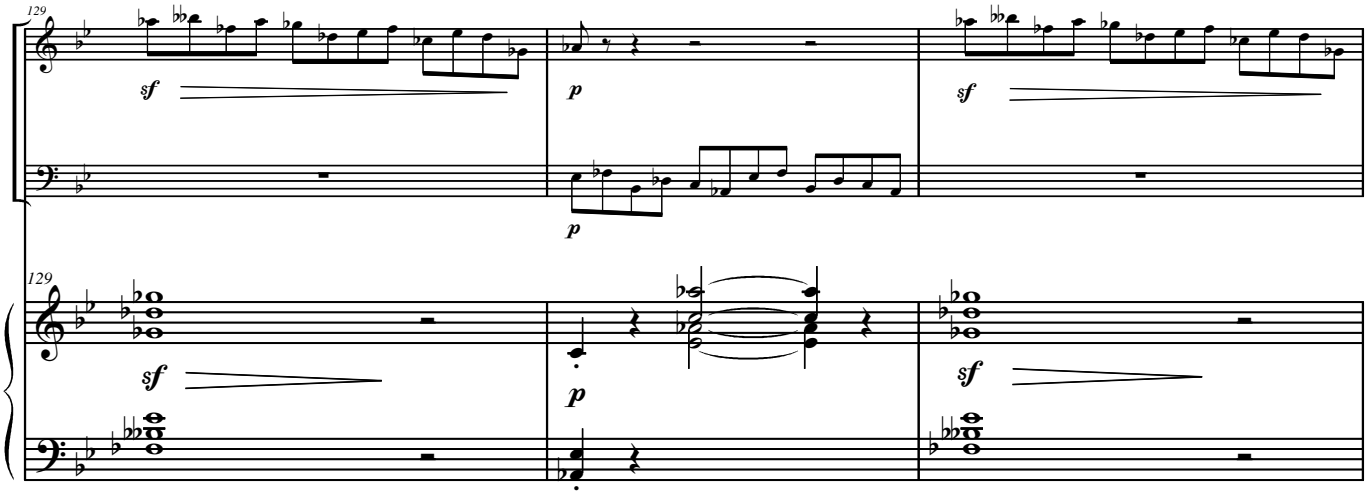

114
114
sf
p
p
sf
p

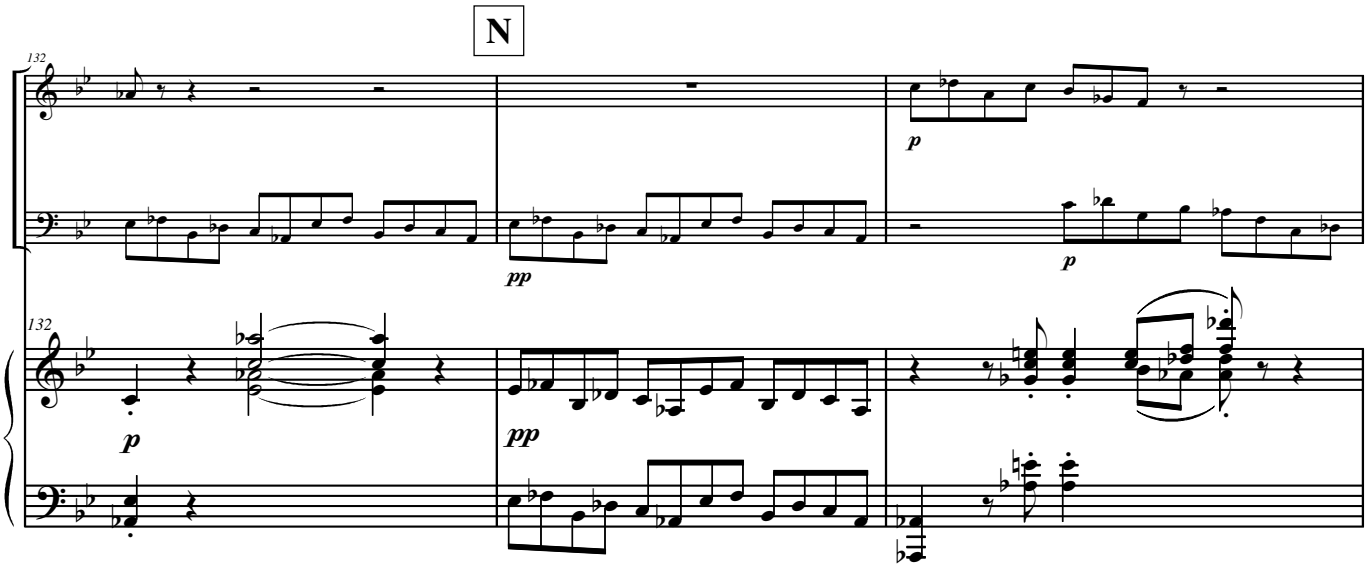

117
117

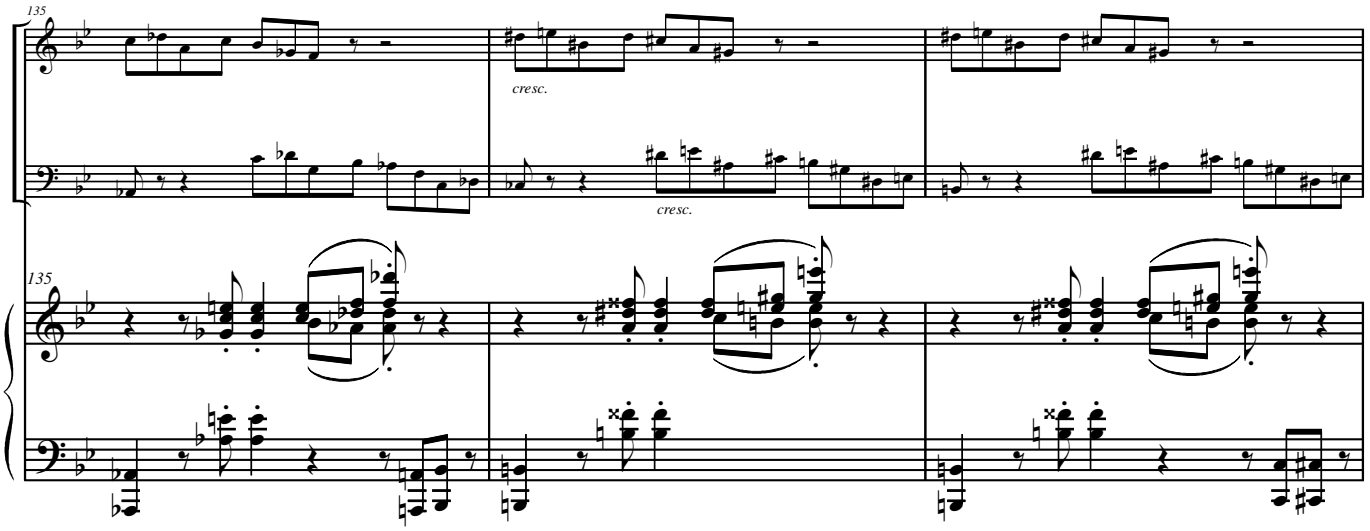

M
120
p
p
120

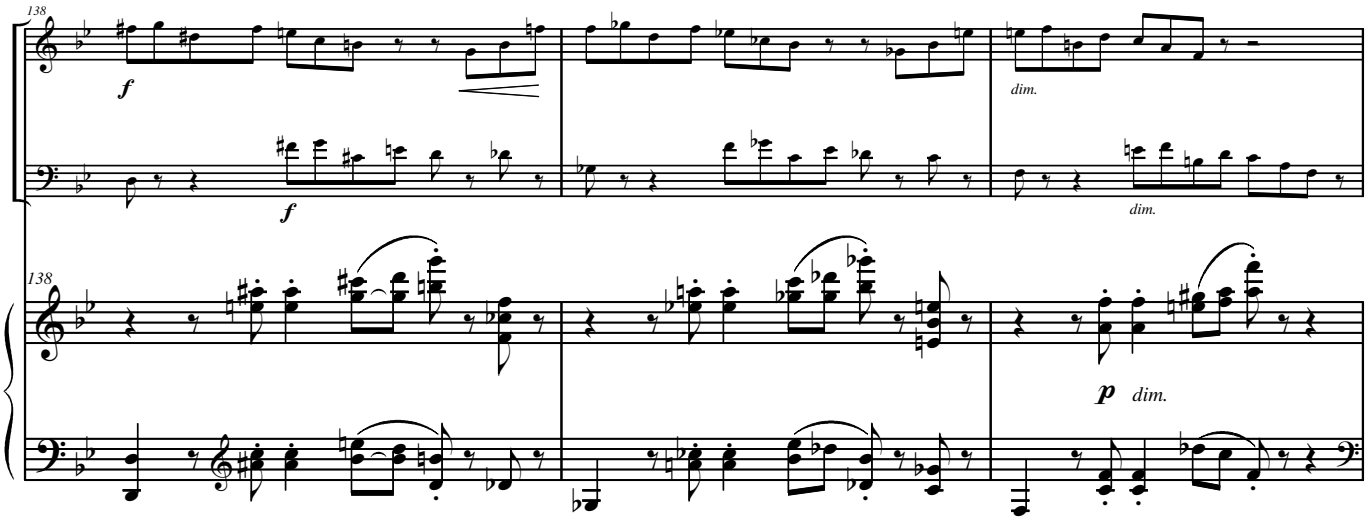

123
dim.
dim.
123

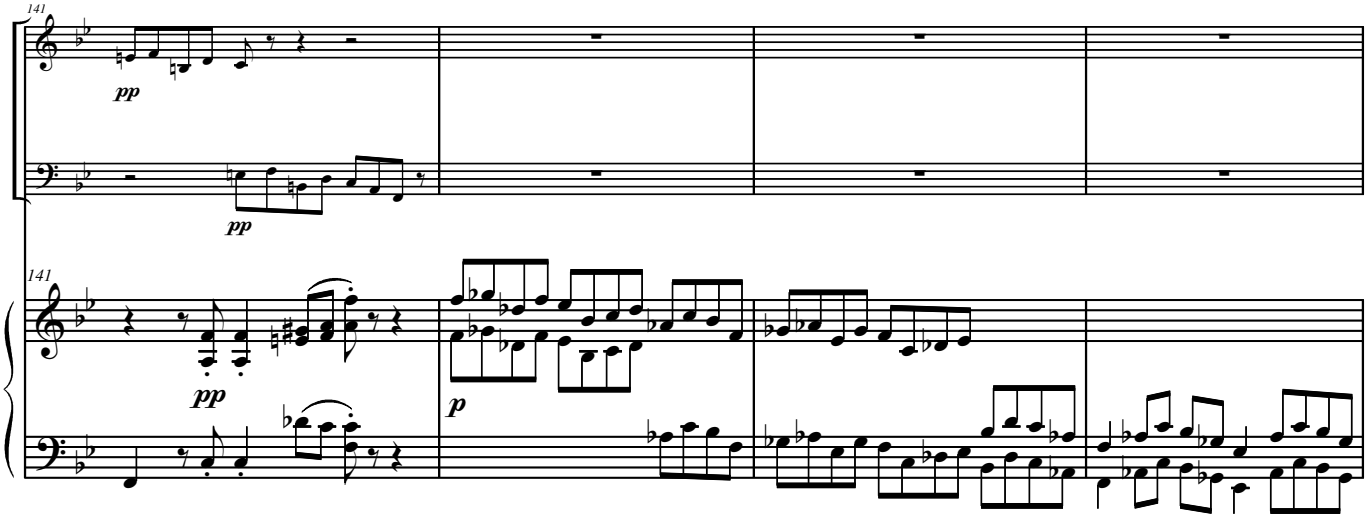

126
pp
8va
f
p


129
sf
p


N
132
p
pp


135
cresc.
cresc.
135


138
f
f
dim.
dim.
138
p
dim.


141
pp
pp
141
pp
p

O

145

f

dim.

f

dim.

145

f

dim.

149

f

149

f

152

pp

pp

pp

pp

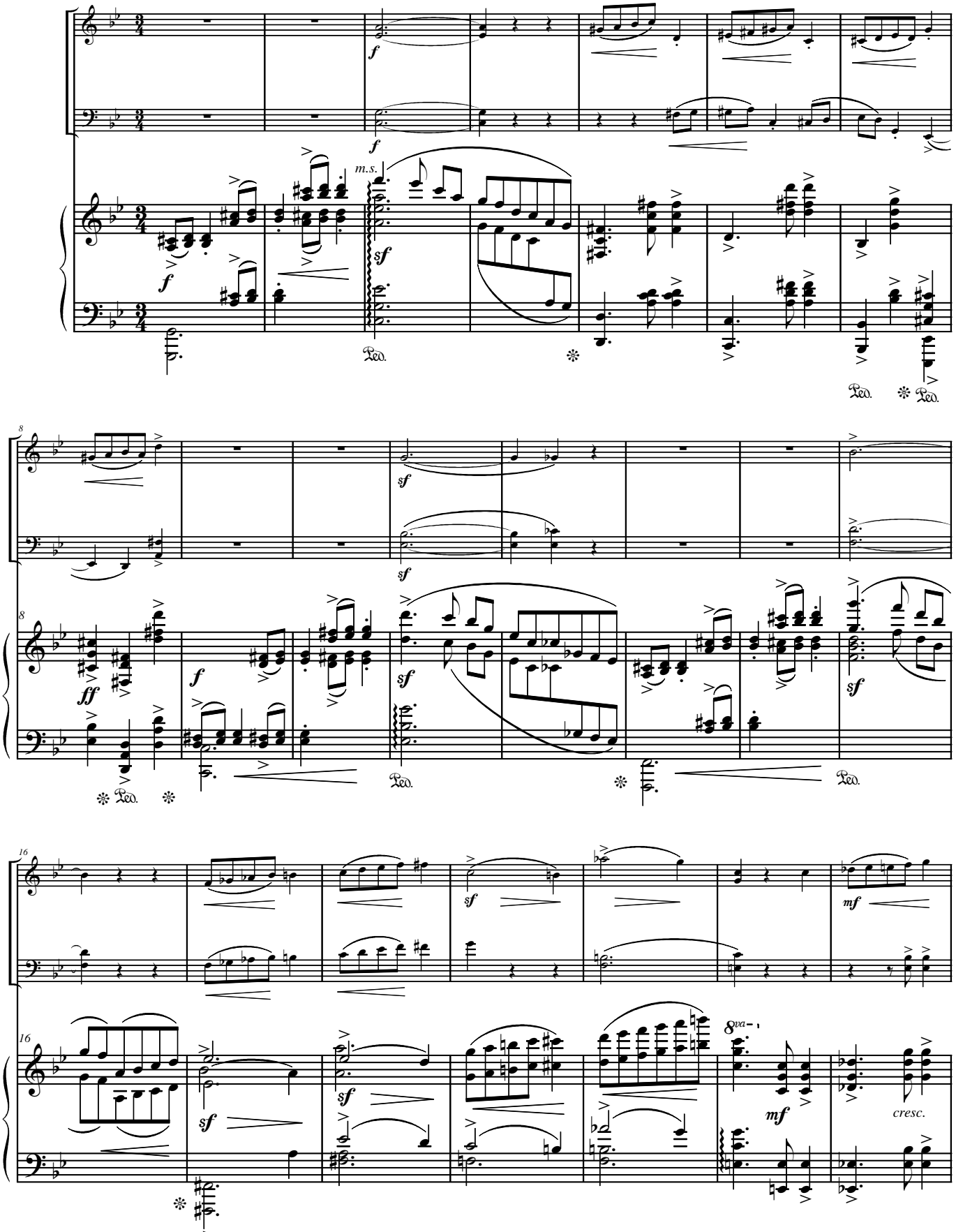
152

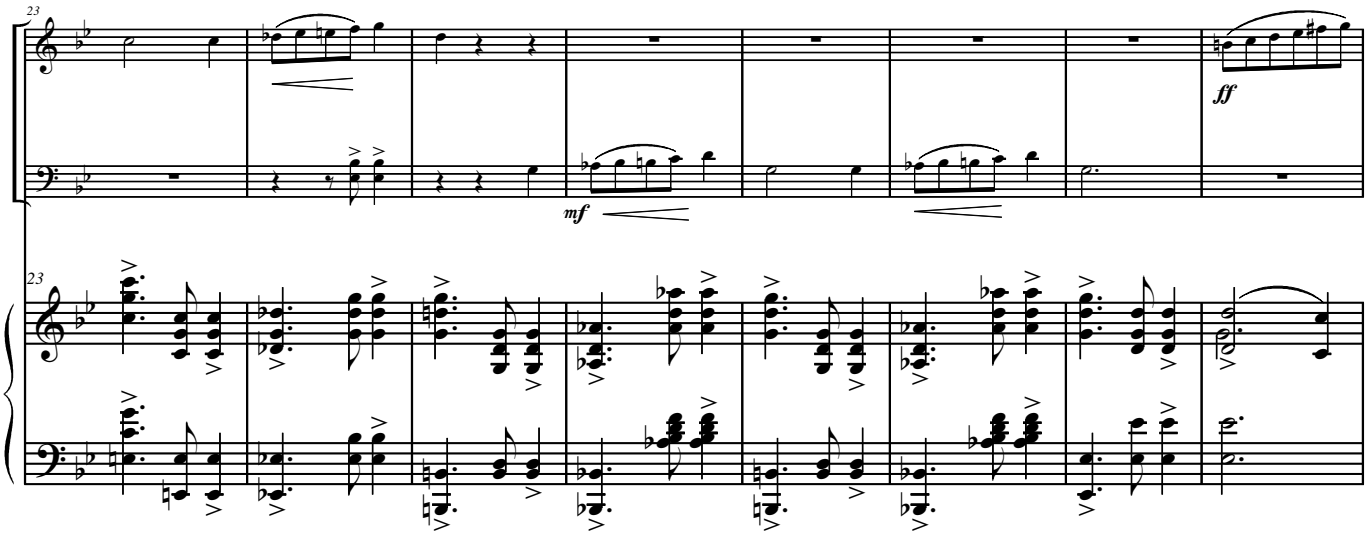
pp

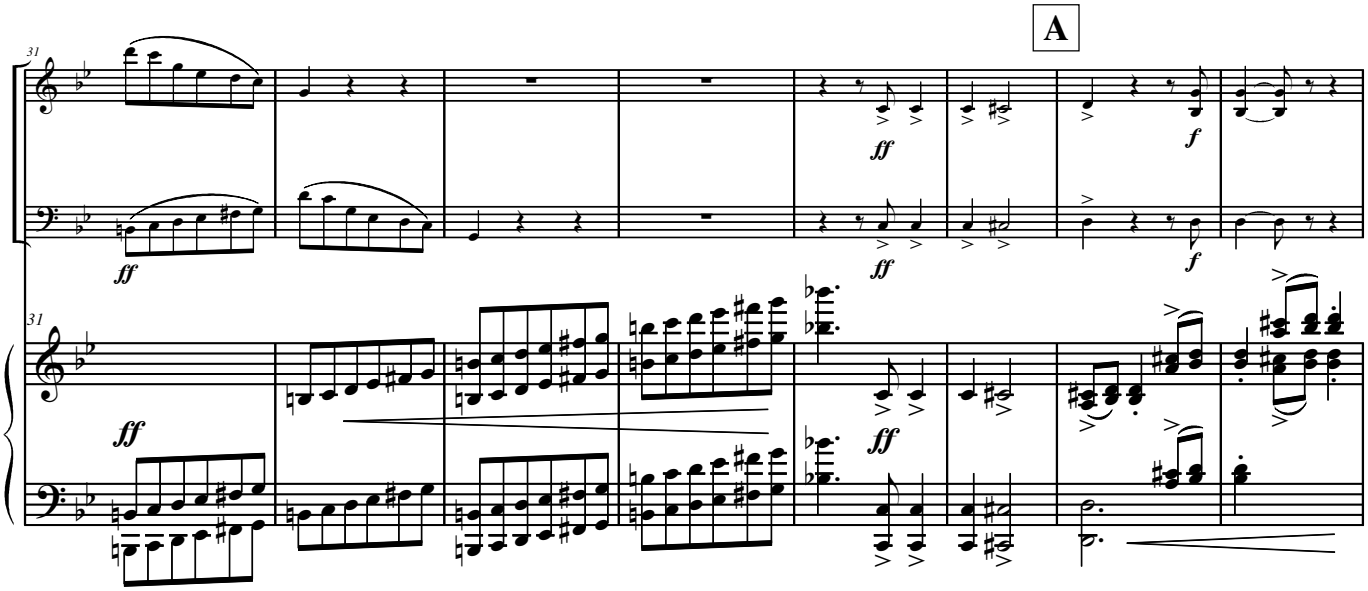
pp

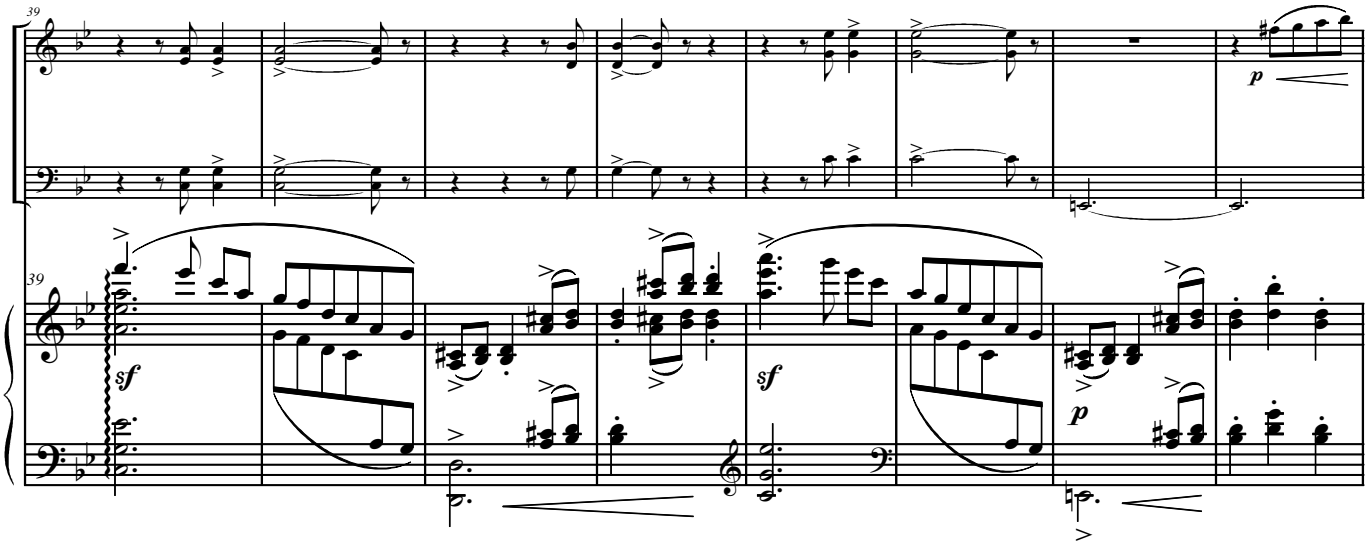
IV

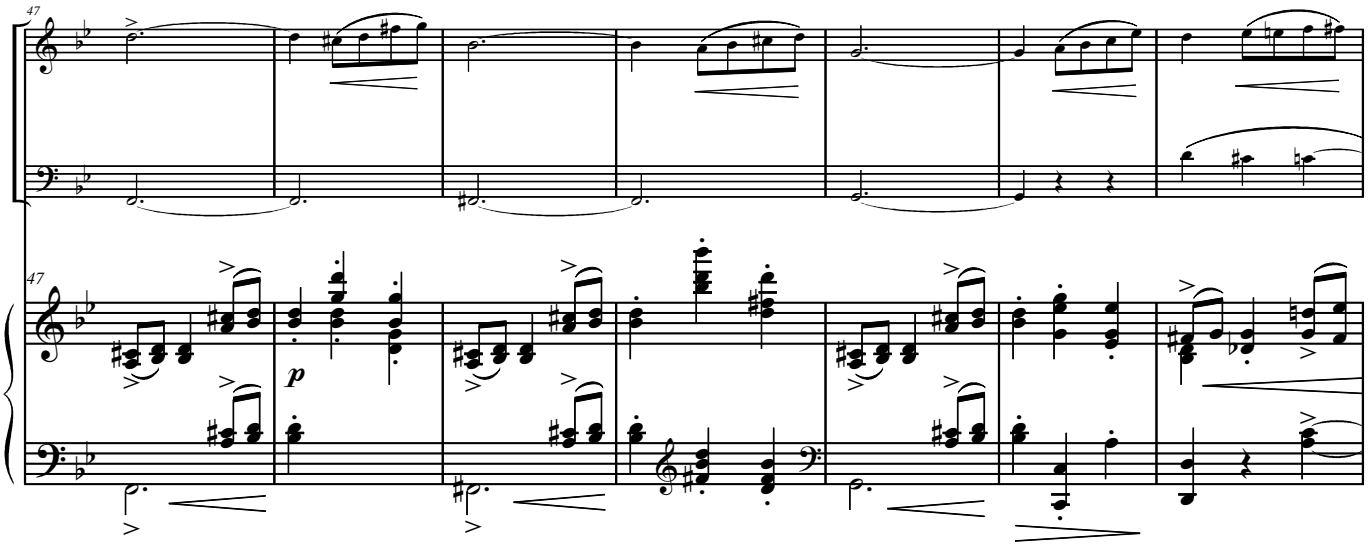
Molto Allegro

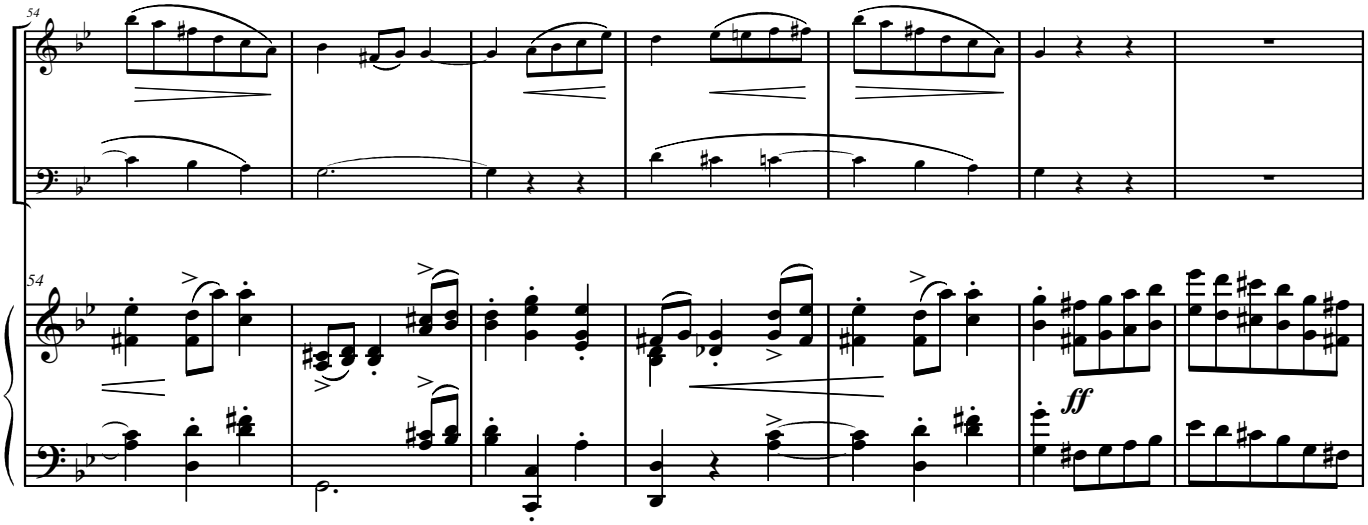



23
mf
ff
23

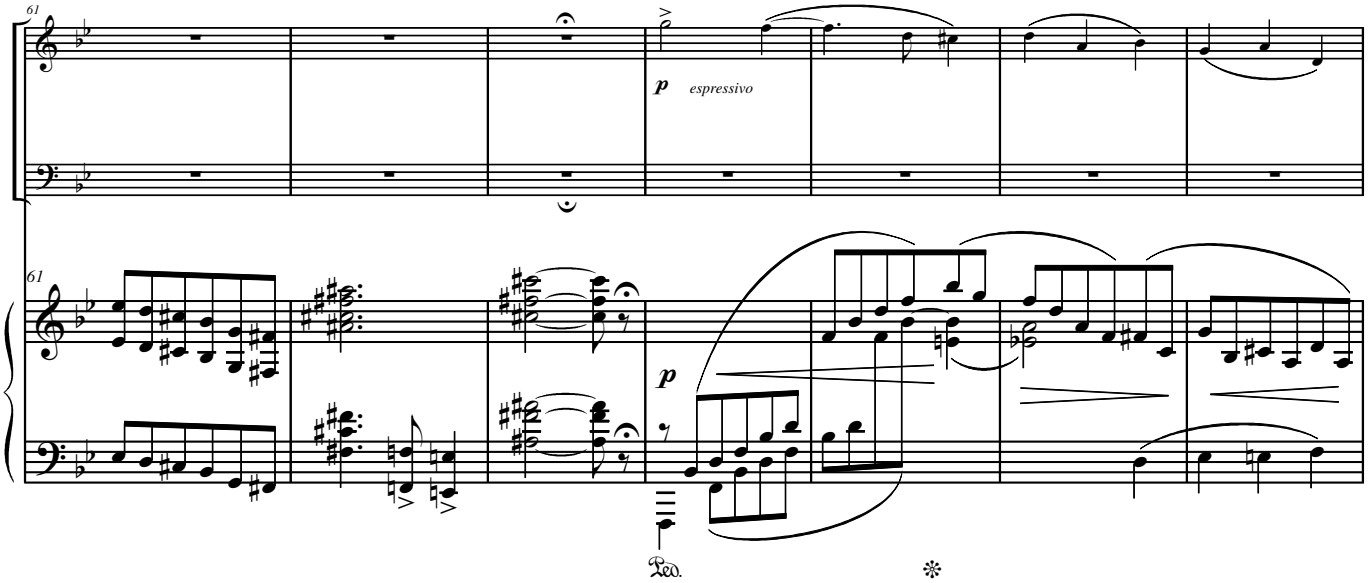

A
31
ff
ff
ff
f
f
31
ff
ff

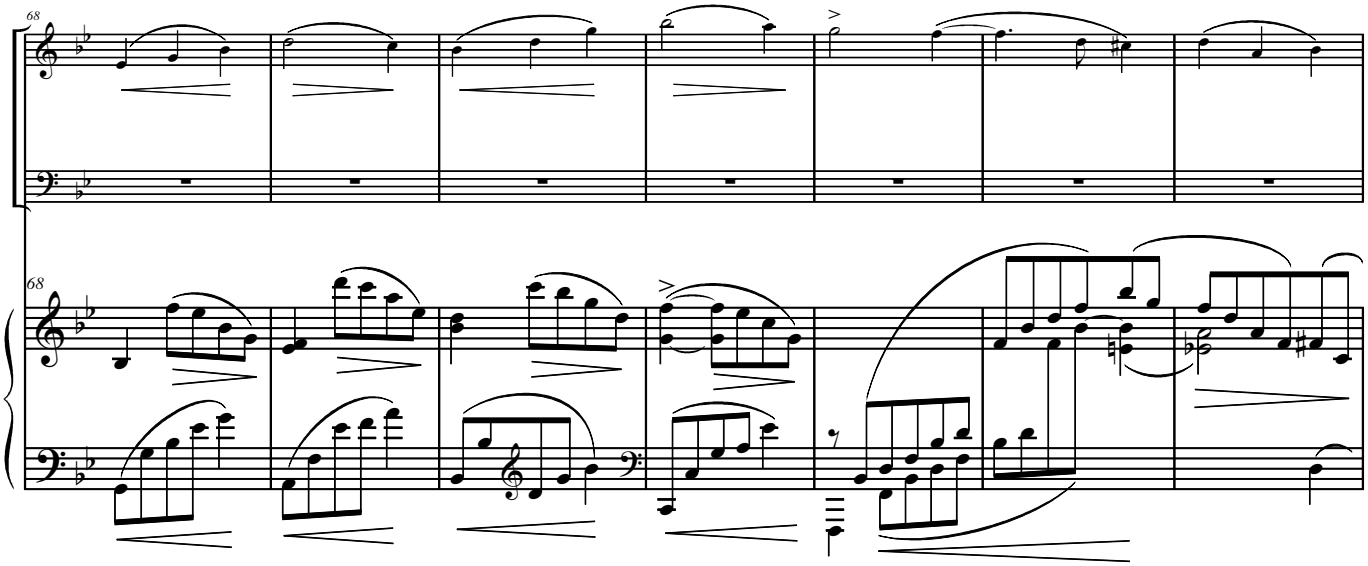

39
p
39
sf
sf
p

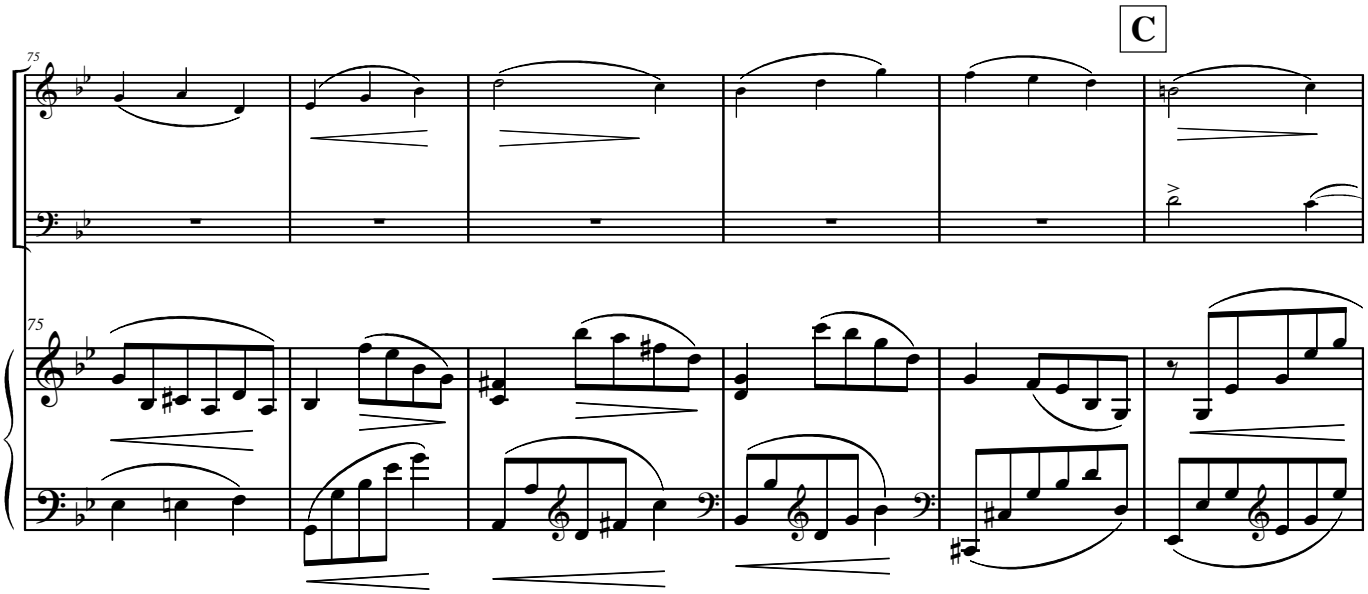


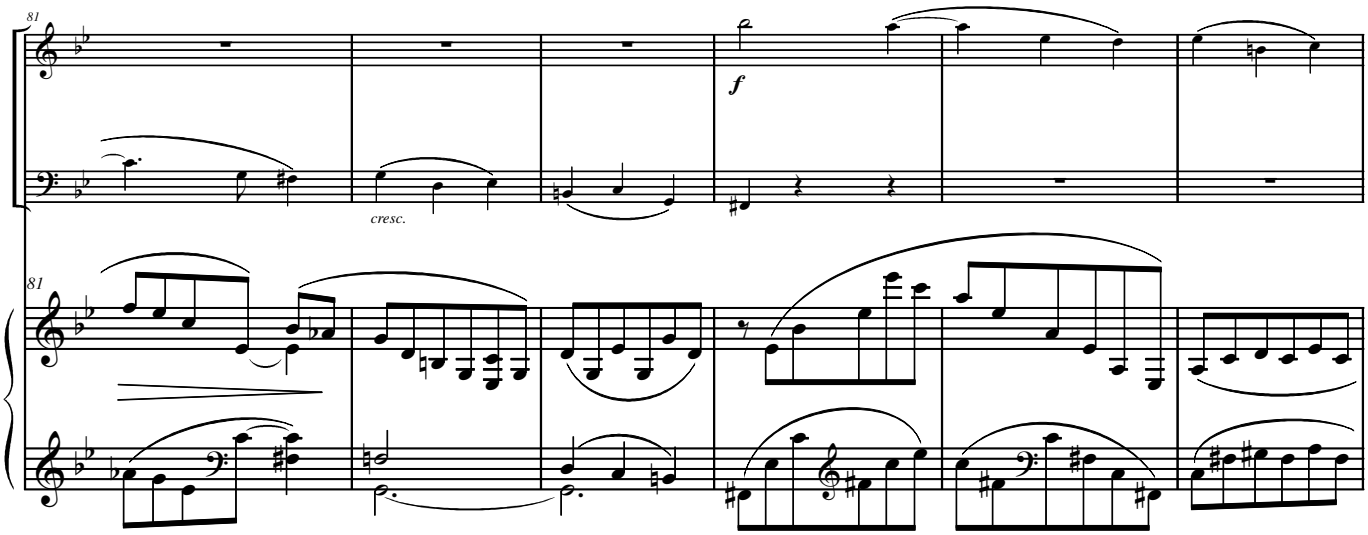


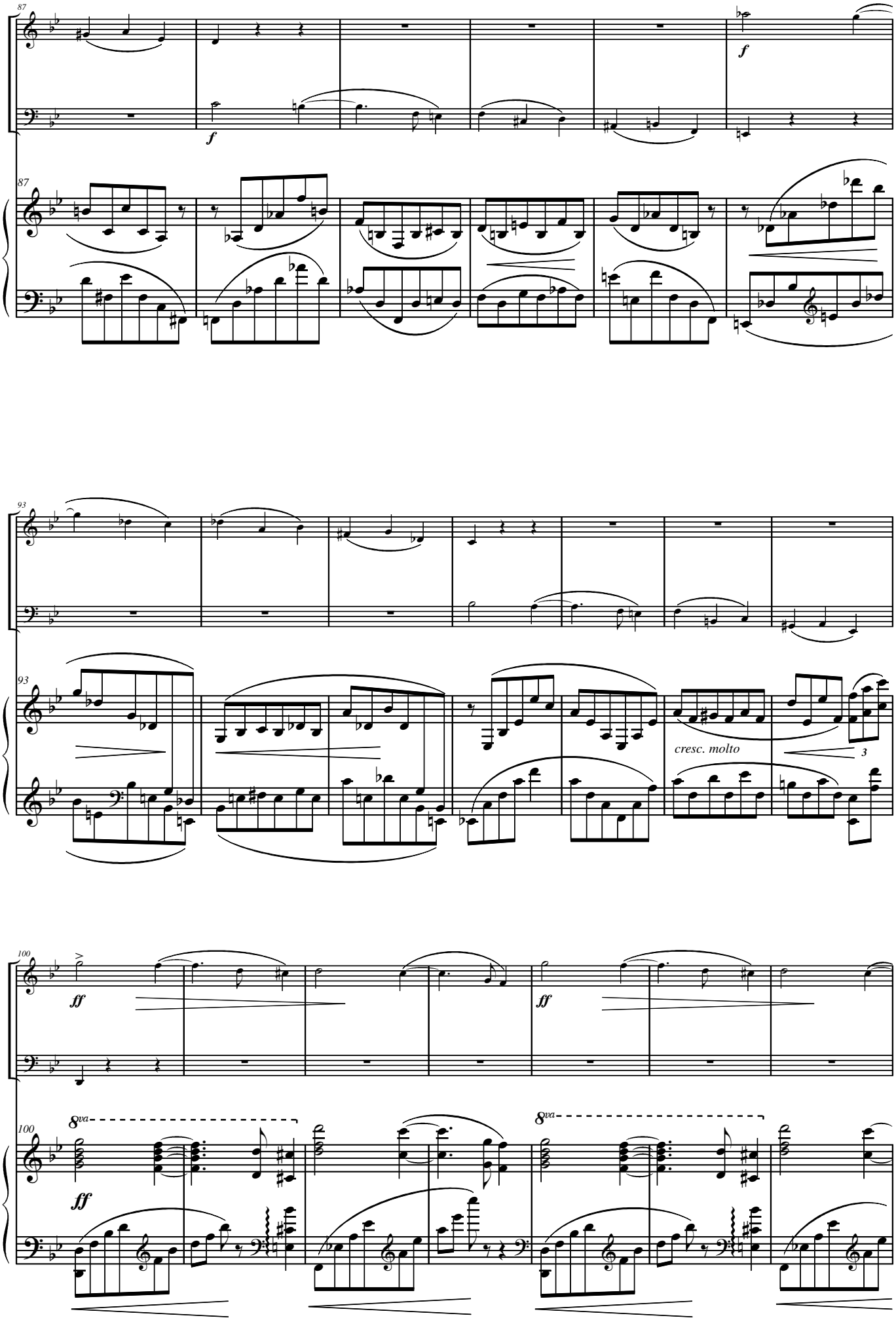
B

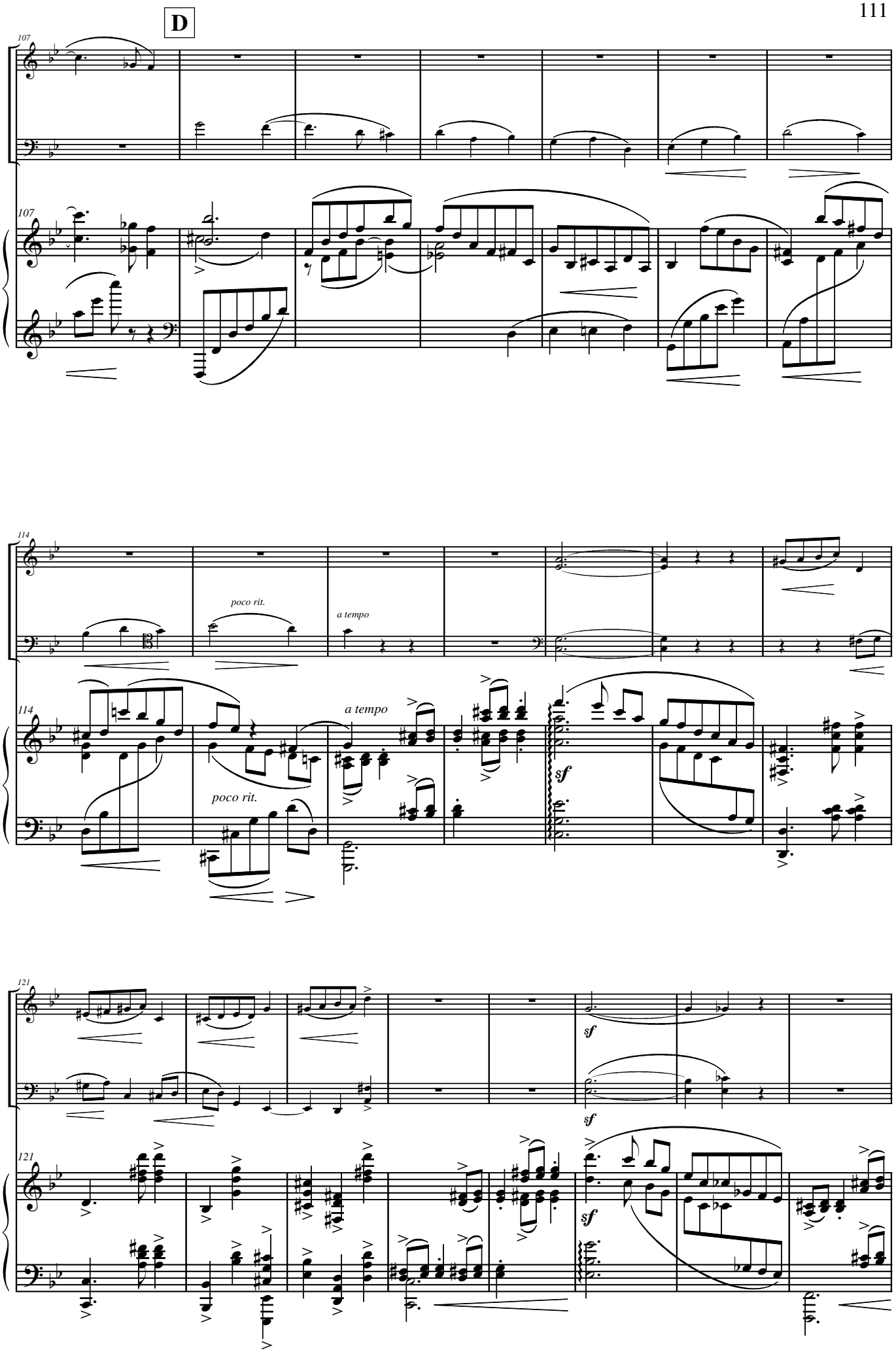


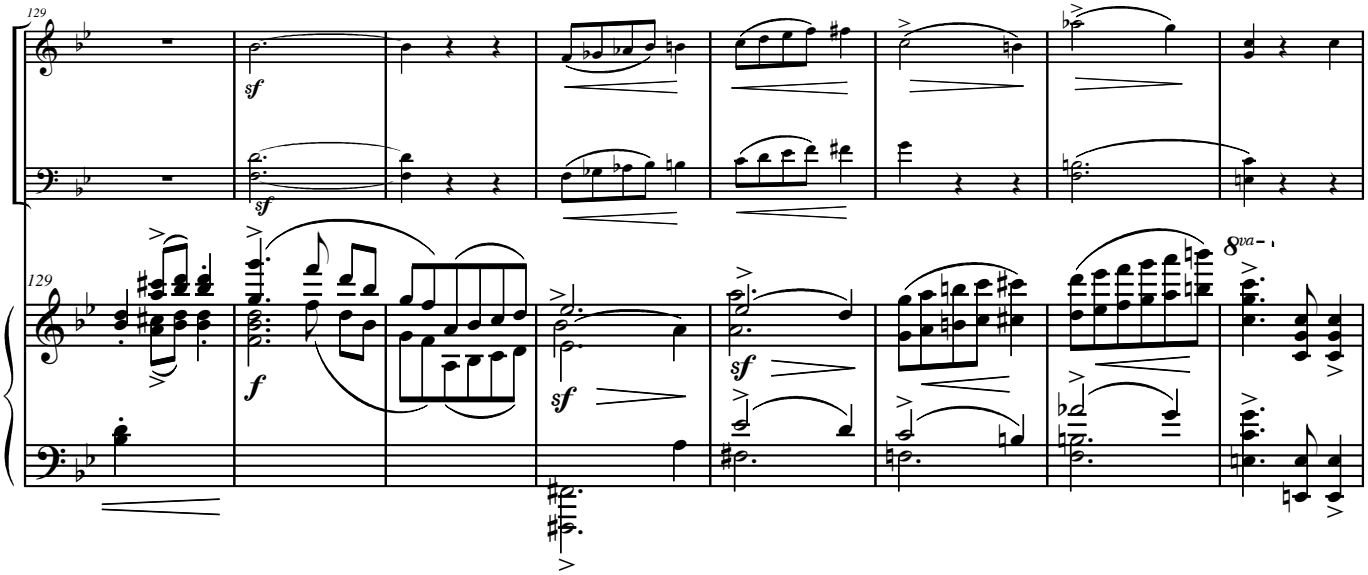

68
68

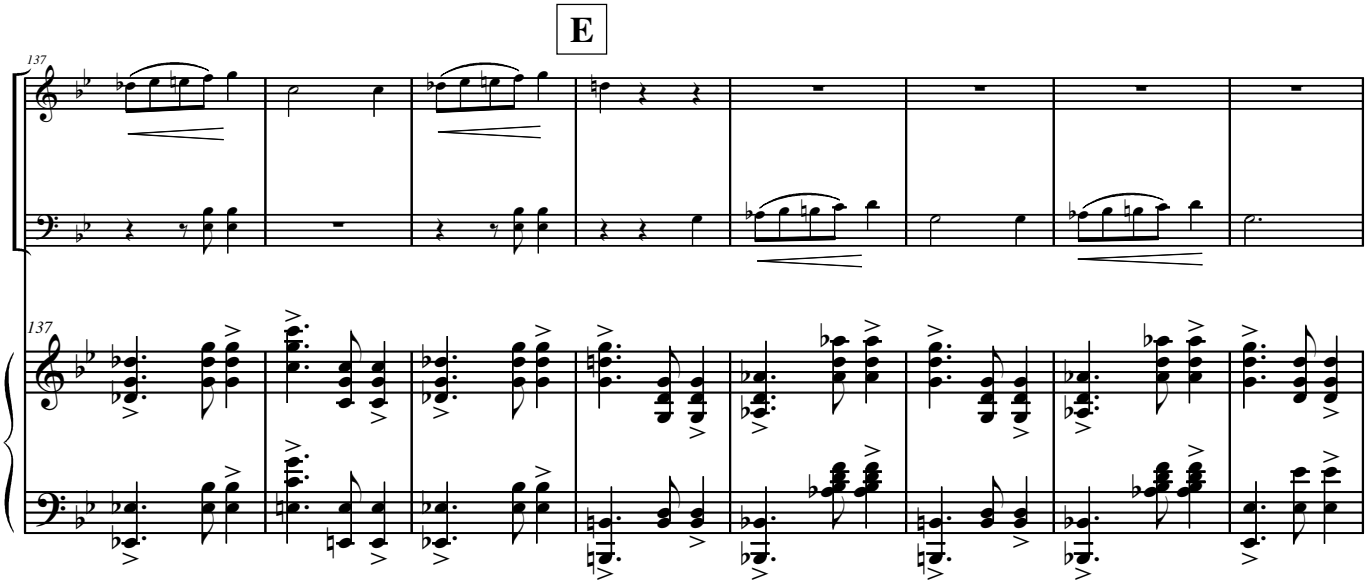

C
75
75

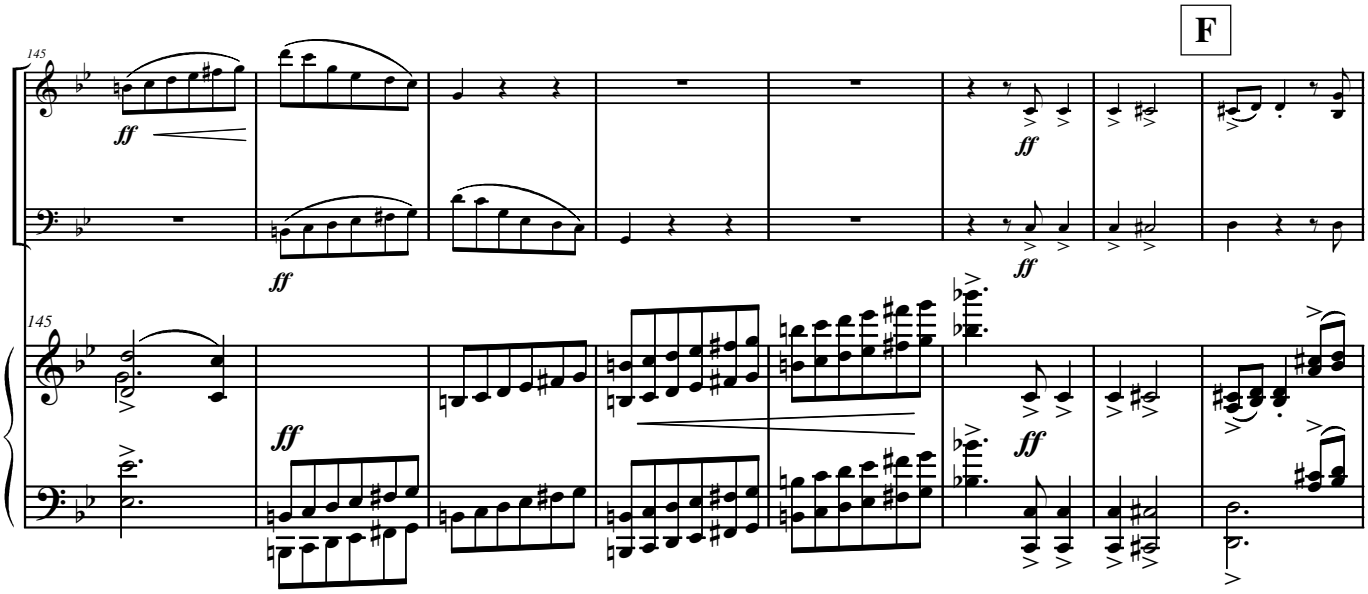

81
f
cresc.
81

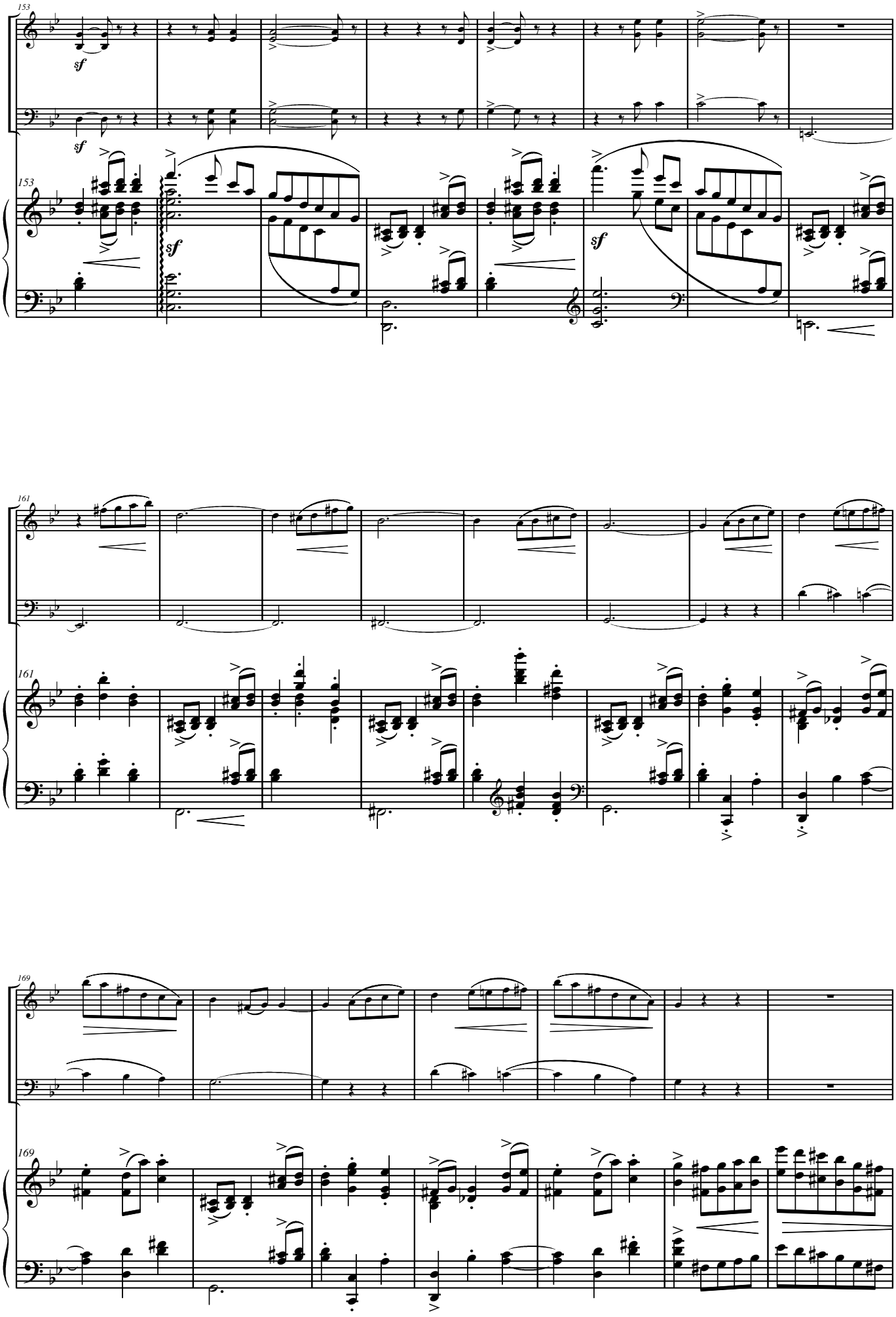

87
f
f
87
93
cresc. molto
3
93
100
ff
ff
8va
8va
100
ff


D
107
poco rit.
a tempo
114
sf
121

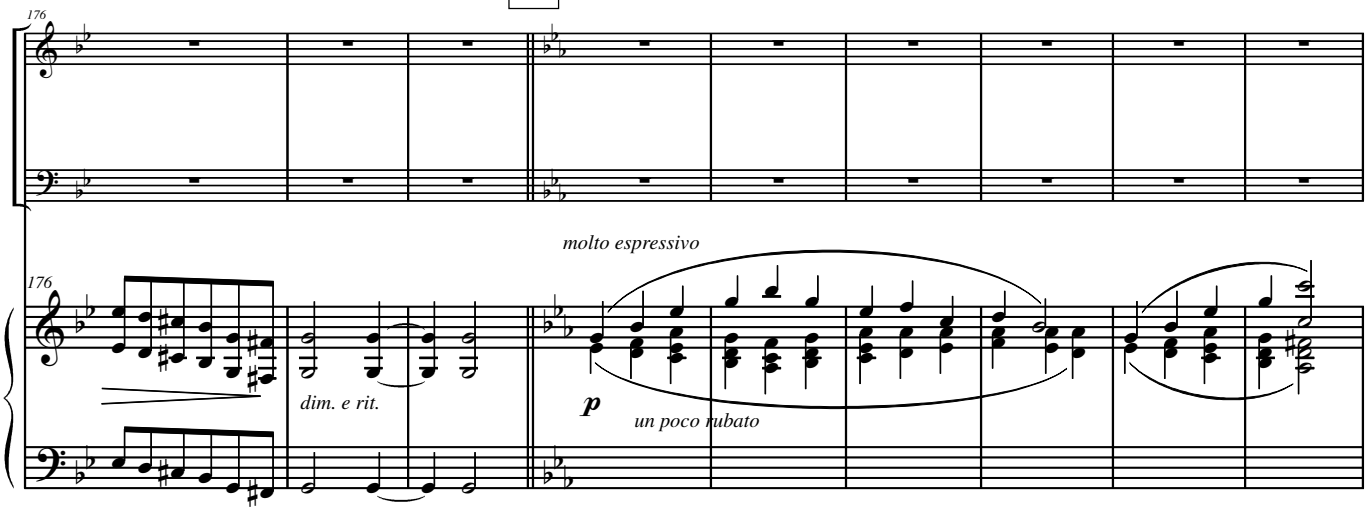

129
sf
sf
129
f
sf
sf
8va

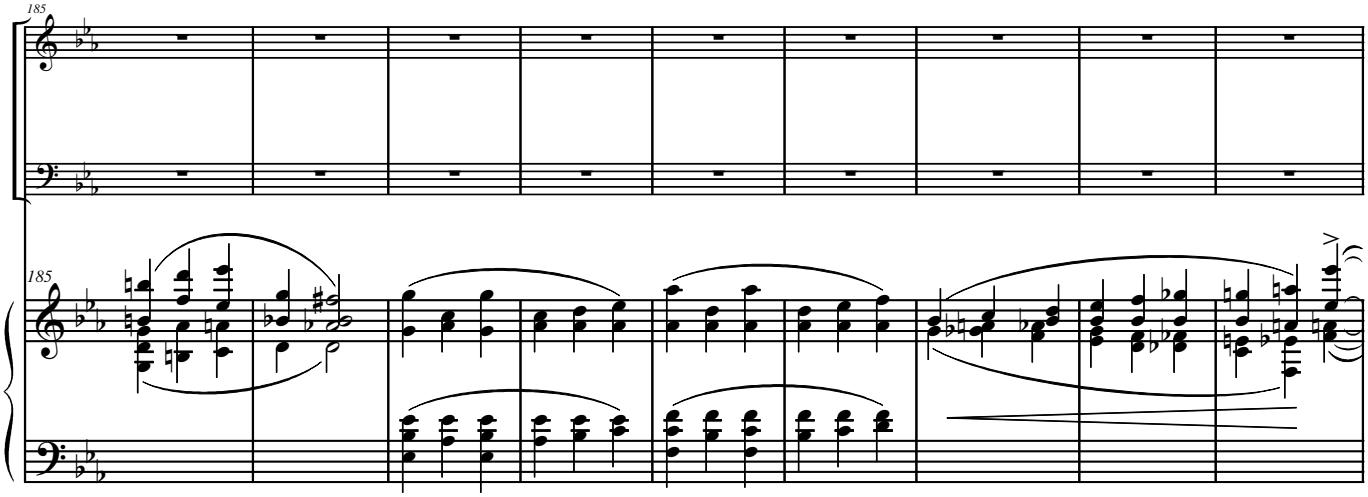

E
137
137


F
145
ff
ff
ff
ff
145
ff
ff
ff

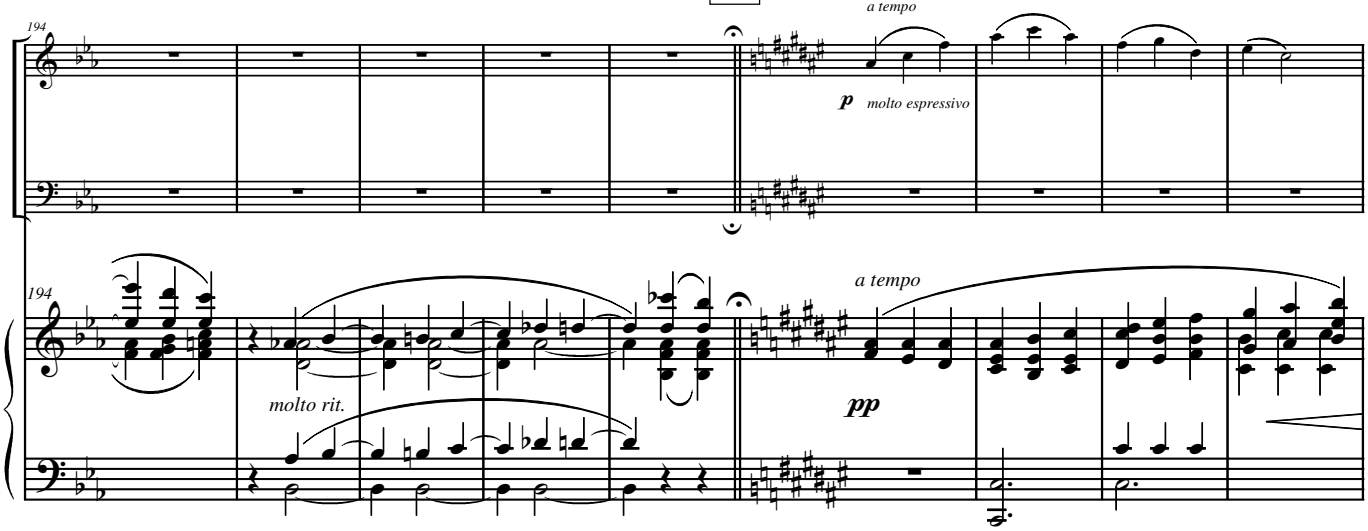

153
sf
sf
153
sf
sf
161
161
169
169

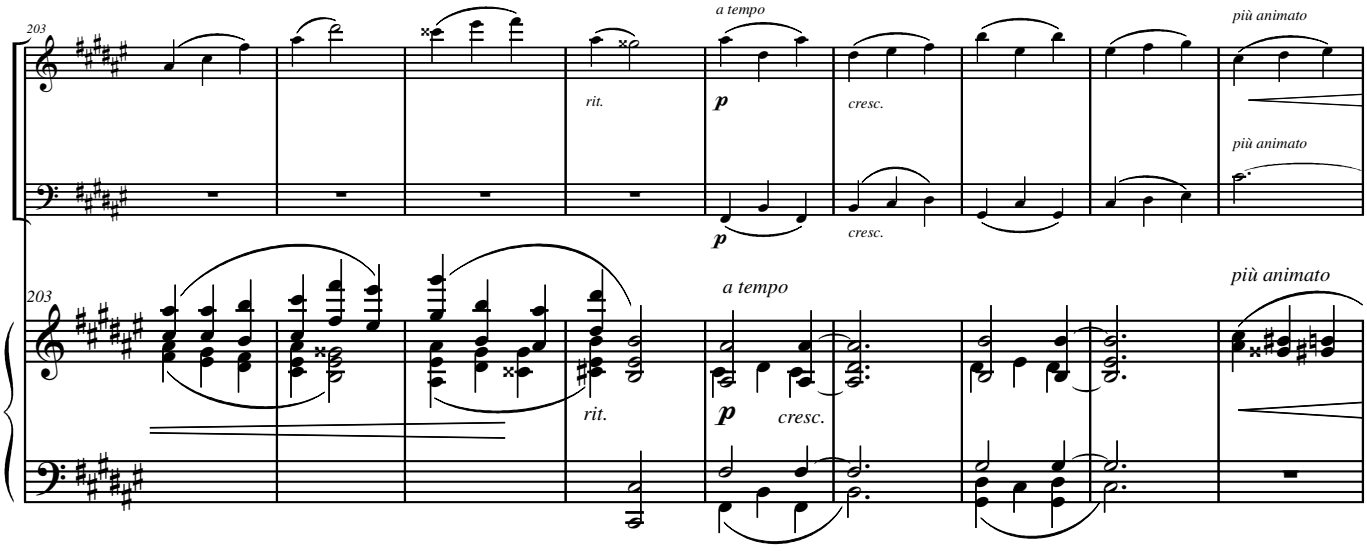
G

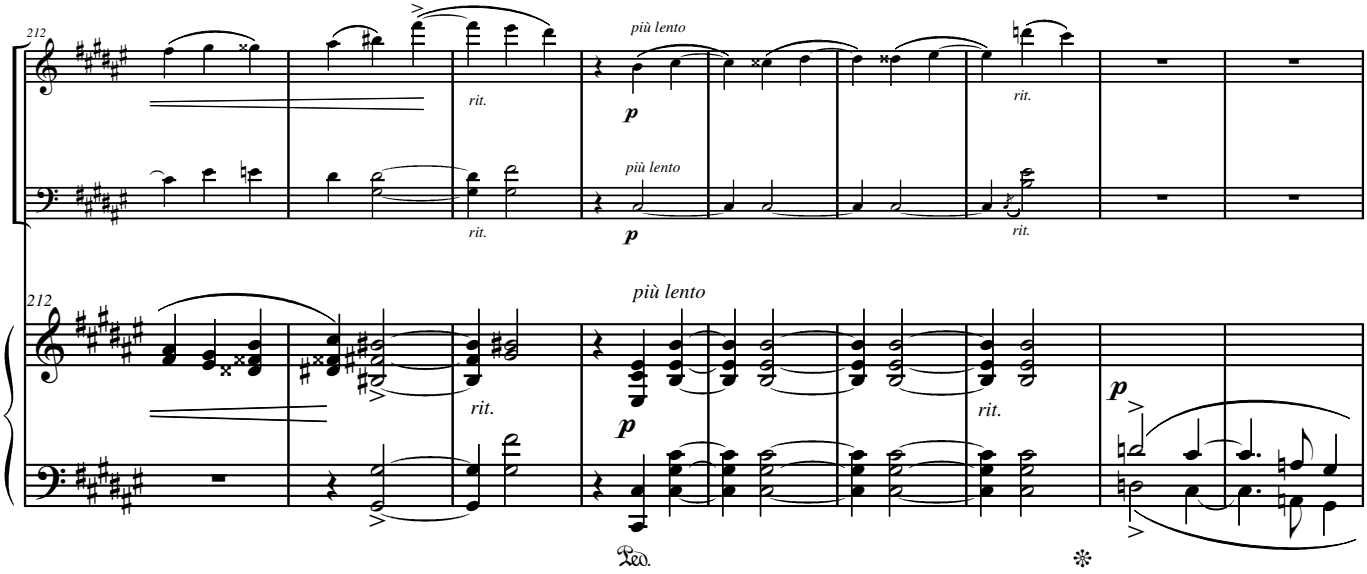

176
176
molto espressivo
dim. e rit.
p
un poco rubato

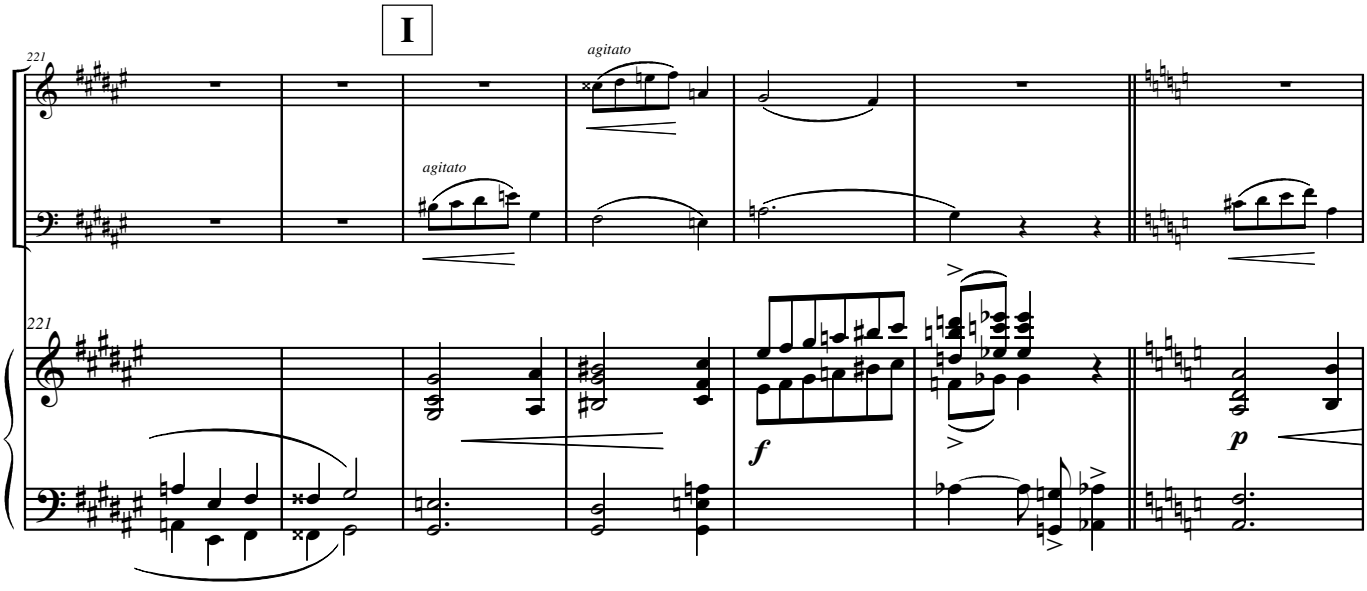

185
185

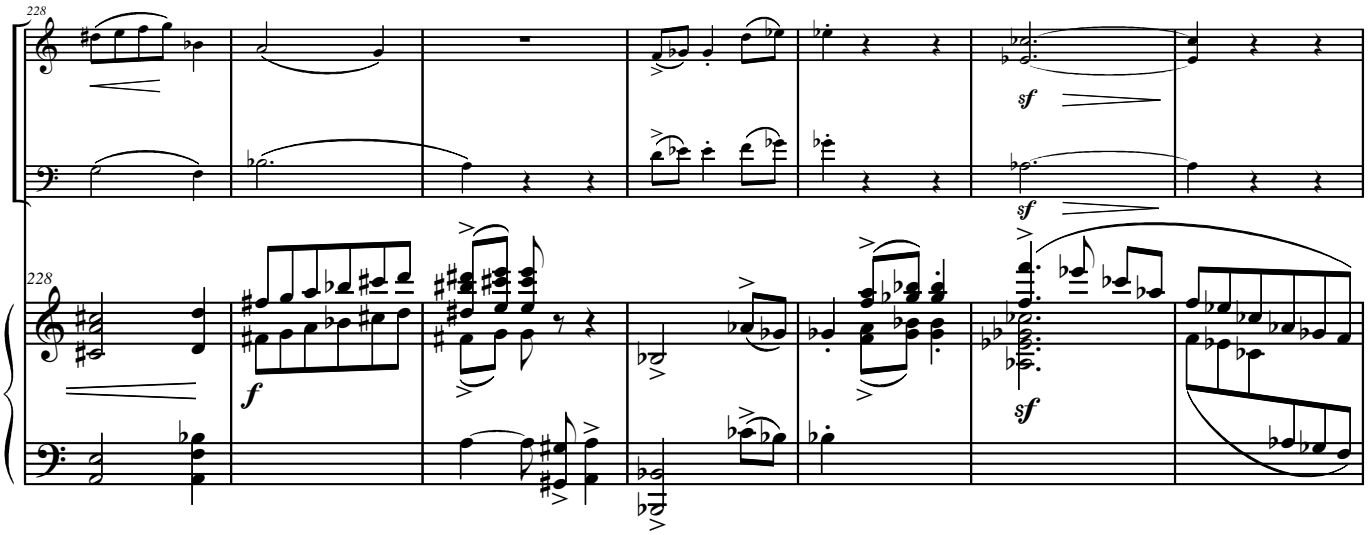
H

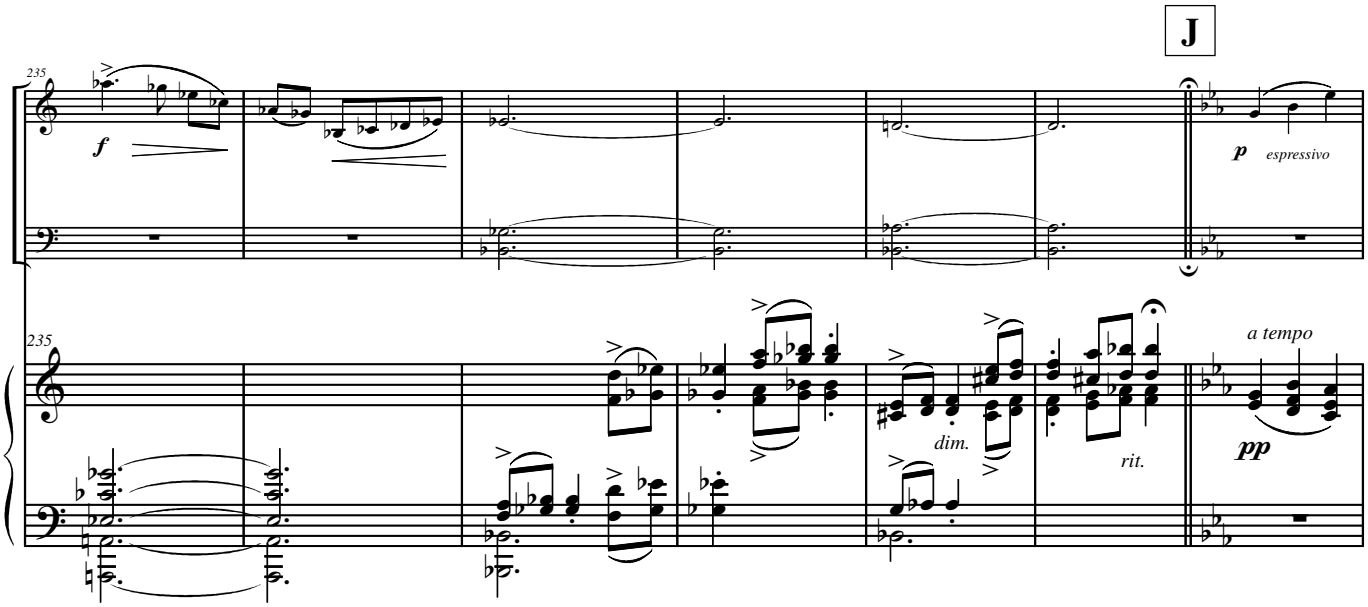

194
194
a tempo
p
molto espressivo
molto rit.
a tempo
pp

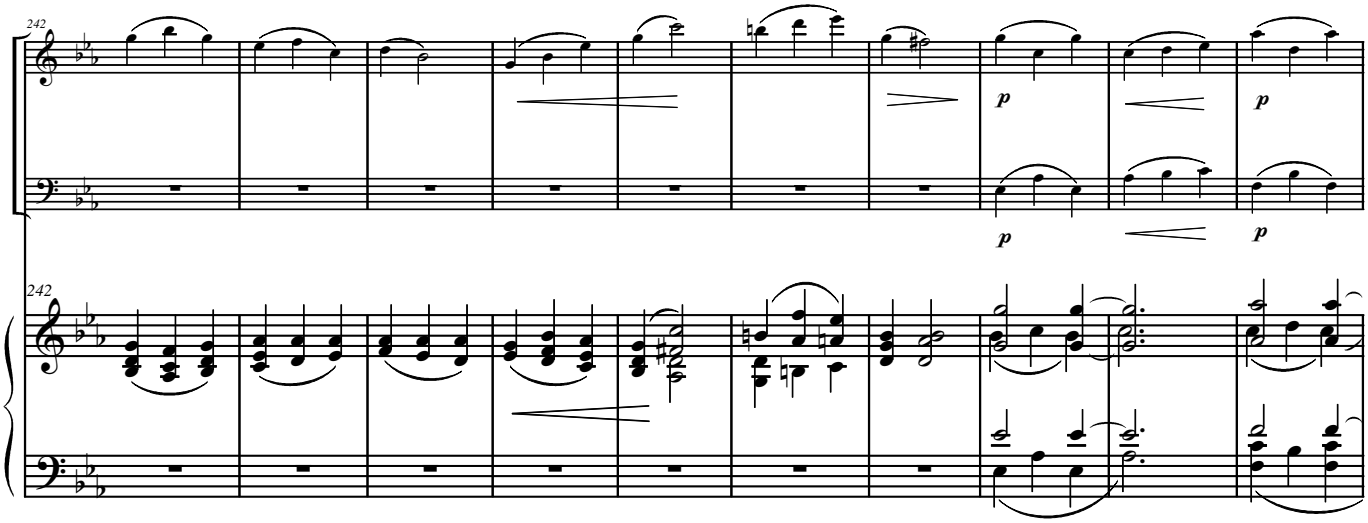

203
a tempo
più animato
rit.
cresc.
più animato
p
cresc.
203
a tempo
più animato
rit.
p
cresc.

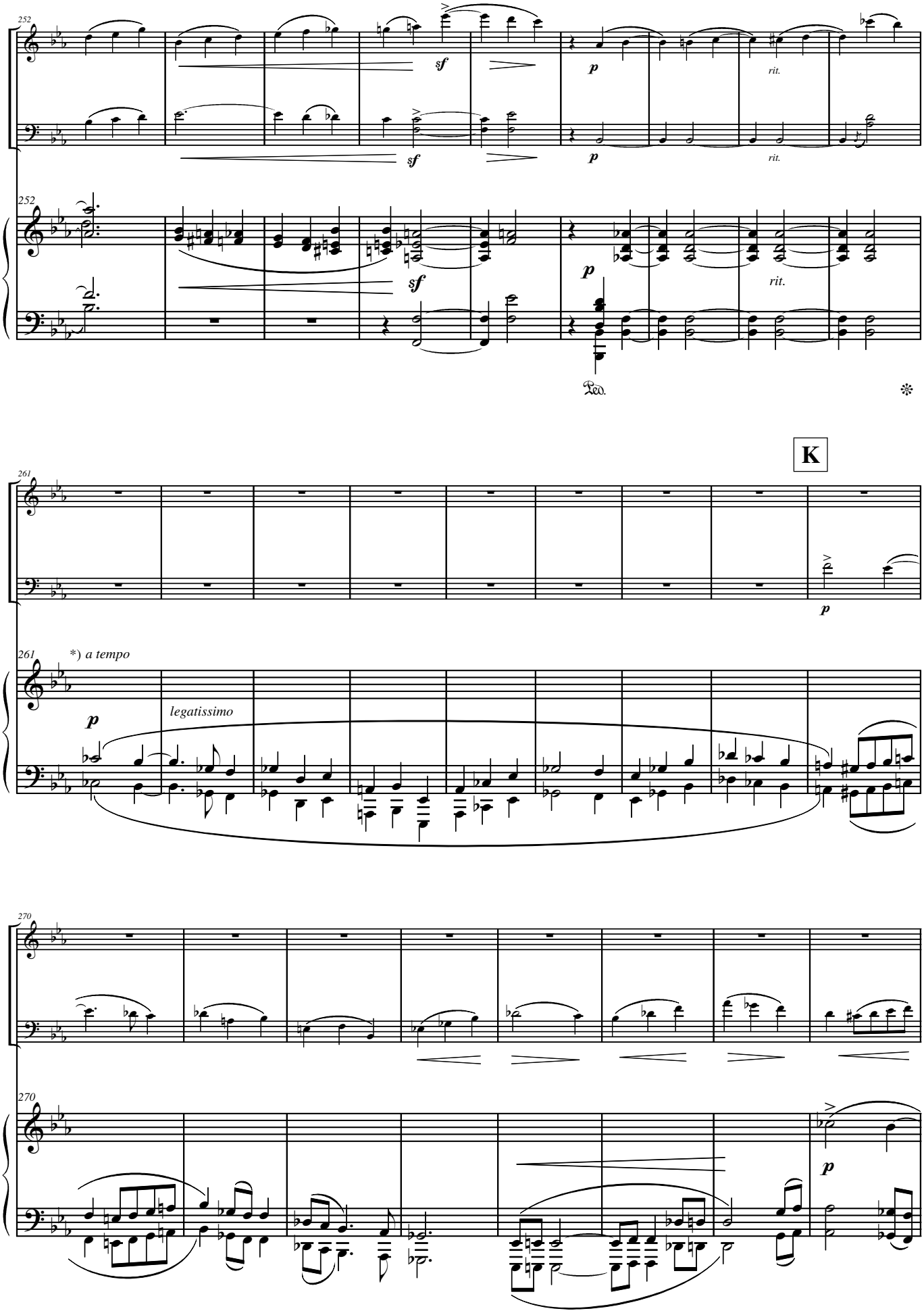

212
più lento
rit.
p
più lento
rit.
rit.
212
più lento
rit.
p
rit.
p
Ped.
*


I
221
agitato
agitato
221
f
p

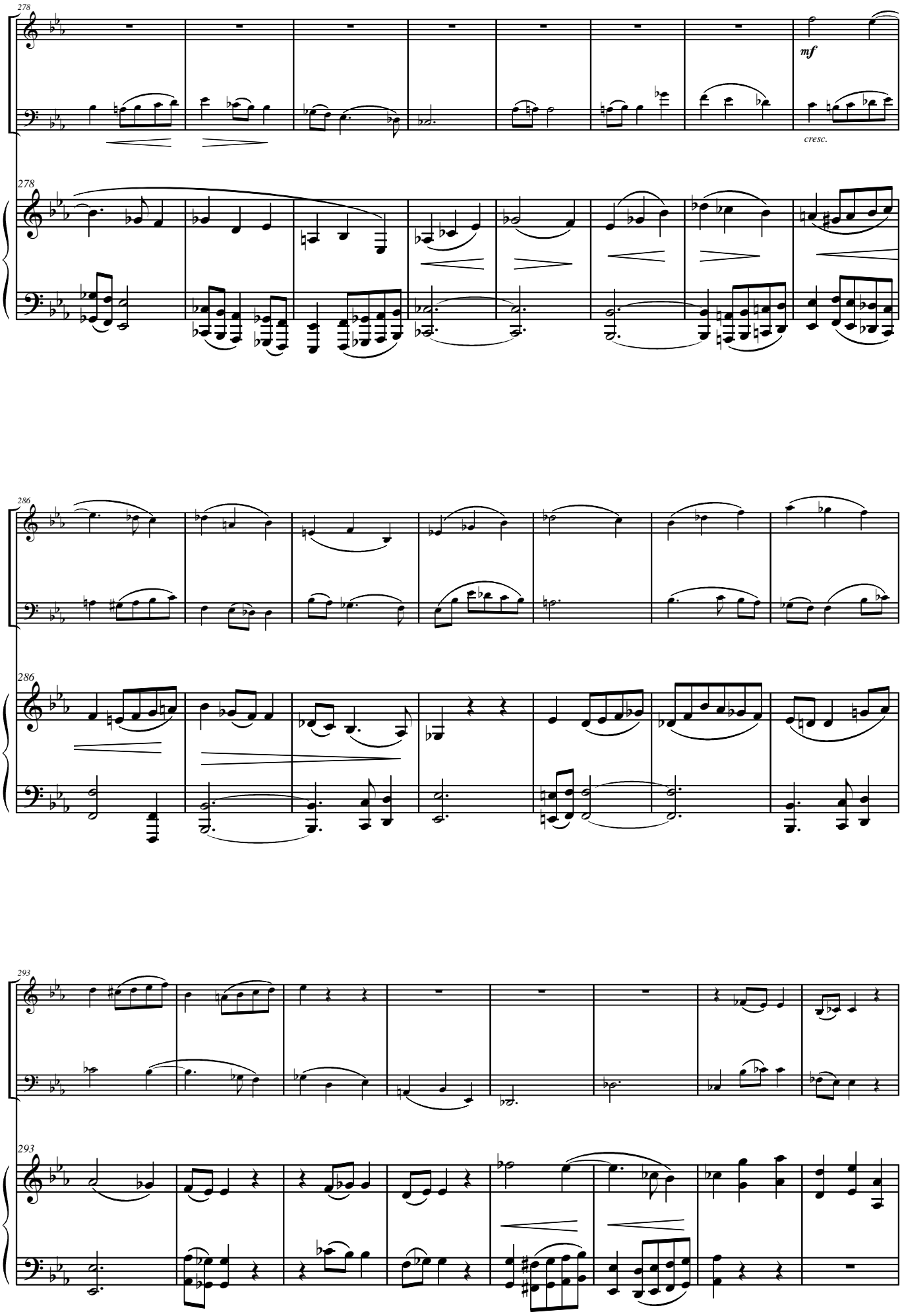

228
sf
sf
228
f
sf

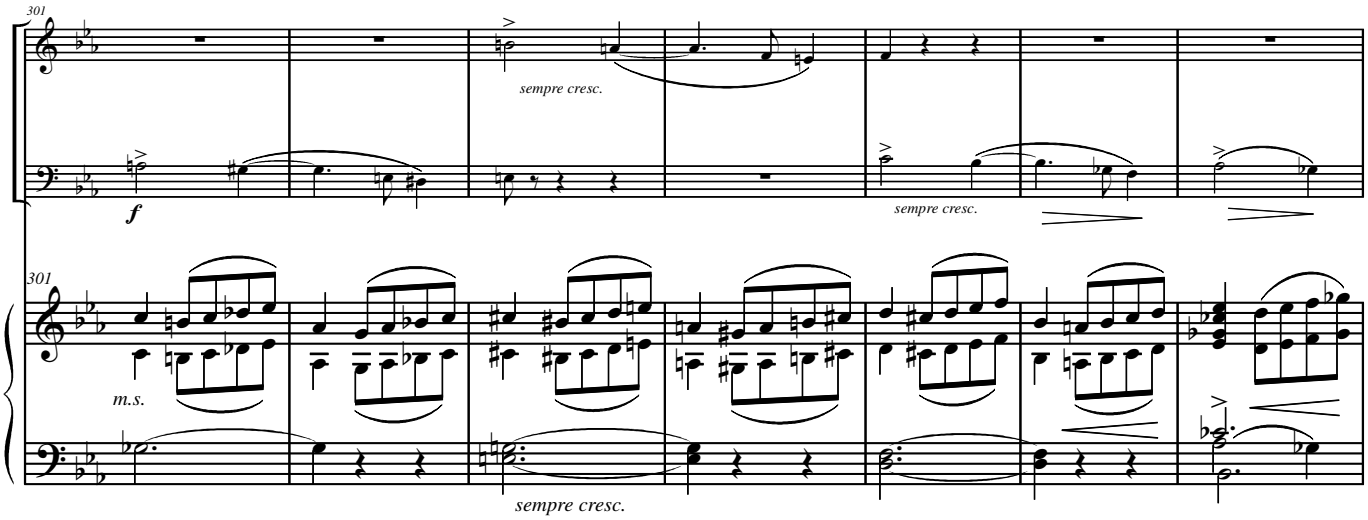

J
235
f
p
espressivo
235
dim.
rit.
a tempo
pp

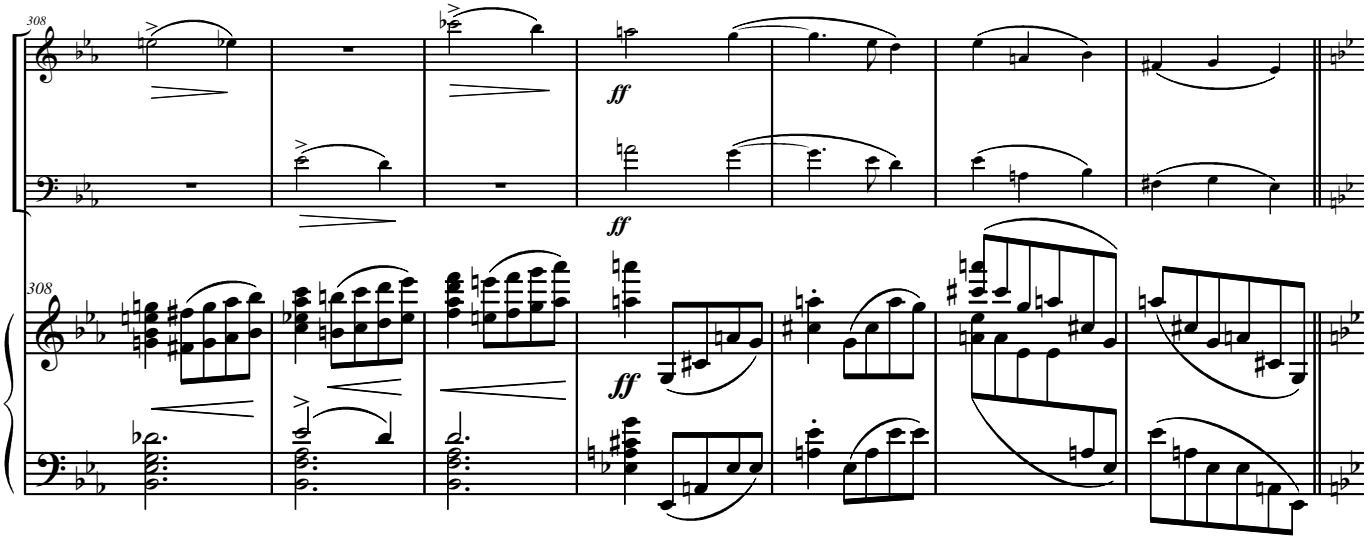

242
p
p
p
p
242



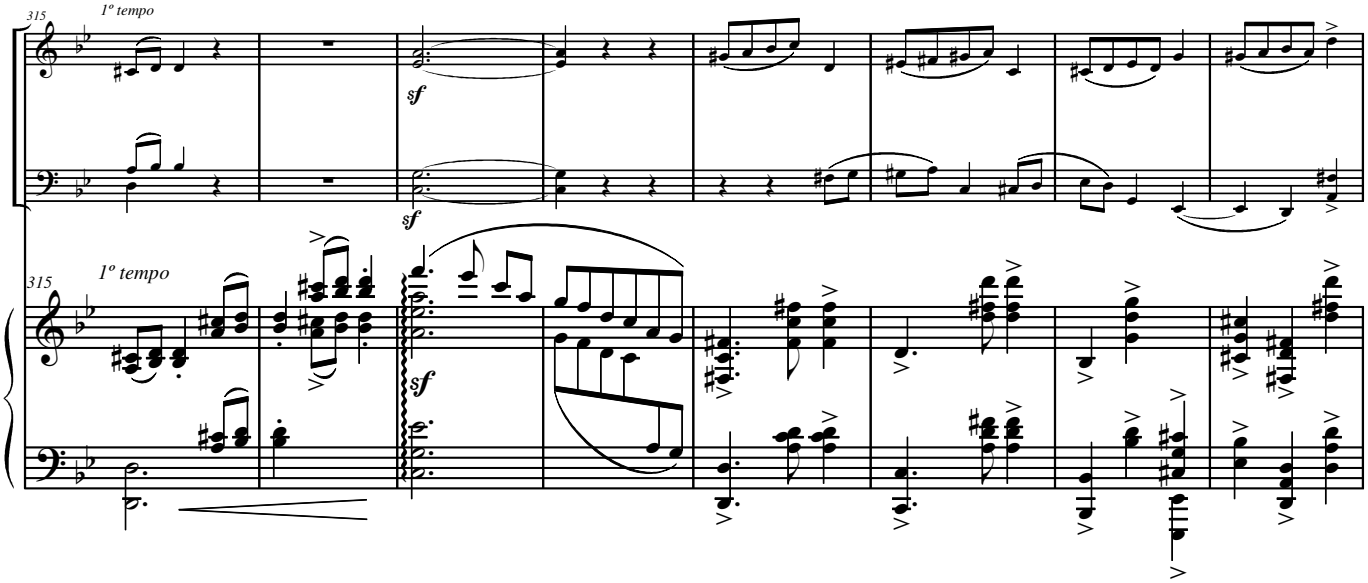
*) Anotação em USP, ausente nas demais fontes: "*a tempo ma un poco più moderato*"

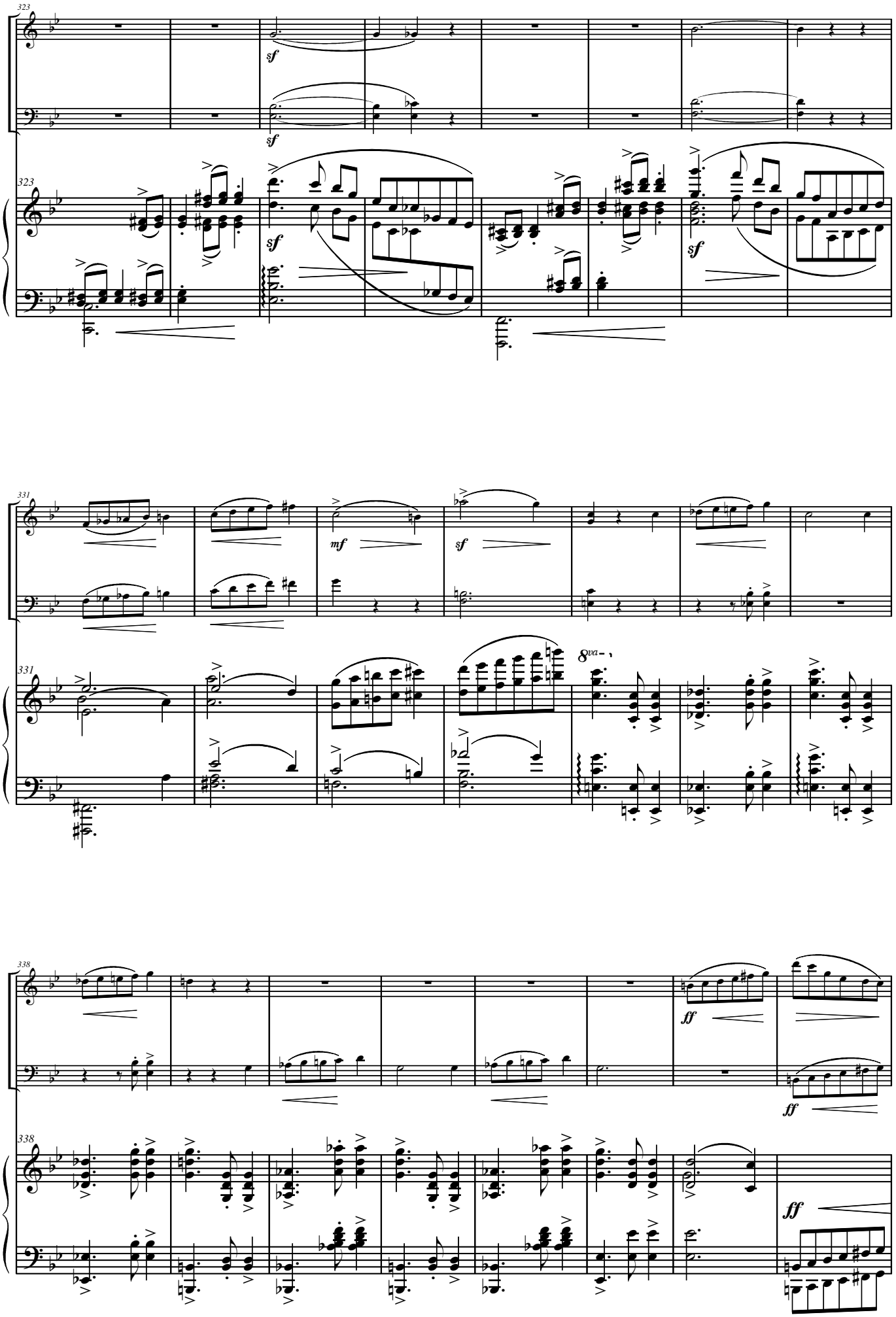

278
mf
cresc.
278
286
286
293
293


301
sempre cresc.
f
sempre cresc.
301
m.s.
sempre cresc.


308
ff
ff
308
ff

L


315
1º tempo
sf
sf
315
1º tempo
sf


323
sf
sf
323
sf
sf
331
mf
sf
8va
331
338
ff
ff
338
ff

M

346

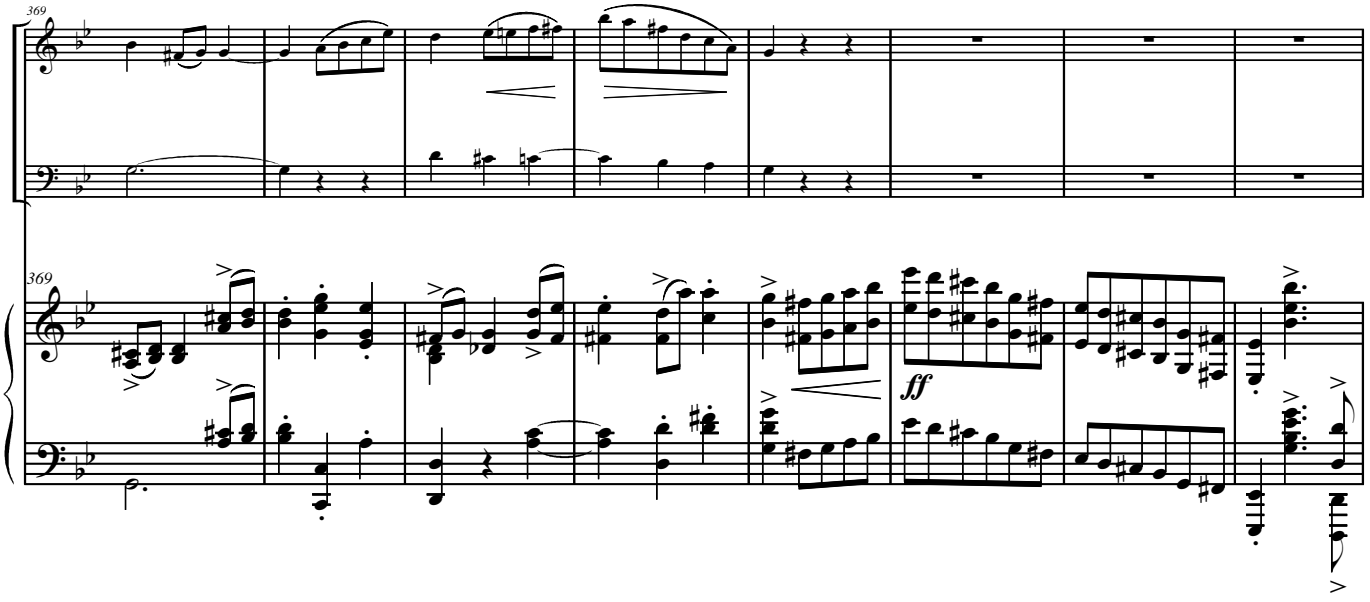
ff

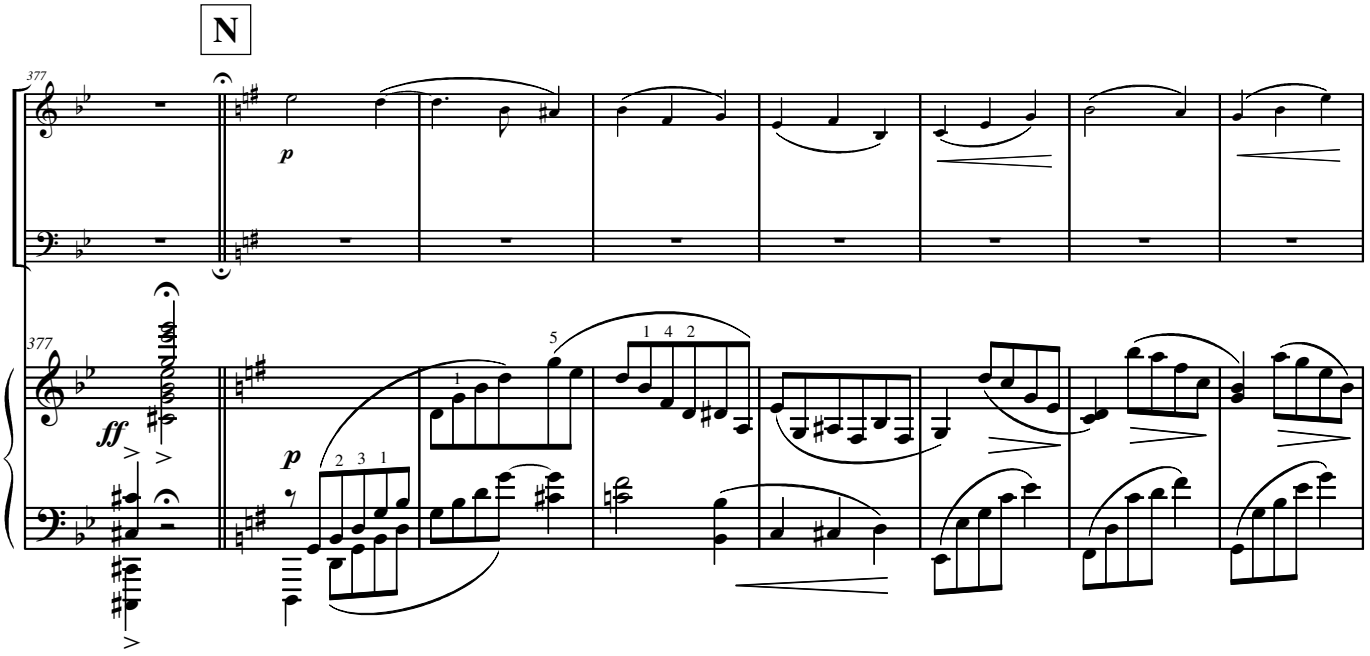
sf

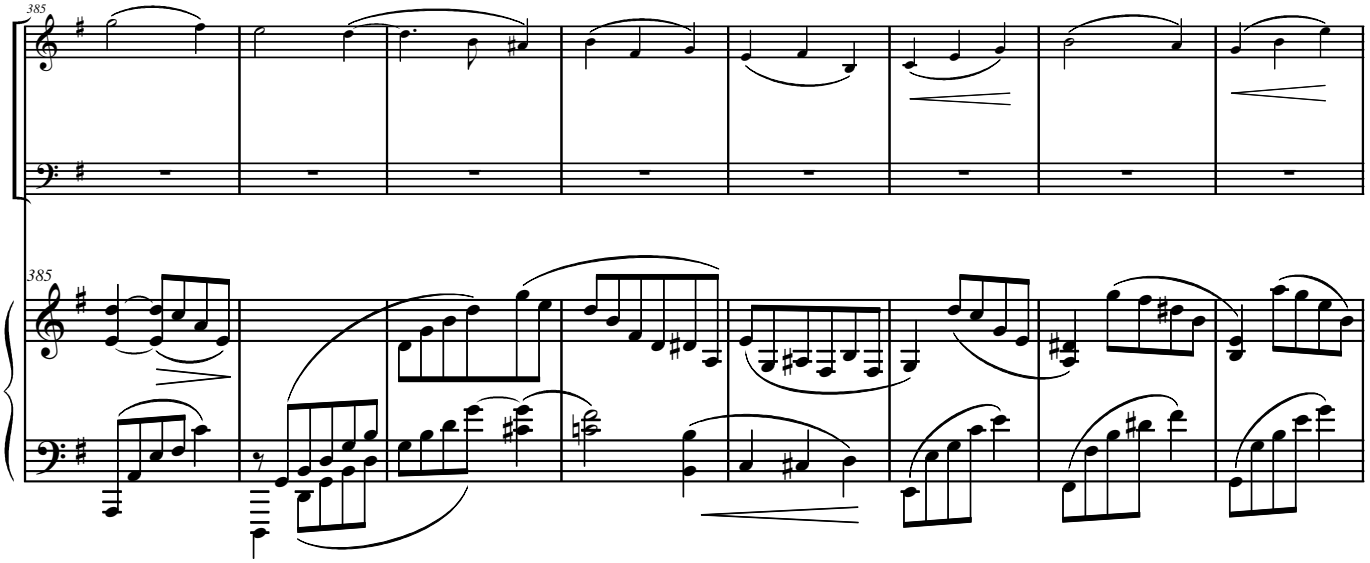
354

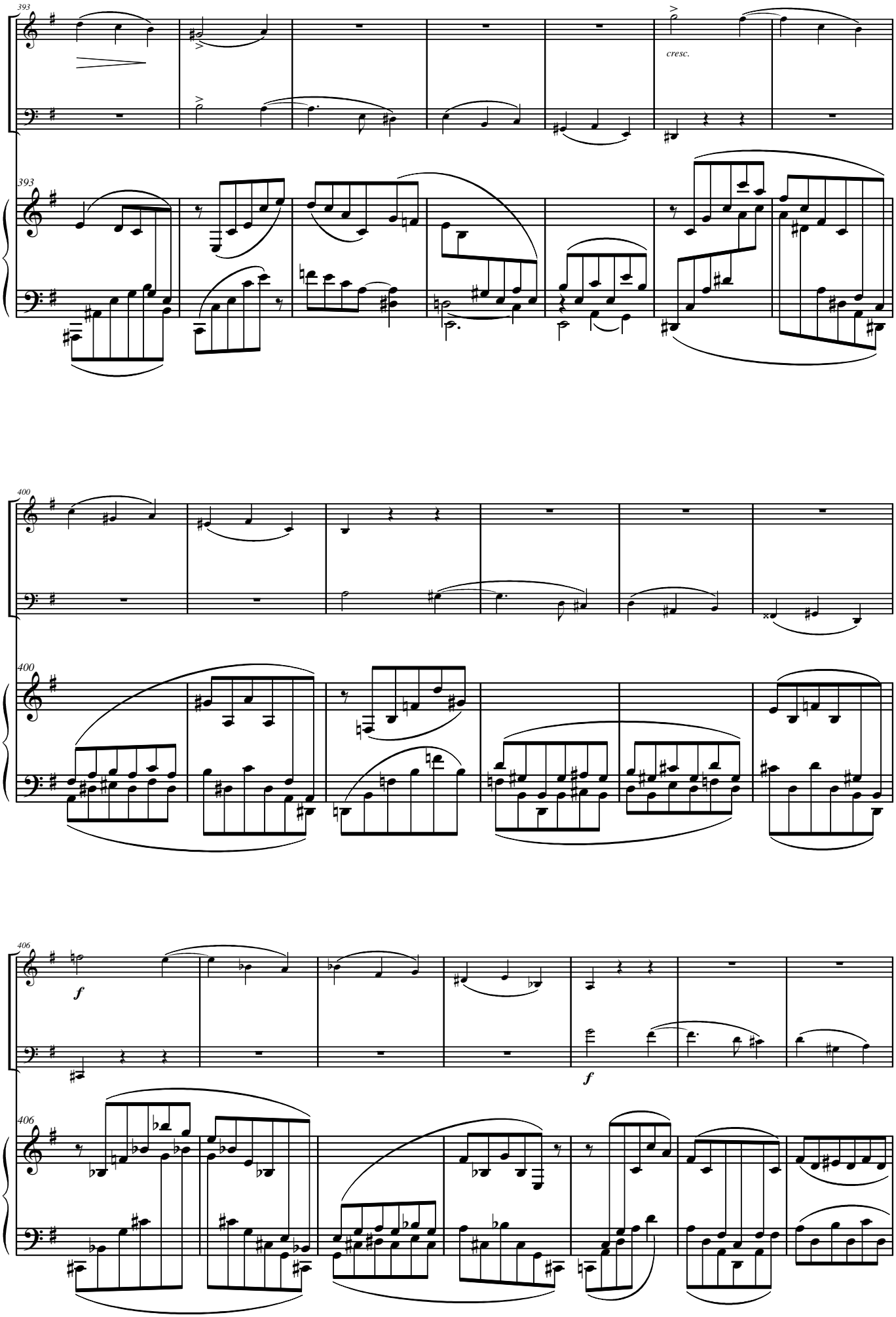
sf

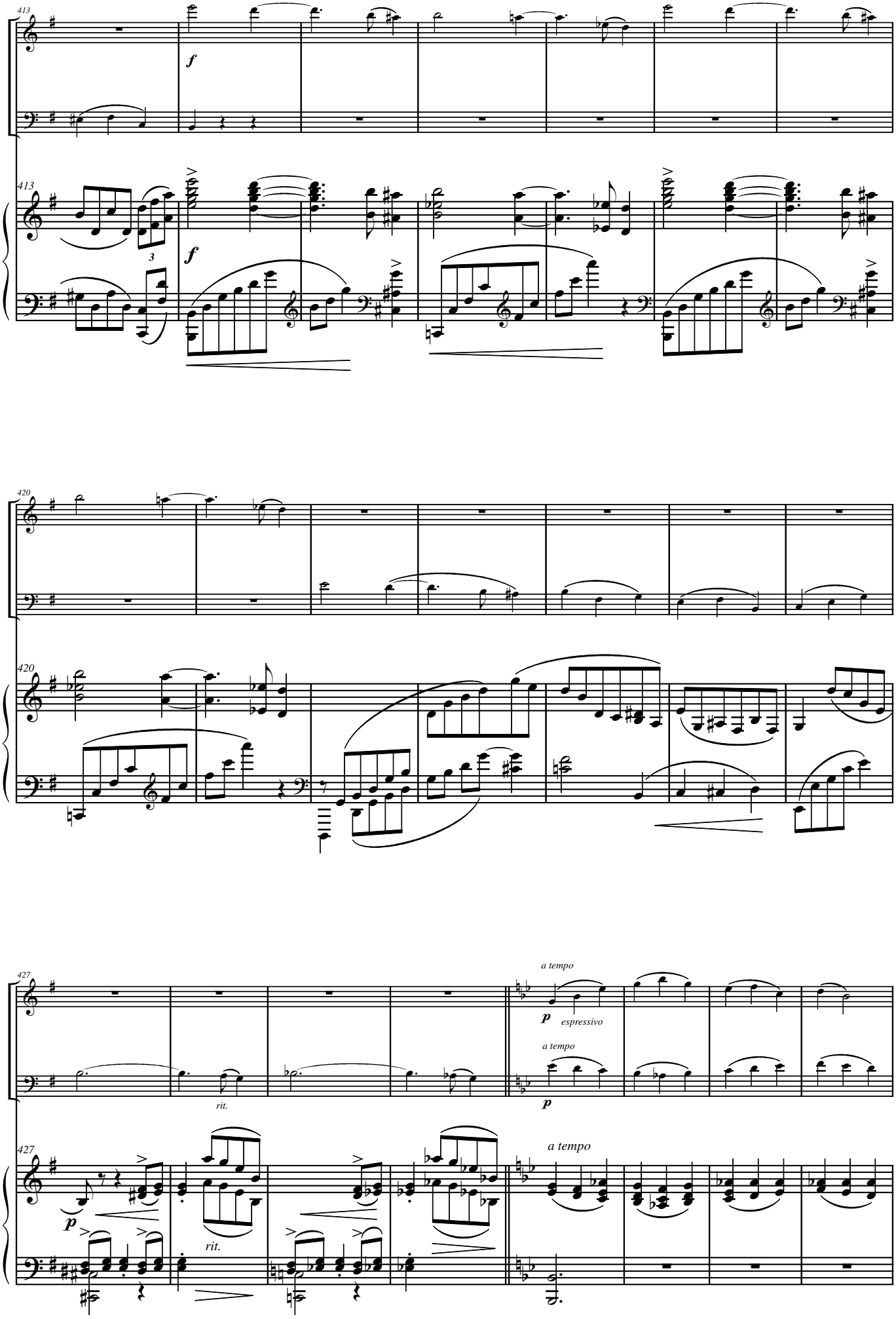
362

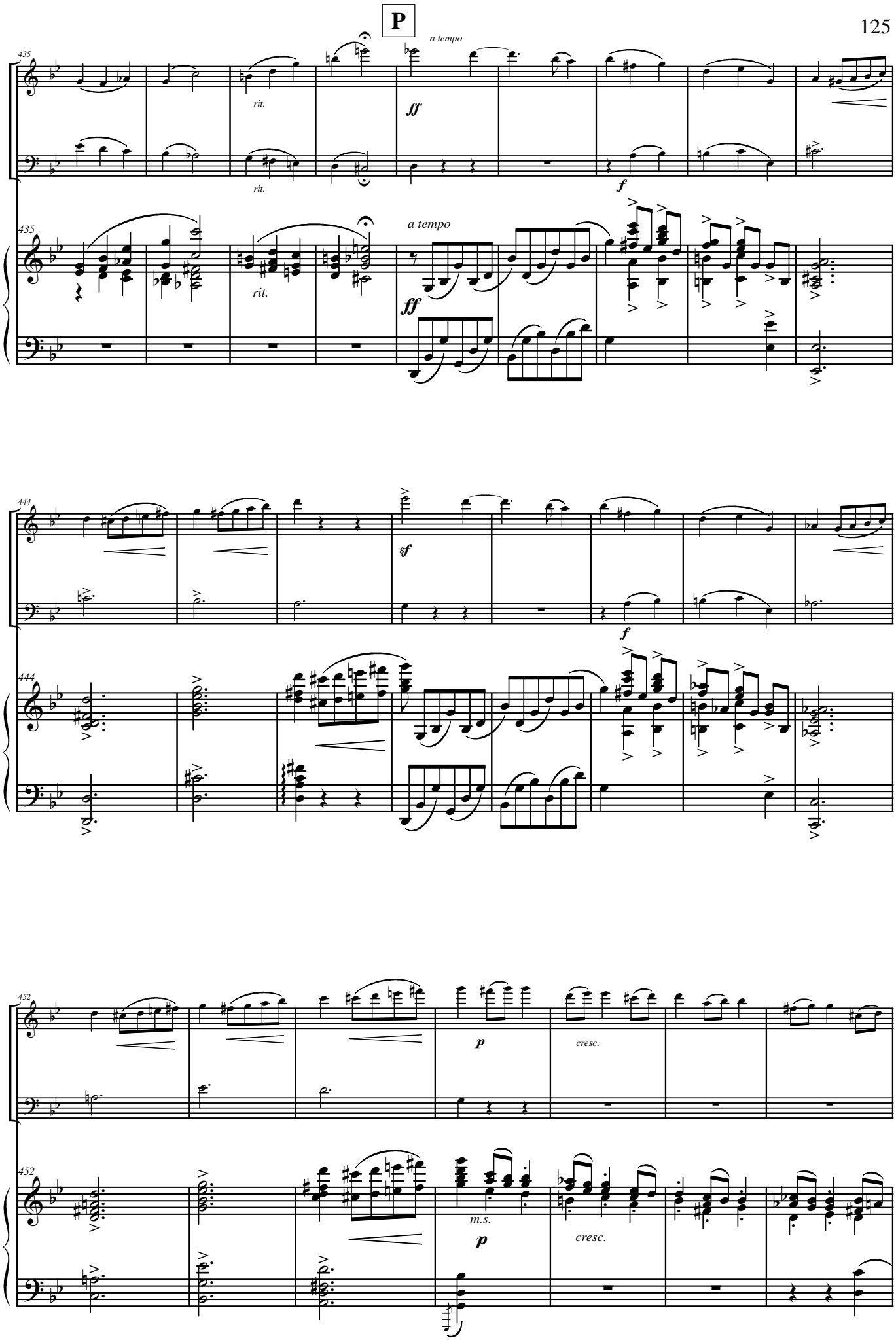

369
369
ff

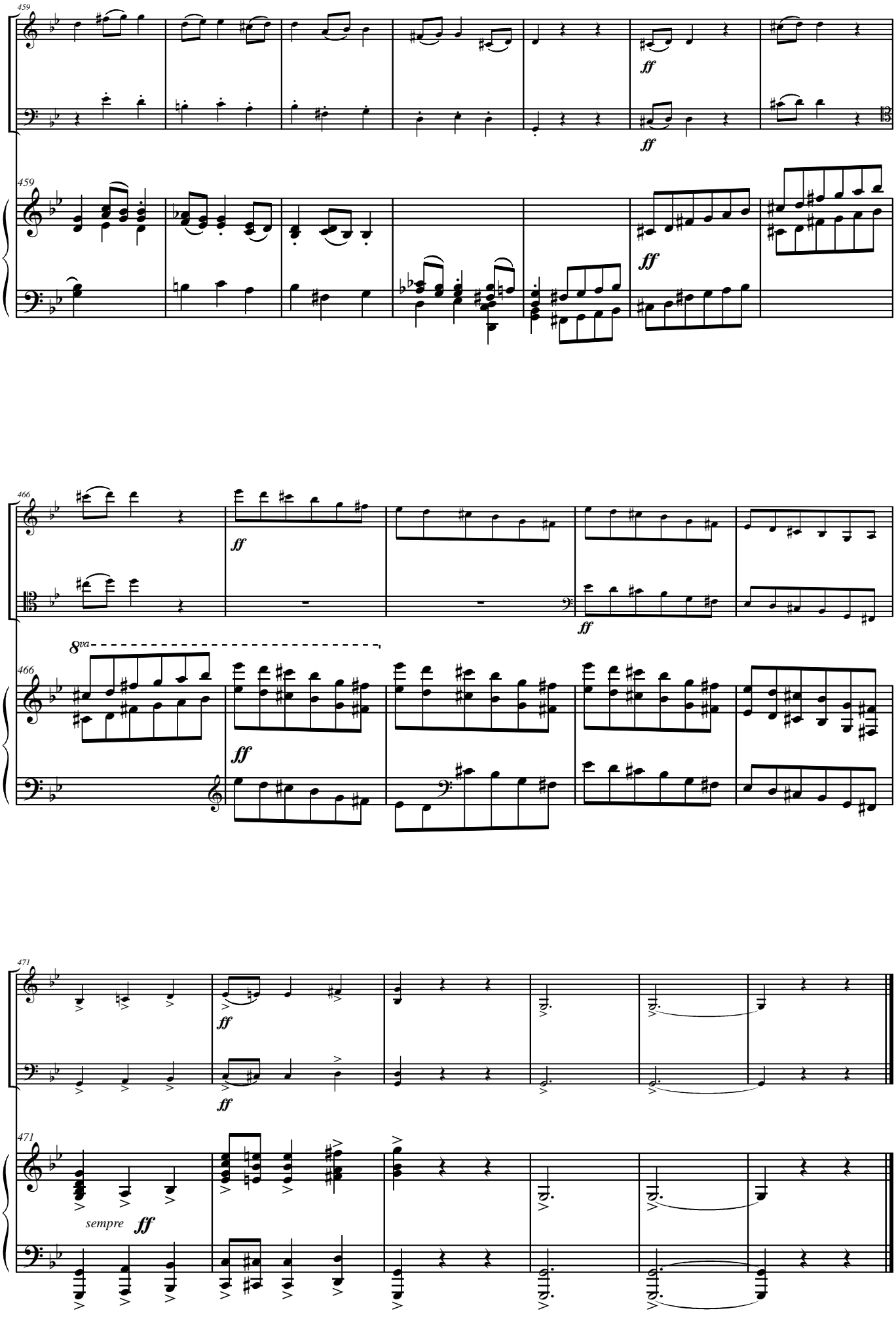

N
377
p
377
ff
p


385
385


393
cresc.
393
400
400
406
f
f
406


413
f
413
3
f
420
420
427
rit.
a tempo
p
espressivo
a tempo
p
427
p
rit.
a tempo


P
a tempo
435
rit.
ff
f
444
sf
452
p
cresc.
m.s.

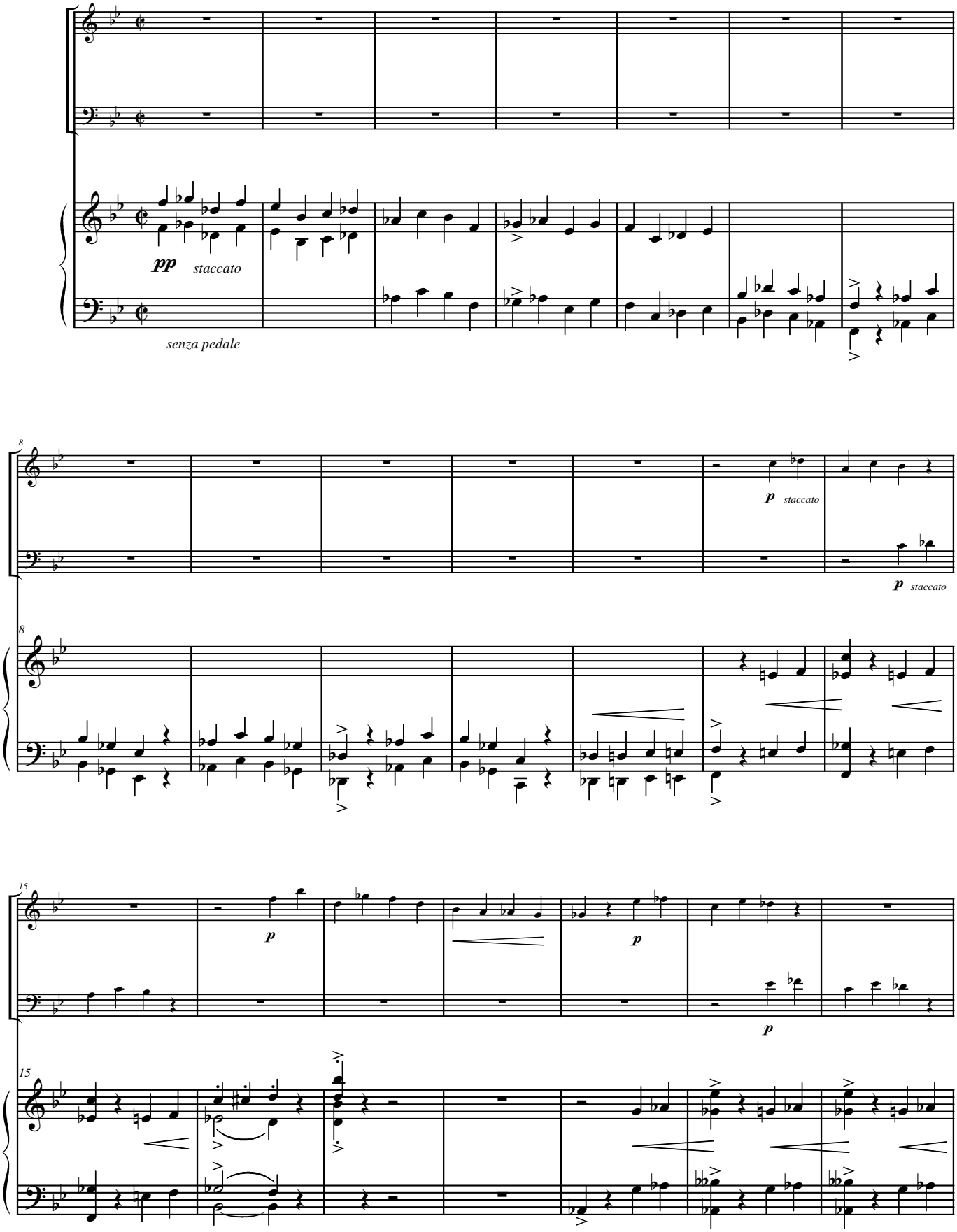

459
ff
ff
459
ff
466
ff
ff
8va
466
ff
471
ff
ff
471
sempre
ff

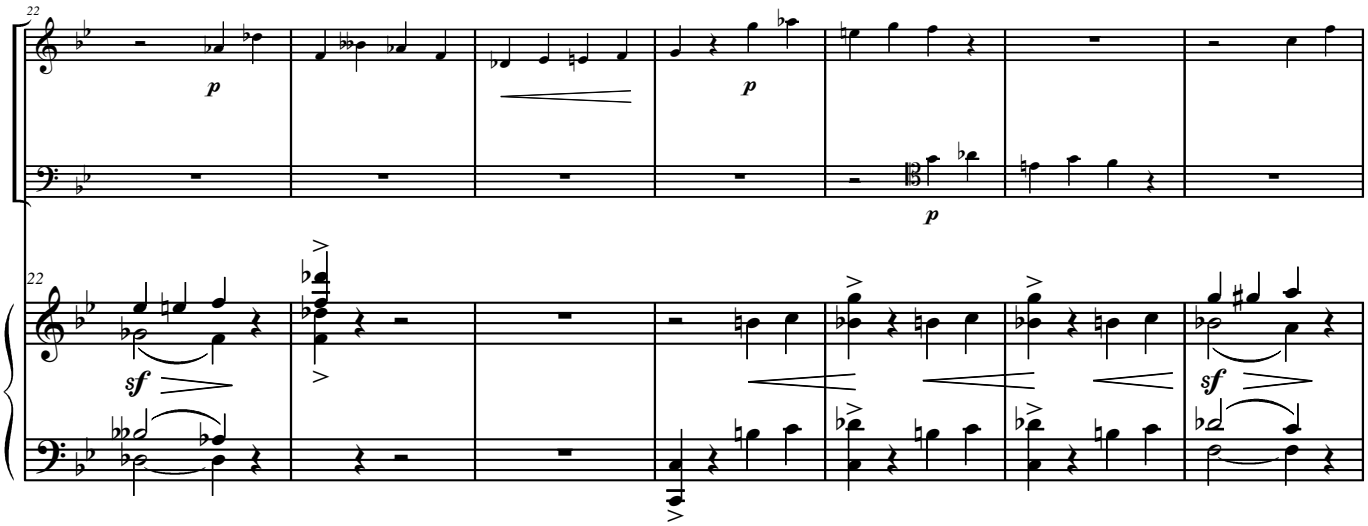
Apêndice:

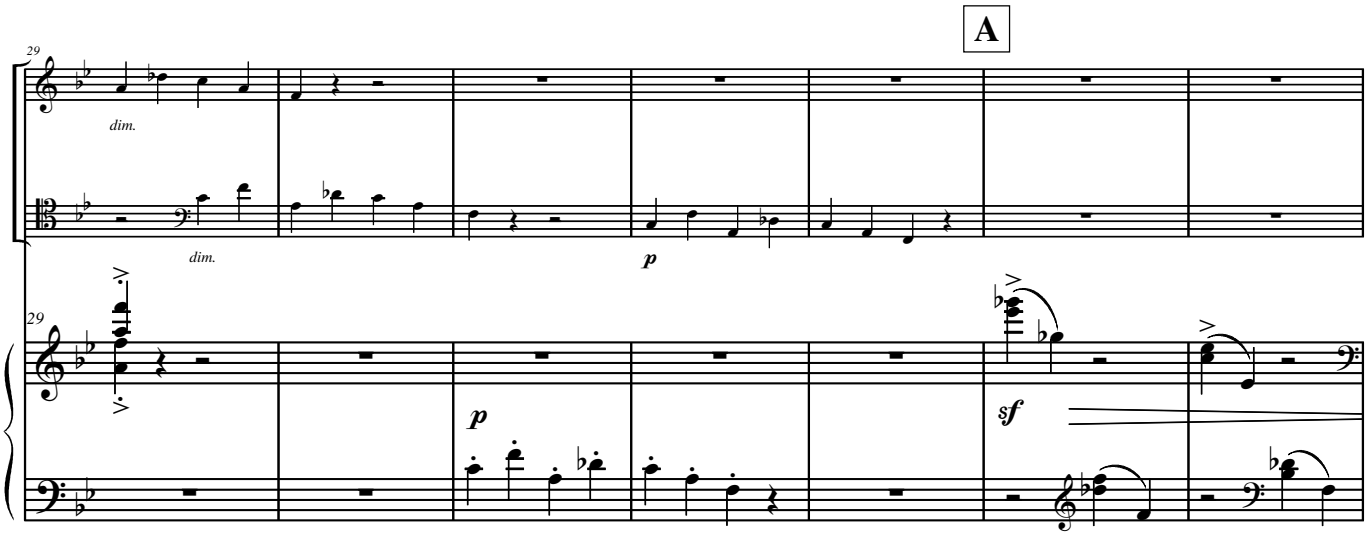
III

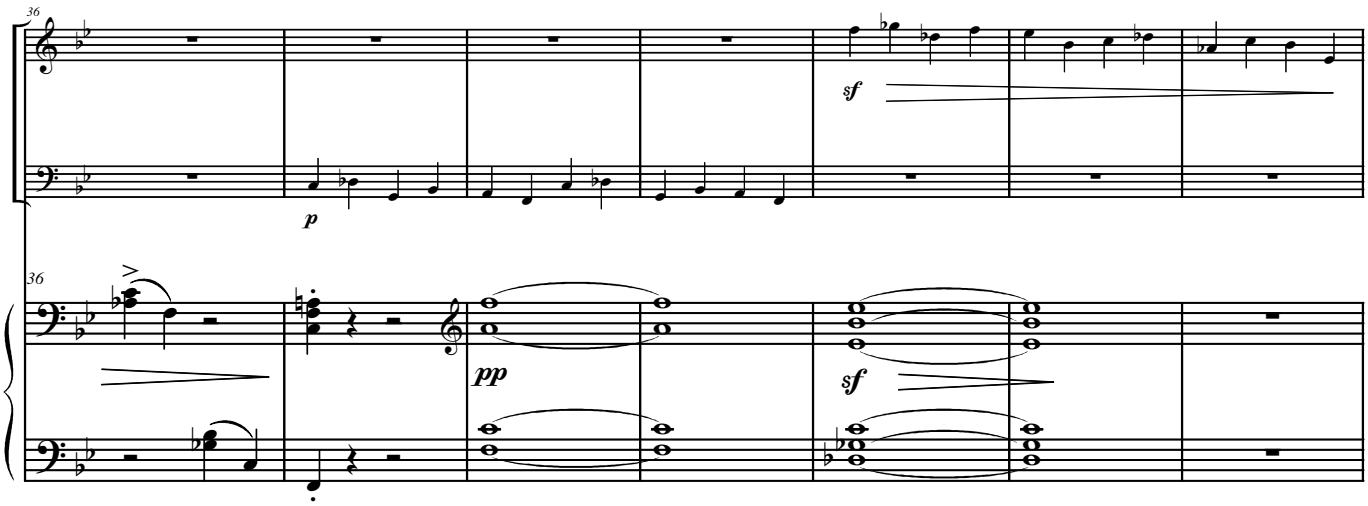
(Versão BN)

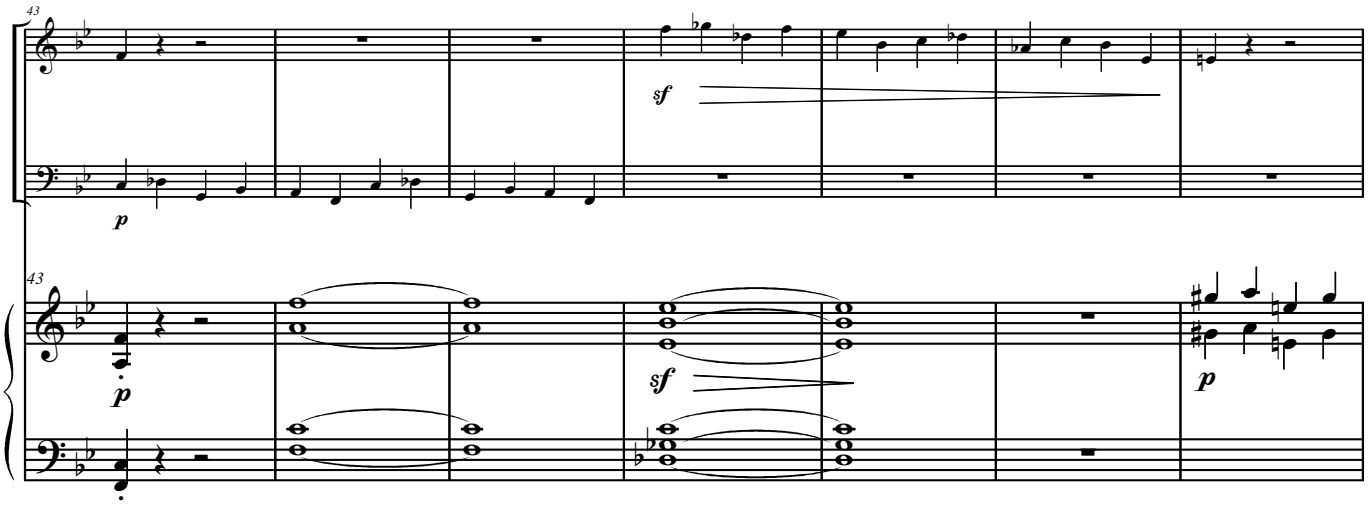
Prestissimo (ritmo di 3 battute)

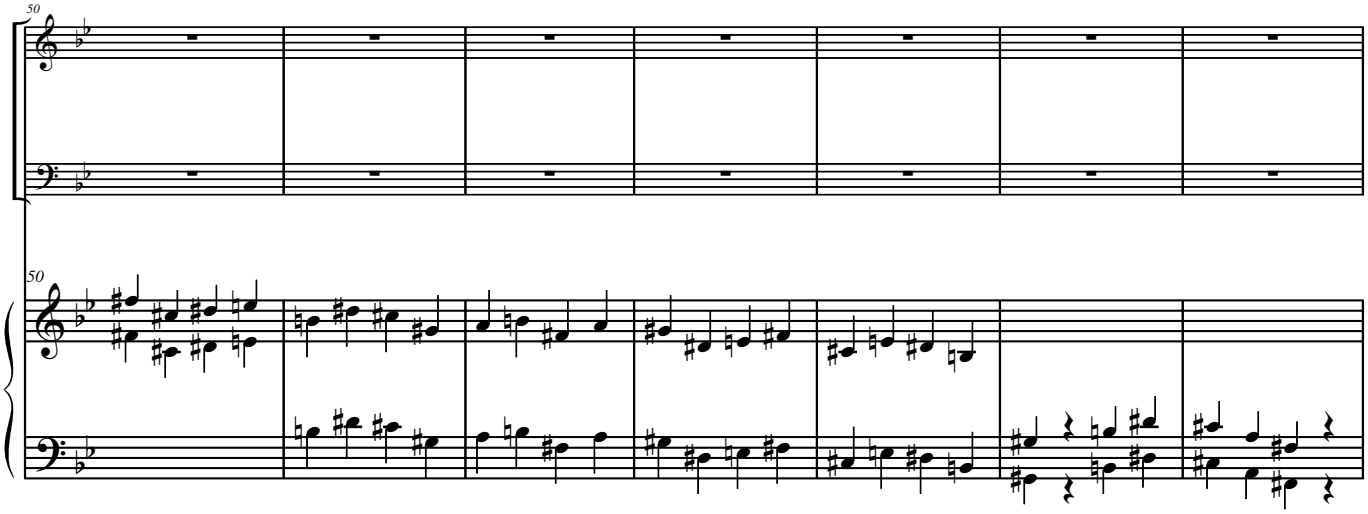



22
p
p
p
22
sf
sf

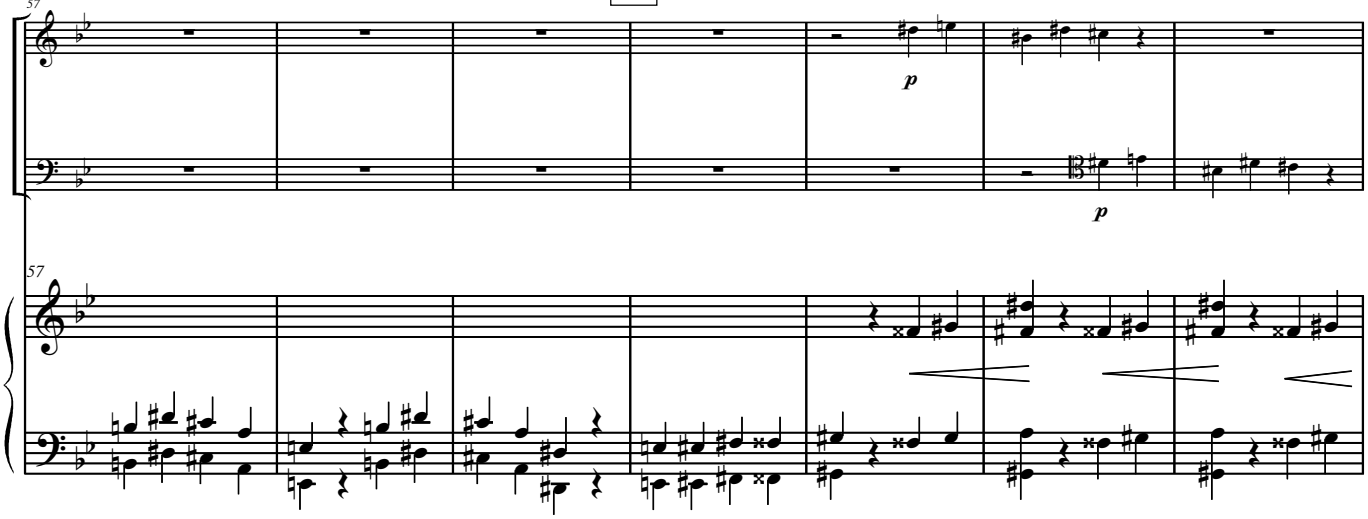

A
29
dim.
dim.
p
29
p
sf

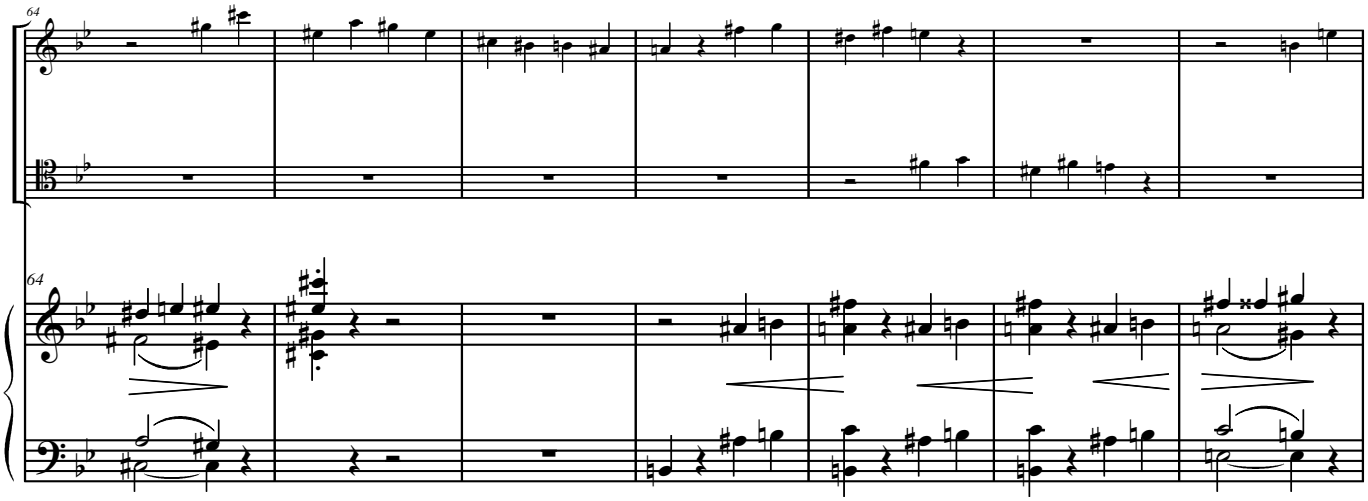

36
sf
p
36
pp
sf

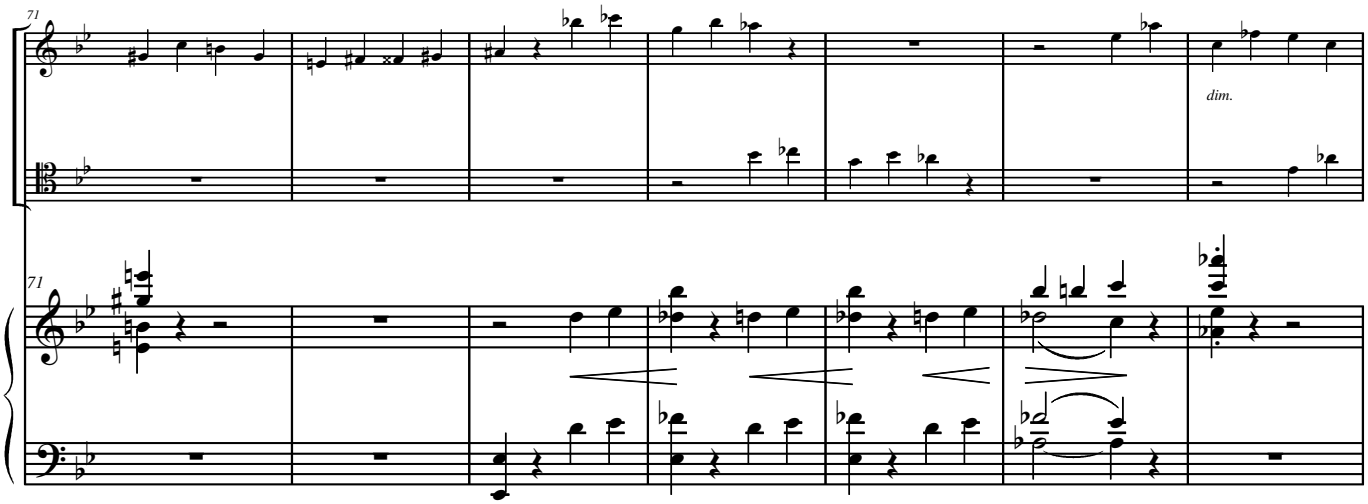


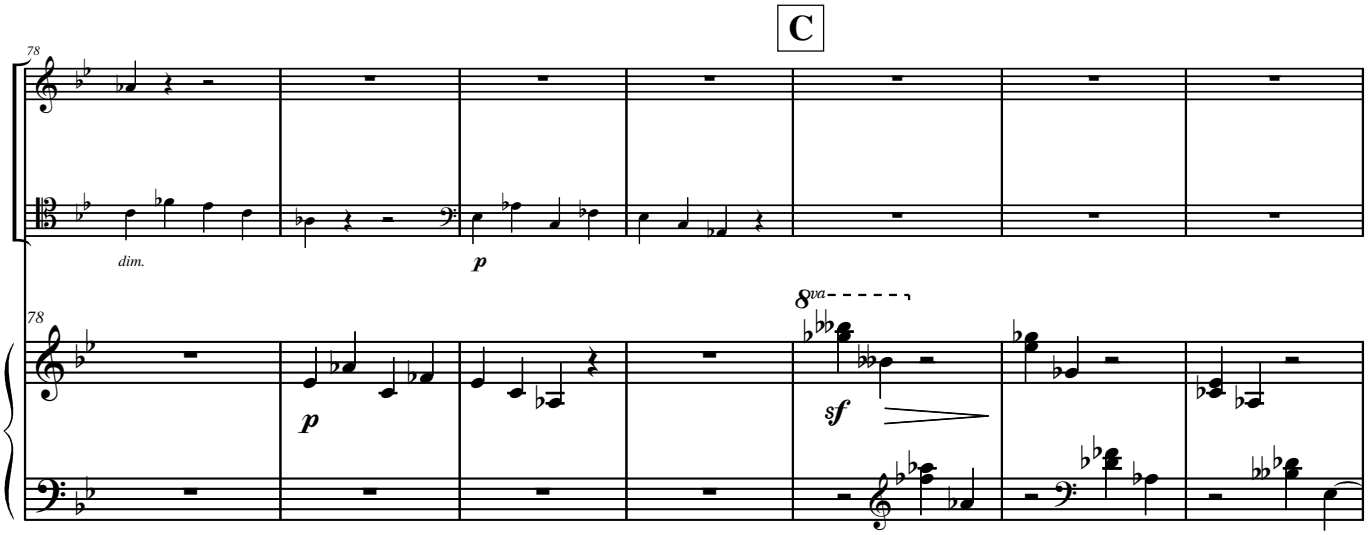


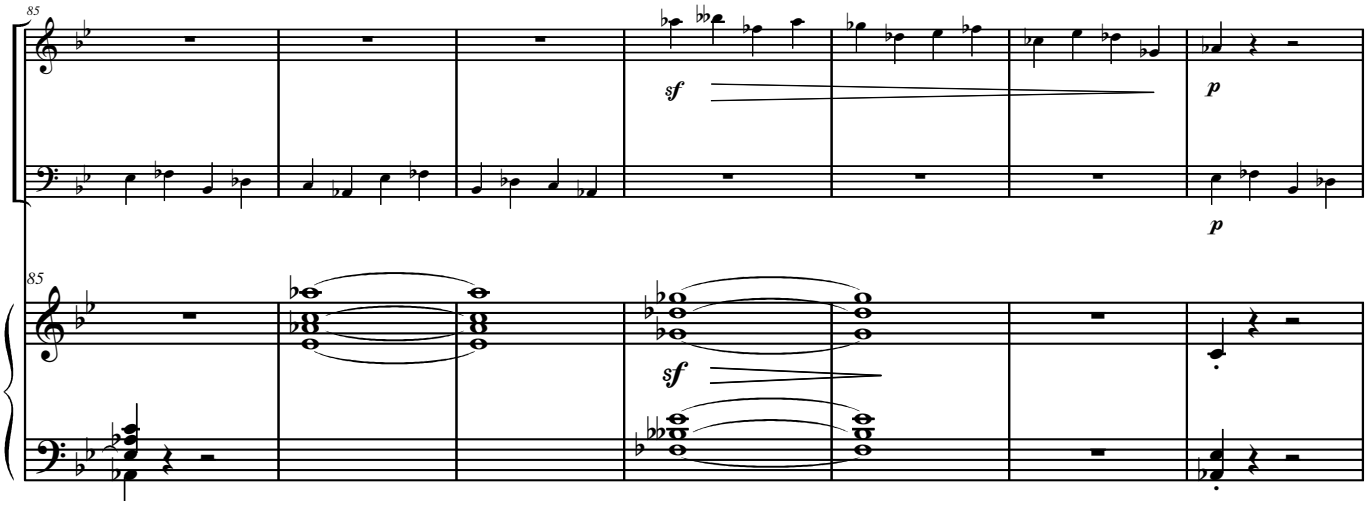
B

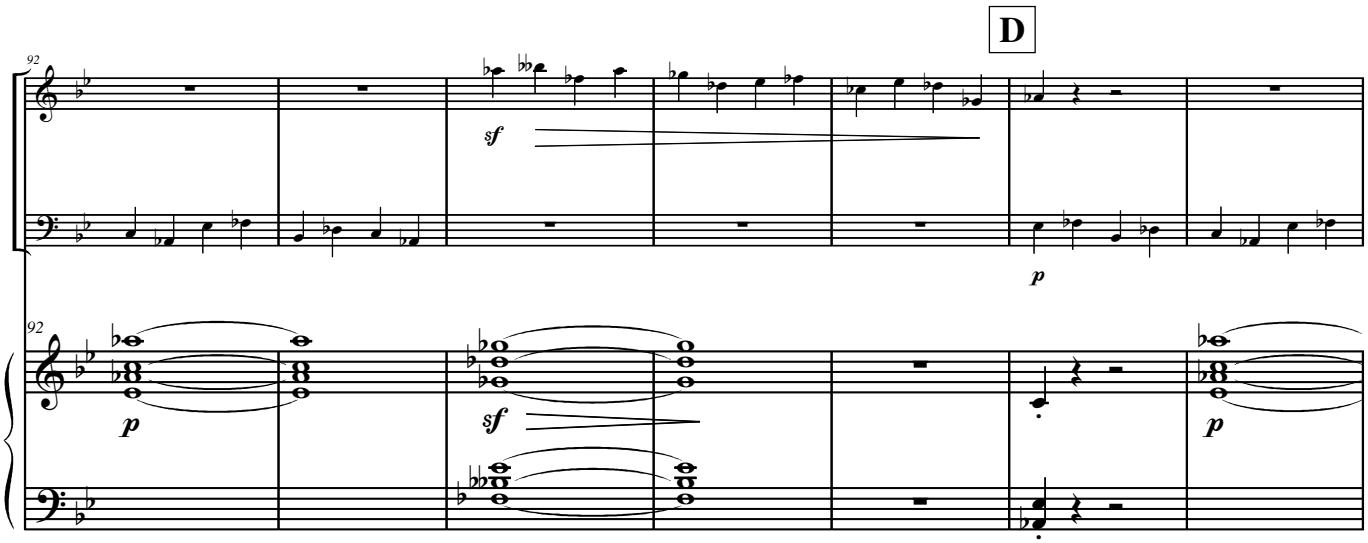


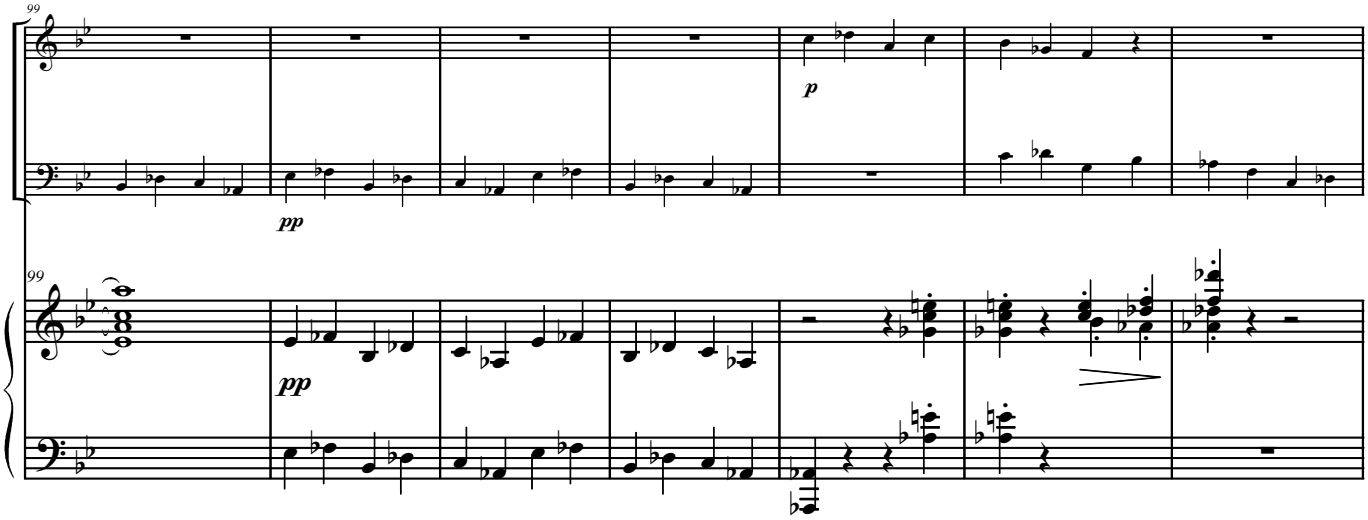

64
64

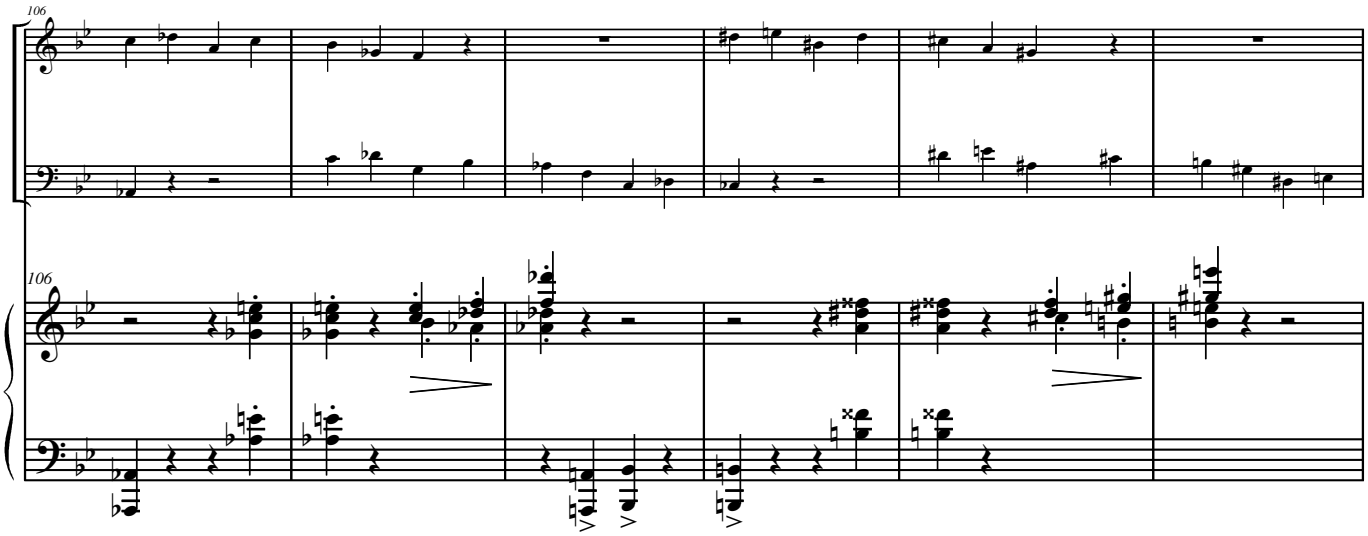

71
dim.
71

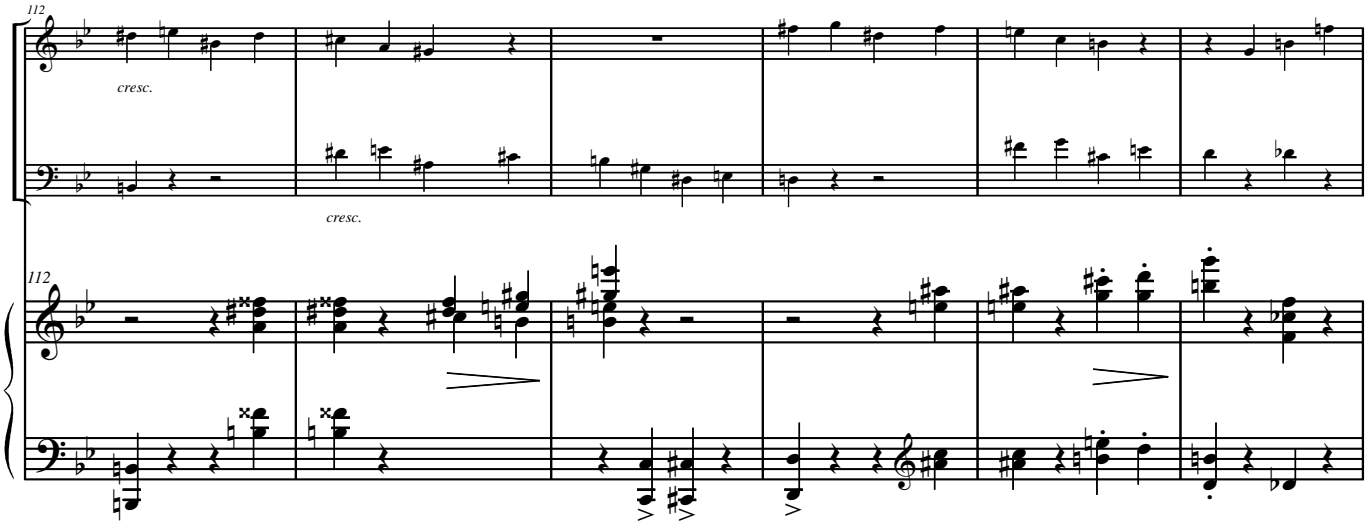

C
78
dim.
p
78
p
8va
sf

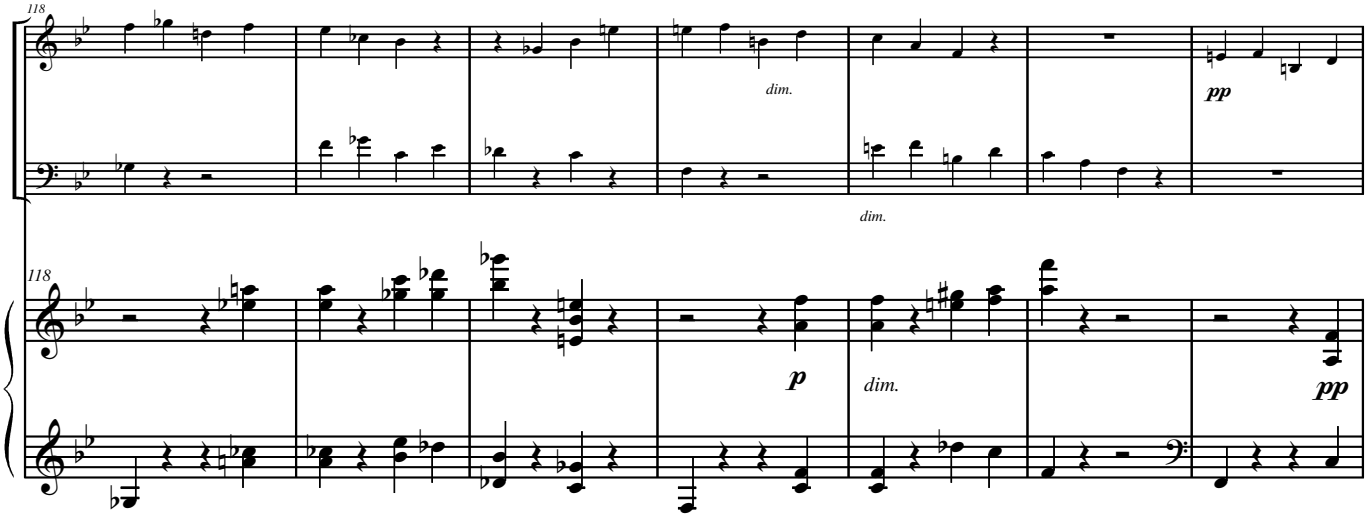

85
sf
p
p
85
sf

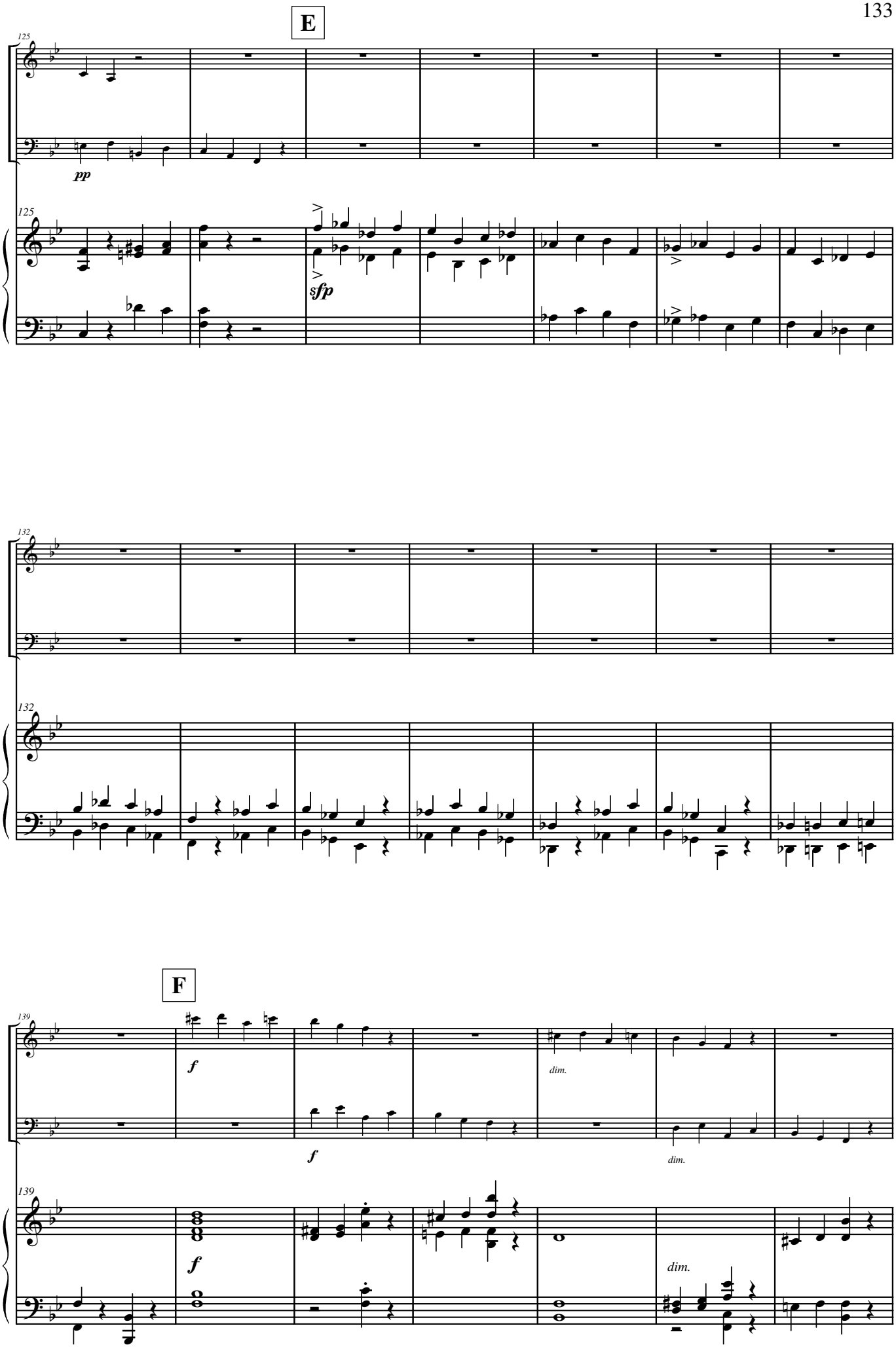

D
92
sf
p
p
92
p
sf
p

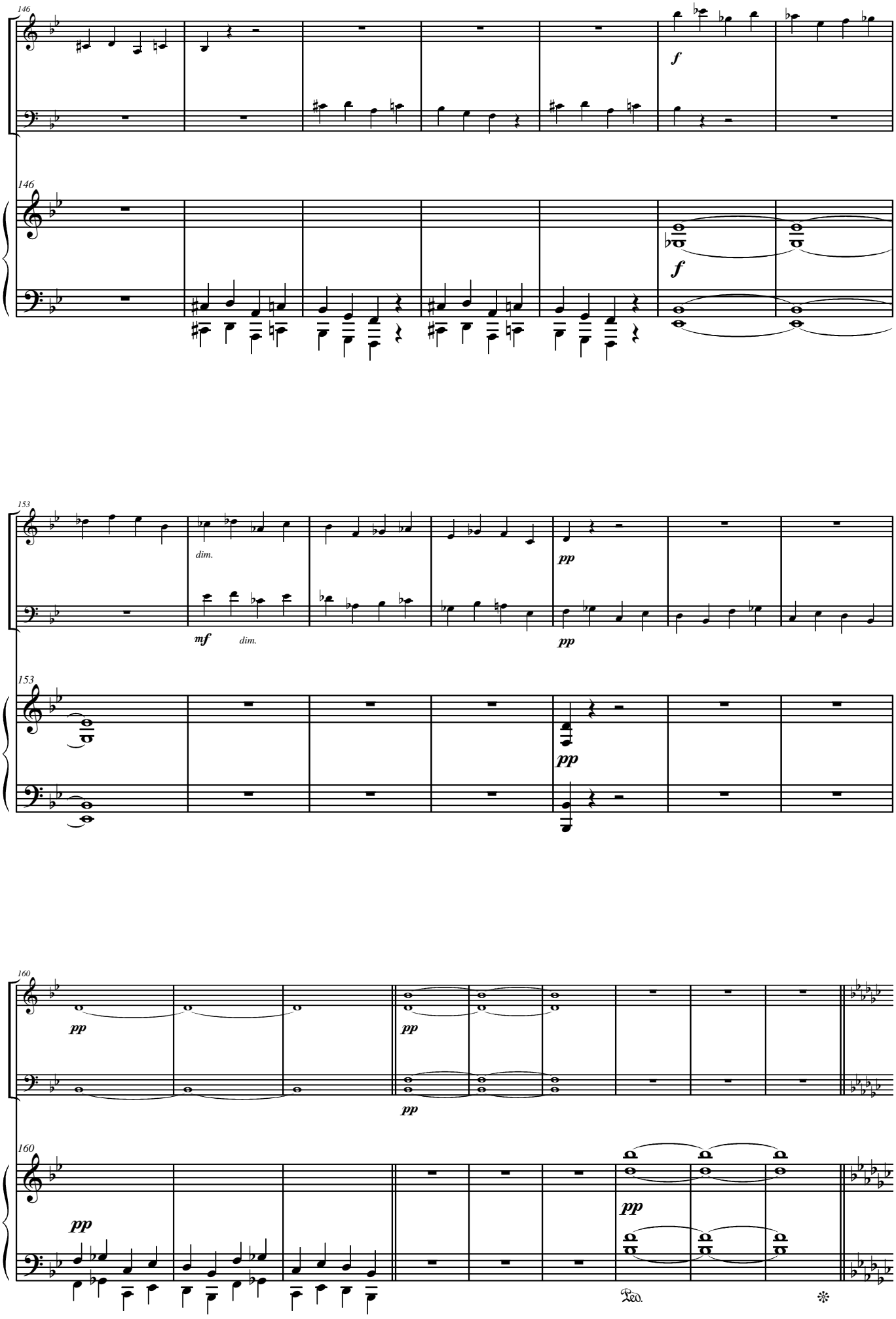

99
p
pp
99
pp


106
106

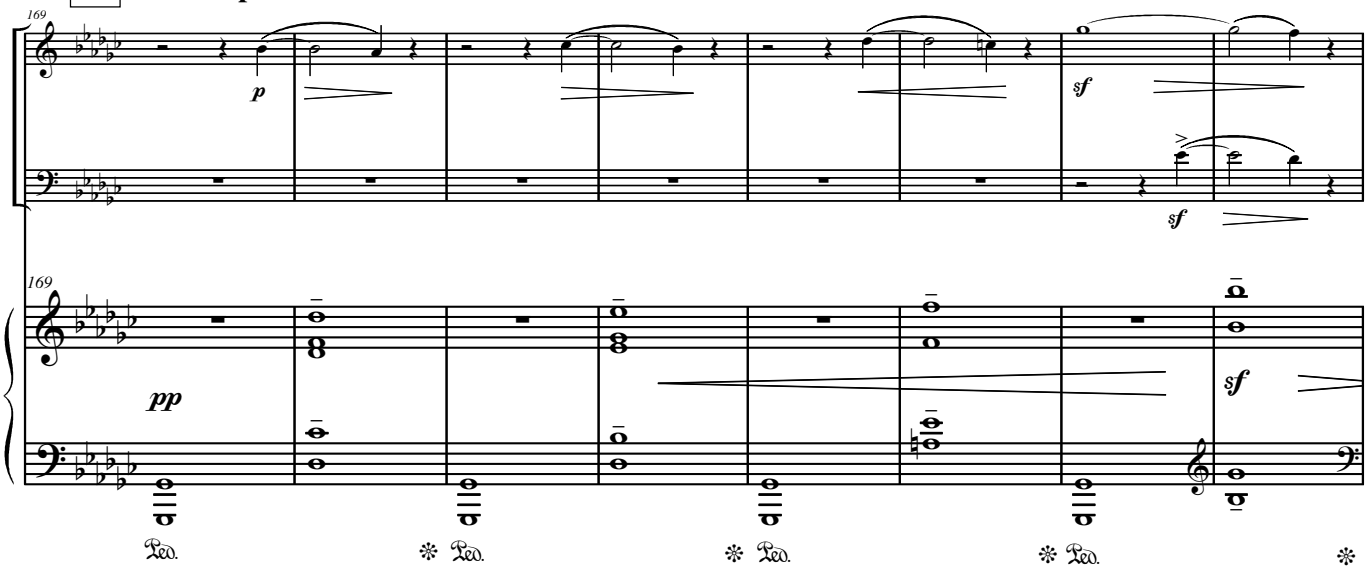

112
cresc.
cresc.
112

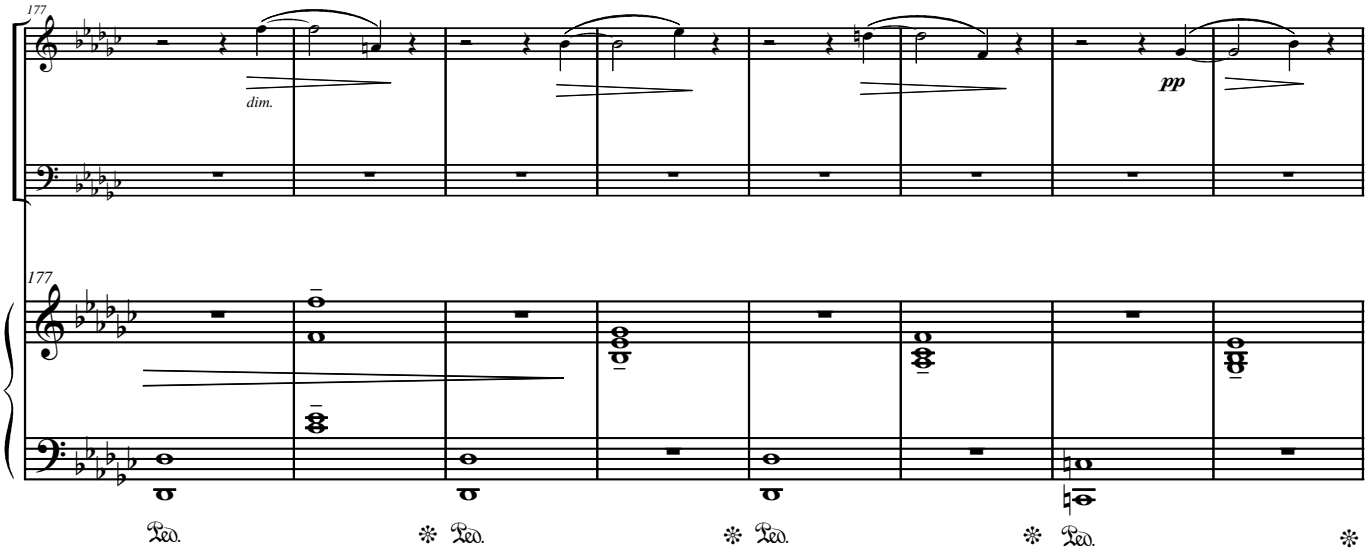

118
dim.
dim.
pp
118
p
dim.
pp

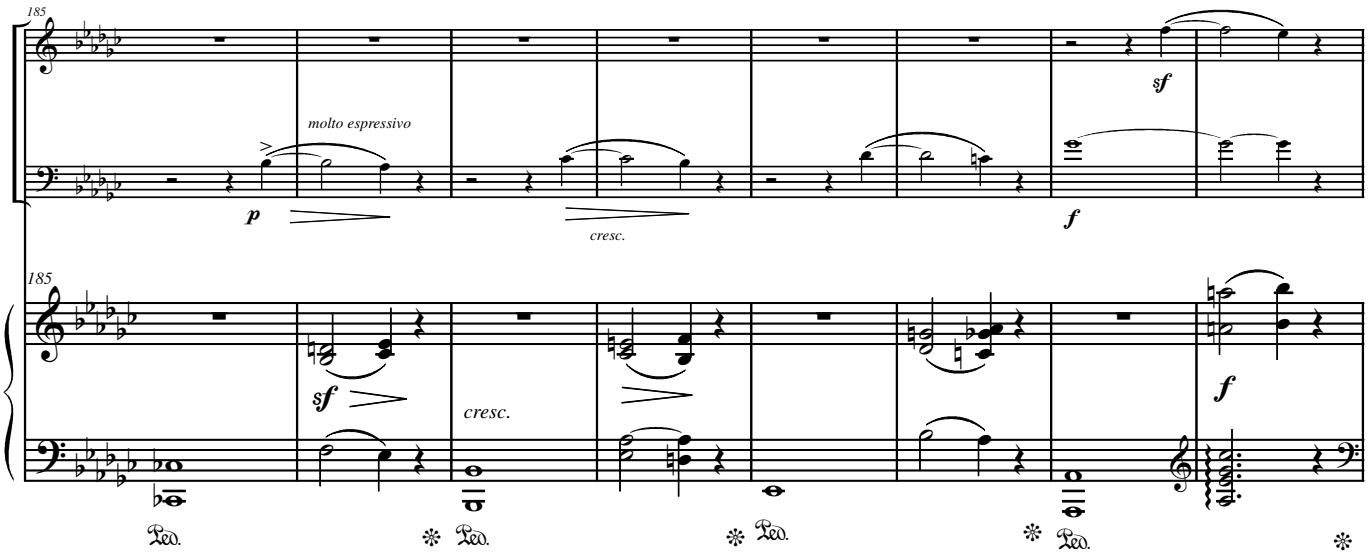

E
125
pp
125
sfp
132
132
F
139
f
f
dim.
dim.
139
f
dim.

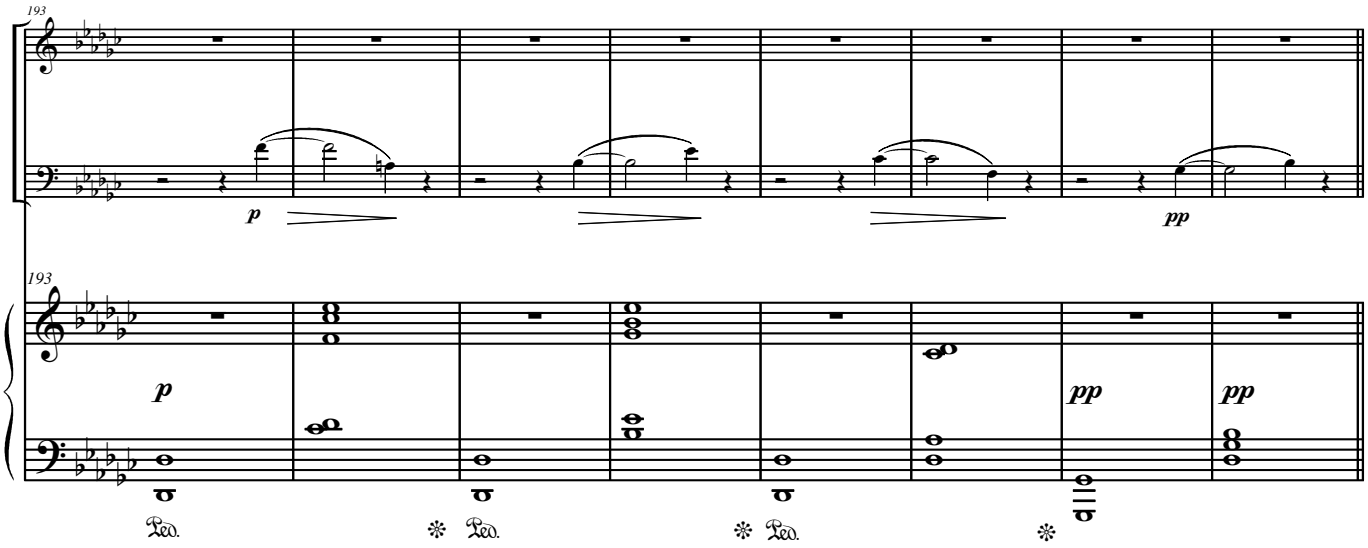

146
f
146
f
153
dim.
mf
dim.
pp
pp
153
pp
160
pp
pp
pp
160
pp
pp
Ped.

G **Meno presto**

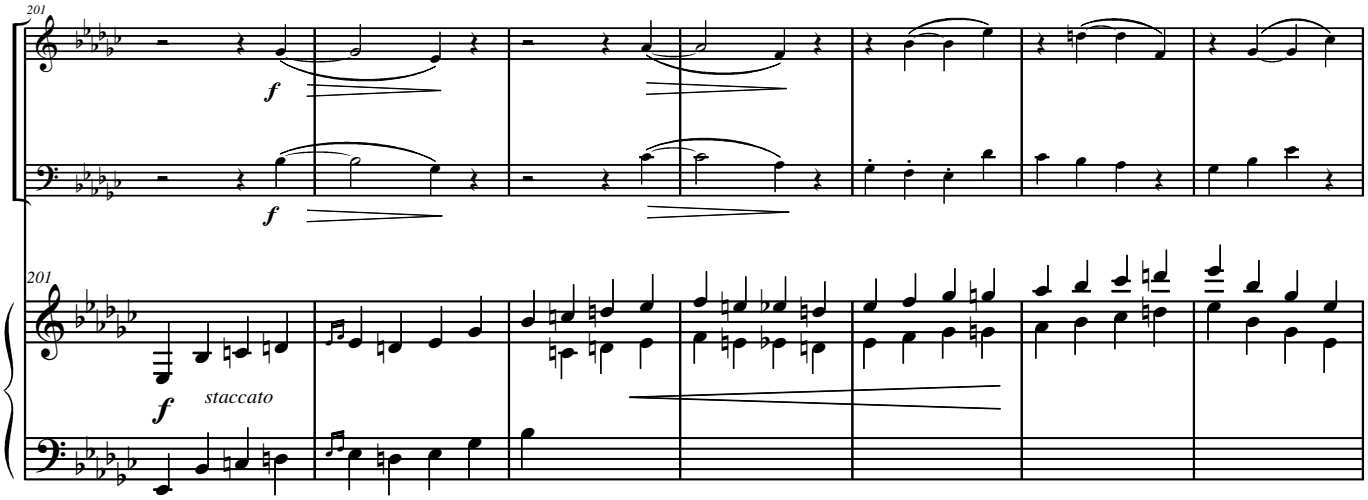


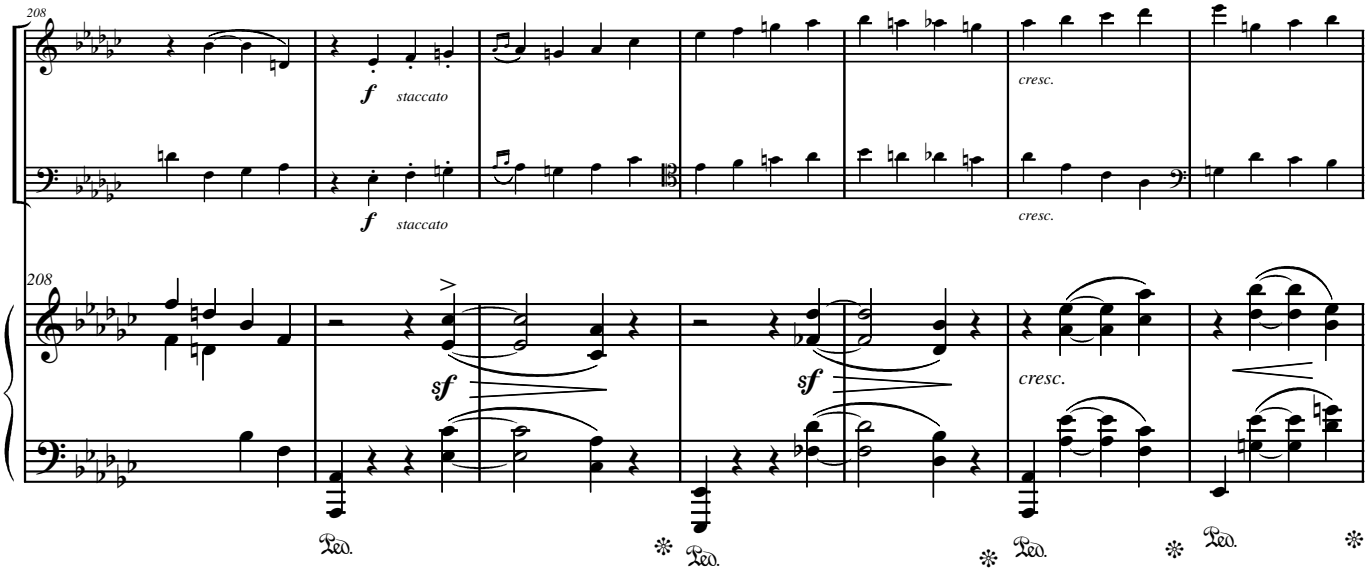




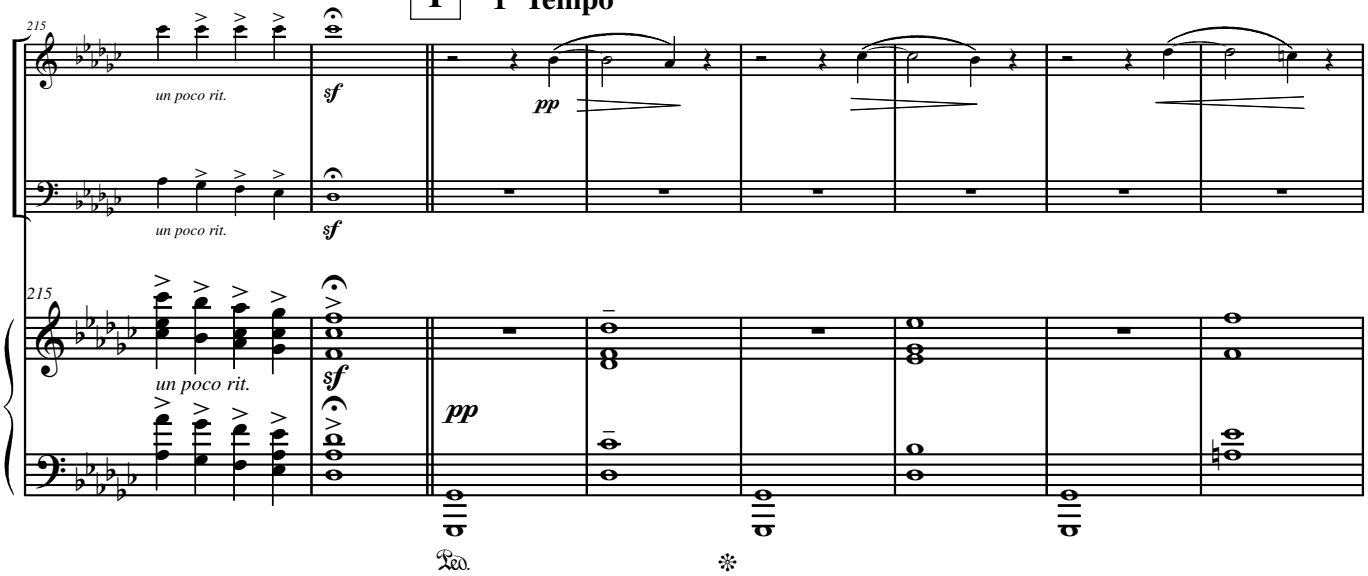

193
p
pp
193
p
pp
pp
Ped.
Ped.
Ped.

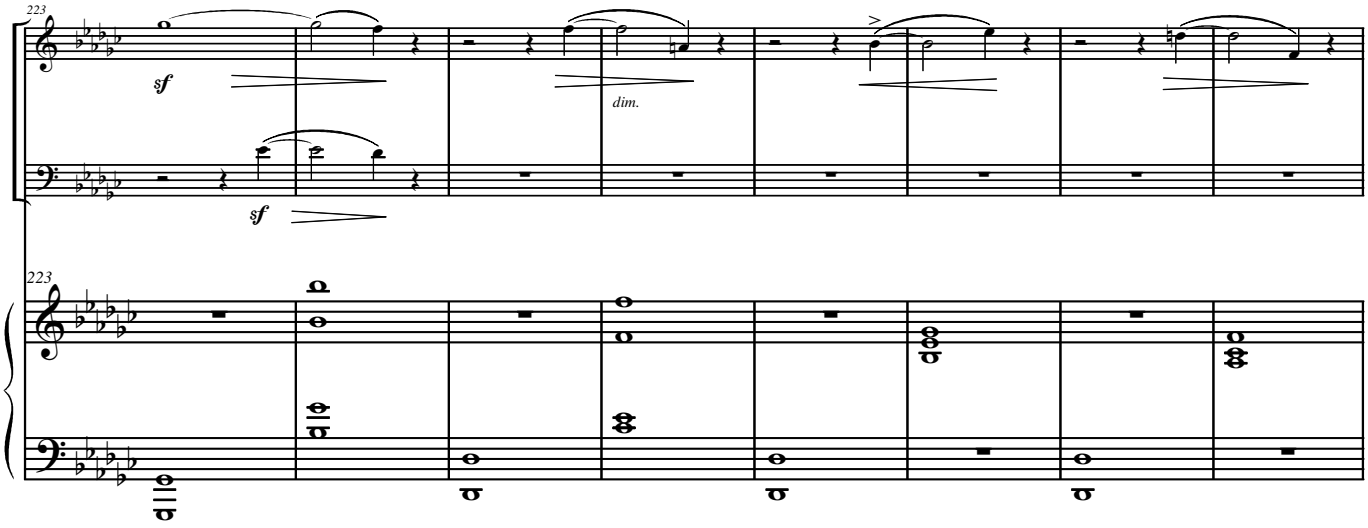
H **Più mosso**

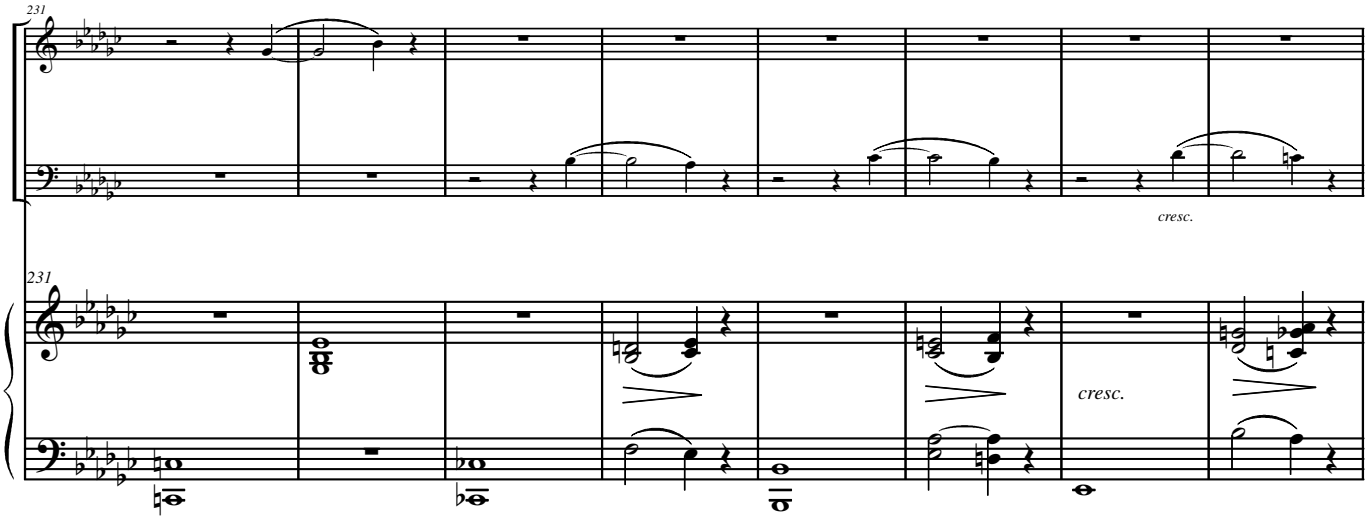

201
f
f
201
f
staccato

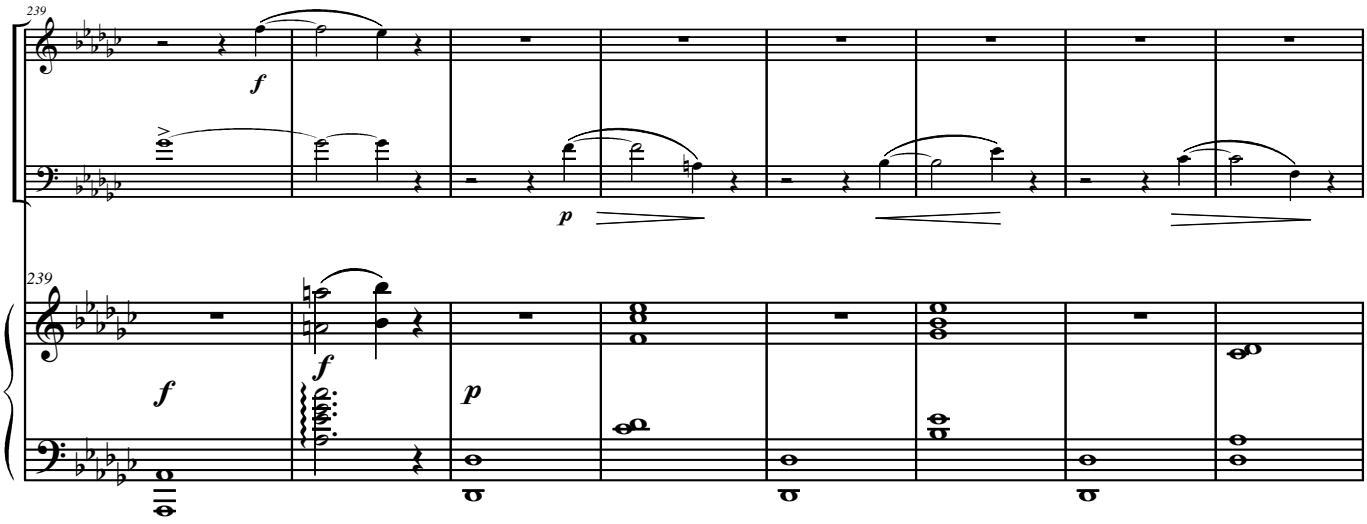

208
f
staccato
f
staccato
cresc.
cresc.
208
sf
sf
cresc.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

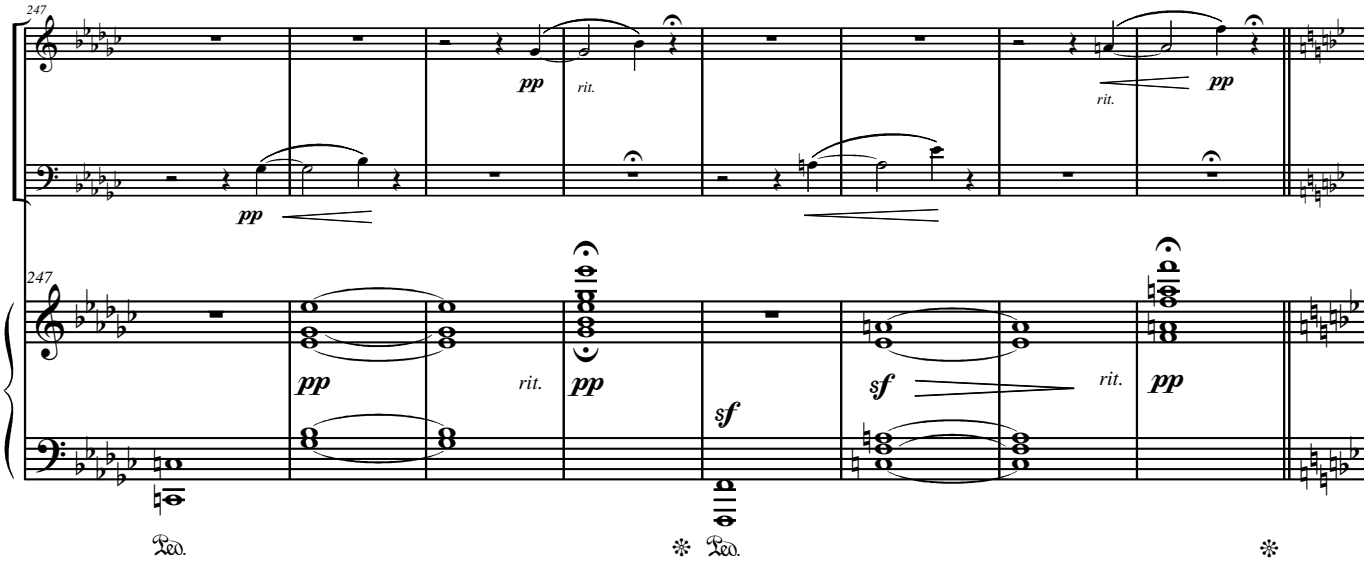
I **1º Tempo**


215
un poco rit.
sf
pp
un poco rit.
sf
215
un poco rit.
sf
pp
Ped.

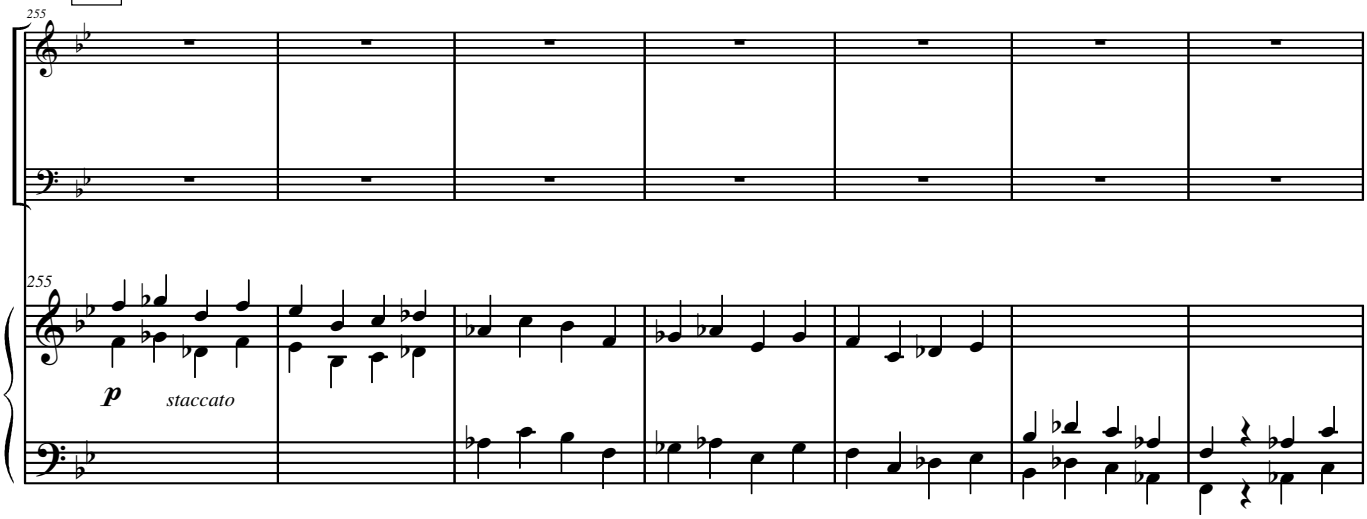

223
sf
dim.
sf
223


231
cresc.
231
cresc.

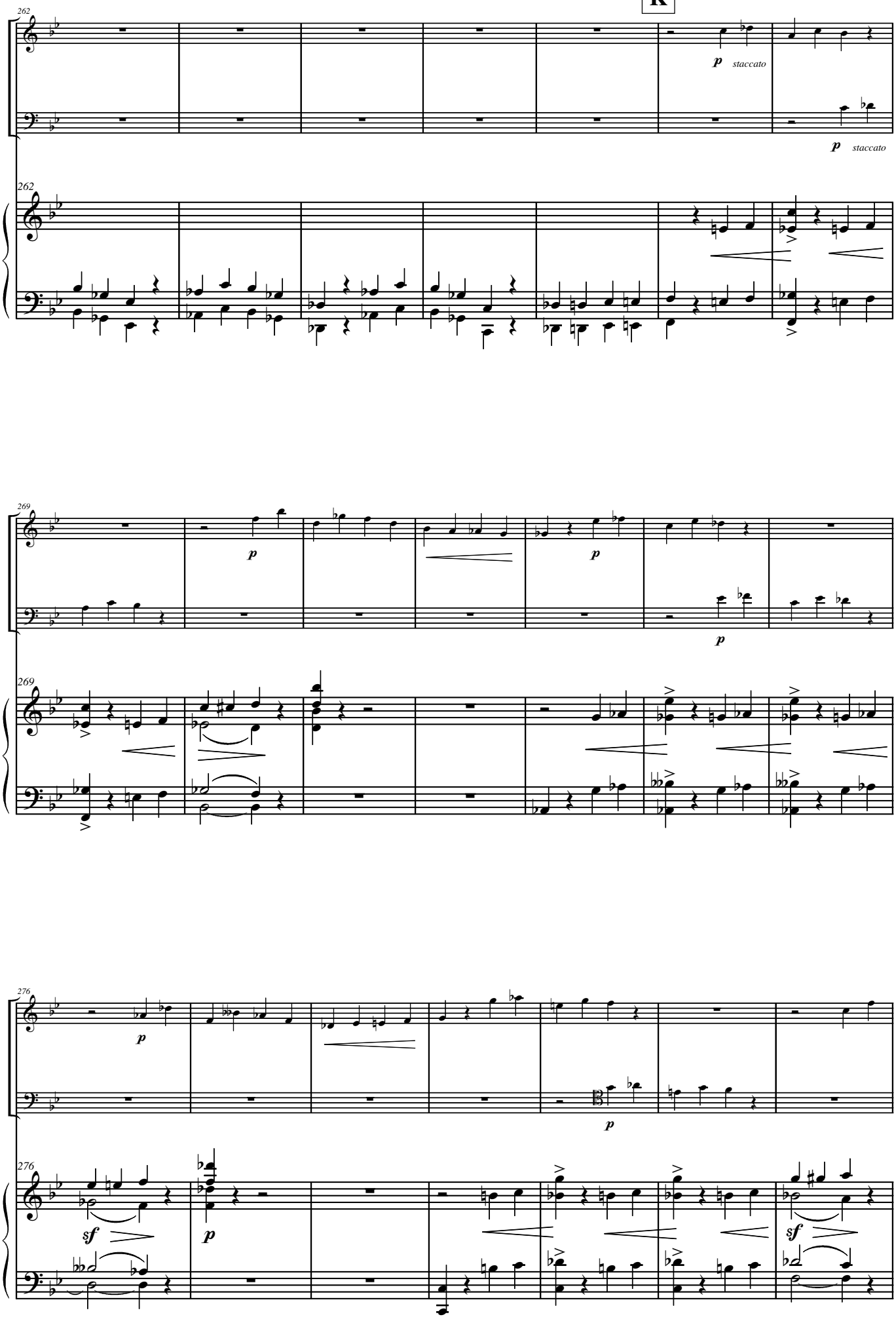




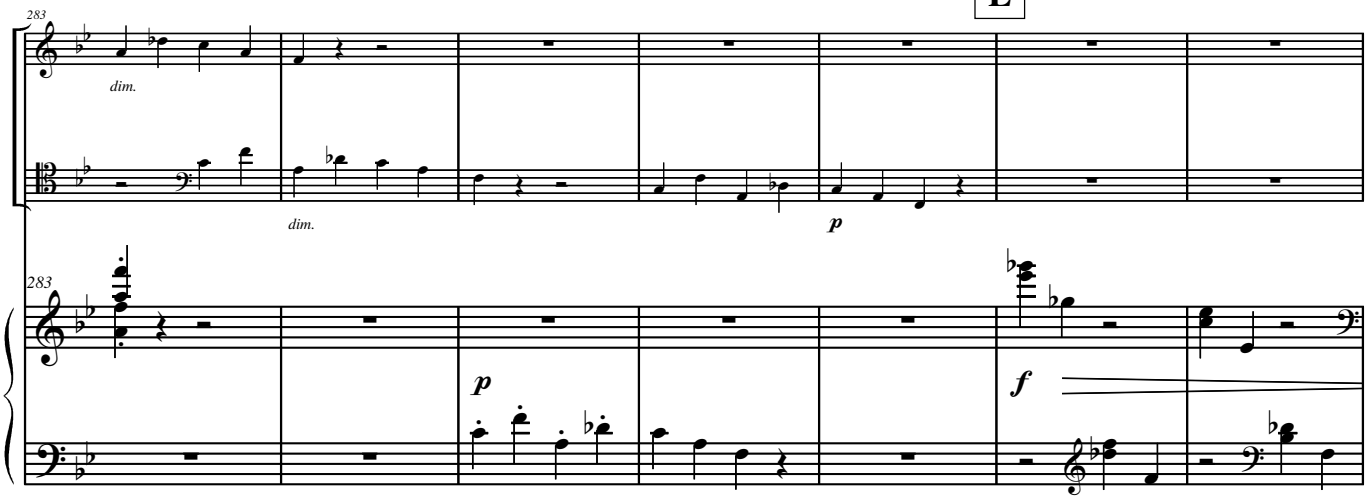
J **Prestissimo**

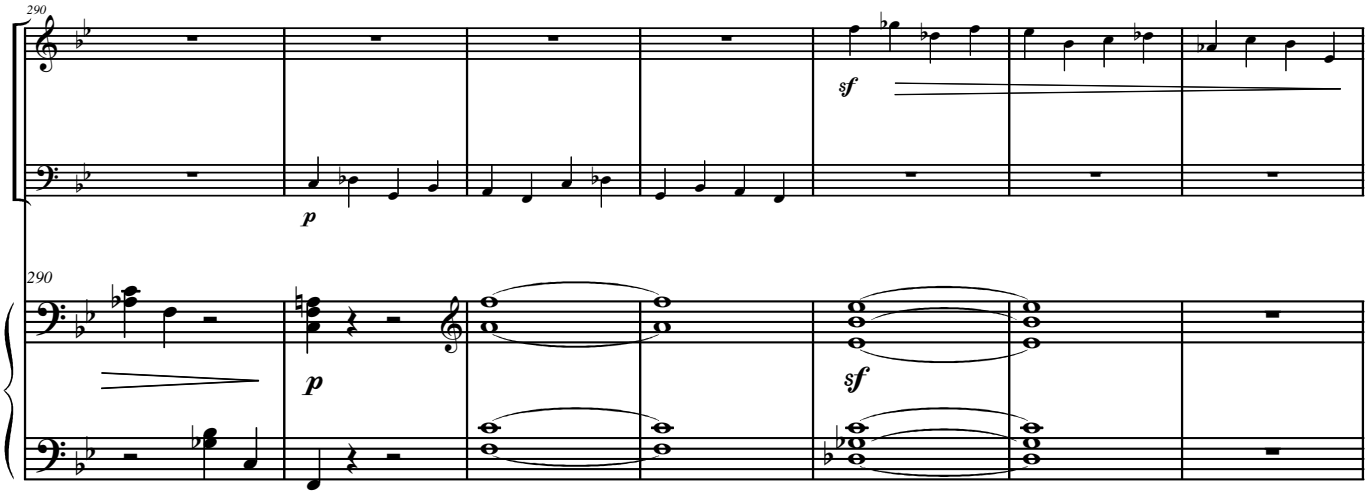


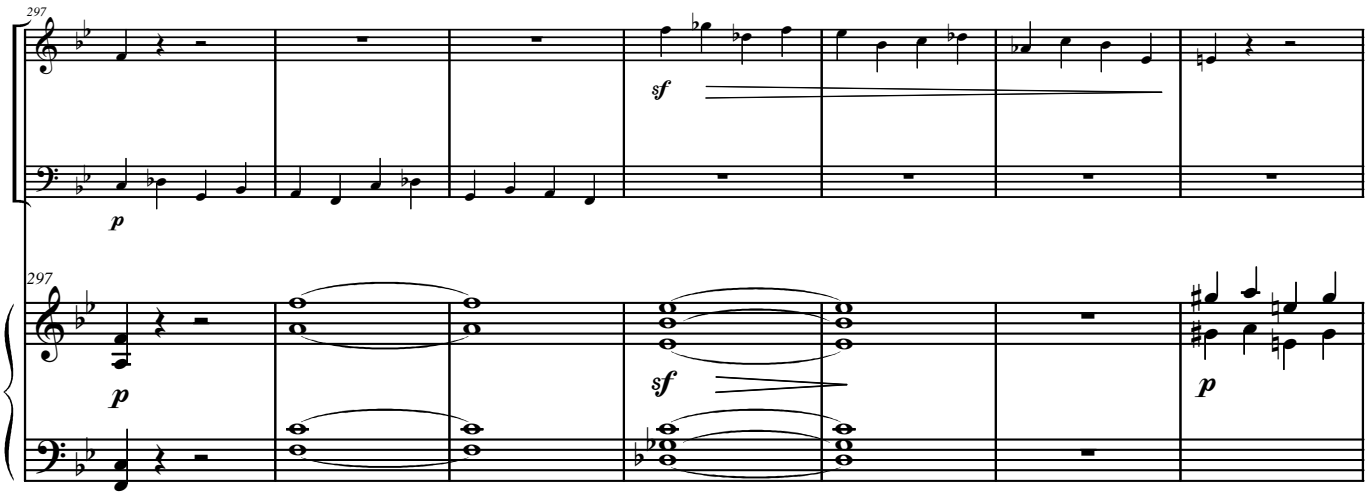
K

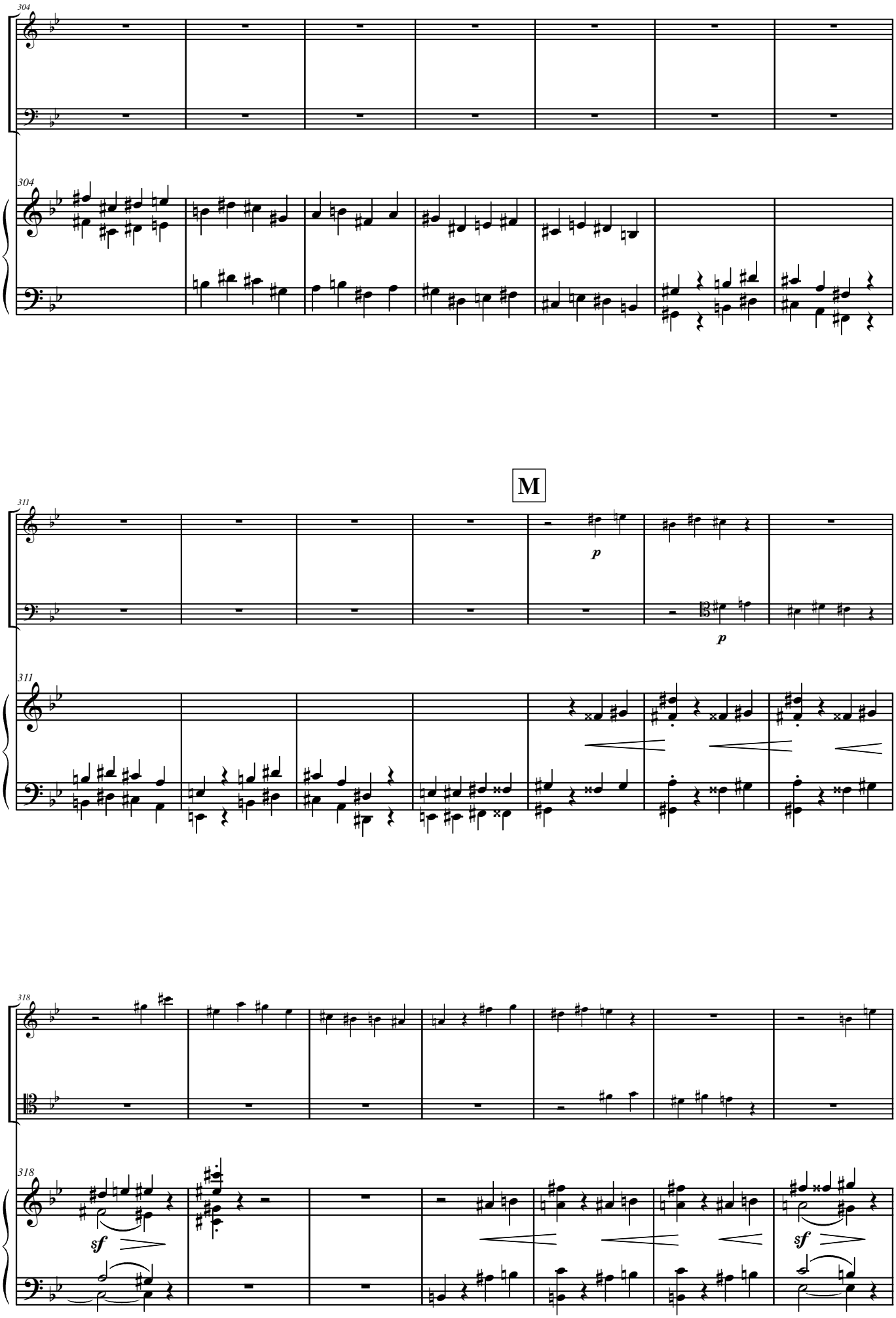


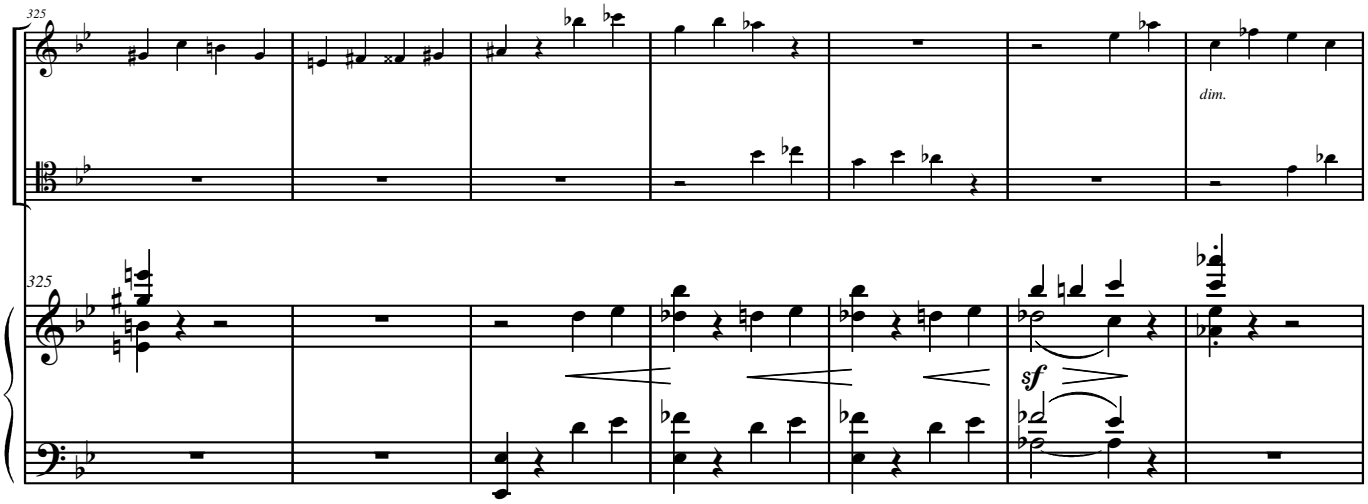
L

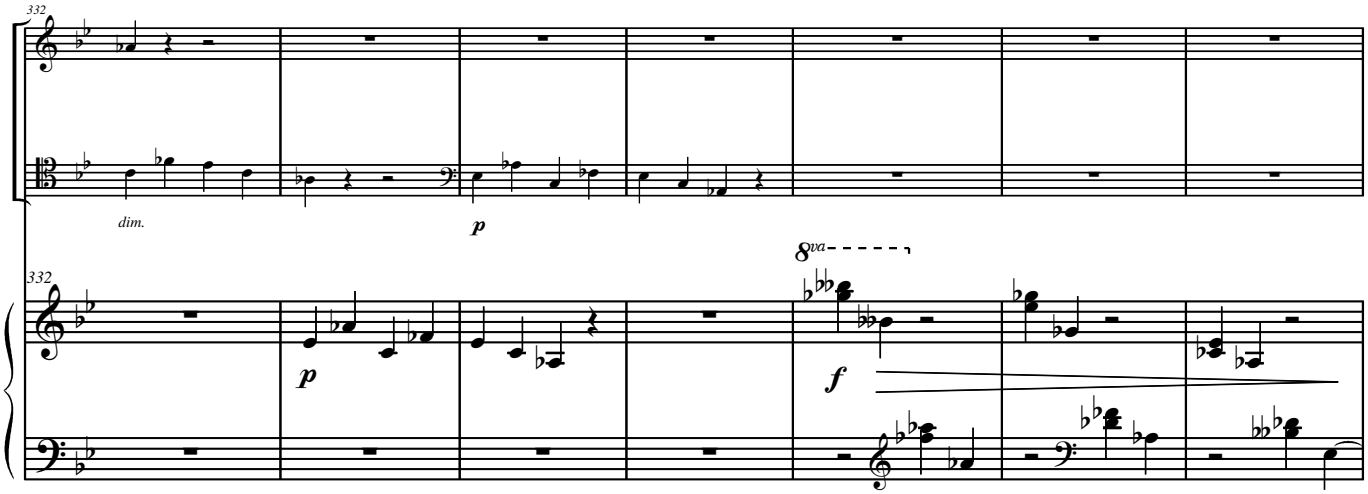


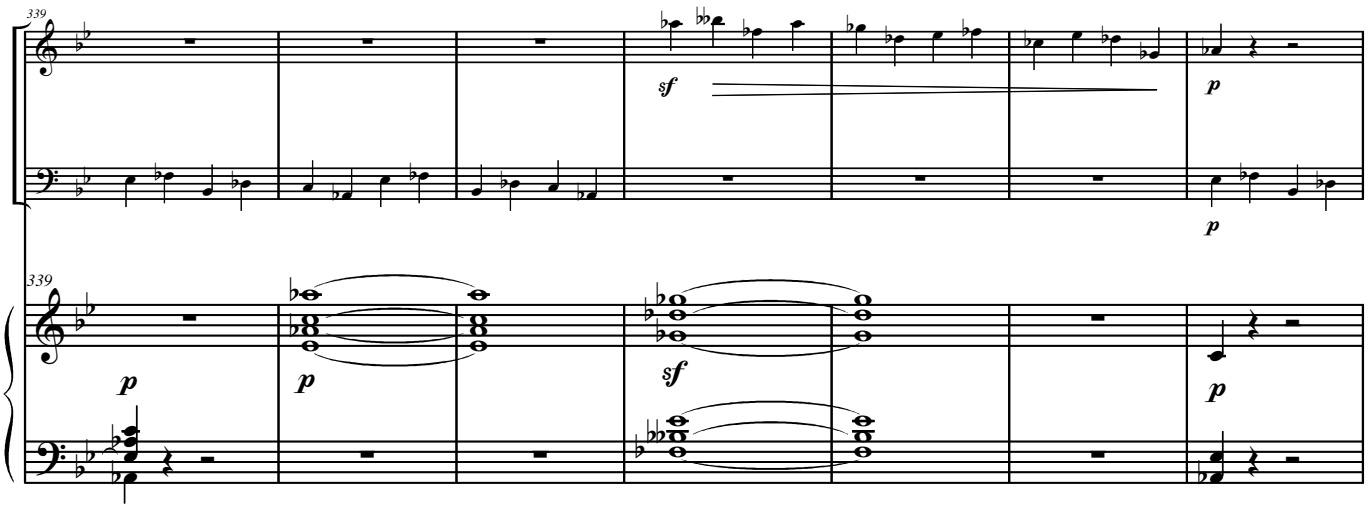


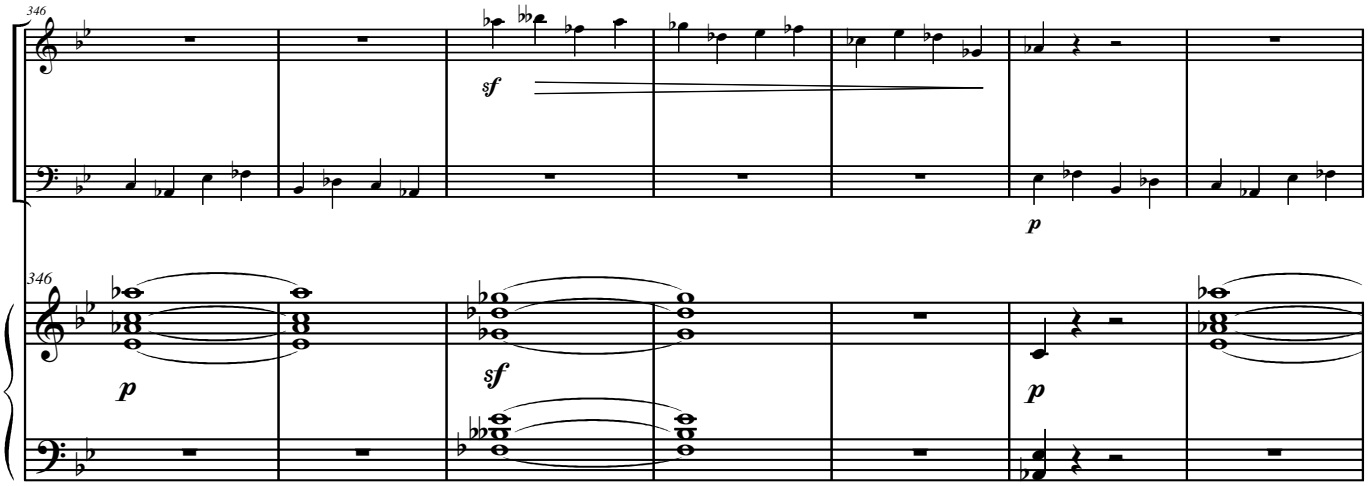


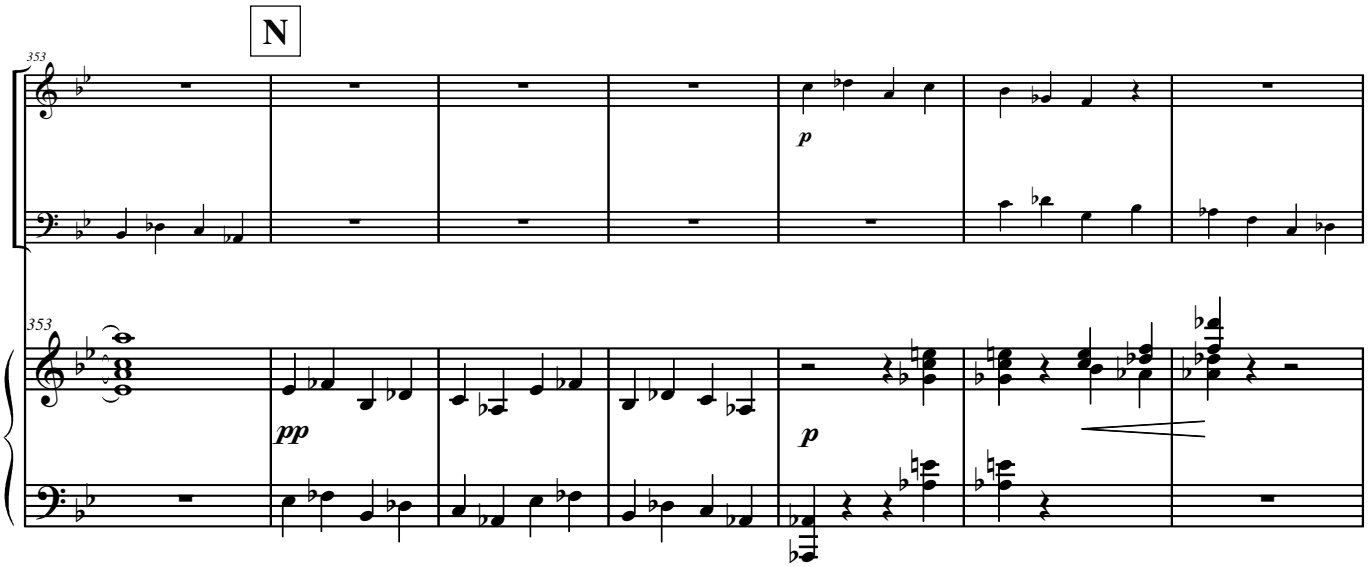

304
304
M
311
311
p
p
318
318
sf
sf

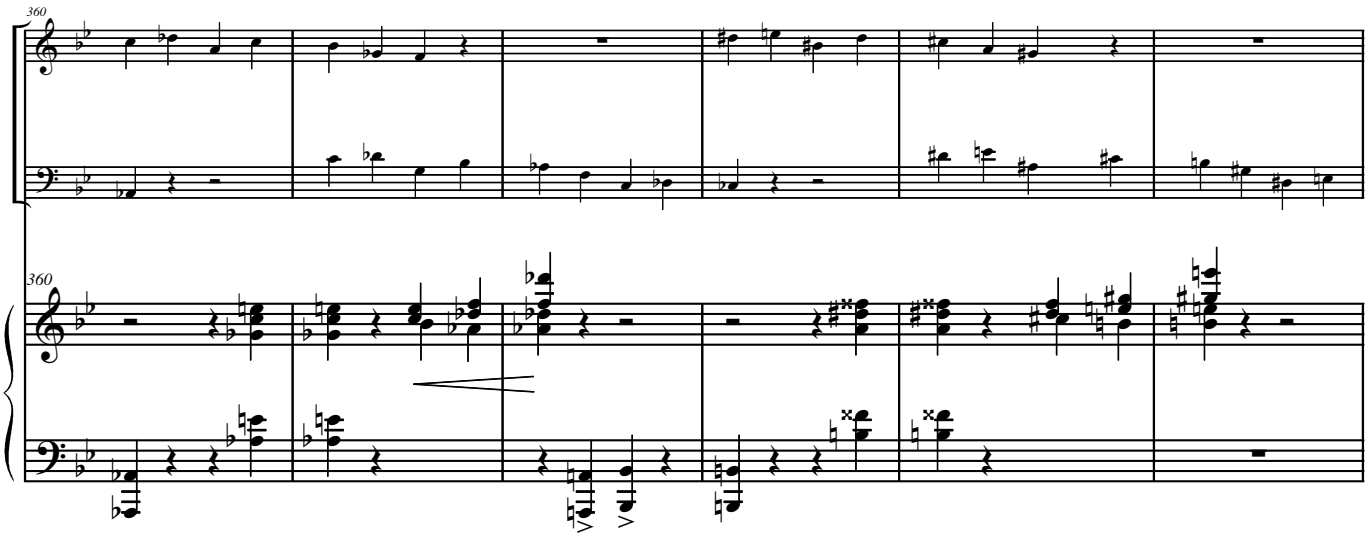

325
dim.
325
sf

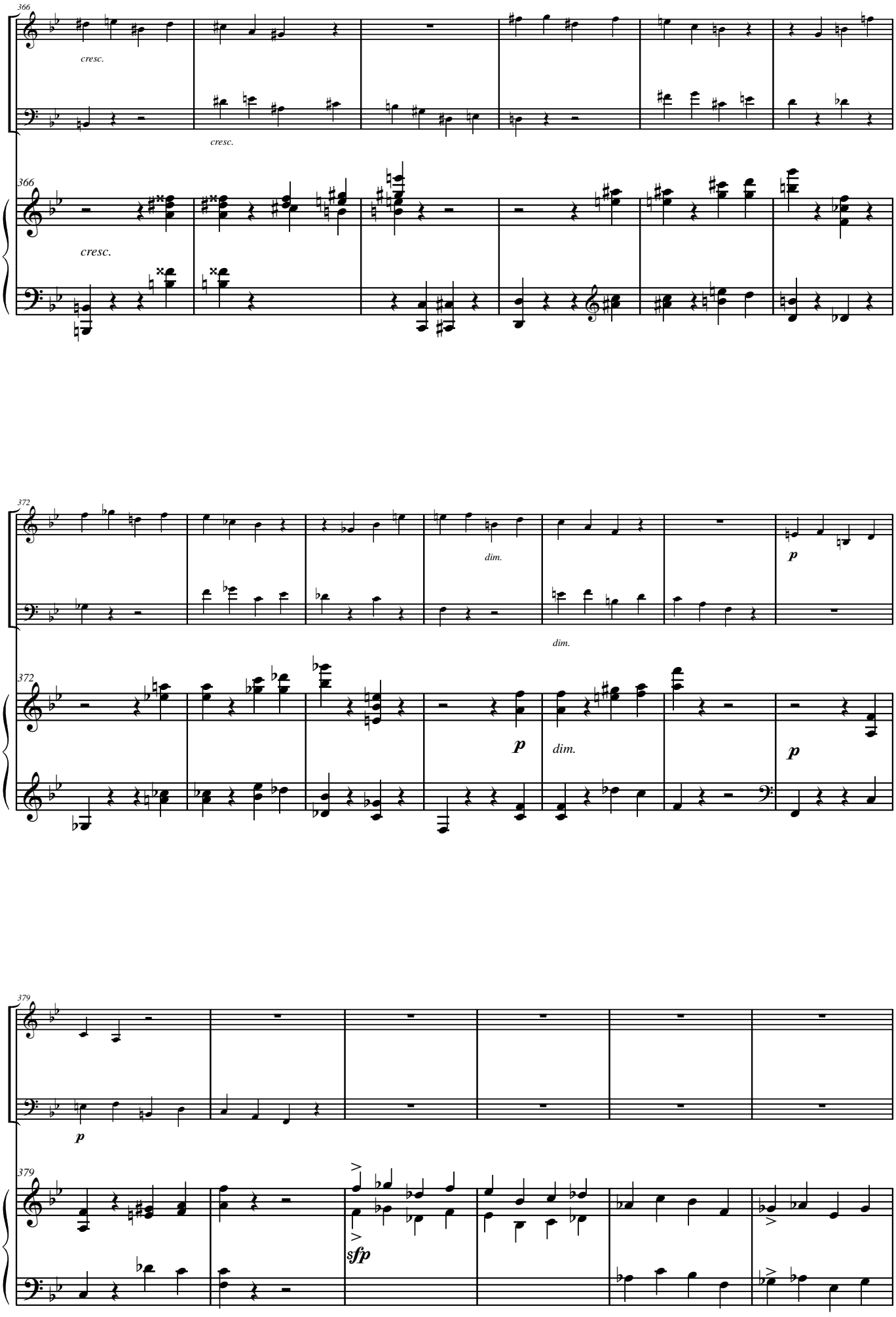

332
dim.
p
8va
332
p
f

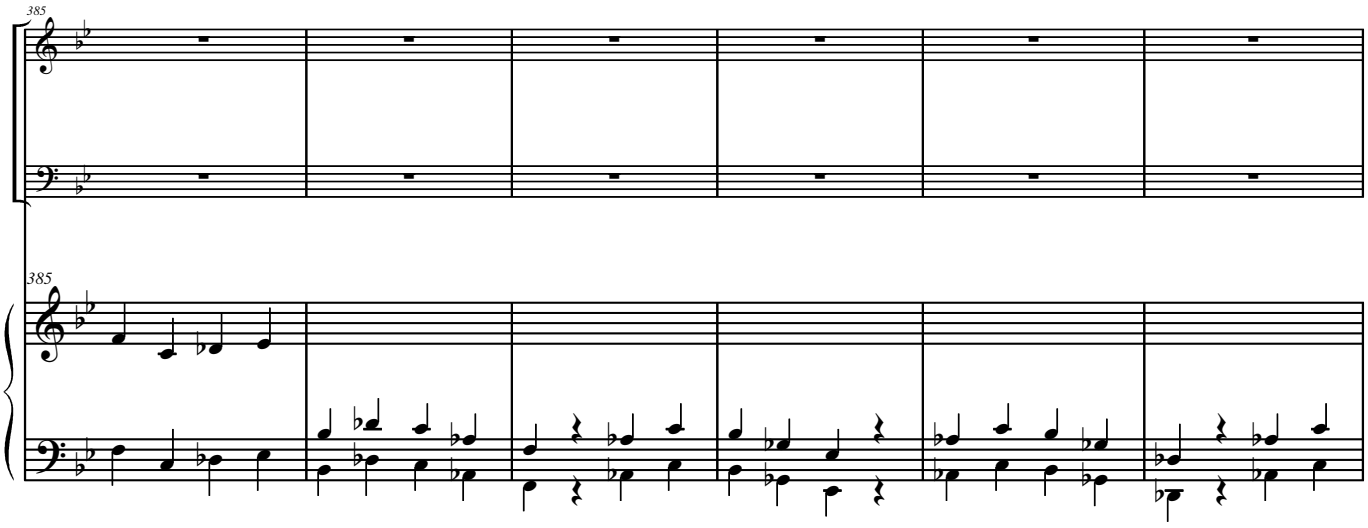

339
sf
p
p
339
p
p
sf
p


346
sf
p
346
p
sf
p

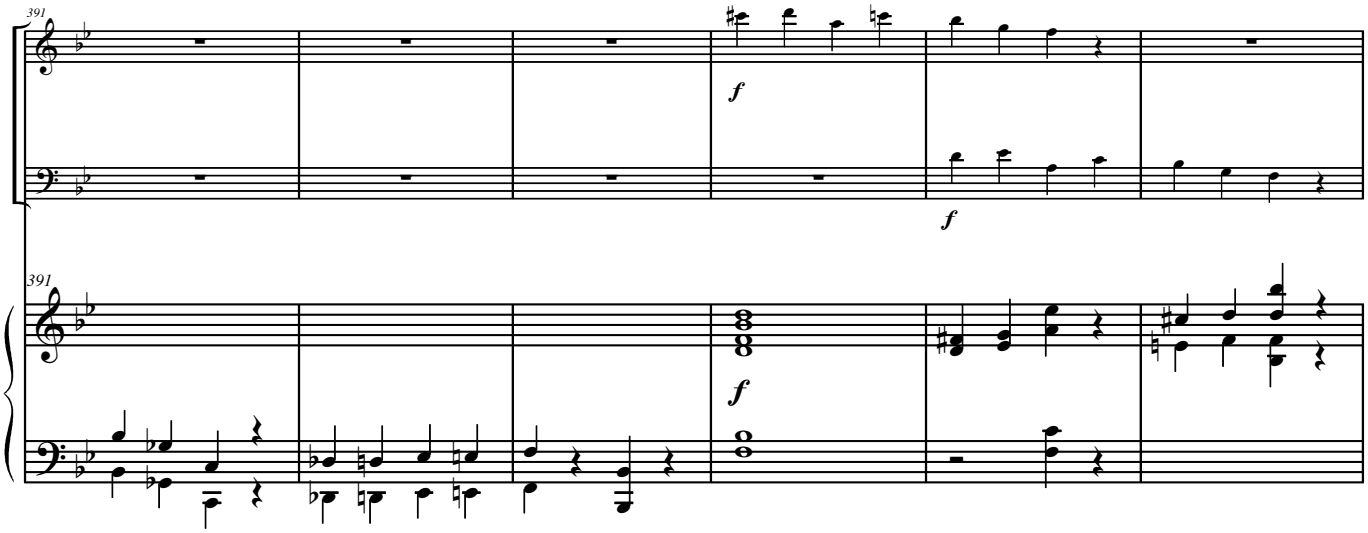

N
353
p
353
pp
p

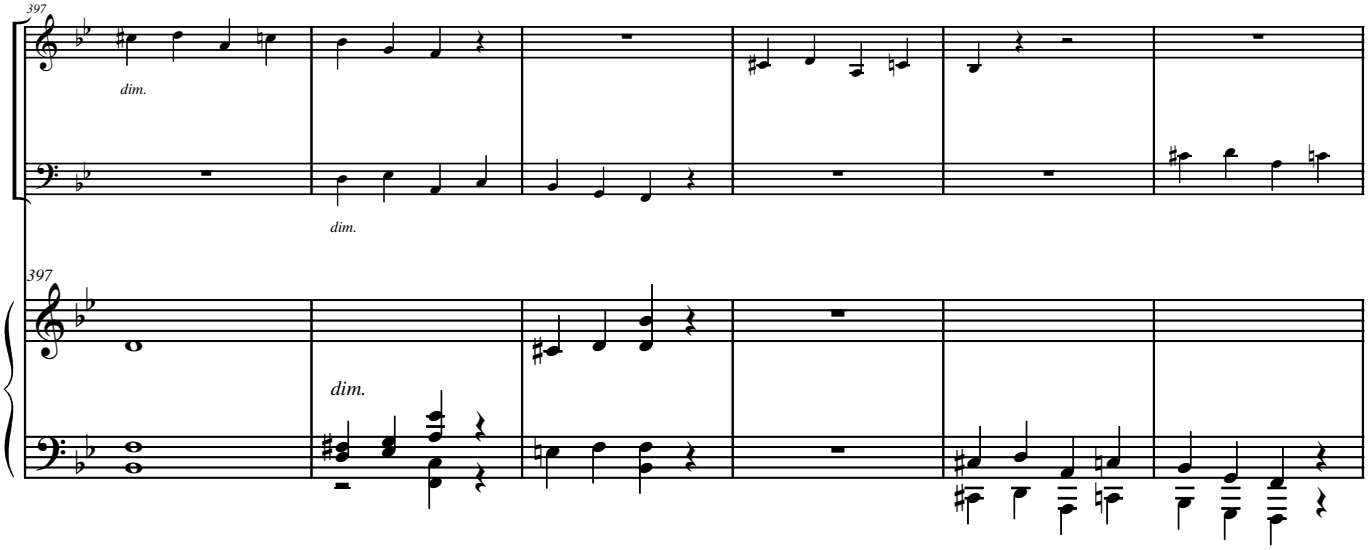

360
360

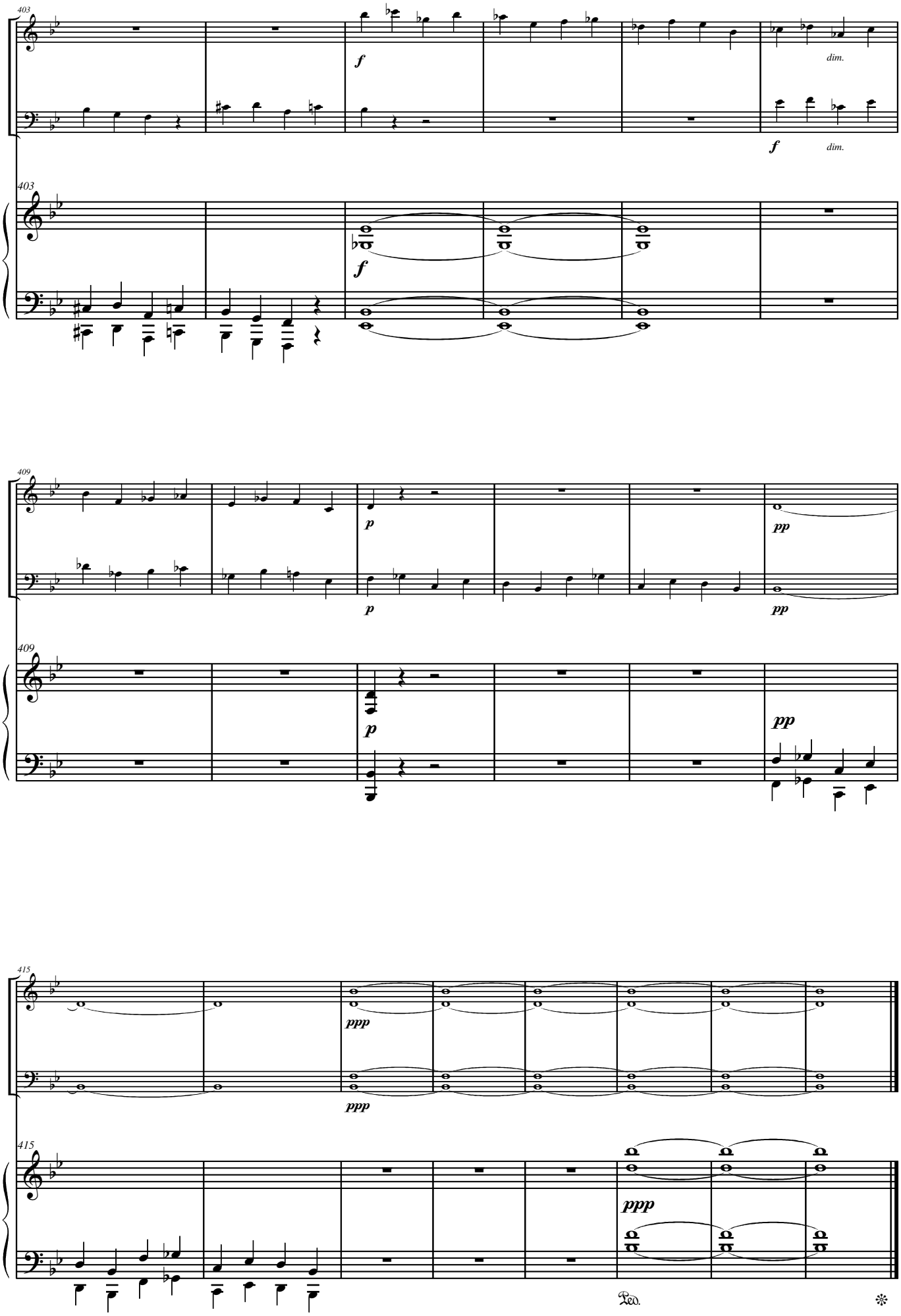

366
cresc.
cresc.
366
cresc.
372
dim.
dim.
p
372
p
dim.
p
379
p
379
sfp



O






403
f
dim.
f
dim.
403
f
409
p
pp
p
pp
409
p
pp
415
ppp
ppp
415
ppp
Ped.
*

Violino

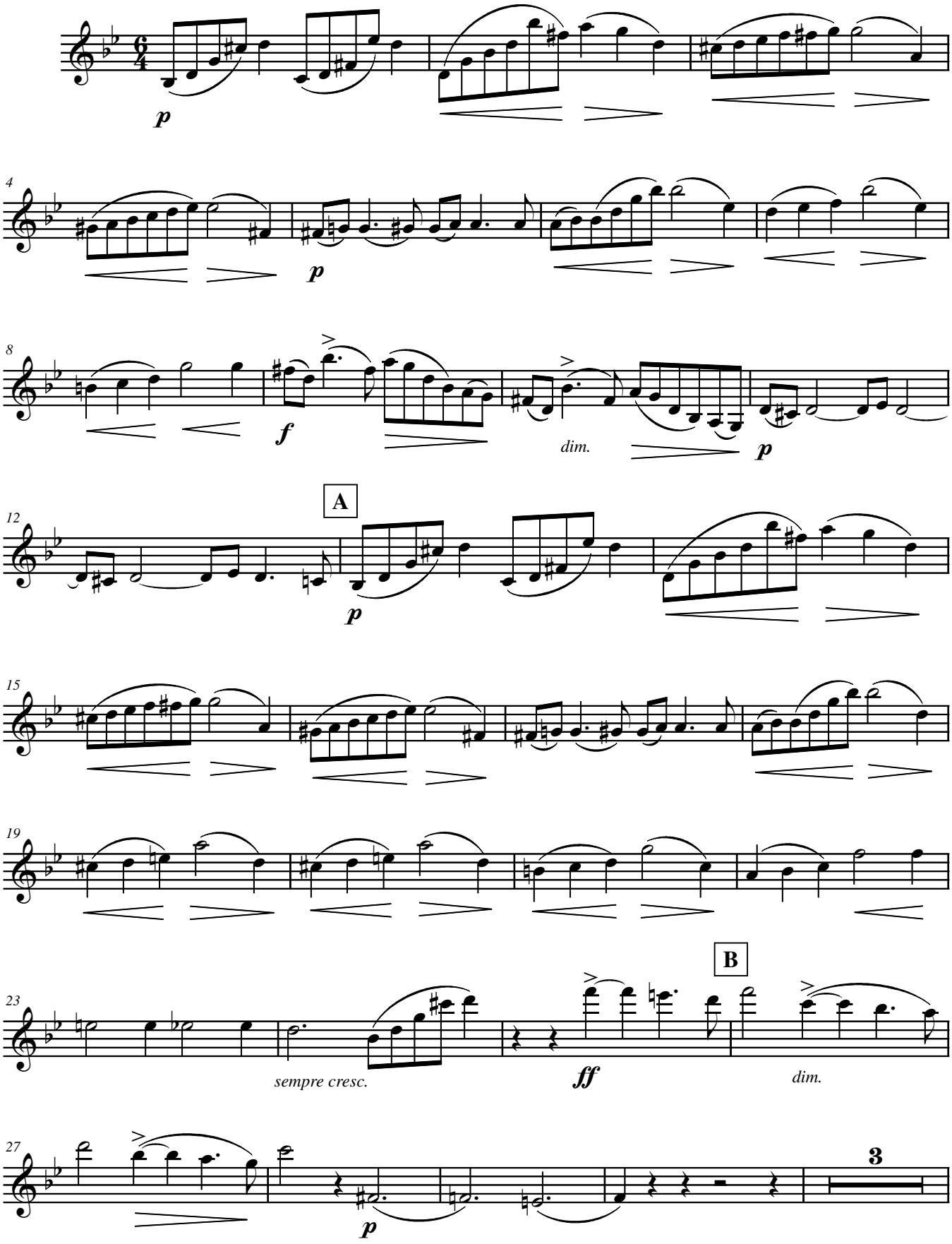
Trio

Piano, Violino e Violoncelo

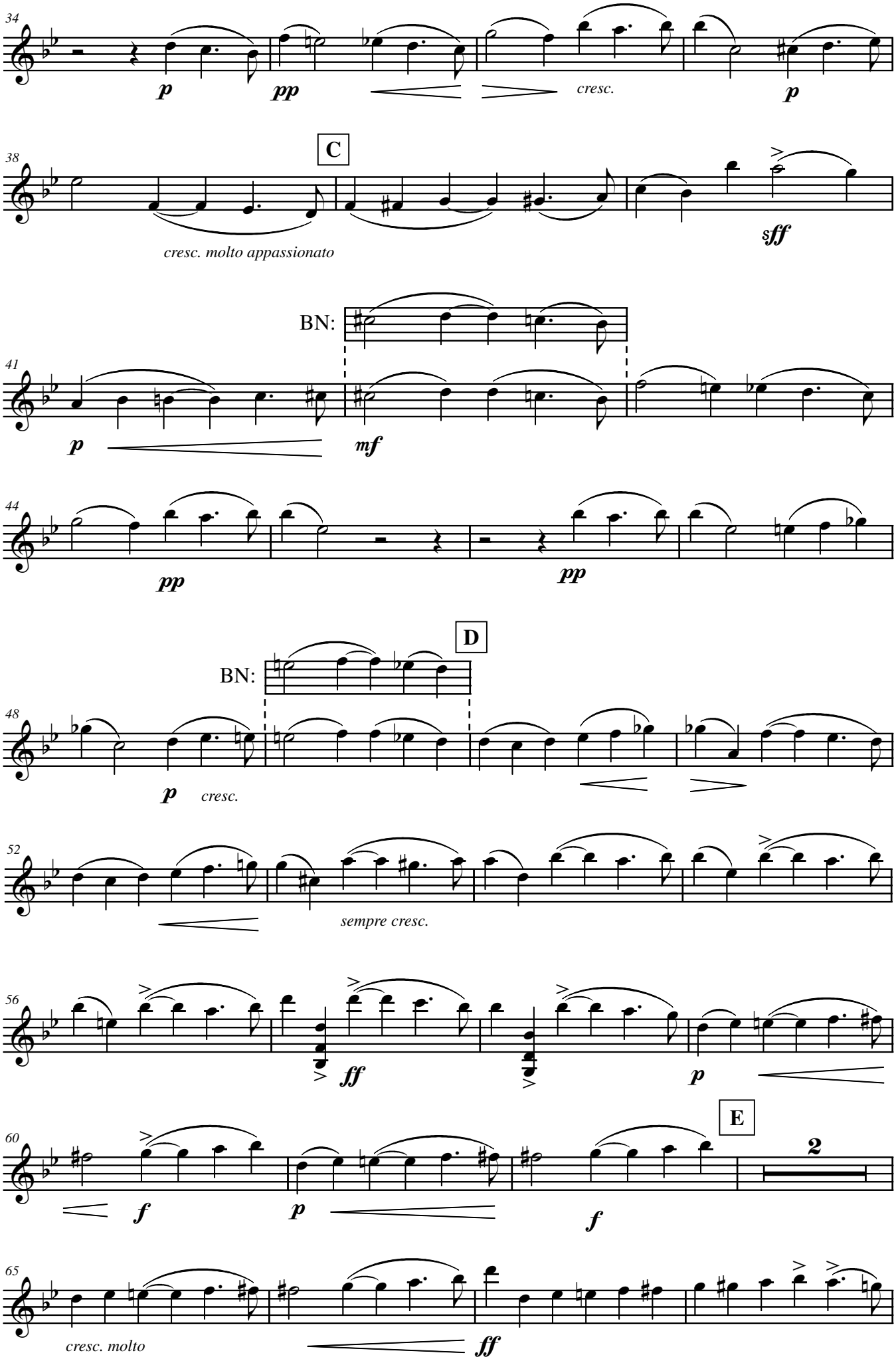
H. Oswald, op. 9

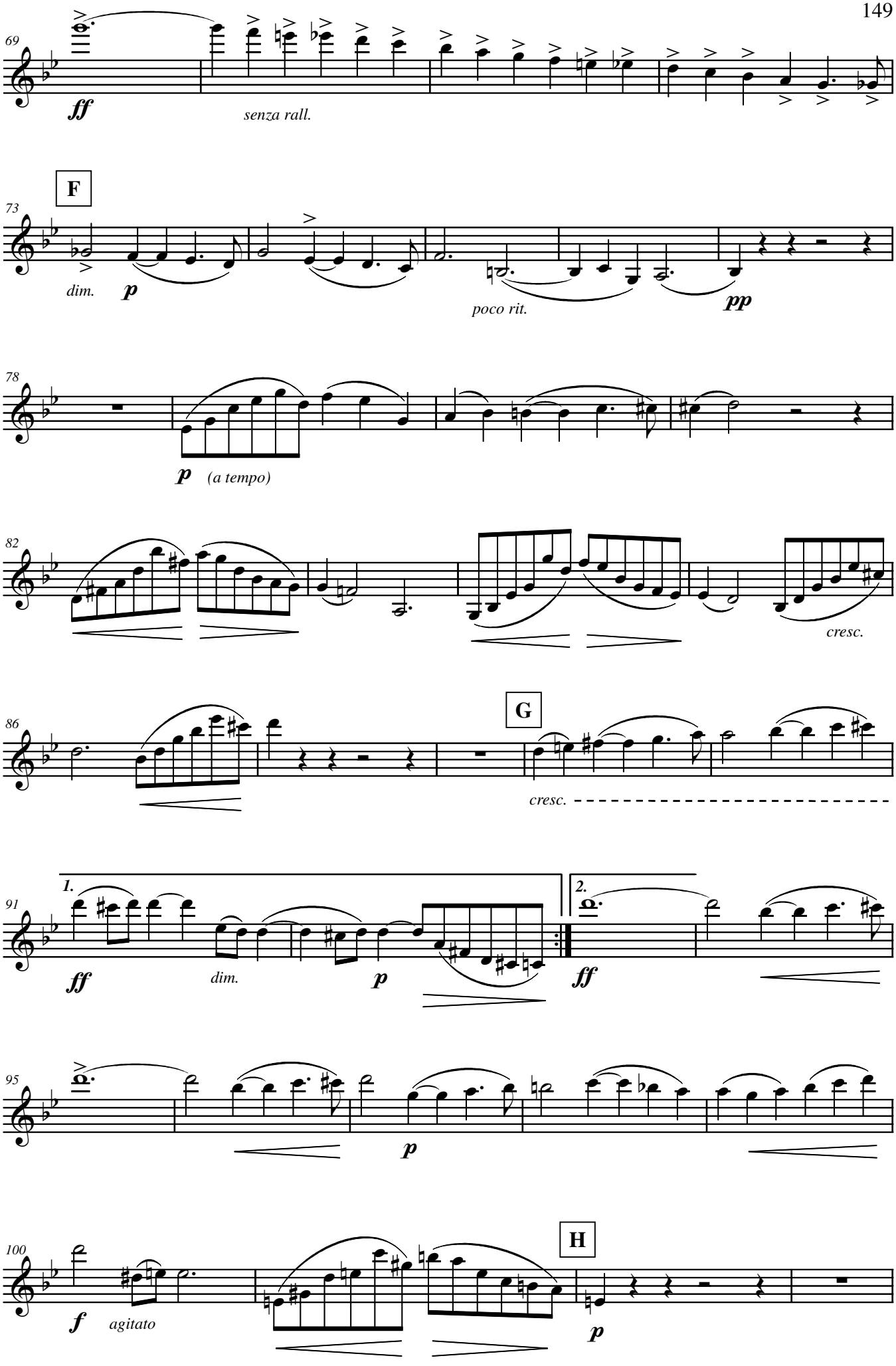
Edição e digitalização: Hélcio Vaz

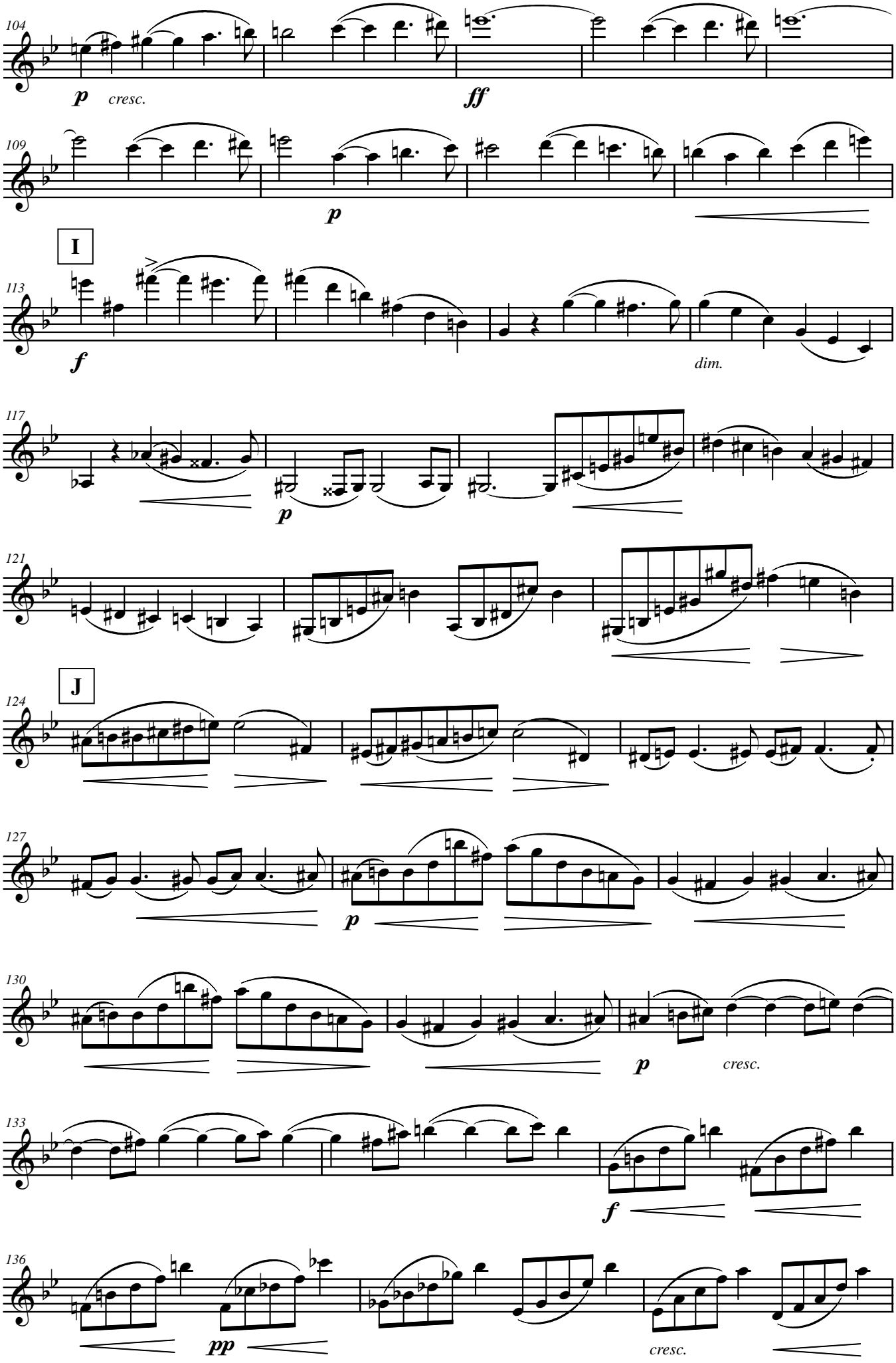
Allegro Moderato ♩. = 60

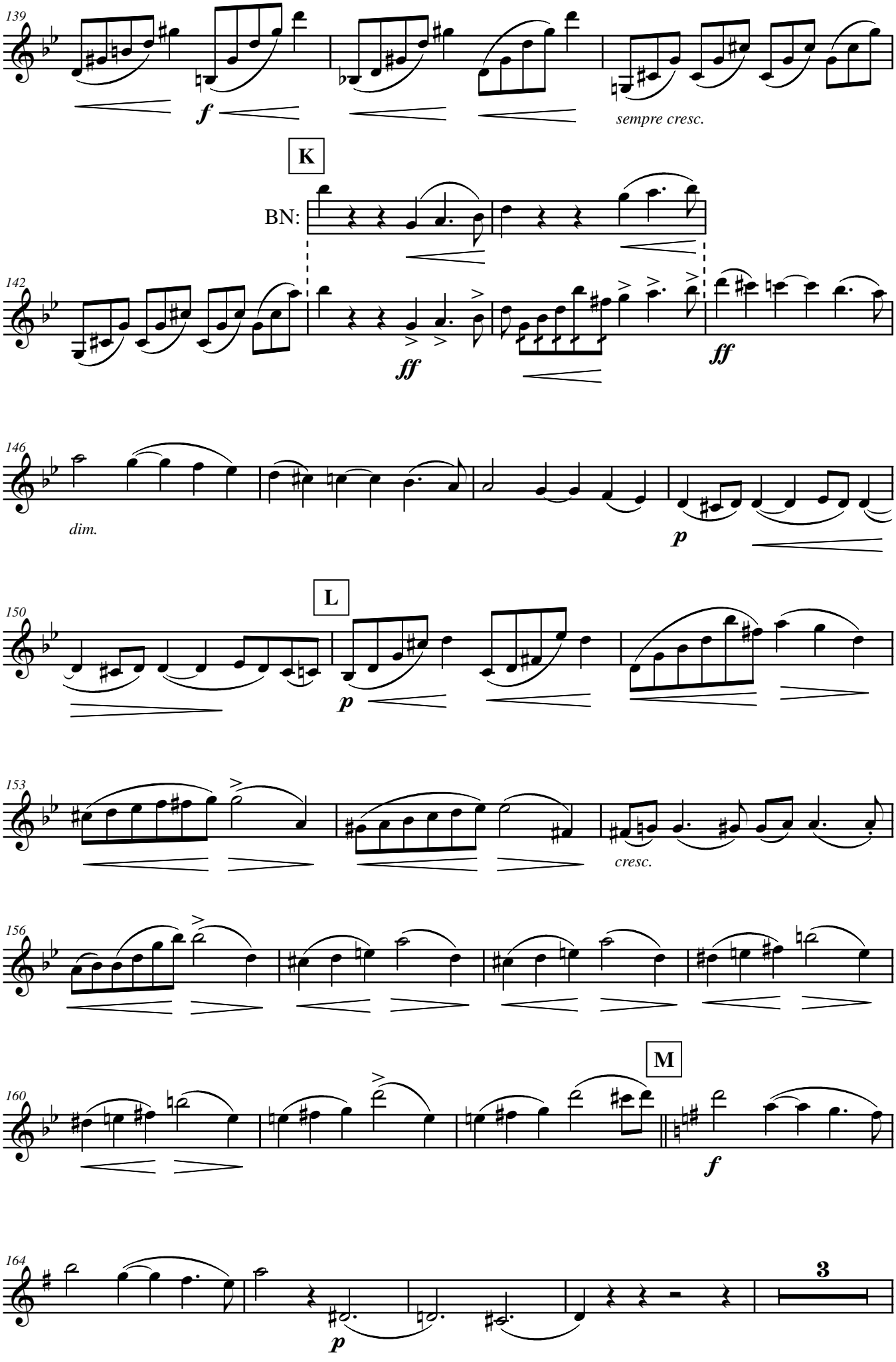


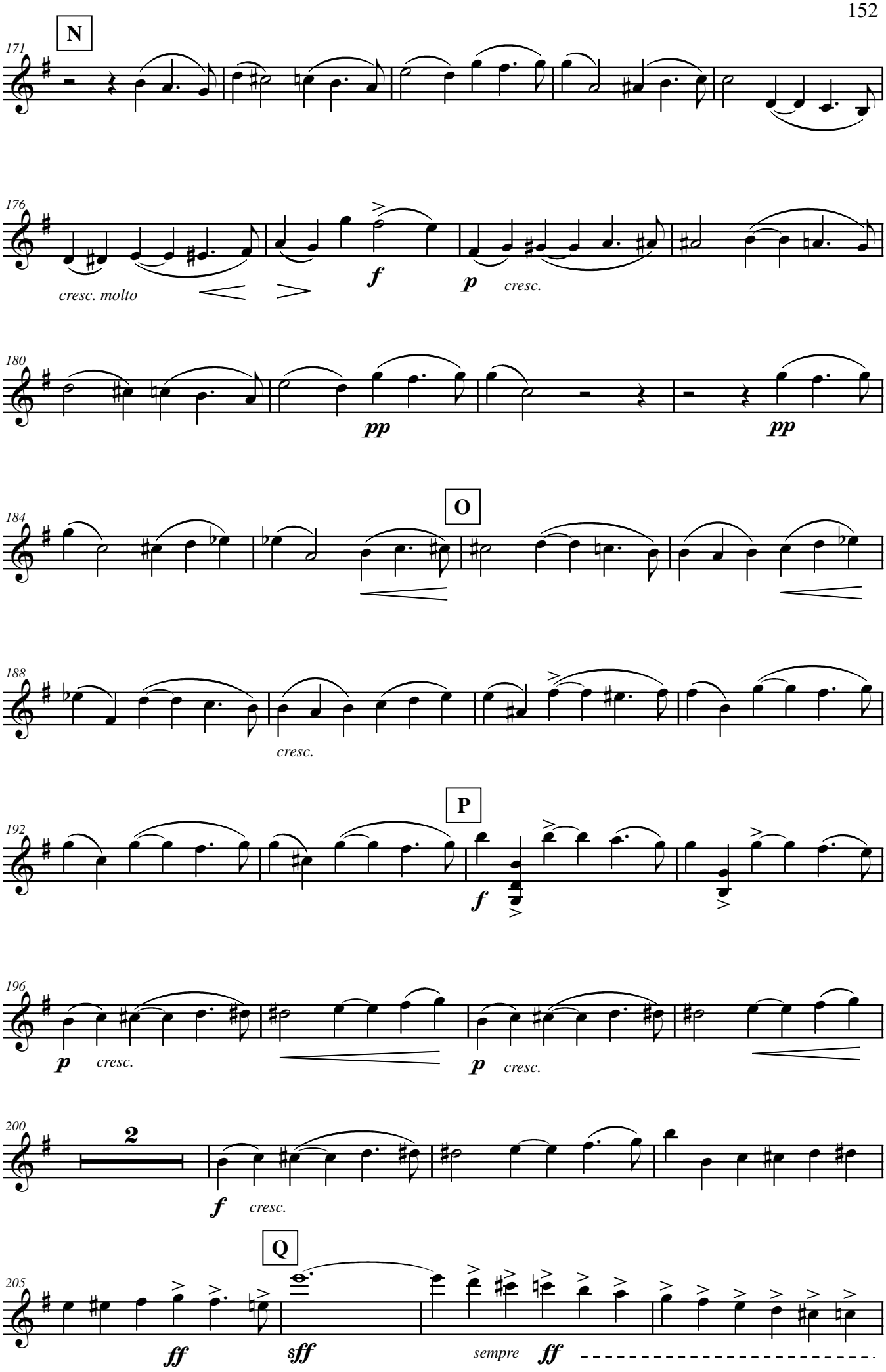
Hélcio Vaz 2012

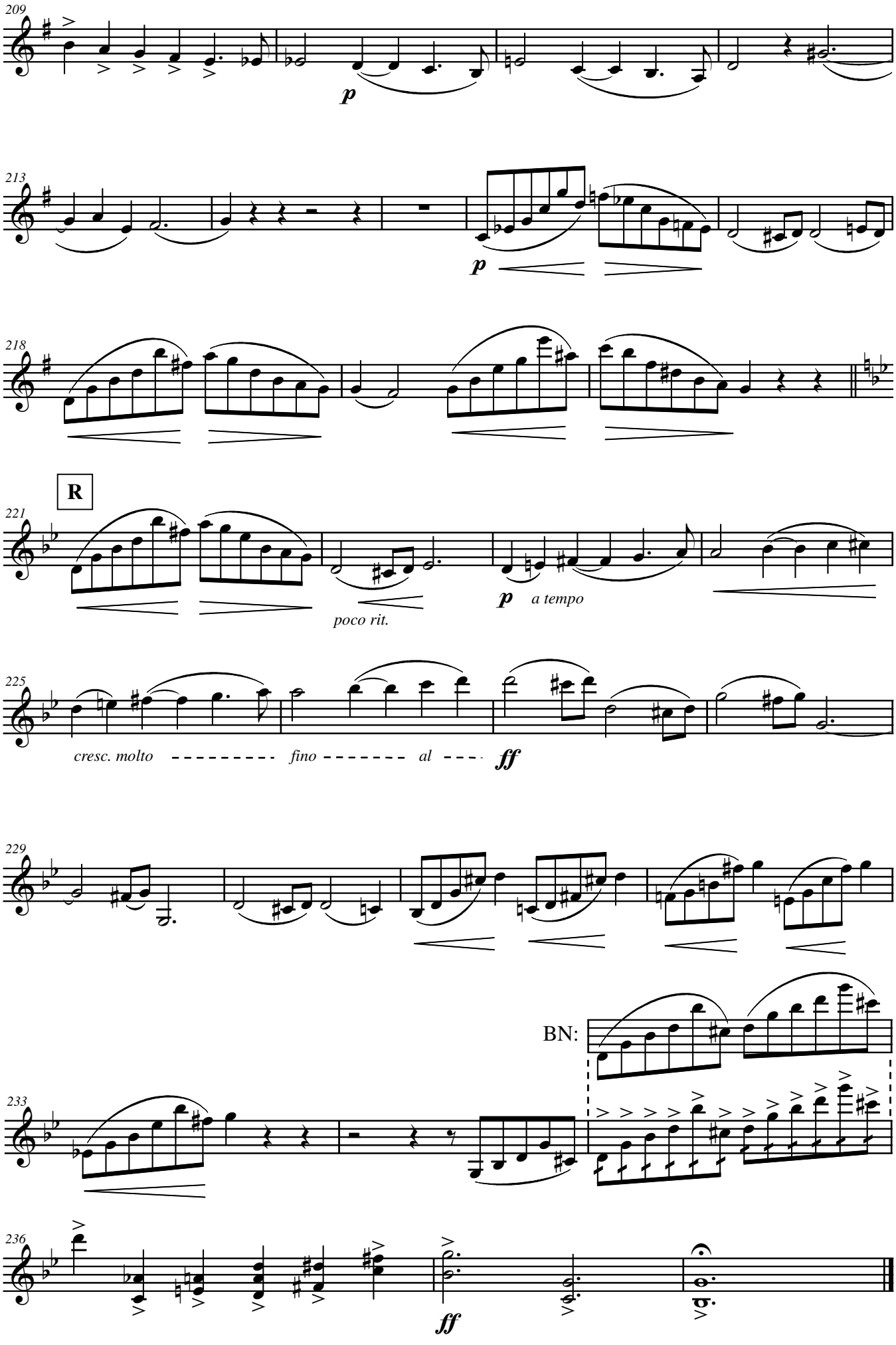

34
p
pp
cresc.
p
38
C
cresc. molto appassionato
sff
BN:
41
p
mf
44
pp
pp
BN:
D
48
p
cresc.
52
sempre cresc.
56
ff
p
60
E
2
f
p
f
65
cresc. molto
ff


69
ff
senza rall.
F
73
dim.
p
poco rit.
pp
78
p
(a tempo)
82
cresc.
86
G
cresc.
1.
2.
91
ff
dim.
p
ff
95
p
100
f
agitato
H
p

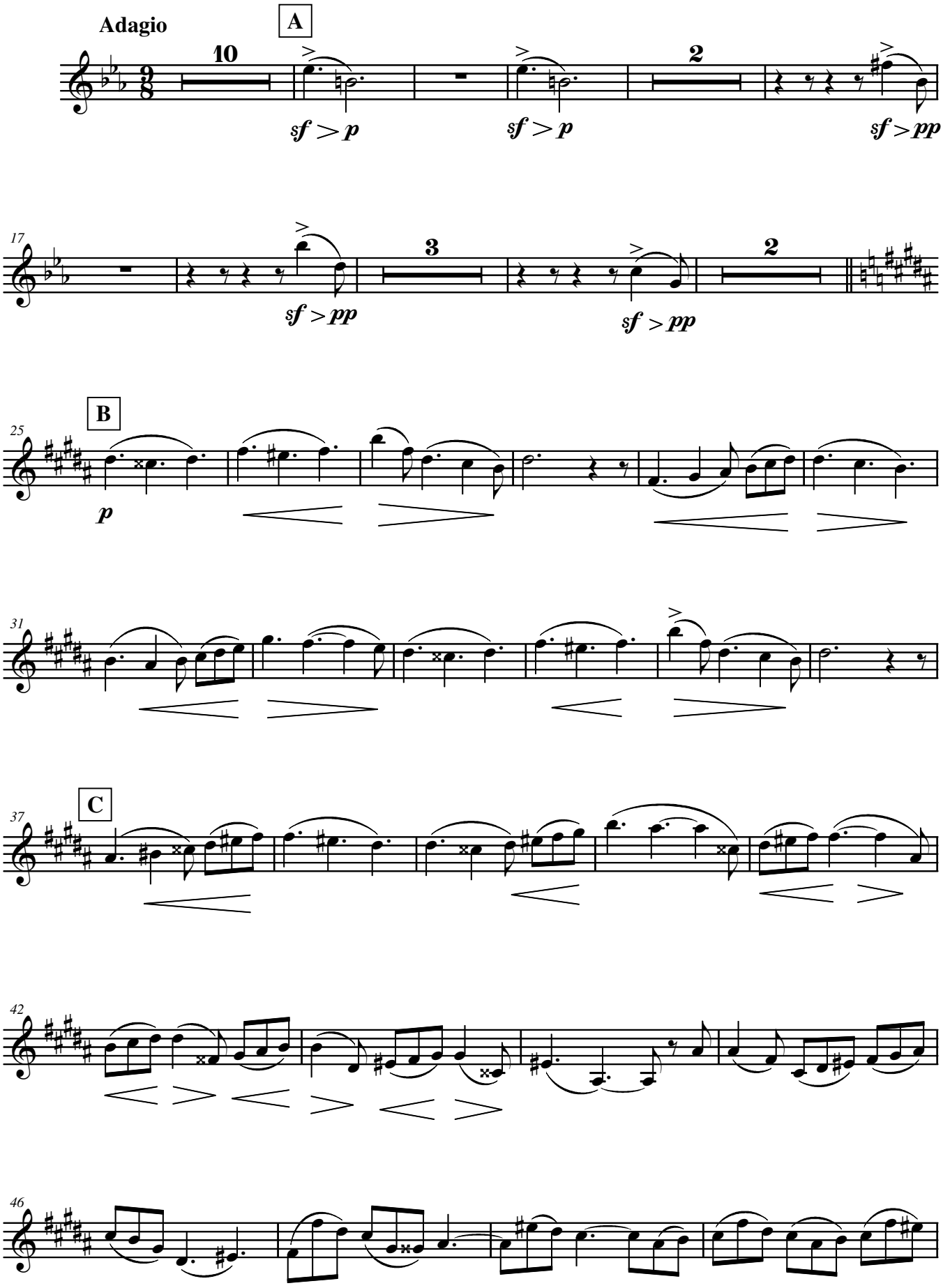

104
p
cresc.
ff
109
p
I
113
f
dim.
117
p
121
J
124
127
p
130
p
cresc.
133
f
136
pp
cresc.

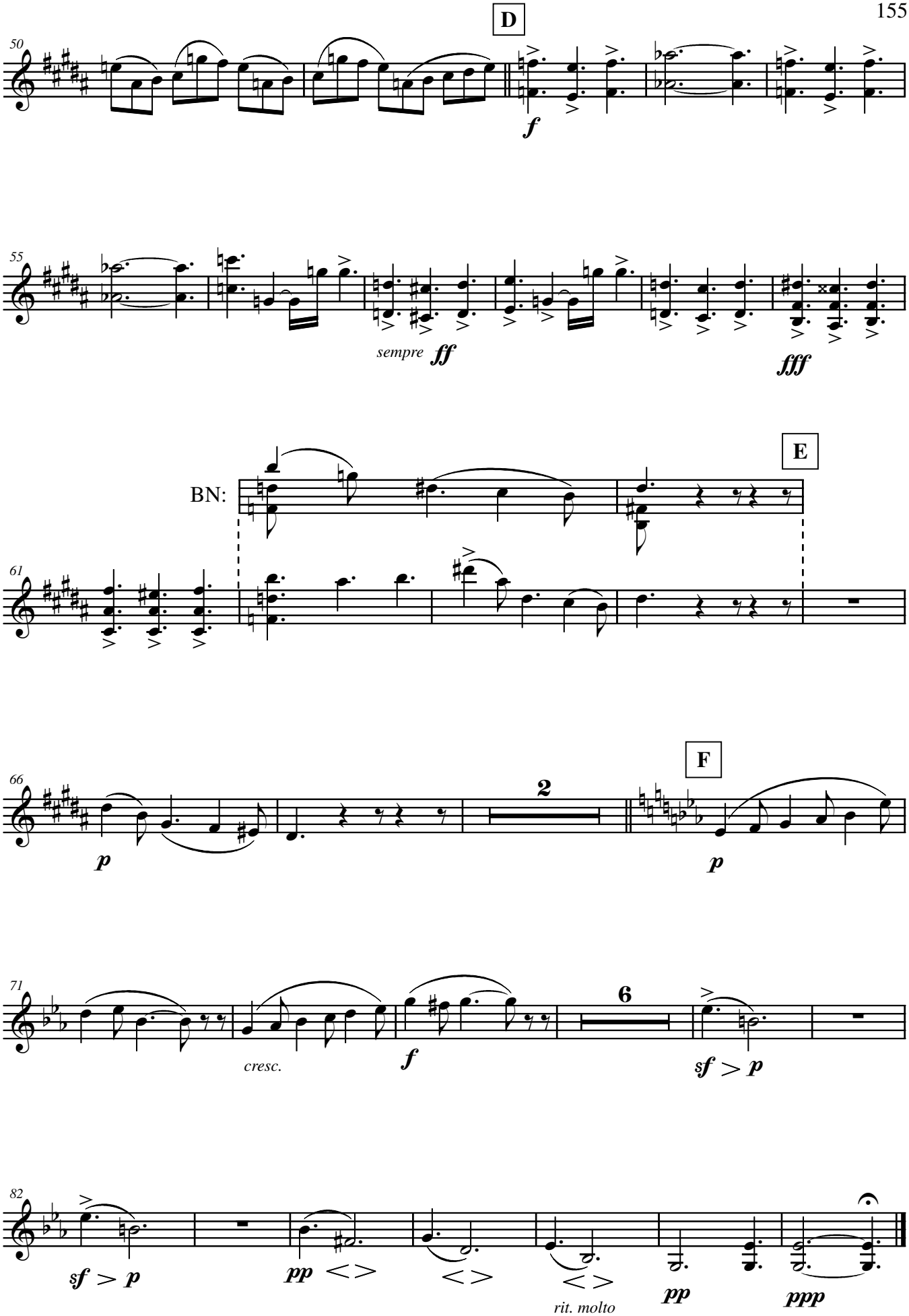

139
f
sempre cresc.
K
BN:
142
ff
ff
146
dim.
p
150
L
p
153
cresc.
156
160
M
f
164
p
3


N
171
176
cresc. molto
f
p
cresc.
180
pp
pp
O
184
188
cresc.
P
192
f
196
p
cresc.
p
cresc.
200
2
f
cresc.
Q
205
ff
sff
sempre
ff


209
p
213
p
218
R
221
poco rit.
p a tempo
225
cresc. molto
fino
al
ff
229
BN:
233
236
ff

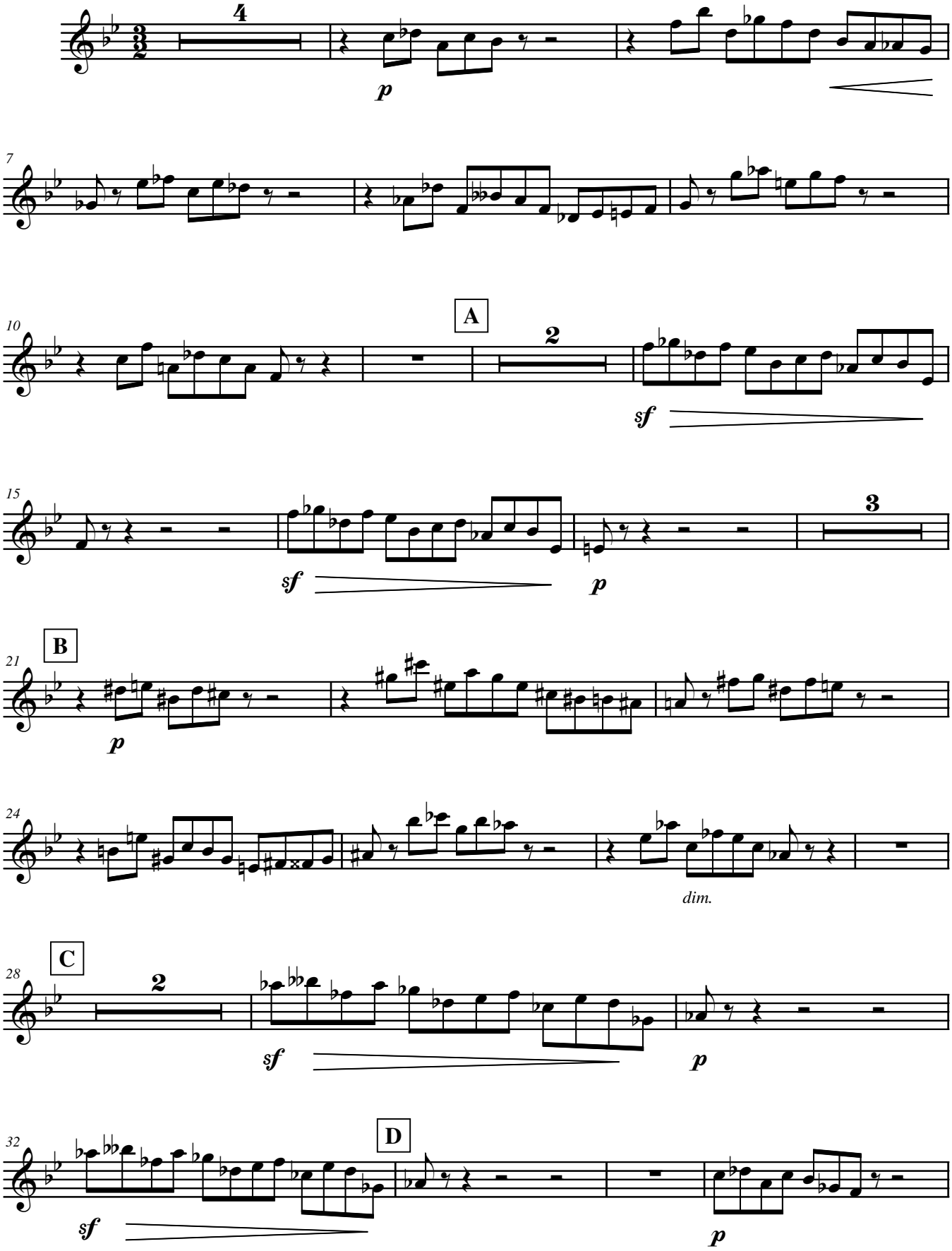
II

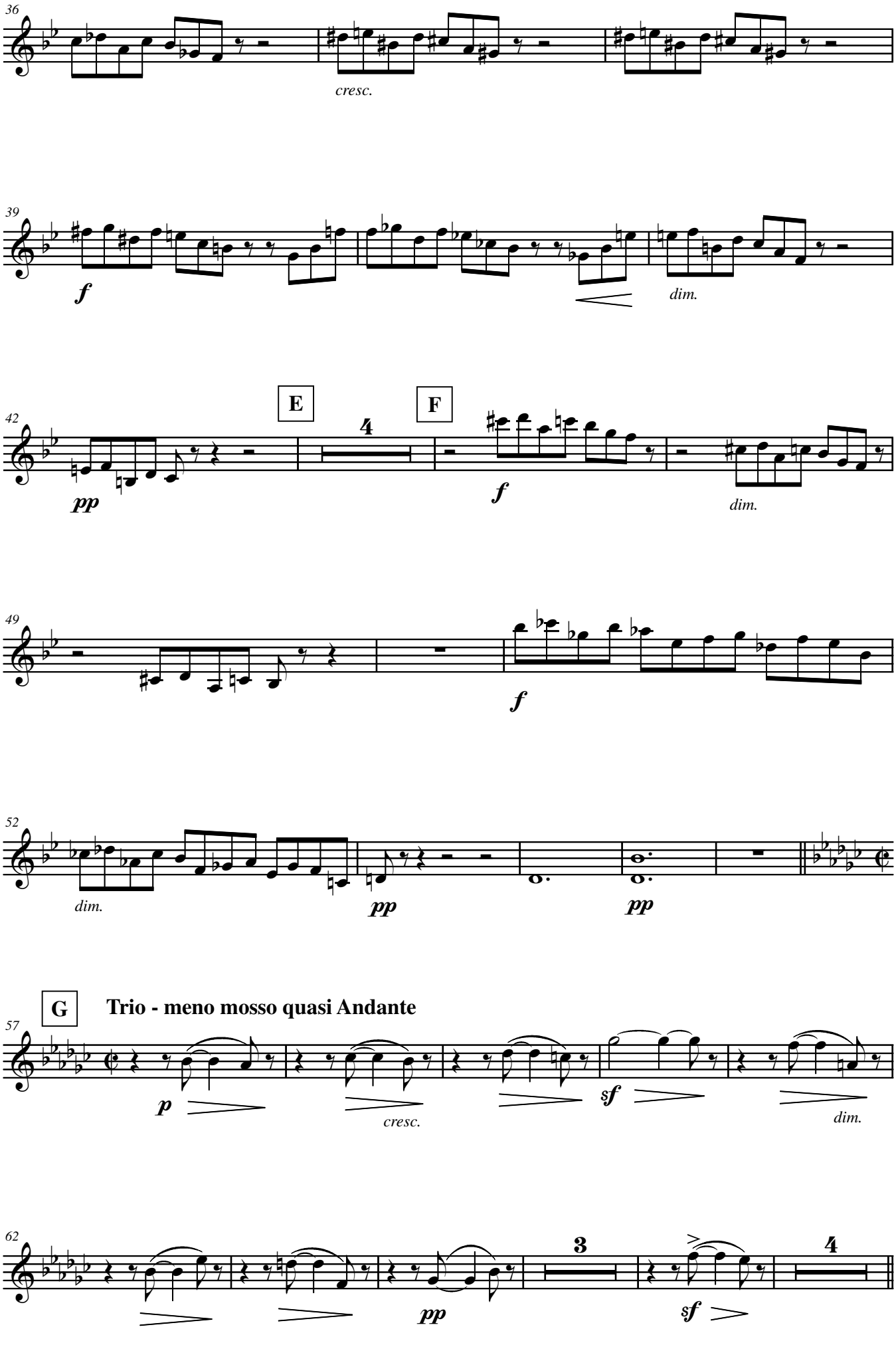


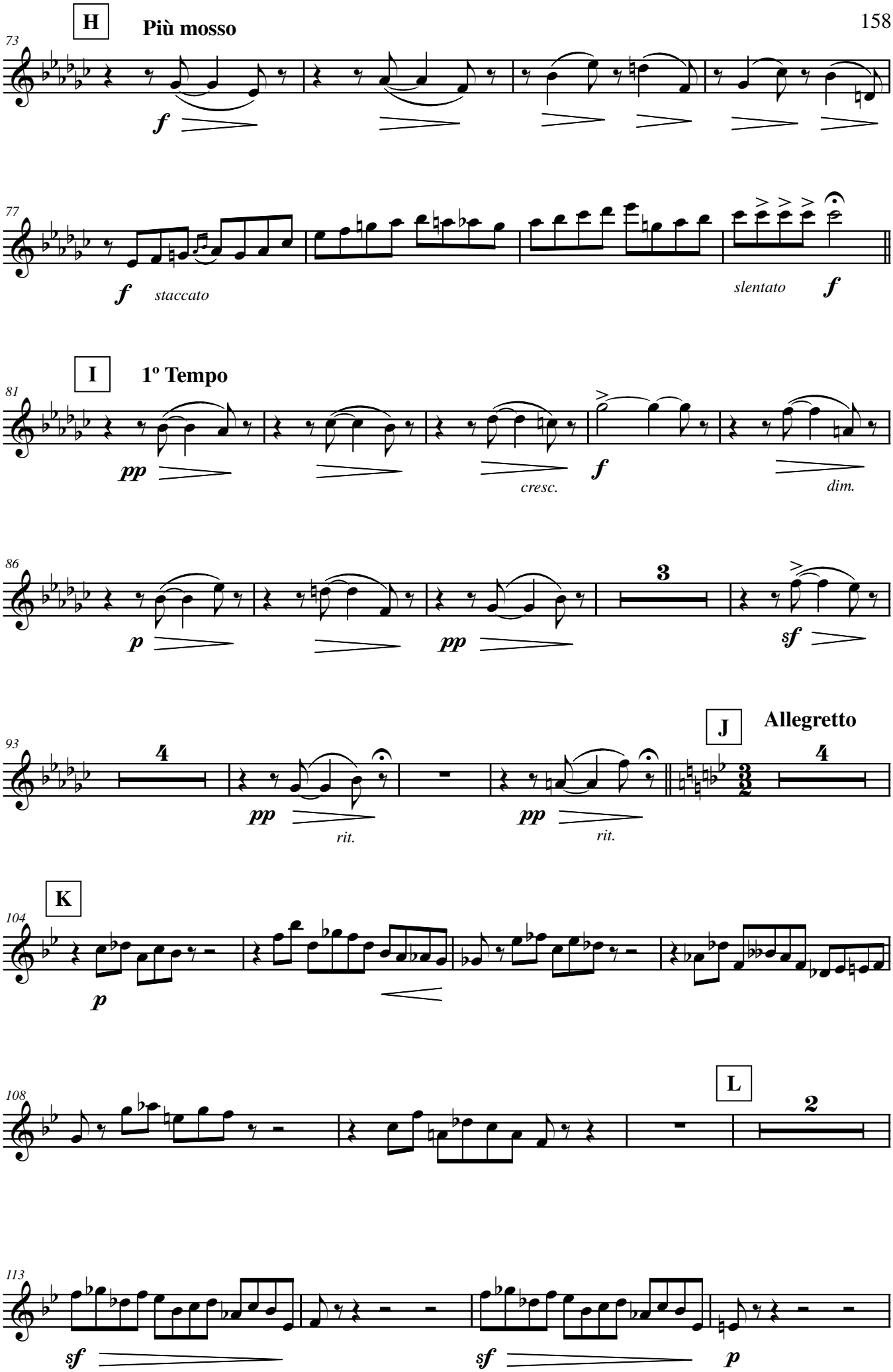

D
50
f
55
sempre ff
fff
E
BN:
61
66
p
2
F
p
71
cresc.
f
6
sf > p
82
sf > p
pp
rit. molto
pp
ppp

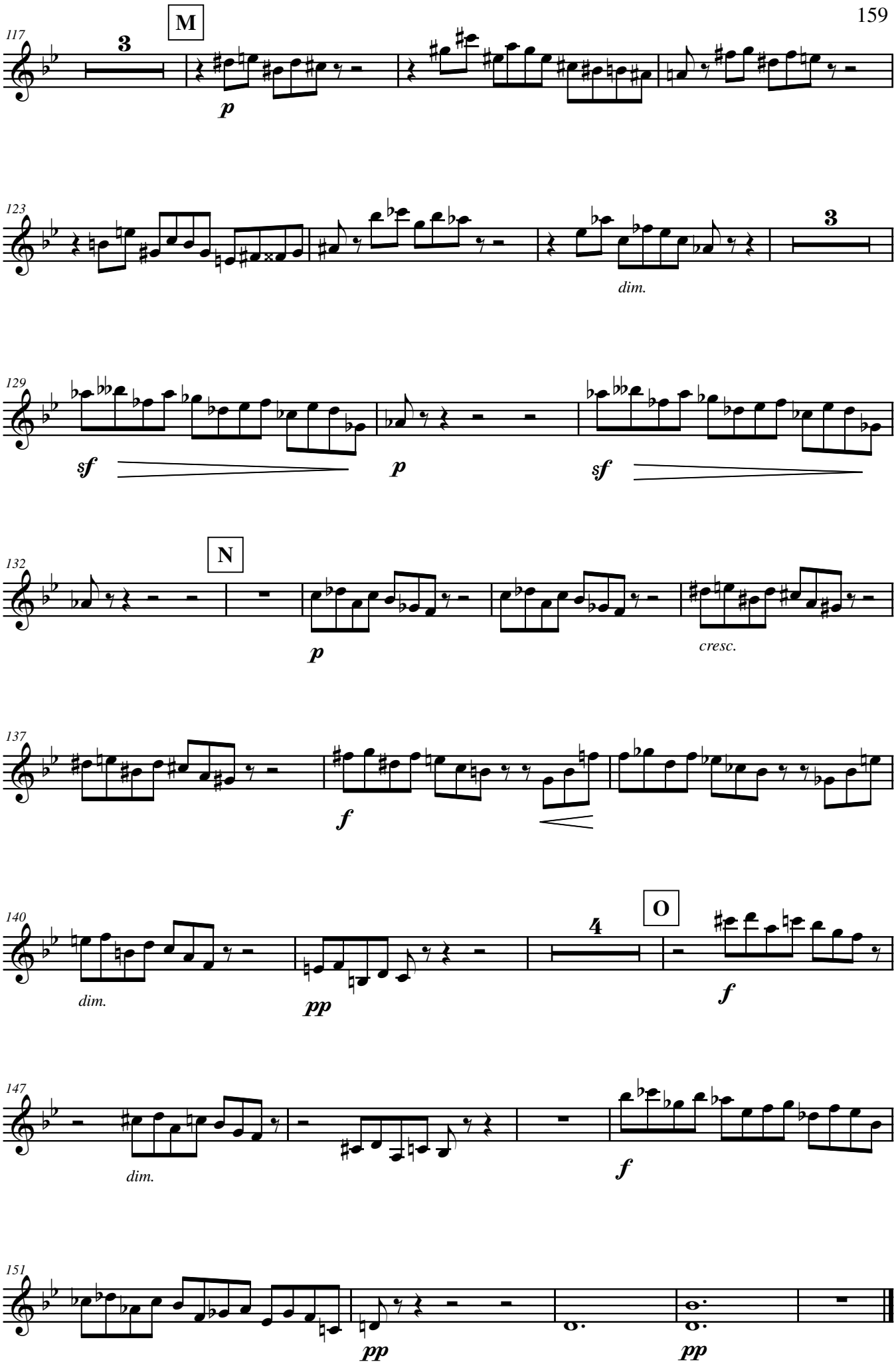
III
Scherzo

Allegretto



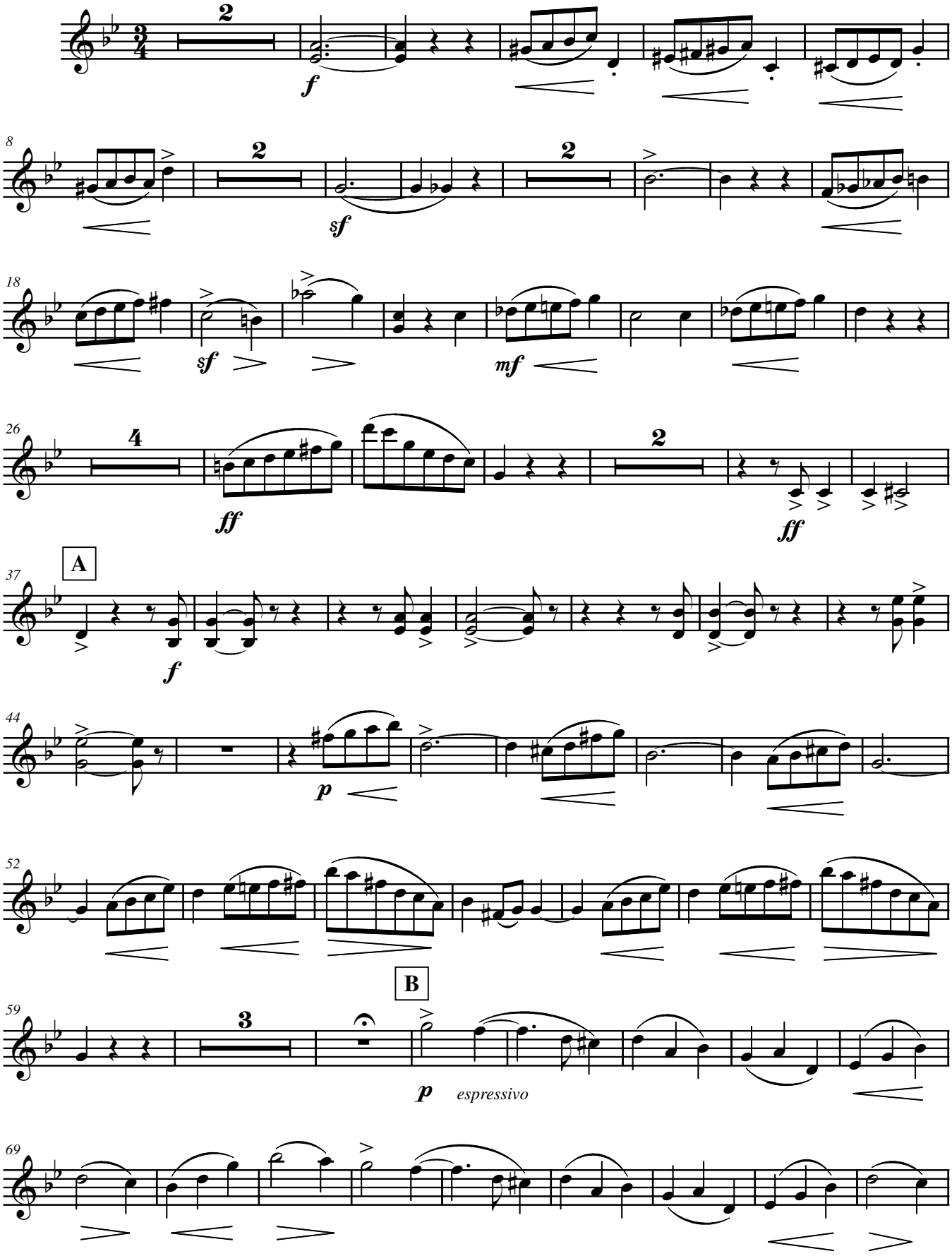

36
cresc.
39
f
dim.
42
E
4
F
pp
f
dim.
49
f
52
dim.
pp
pp
G
Trio - meno mosso quasi Andante
57
p
cresc.
sf
dim.
62
3
4
pp
sf

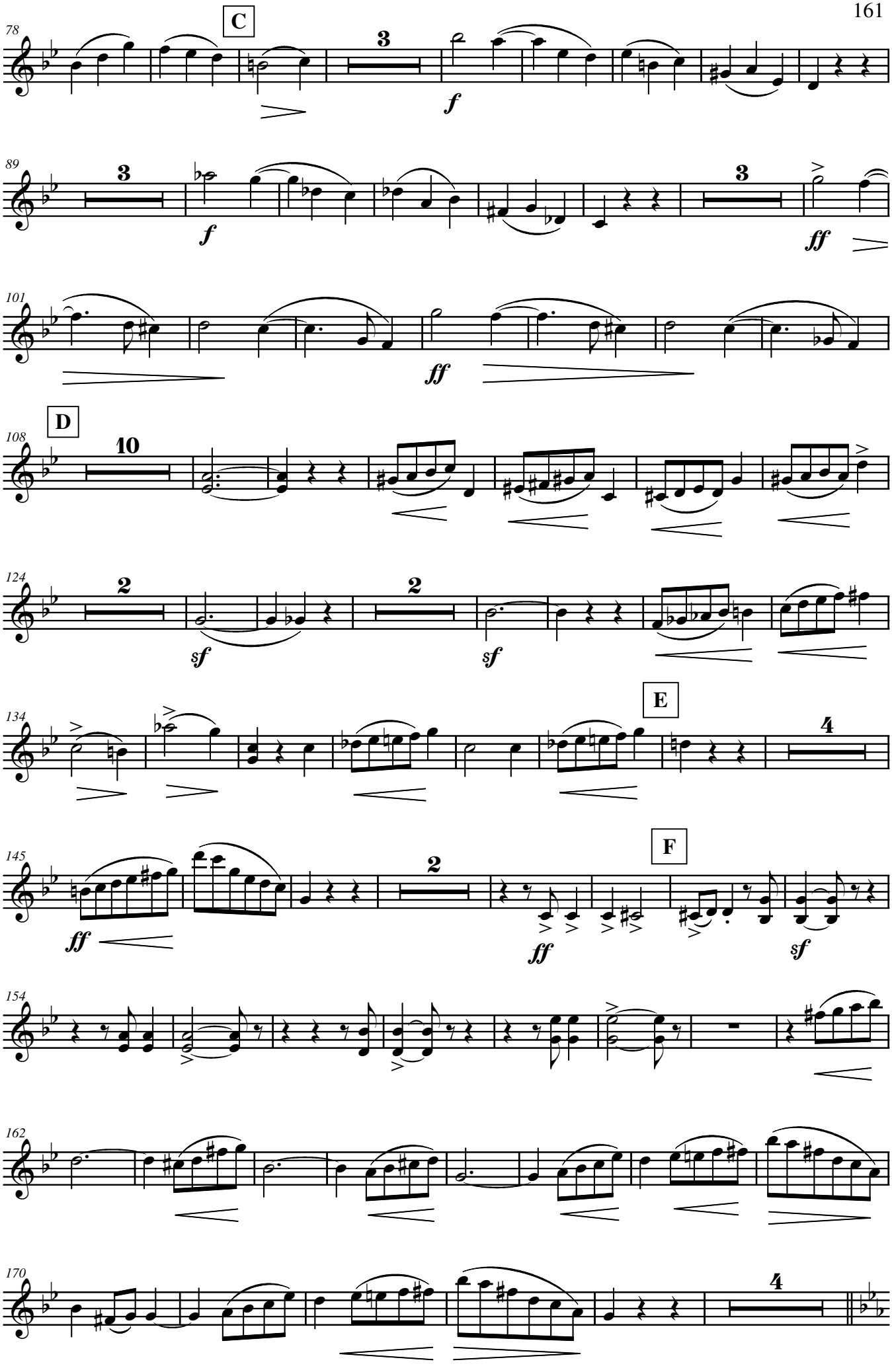

H
Più mosso
73
f
77
f
staccato
slentato
f
I
1º Tempo
81
pp
cresc.
f
dim.
86
3
p
pp
sf
J
Allegretto
93
4
pp
rit.
pp
rit.
4
K
104
p
L
108
2
113
sf
sf
p

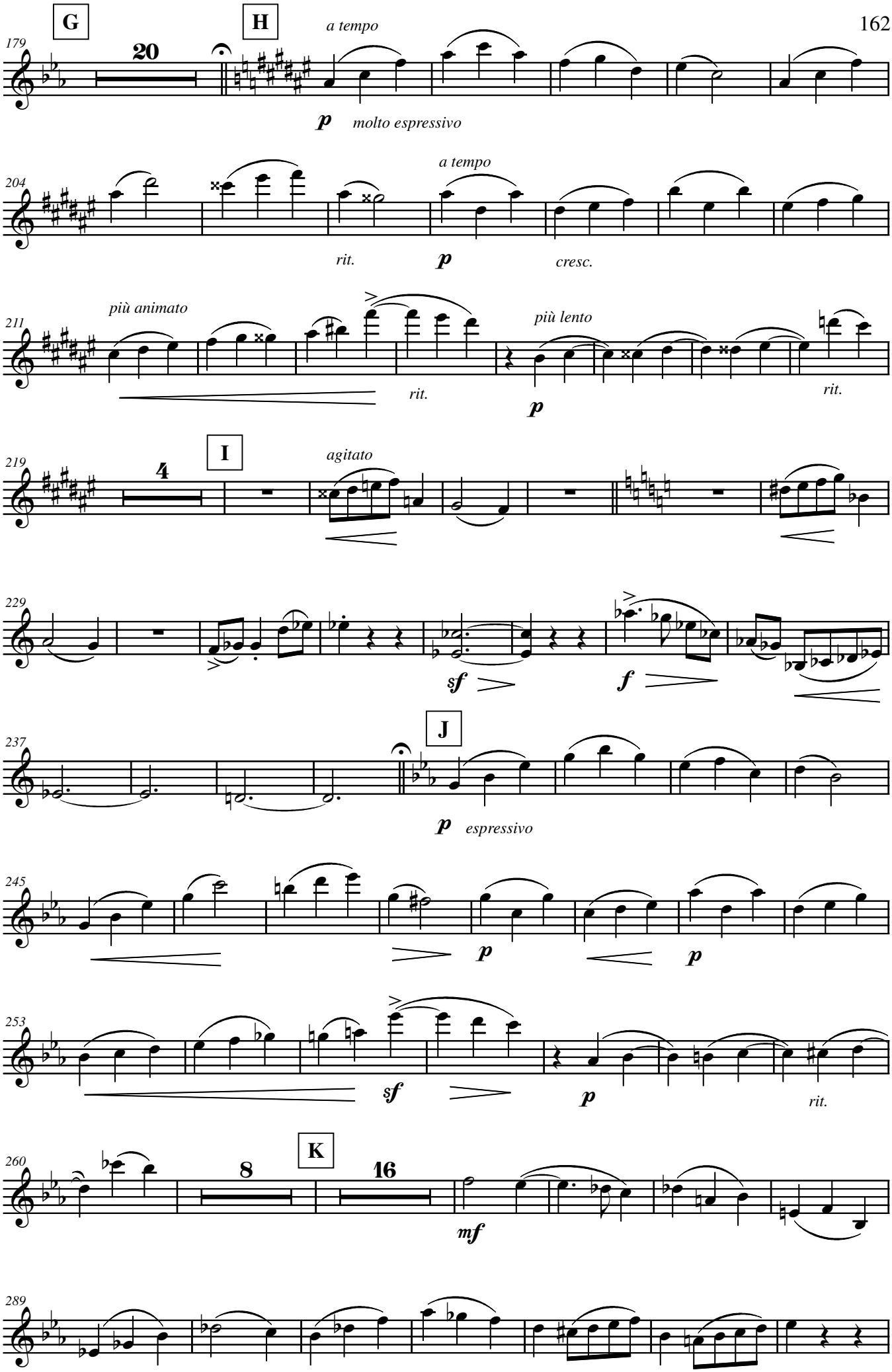

117
M
3
p
123
3
dim.
129
sf
p
sf
132
N
p
cresc.
137
f
140
dim.
pp
4
O
f
147
dim.
f
151
pp
pp

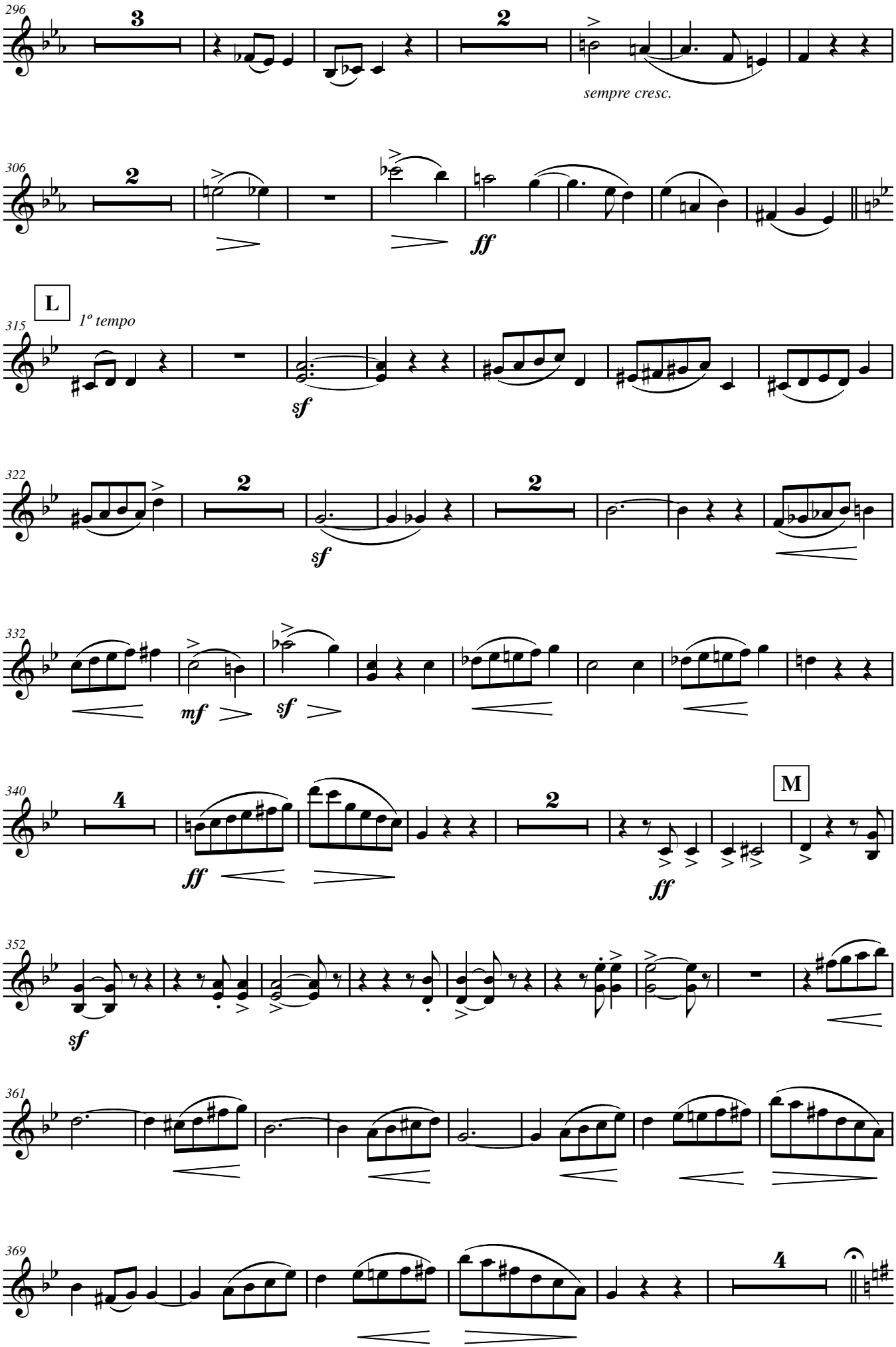
IV

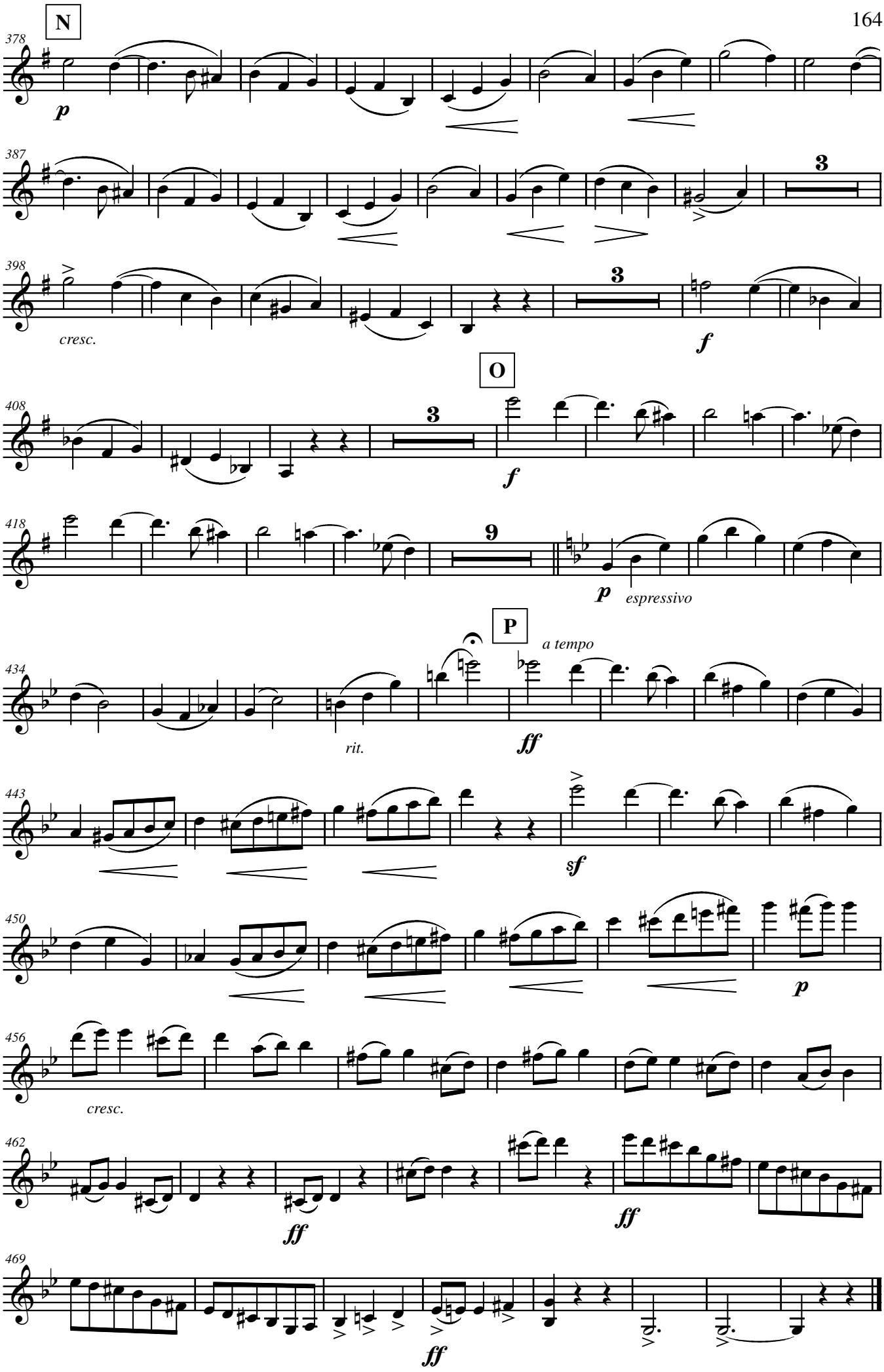
Molto Allegro




78
C
3
f
89
3
f
3
ff
101
ff
108
D
10
124
2
sf
2
sf
134
E
4
145
F
2
ff
ff
sf
154
162
170
4


G
H
a tempo
179
20
p molto espressivo
204
a tempo
rit.
p
cresc.
211
più animato
più lento
rit.
rit.
p
I
agitato
219
4
229
sf
f
J
237
p espressivo
245
p
p
253
sf
p
rit.
K
260
8
16
mf
289


296
3
2
sempre cresc.
306
2
ff
L
1º tempo
315
sf
322
2
2
sf
332
mf
sf
340
4
ff
2
M
ff
352
sf
361
369
4

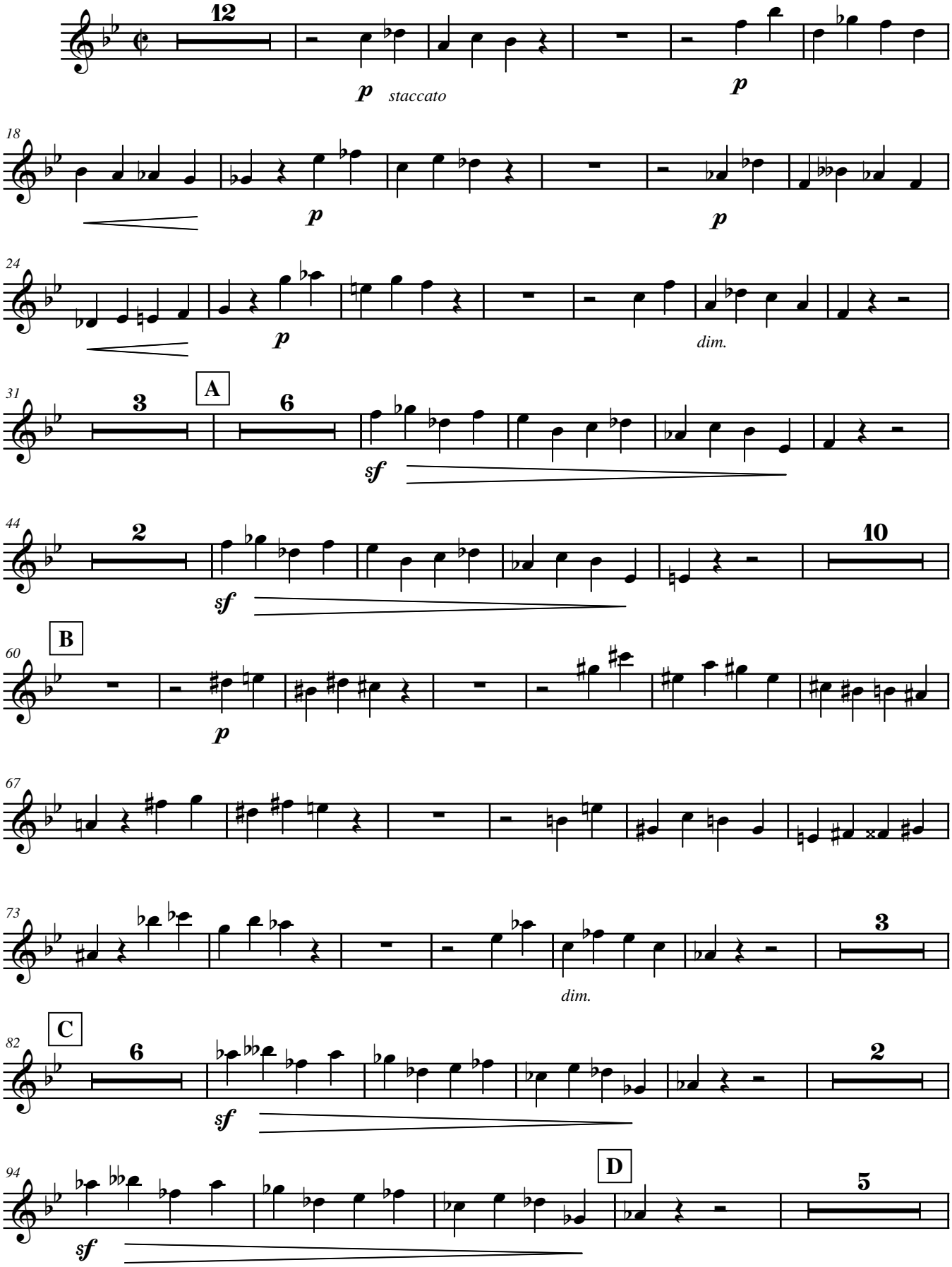

N
378
p
387
3
398
cresc.
3
f
O
408
3
f
418
9
p
espressivo
P
434
a tempo
rit.
ff
443
sf
450
p
456
cresc.
462
ff
ff
469
ff

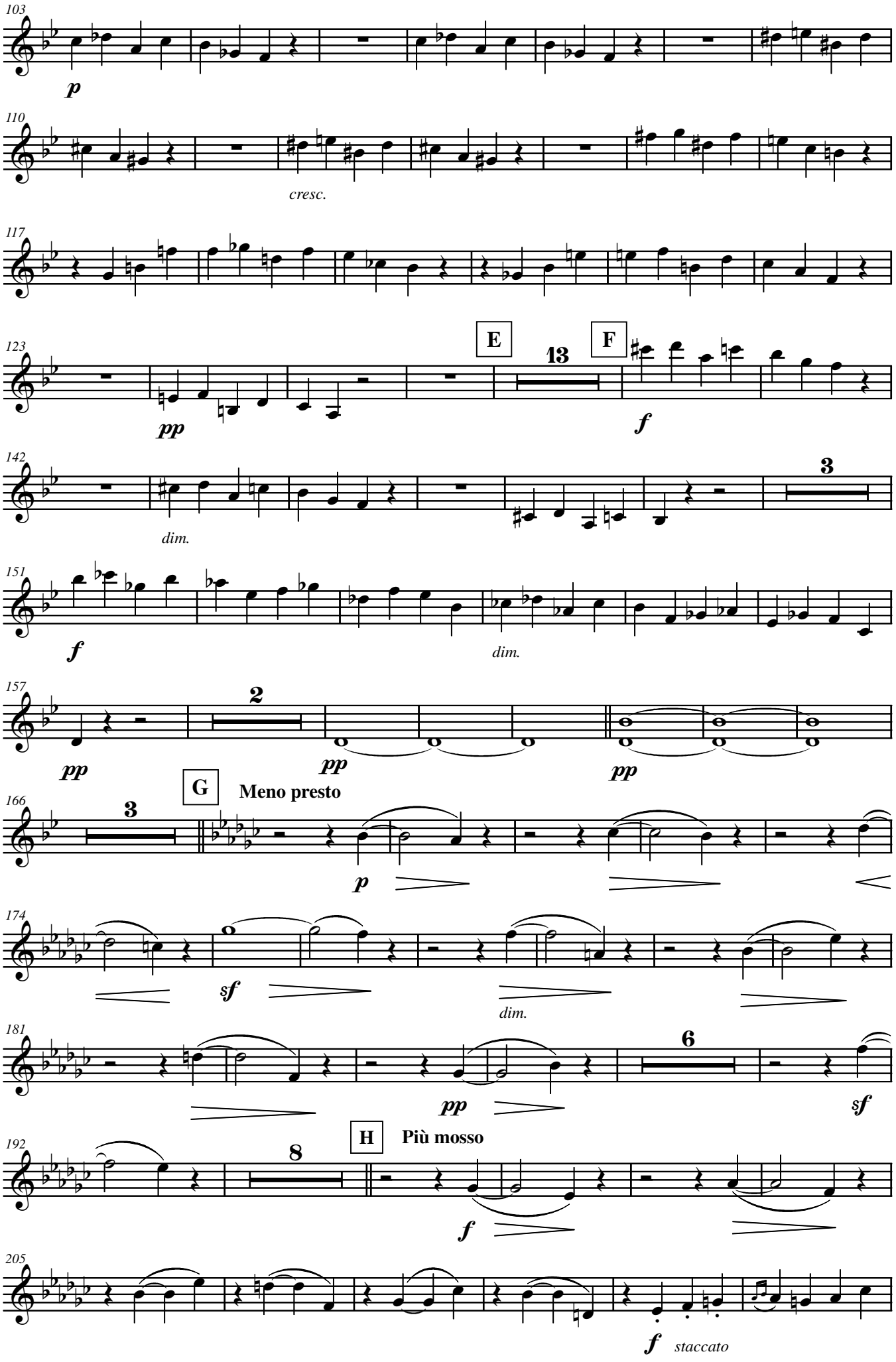
Apêndice:

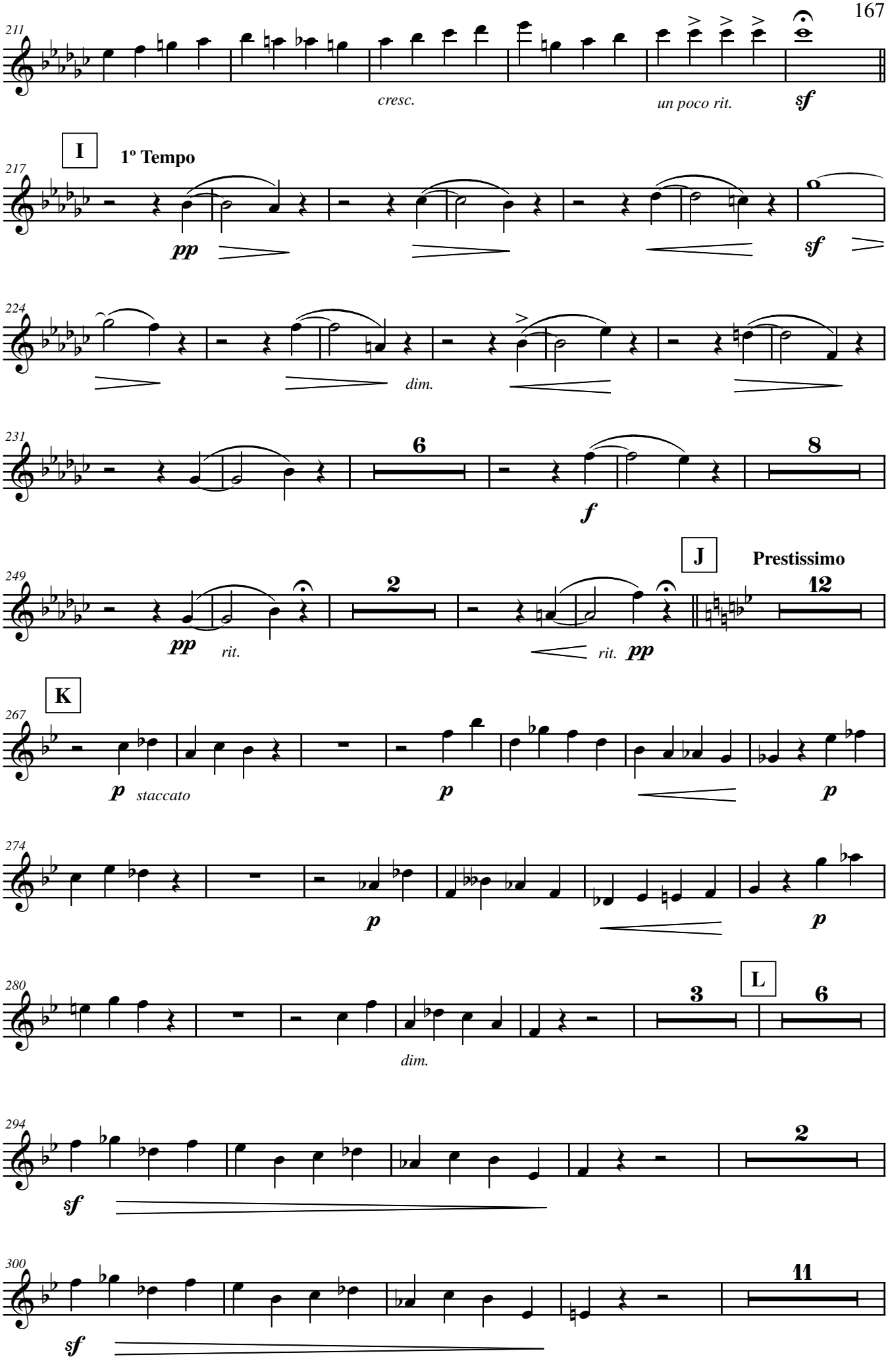
III

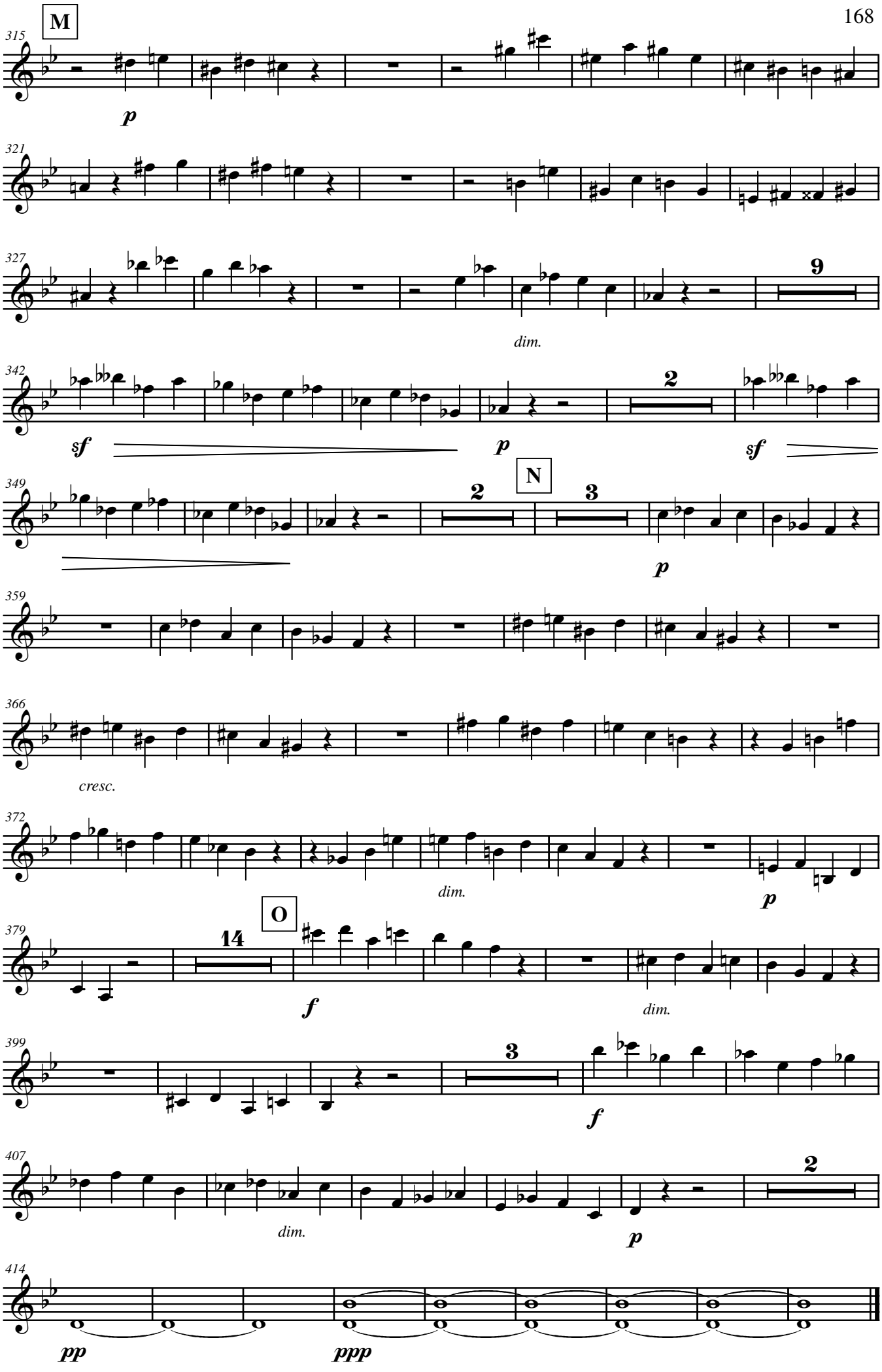
(Versão BN)

Prestissimo (ritmo di 3 battute)




103
p
110
cresc.
117
123
E
13
F
pp
f
142
3
dim.
151
f
dim.
157
2
pp
pp
pp
166
3
G
Meno presto
p
174
sf
dim.
181
6
pp
sf
192
H
Più mosso
8
f
205
f
staccato


211
cresc.
un poco rit.
sf
I
1º Tempo
217
pp
sf
224
dim.
231
6
8
f
J
Prestissimo
249
2
12
pp
rit.
rit.
pp
K
267
p
staccato
p
p
274
p
p
280
3
L
6
dim.
294
2
sf
300
11
sf


M
315
p
321
327
9
dim.
342
sf
2
p
sf
N
349
2
3
p
359
366
cresc.
372
dim.
p
O
379
14
f
dim.
399
3
f
407
2
dim.
p
414
pp
ppp

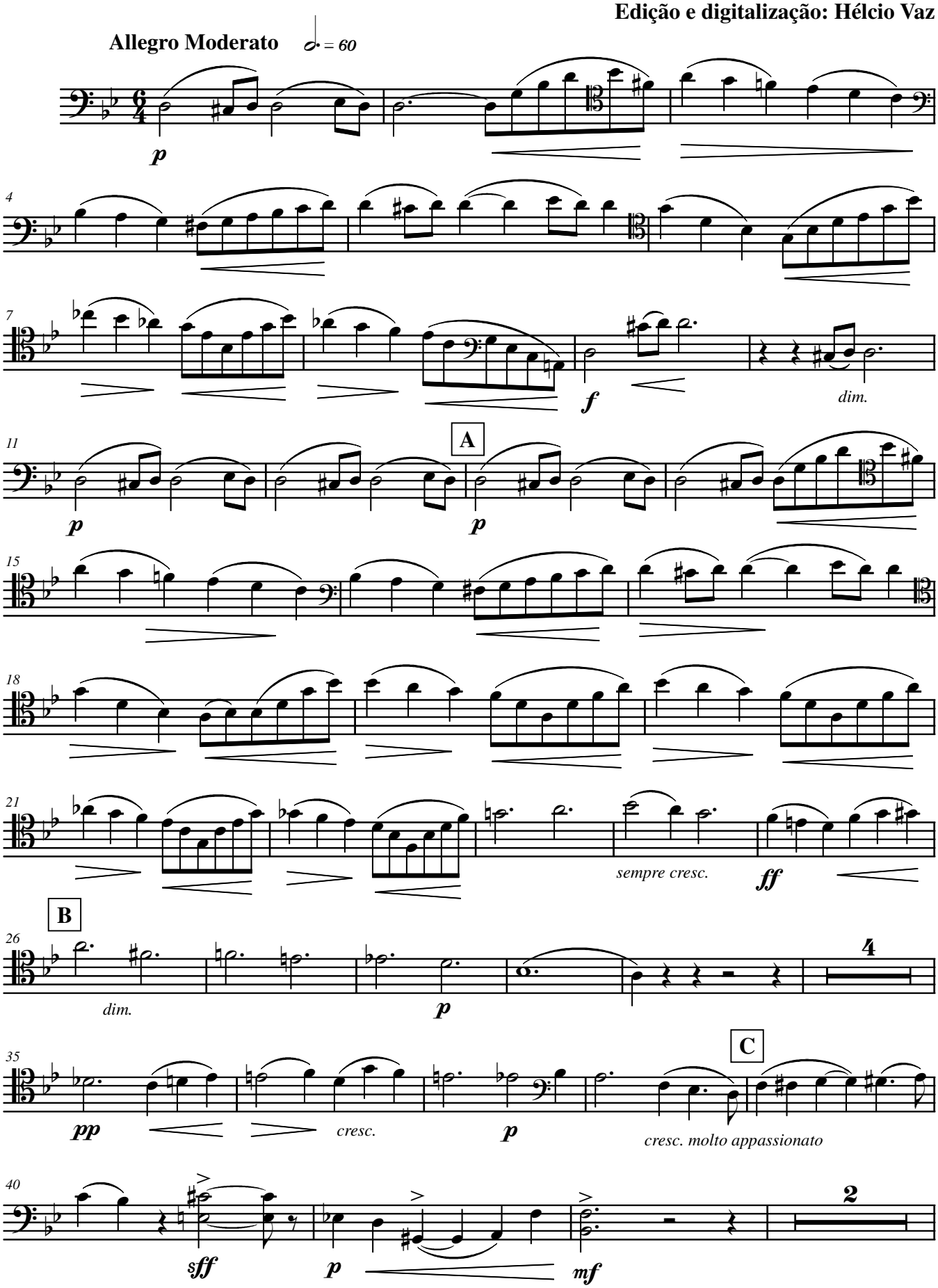
Trio

Violoncelo

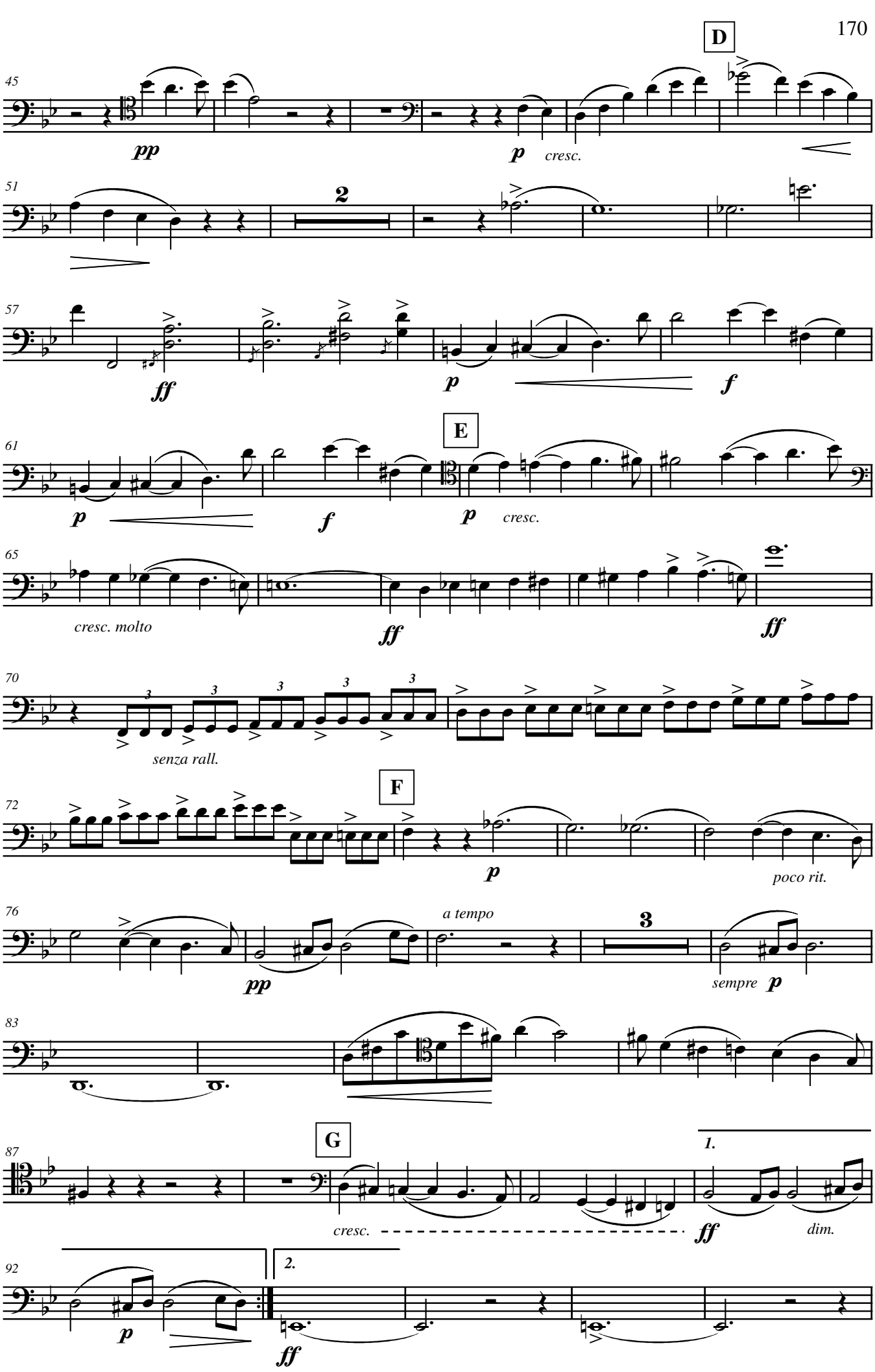
Piano, Violino e Violoncelo

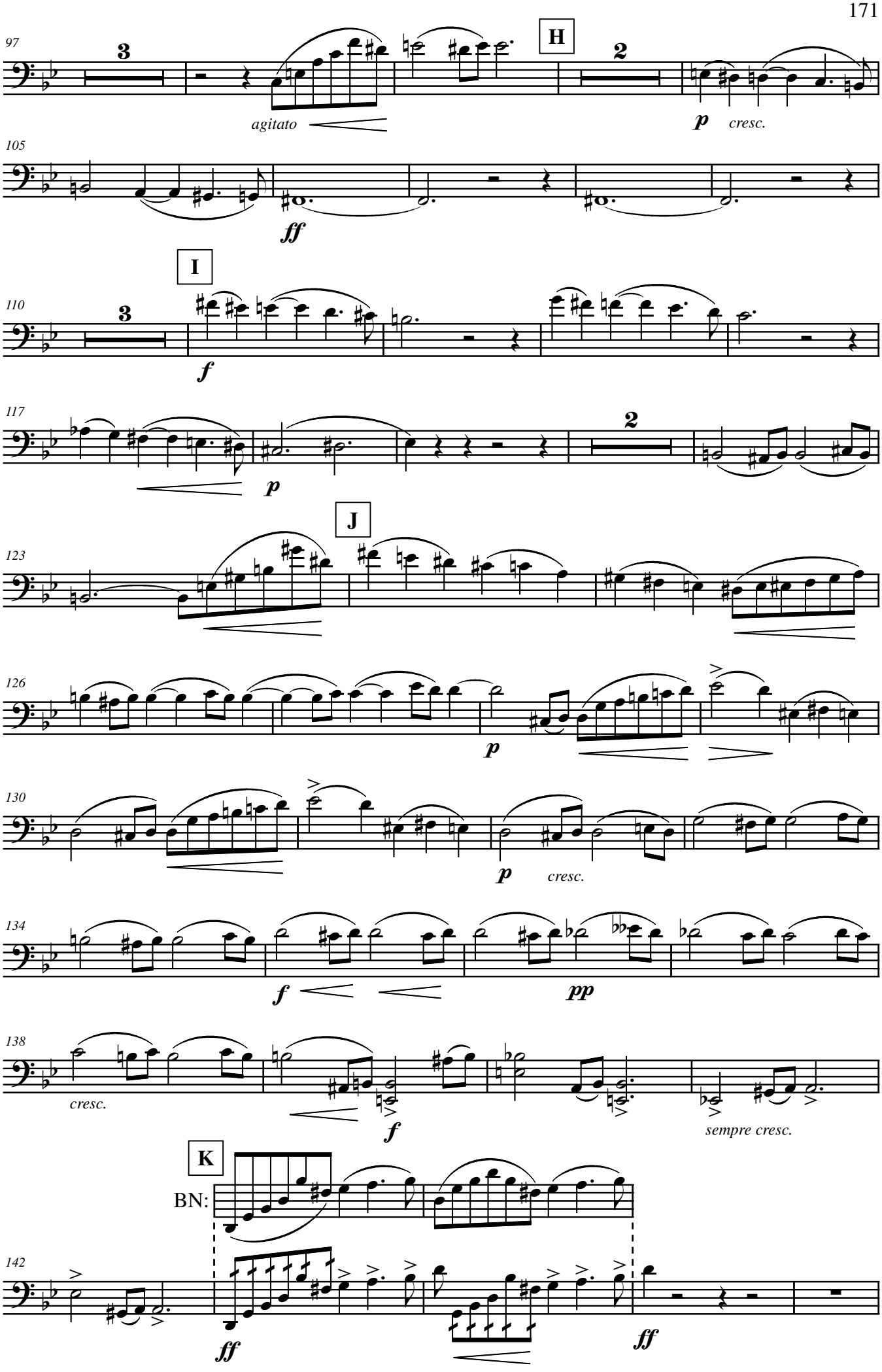
H. Oswald, op. 9

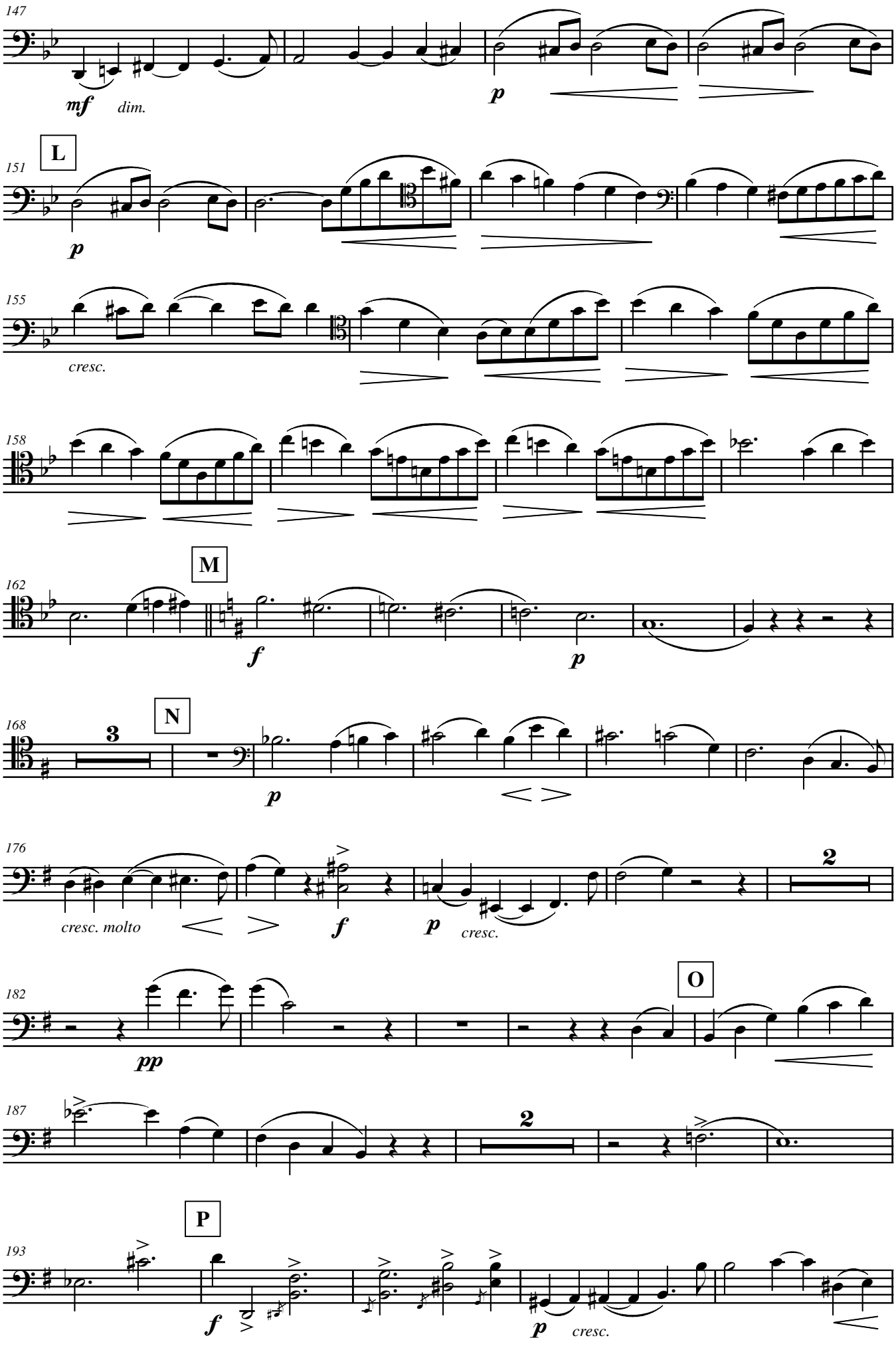
Edição e digitalização: Hélcio Vaz

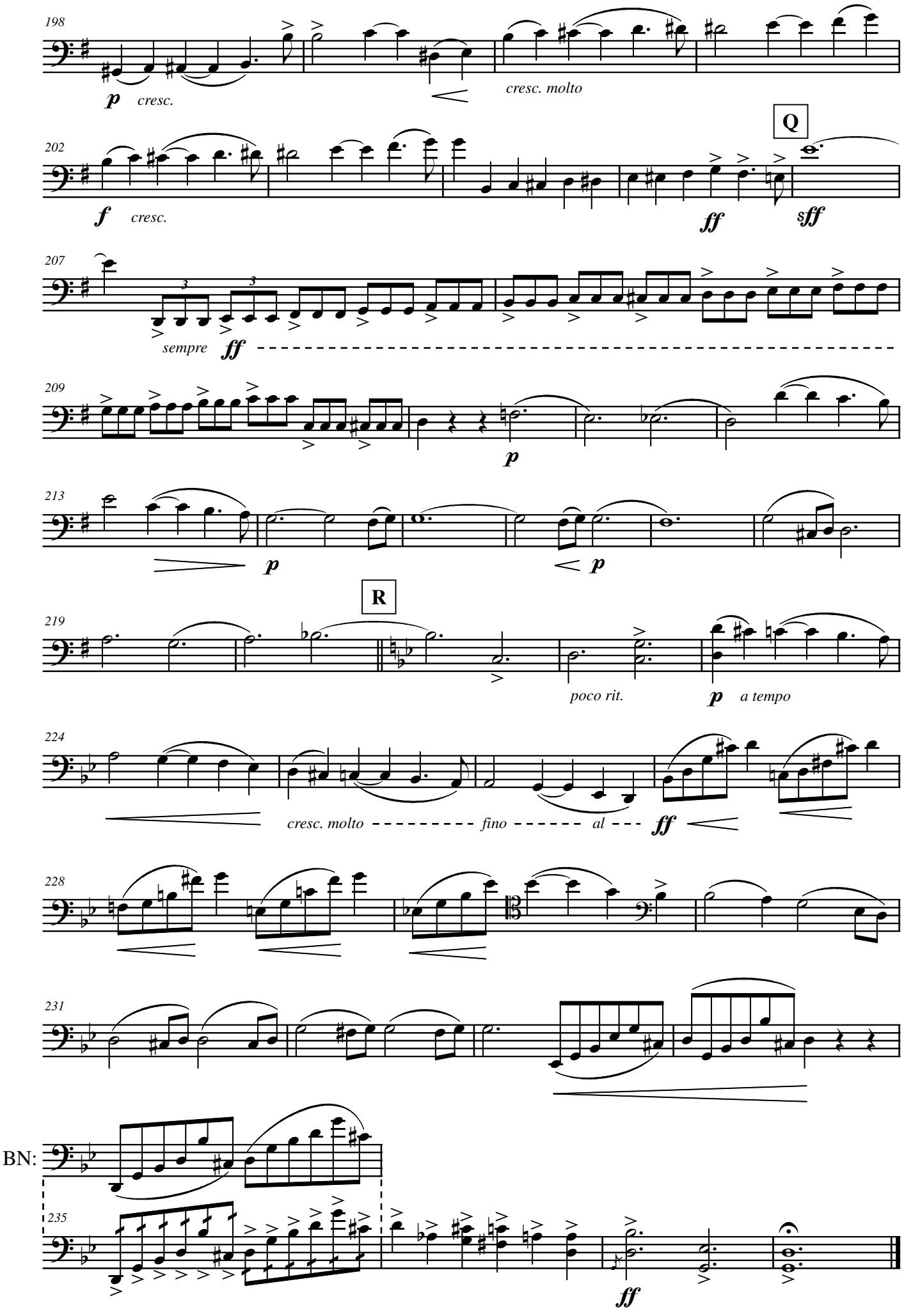


Hélcio Vaz 2012

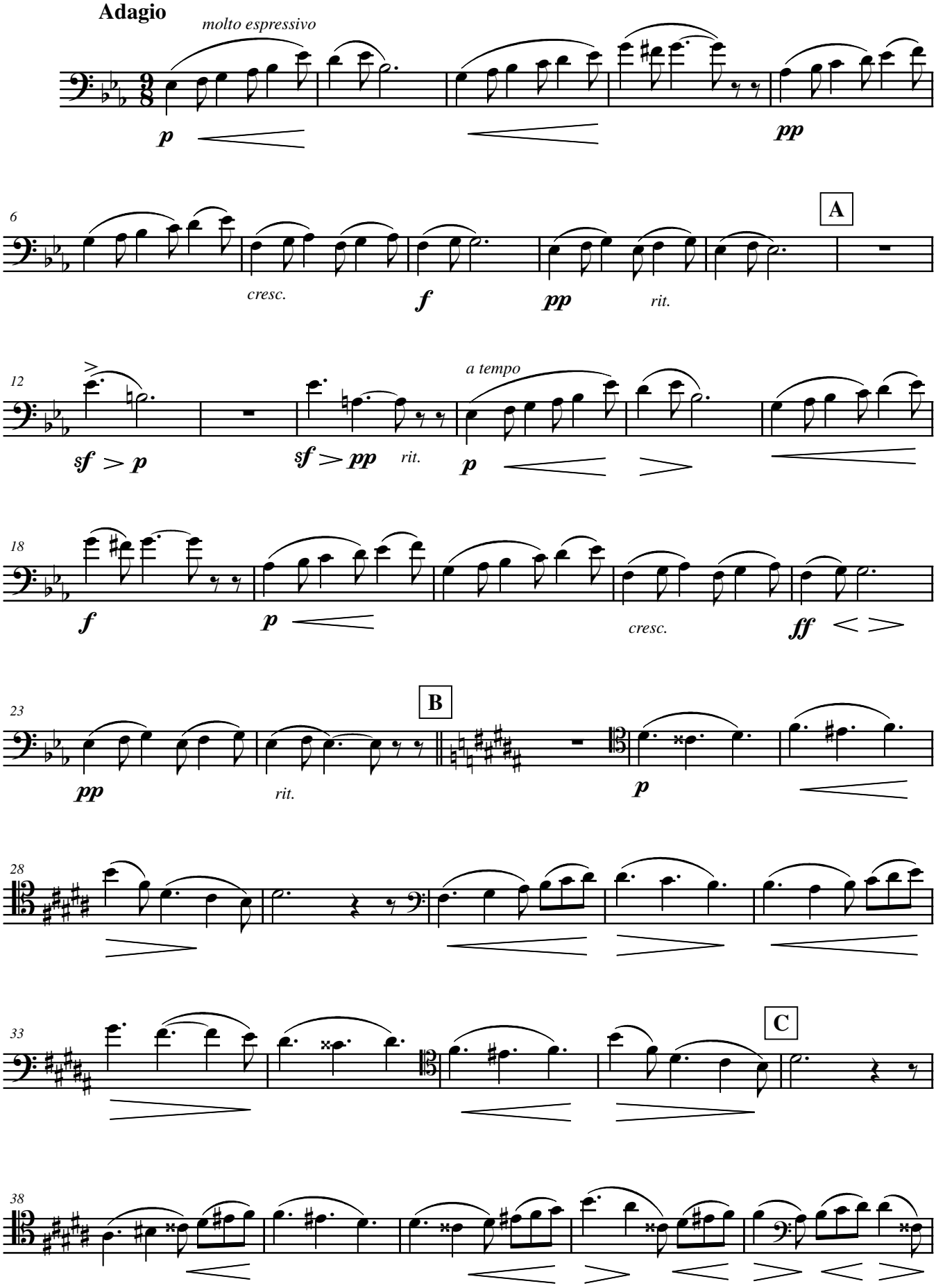

D
45
pp
p
cresc.
51
2
57
ff
p
f
E
61
p
f
p
cresc.
65
cresc. molto
ff
ff
70
senza rall.
F
72
p
poco rit.
76
a tempo
pp
3
sempre p
83
G
87
1.
cresc.
ff
dim.
92
p
2.
ff

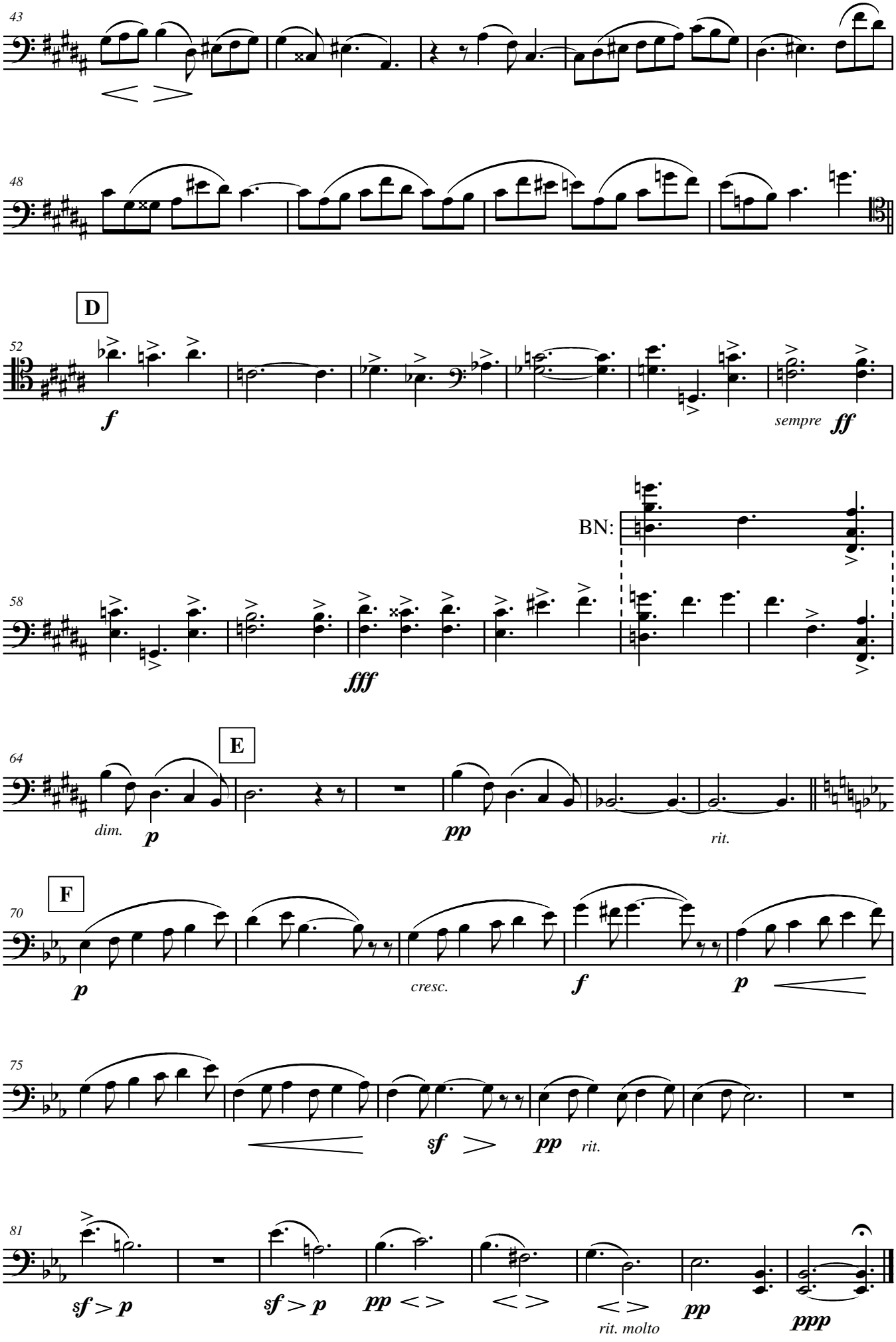

97
3
H
2
agitato
p
cresc.
105
ff
I
110
3
f
117
p
2
J
123
126
p
130
p
cresc.
134
f
pp
138
cresc.
f
sempre cresc.
K
BN:
142
ff
ff


147
mf
dim.
p
L
151
p
155
cresc.
158
M
162
f
p
N
168
3
p
176
cresc. molto
f
p
cresc.
2
O
182
pp
187
2
P
193
f
p
cresc.


198
p cresc.
cresc. molto
Q
202
f cresc.
ff
sff
207
sempre ff
209
p
213
p
p
R
219
poco rit.
p a tempo
224
cresc. molto fino al ff
228
231
BN:
235
ff

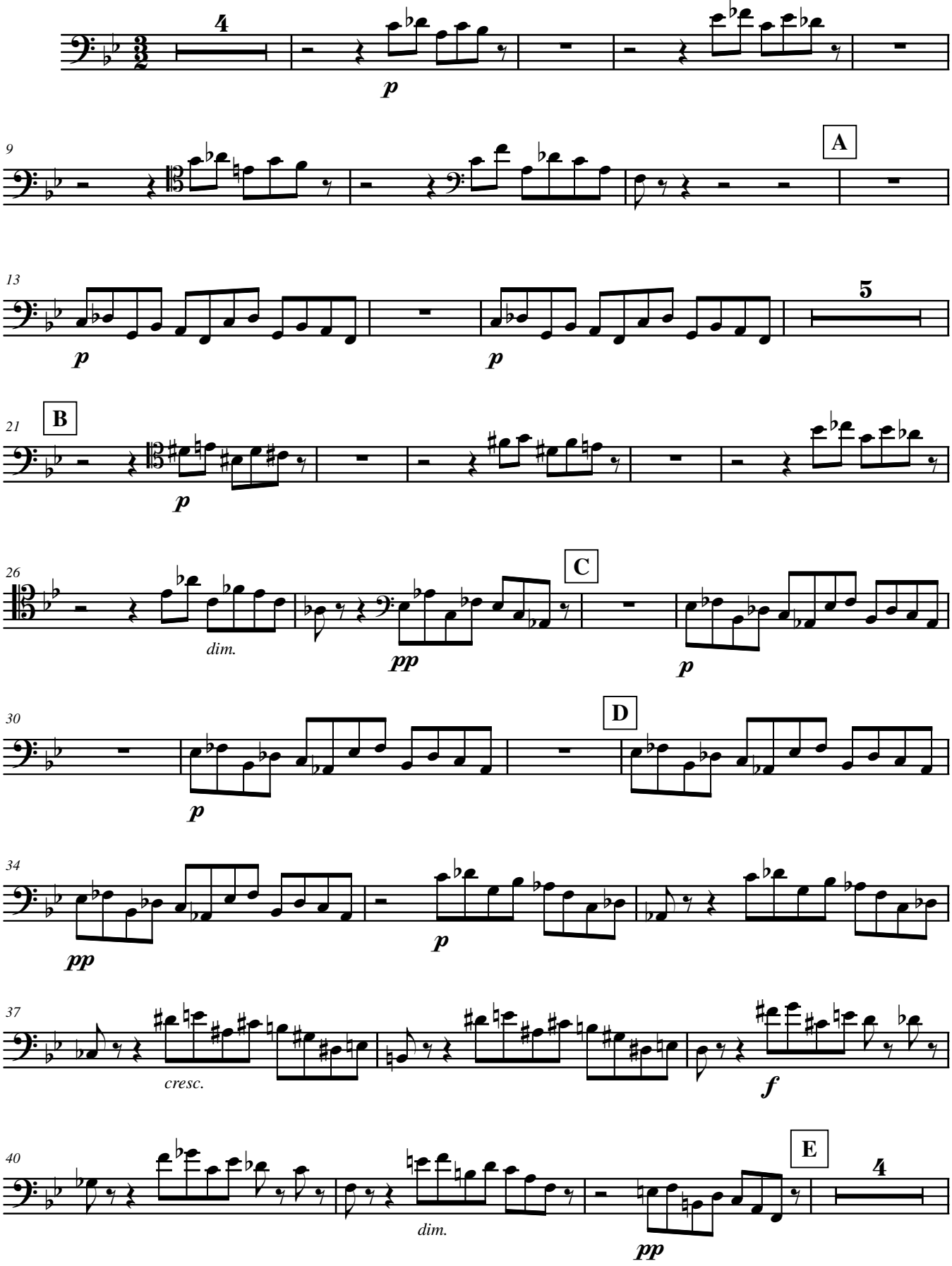
II

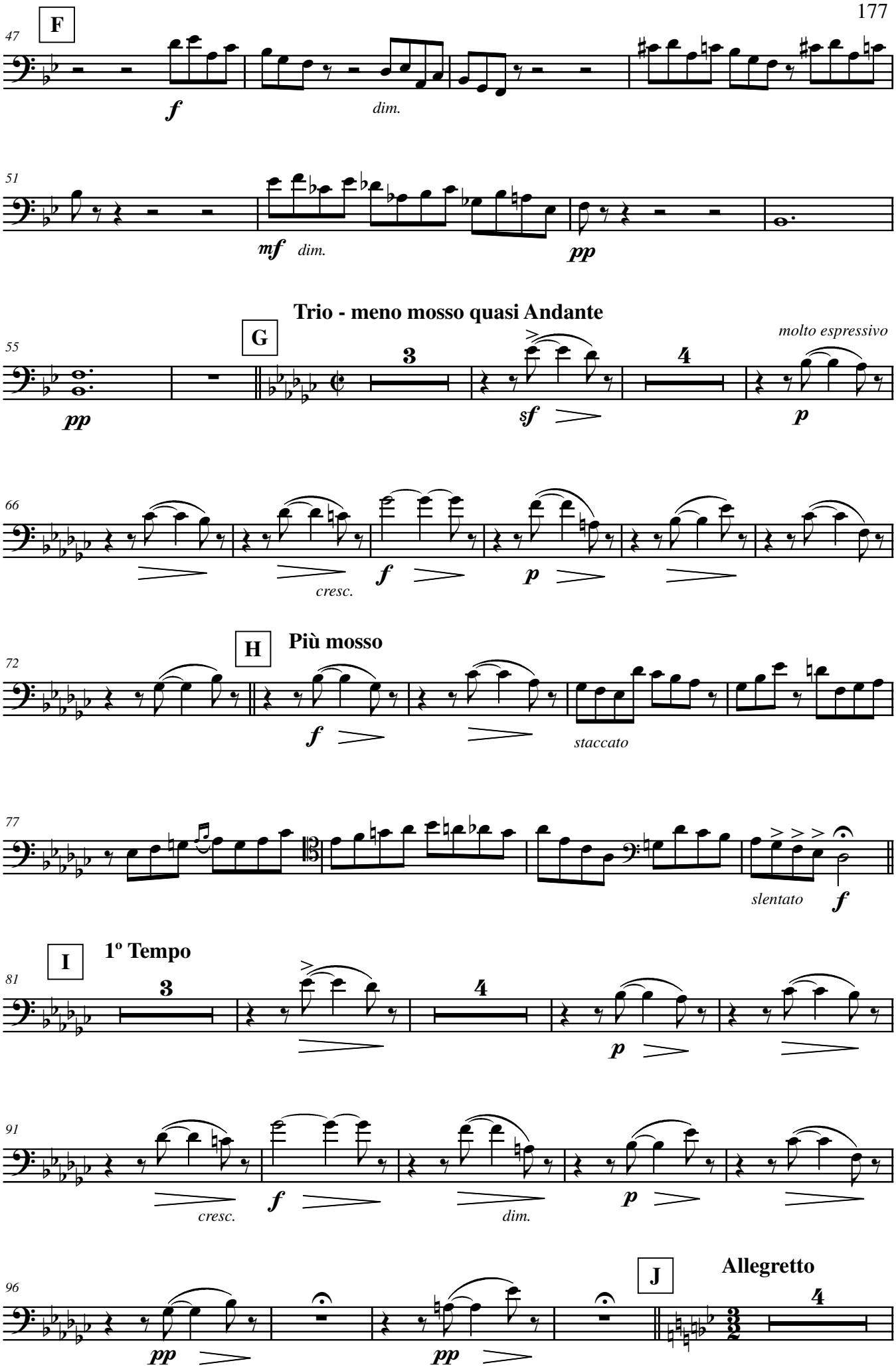

Adagio
molto espressivo
p
pp
6
A
cresc.
f
pp
rit.
12
sf > p
sf > pp
rit.
a tempo
p
18
f
p
cresc.
ff
23
B
pp
rit.
p
28
33
C
38

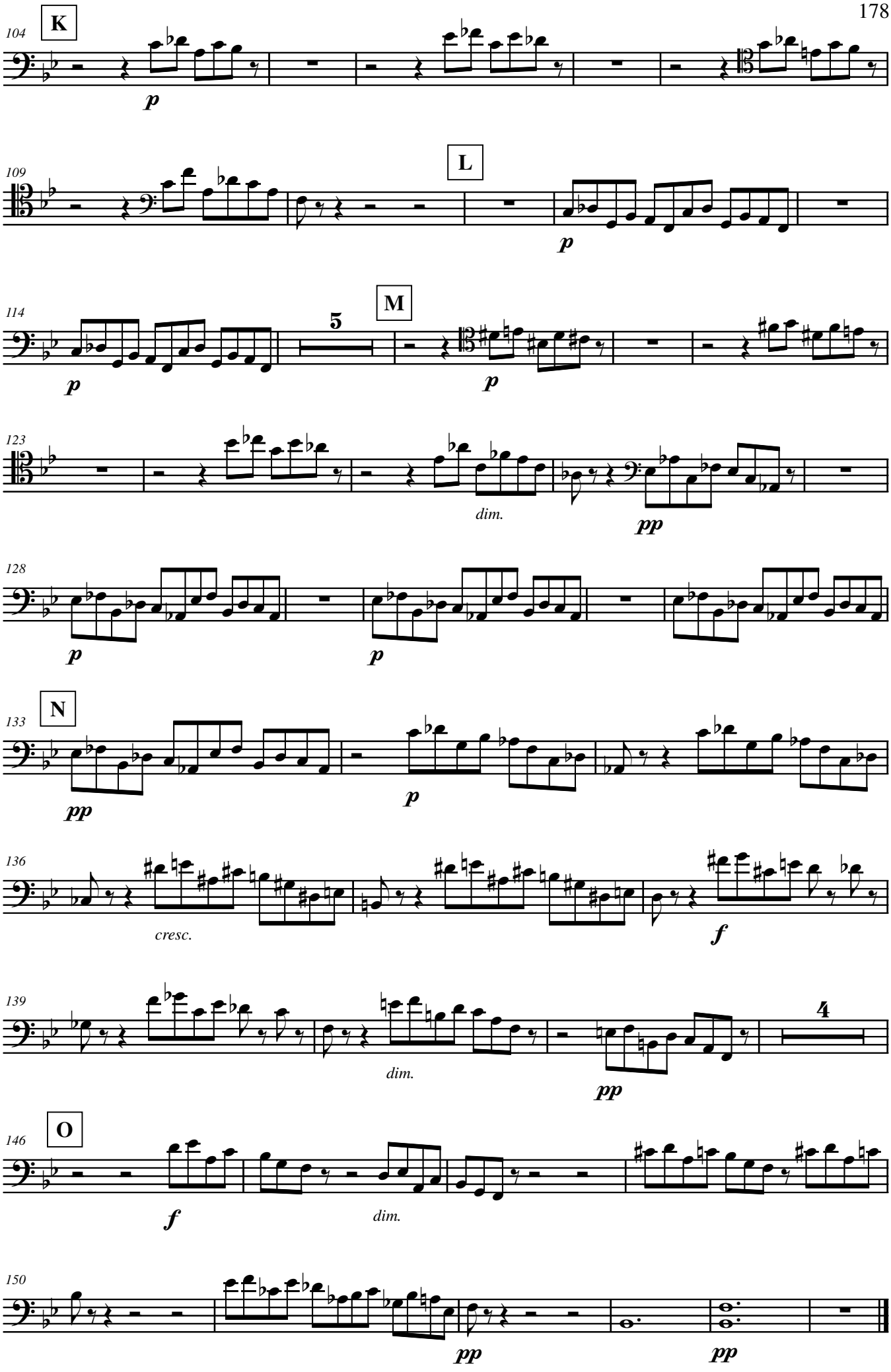

43
48
D
52
f
sempre ff
BN:
58
fff
64
E
dim.
p
pp
rit.
F
70
p
cresc.
f
p
75
sf
pp
rit.
81
sf > p
sf > p
pp
rit. molto
pp
ppp

III
Scherzo

Allegretto

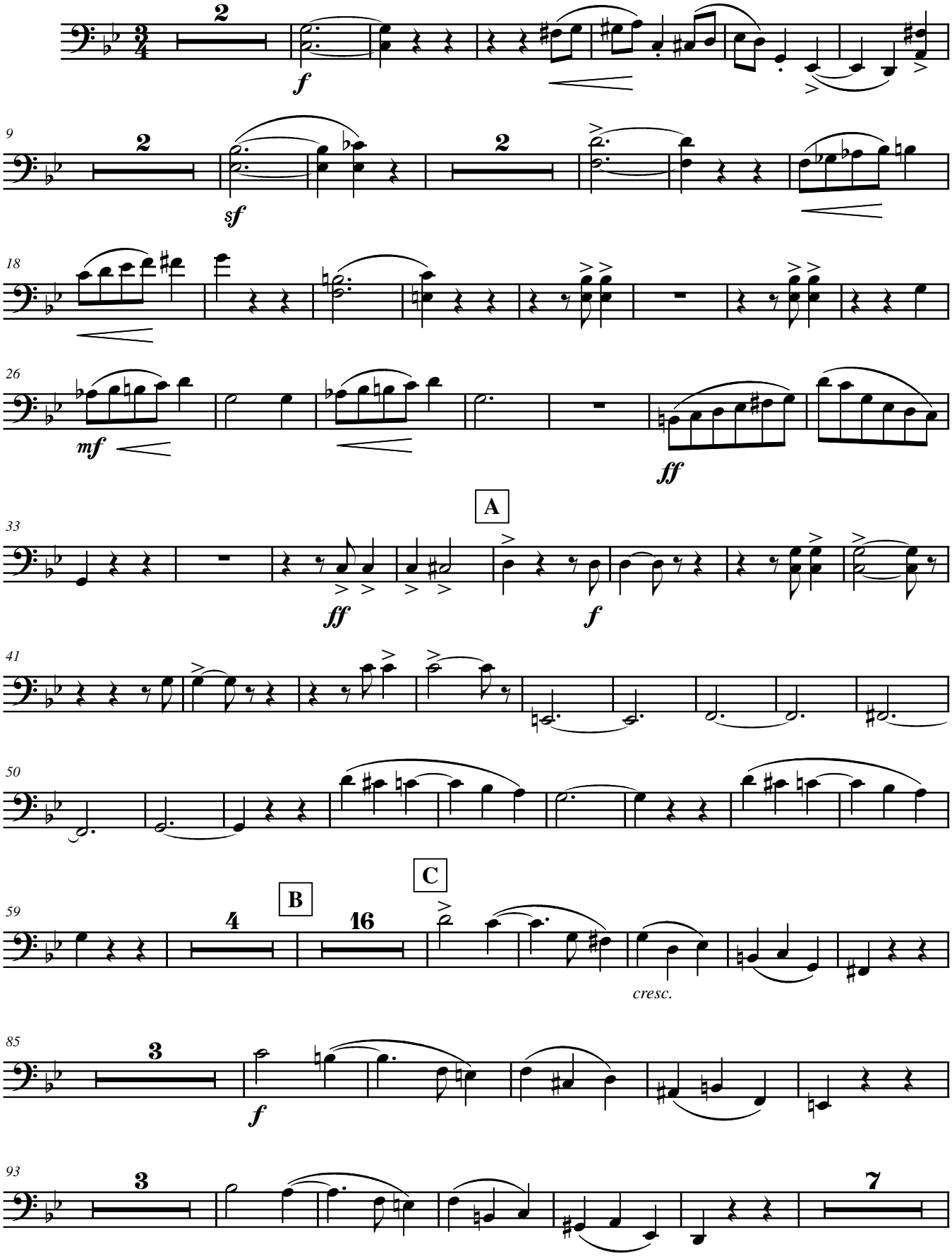


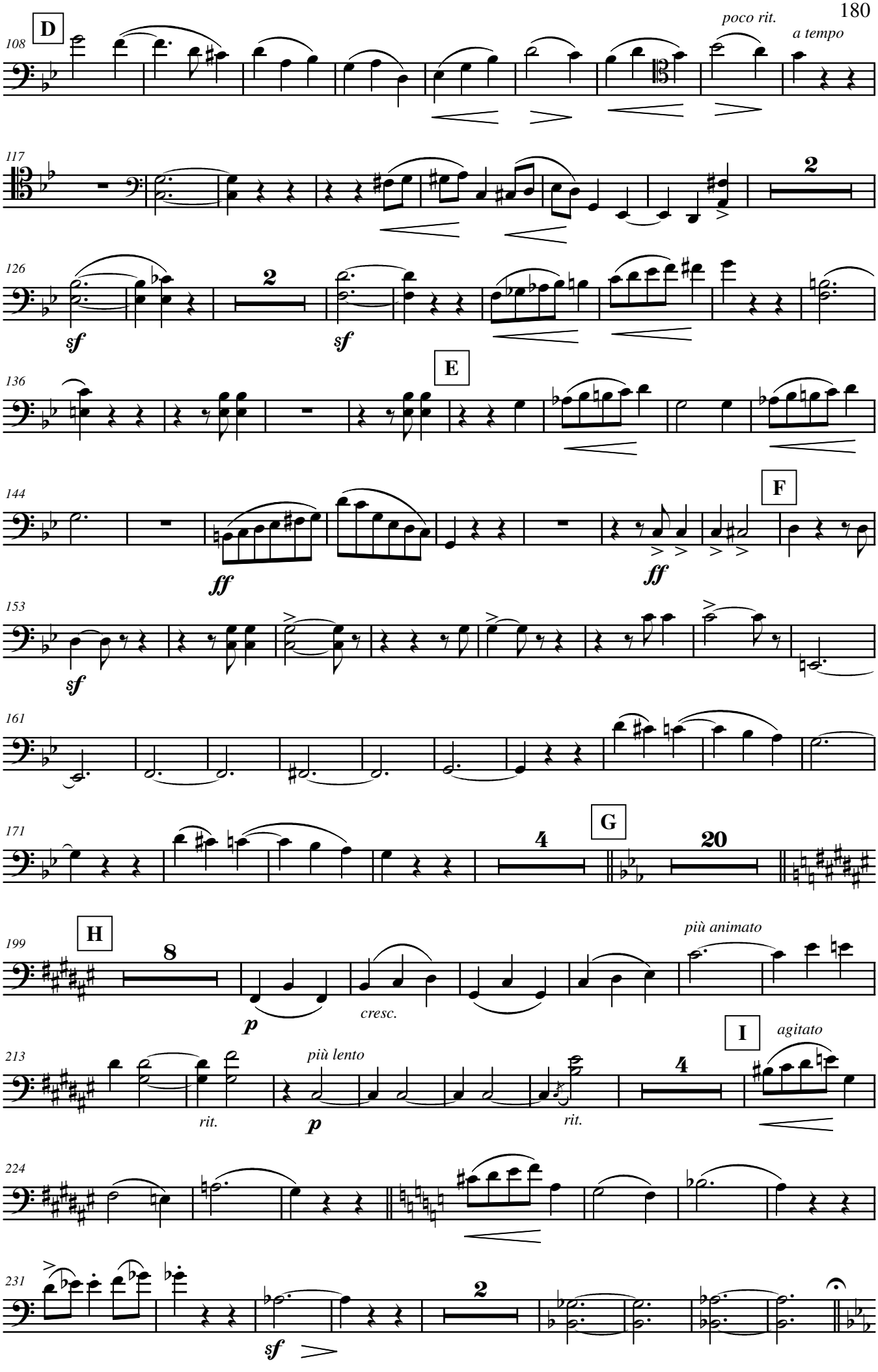

F
47
f
dim.
51
mf
dim.
pp
Trio - meno mosso quasi Andante
G
55
molto espressivo
pp
3
sf
4
p
66
cresc.
f
p
H
Più mosso
72
f
staccato
77
slentato
f
I
1º Tempo
81
3
4
p
91
cresc.
f
dim.
p
J
Allegretto
96
pp
pp
4

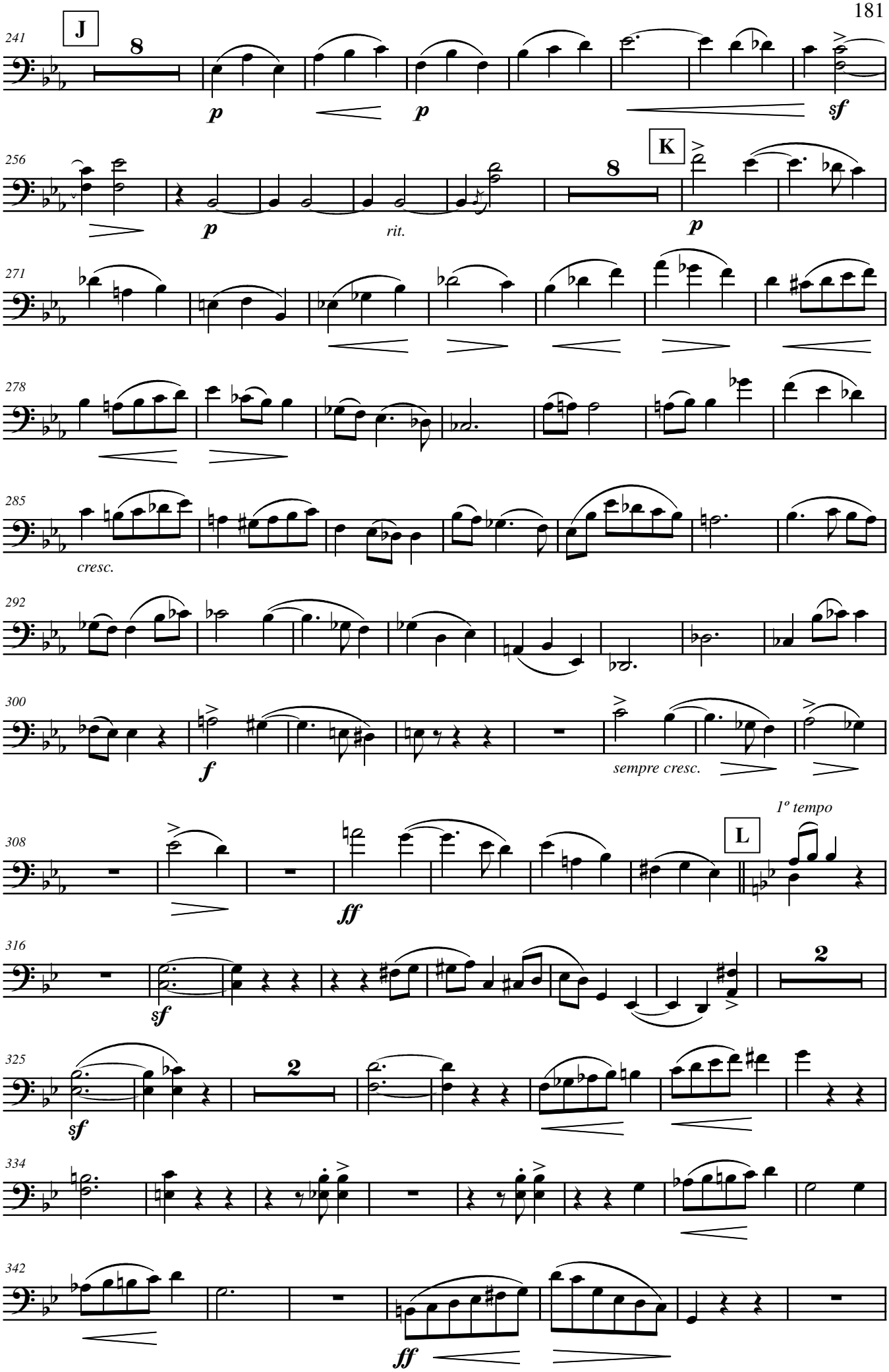

104
K
p
109
L
p
114
5
M
p
p
123
dim.
pp
128
p
p
133
N
pp
p
136
cresc.
f
139
4
dim.
pp
146
O
f
dim.
150
pp
pp

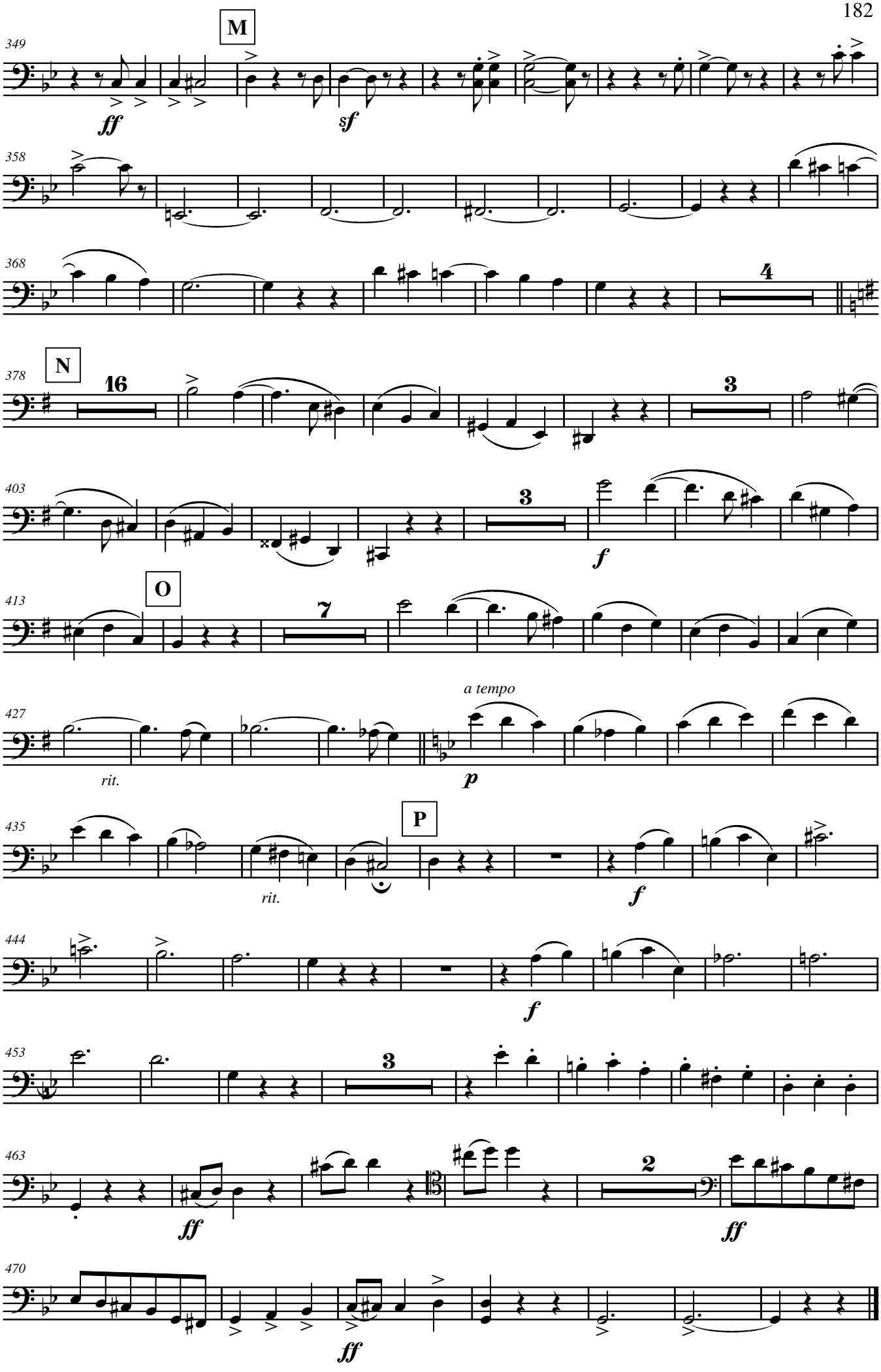
IV

Molto Allegro




D
poco rit.
a tempo
108
117
2
126
2
sf
sf
E
136
144
F
ff
ff
153
sf
161
171
4
G
20
H
199
8
più animato
p
cresc.
I
agitato
213
più lento
4
rit.
p
rit.
224
231
2
sf


241
J
8
p
p
sf
256
K
8
p
rit.
p
271
278
285
cresc.
292
300
f
sempre cresc.
308
1º tempo
L
ff
316
sf
2
325
sf
2
334
342
ff

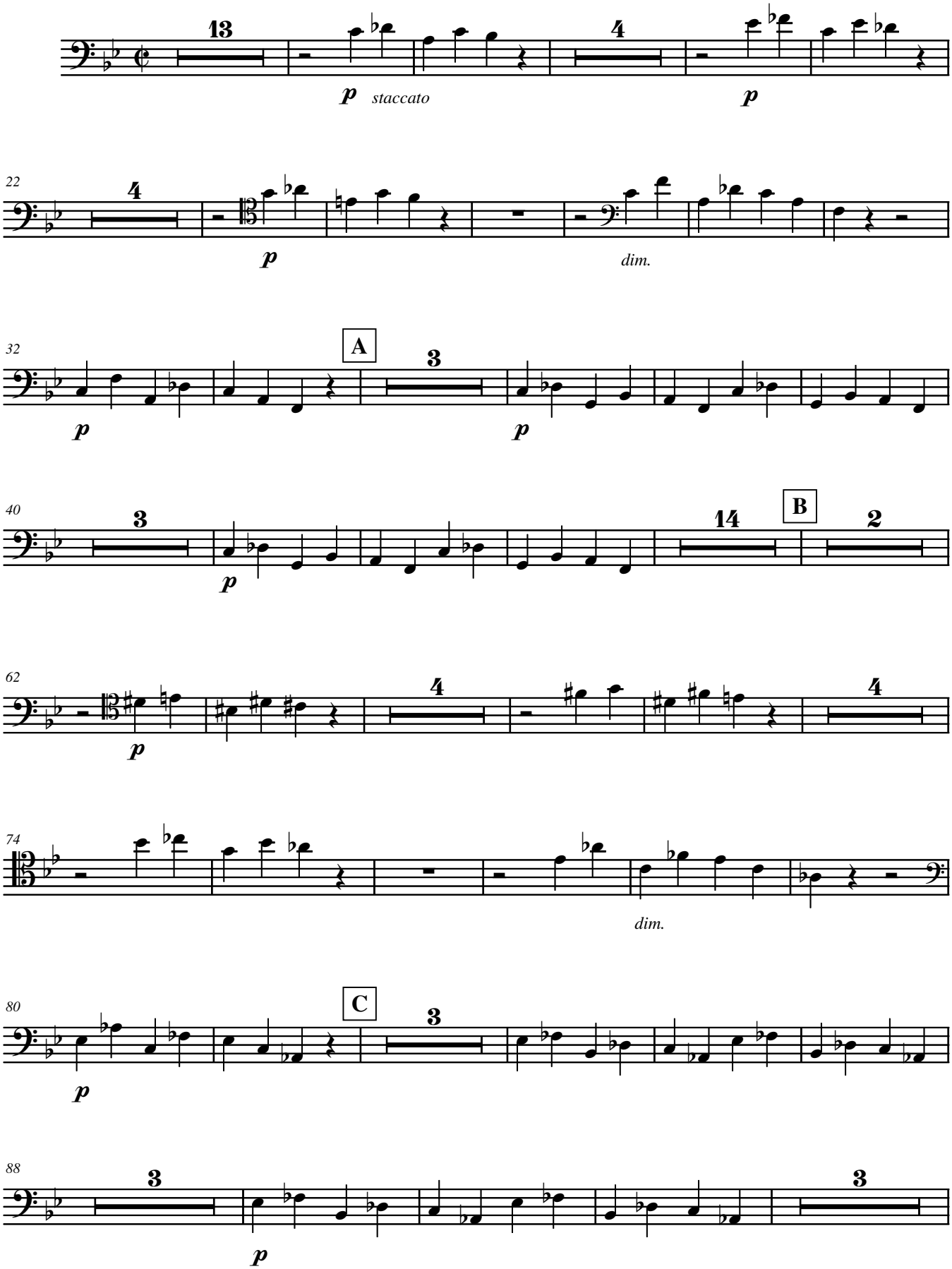

M
349
ff
sf
358
368
4
N
378
16
3
403
3
f
O
413
7
a tempo
427
rit.
p
435
P
rit.
f
444
f
453
3
463
ff
2
ff
470
ff

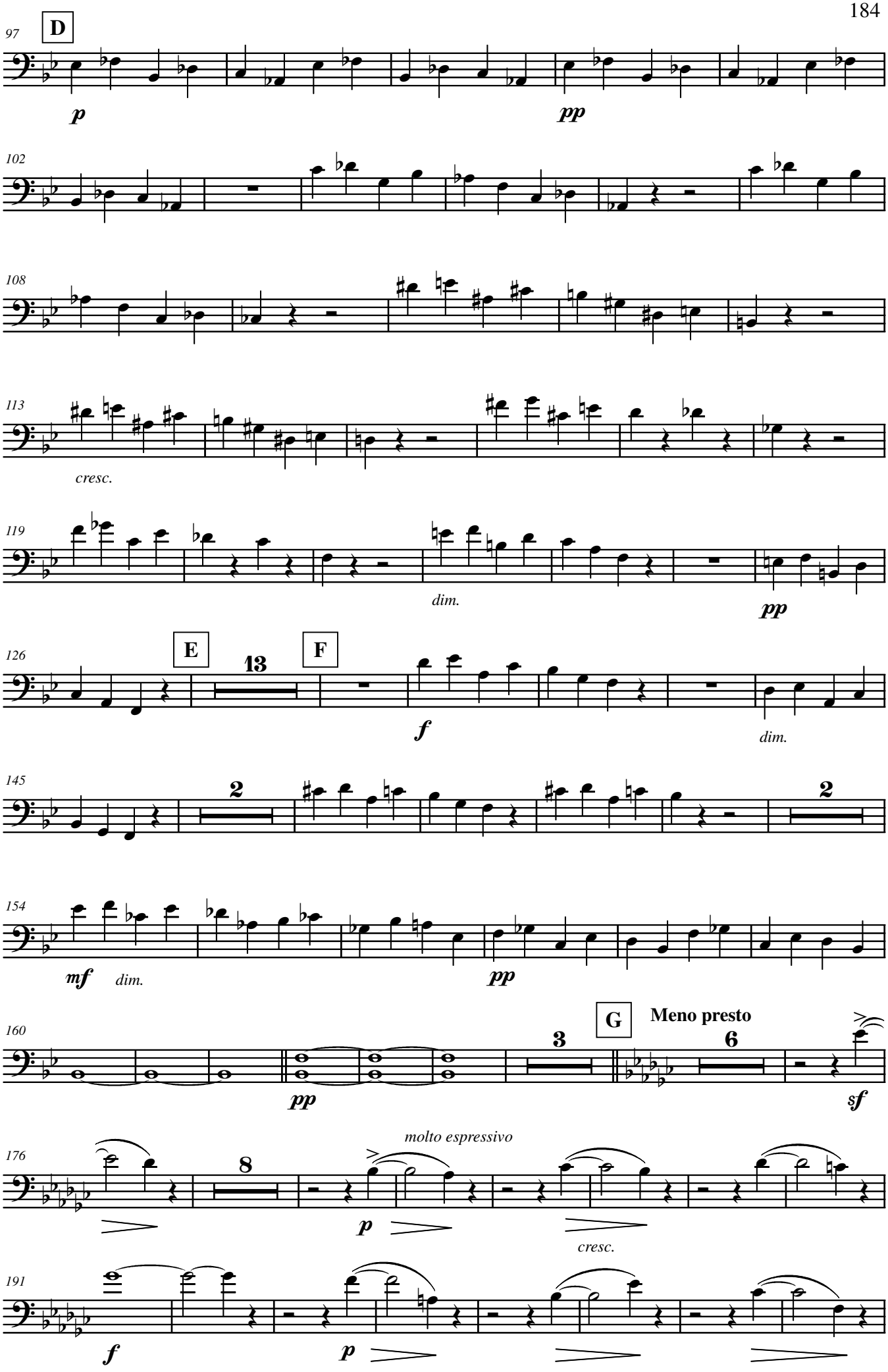
Apêndice:

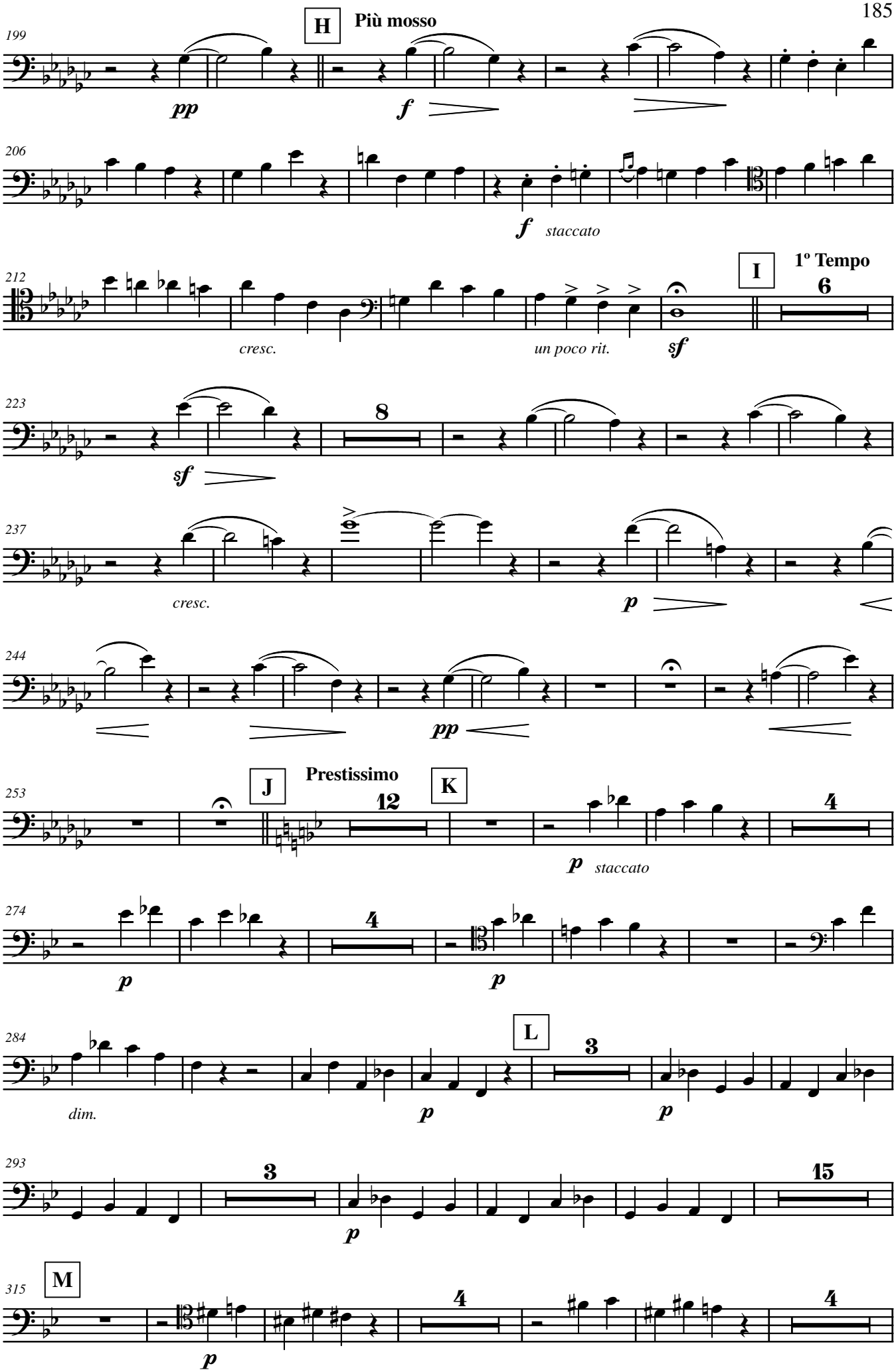
III

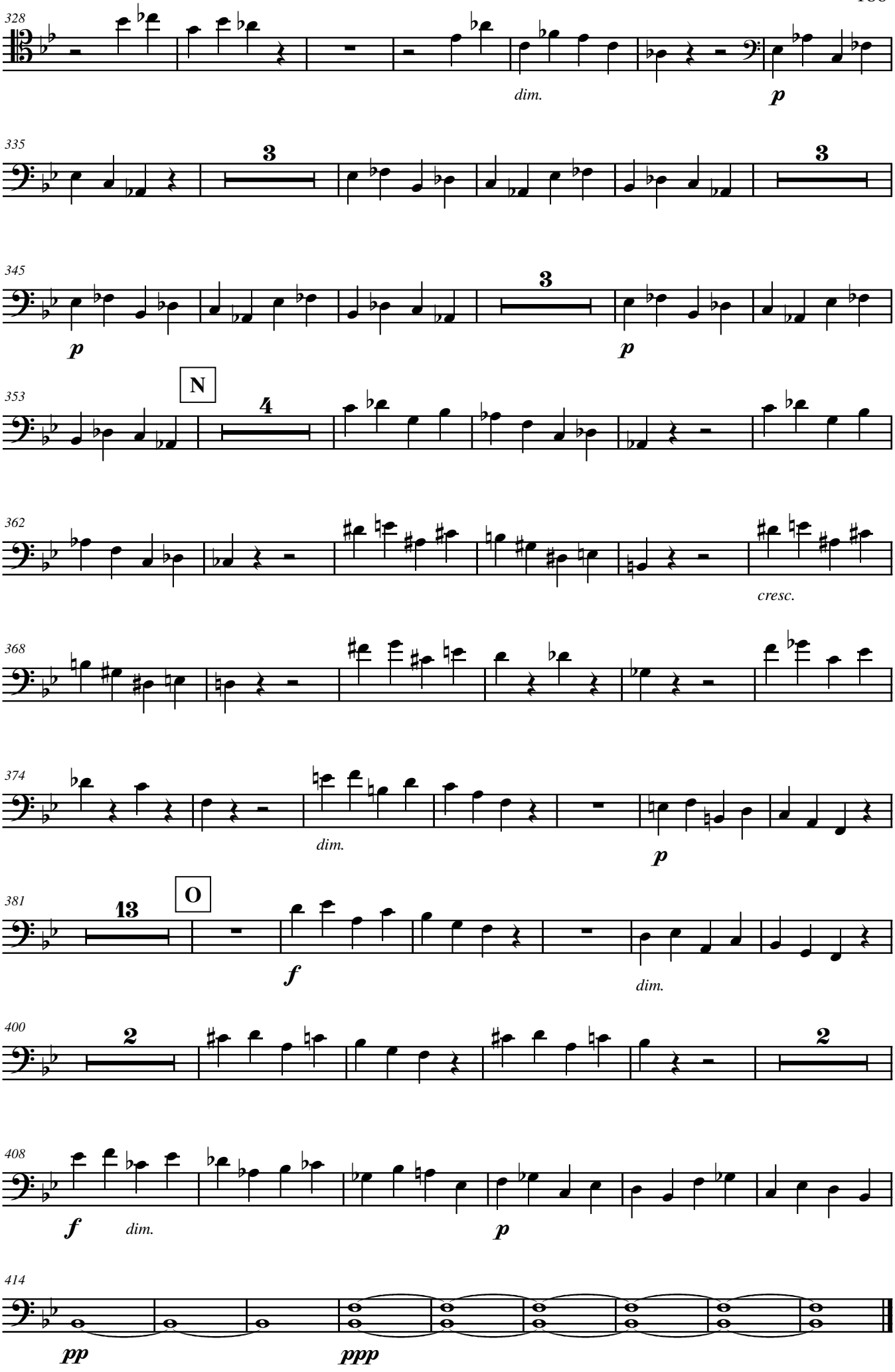
(Versão BN)

Prestissimo (ritmo di 3 battute)




97
D
p
pp
102
108
113
cresc.
119
dim.
pp
126
E
13
F
f
dim.
145
2
2
154
mf
dim.
pp
160
3
G
Meno presto
6
pp
sf
176
molto espressivo
8
p
cresc.
191
f
p


199
H
Più mosso
pp
f
206
f staccato
212
I
1º Tempo
6
cresc.
un poco rit.
sf
223
8
sf
237
cresc.
p
244
pp
253
J
Prestissimo
12
K
4
p staccato
274
4
p
p
284
L
3
dim.
p
p
293
3
15
p
315
M
4
4
p


328
dim.
p
335
3
3
345
p
3
p
353
N
4
362
cresc.
368
374
dim.
p
381
13
O
f
dim.
400
2
2
408
f
dim.
p
414
pp
ppp

7. CONCLUSÃO

A música de câmara ocupa uma posição de destaque na produção de Henrique Oswald, que durante toda a carreira dedicou atenção ao gênero. O compositor escreveu quatro trios, dois quartetos e um quinteto para piano e cordas, uma sonata para violino e piano, duas para violoncelo e piano, cinco quartetos e um octeto de cordas, além de várias peças curtas. Essas obras figuravam com frequência nos programas de concerto em que o compositor se apresentava como pianista, o que demonstra uma predileção sua pelo gênero e ratifica a importância do Trio op. 9 no contexto de sua obra.

As quatro fontes consultadas do Trio op. 9 não apresentam grandes divergências textuais e estruturais. As divergências textuais mais acentuadas entre as fontes foram encontradas no segundo e no terceiro movimentos, sendo que a alteração mais significativa quanto ao resultado sonoro é a que ocorre no segundo movimento, onde há em AN a inserção de um compasso e uma alteração no padrão do acompanhamento do piano. A mudança da fórmula de compasso do terceiro movimento, de 2/2 em BN para 3/2 em AN afeta mais a leitura, influindo menos diretamente no resultado sonoro. Na presente edição, a versão de BN da passagem em questão do segundo movimento foi colocada como *ossia* na partitura, por se tratar de um trecho curto, e versão de BN do terceiro movimento foi apresentada em anexo. Esses procedimentos permitem que o intérprete compare e experimente as duas versões e faça sua escolha.

As divergências mais frequentemente encontradas foram as indicações de dinâmica, ligaduras e acentos, que são extremamente irregulares em todas as fontes. Os acentos, que são uma característica recorrente na escrita de Oswald, sendo muito utilizados em diversas obras, apresentam aqui muitas diferenças. Em AN, os acentos são, de maneira geral, mais uniformes e menos frequentes em comparação com BN e CSO.

Na nossa prática, algumas indicações de arcadas se mostraram algo inadequadas tecnicamente, provavelmente devido ao fato de Oswald não tocar instrumentos de corda. Optou-se, porém, por seguir as fontes, pois se fossem feitas alterações nas arcadas buscando maior adequação técnica e fugindo às informações das fontes, a

edição assumiria o caráter de uma edição prática. Embora a presente edição tenha como objetivo principal a prática musical, tais alterações fugiriam ao conceito de edição crítica. As ligaduras de expressão da parte do piano apresentam várias divergências, porém elas não têm uma influência tão direta nos aspectos sonoro e técnico como acontece com as cordas.

As indicações de dinâmica frequentemente são omitidas em alguma fonte, mas estão presentes em outra no mesmo local, fazendo com que elas se complementem ao se cruzar as informações.

As diferenças de notas podem ser atribuídas quase sempre a erros e descuidos de escrita, fazendo com que passagens idênticas apresentem pequenas diferenças em reprises e transposições. Nestes casos, buscou-se unificar as passagens quando a diferença em questão afetasse mais a parte técnica.

Em todos estes casos buscou-se seguir principalmente AN, pois essa fonte se mostrou, de maneira geral, mais completa e uniforme nestes aspectos, mas as informações de BN foram também utilizadas para complementar as indicações de AN e, quando possível, para conseguir uma maior uniformidade.

Algumas questões, porém, permanecem em aberto quanto à origem e datação dos manuscritos. USP e BN estão claramente datados pelo compositor, mas AN e CSO deixam margem a dúvidas. AN não traz a data de redação nem o nome do copista. O fato de o Trio op. 28, datado de 1897, estar encadernado junto com o Trio op. 9 em AN ajuda nessa estimativa. Como esta cópia tem marcas de performance como dedilhados e pequenas correções, e como o compositor era, via de regra, o pianista nas apresentações de suas obras, podemos presumir que ela tenha sido redigida antes de 1914, período em que Oswald começou a reduzir sua atividade como pianista (MARTINS, 1995, pg. 93).

Quanto a CSO, tendo Sissy nascido em 1892 (Ibid, pg. 122), presumimos que ela tenha redigido sua cópia depois de 1920, visto ainda que ela assina seu trabalho com as iniciais de seu nome de casada, Sissy Oswald Alfieri. Quanto ao fato de ela ter feito a cópia a partir de BN, podemos supor que na época ela não teve acesso a AN ou considerou BN uma fonte mais confiável, pelo fato de ser um autógrafo.

As fontes disponíveis do Trio op. 9 possibilitaram o estabelecimento de um texto musical que consideramos confiável e satisfatório. Acreditamos que este trabalho poderá facilitar o acesso à obra, uma vez que os manuscritos, mesmo estando conservados em instituições públicas e disponíveis para consulta e reprodução, dificilmente são procurados por executantes, por causa da necessidade de deslocamentos maiores, falta de costume de lidar com esse material ou simplesmente por desconhecimento de sua existência.

A presente edição não tem o objetivo nem a pretensão de ser definitiva. Muitas escolhas permanecem em aberto, e outros editores poderão ter outros objetivos, outros critérios e fazer outras escolhas.

8. BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Leozinha F. Magalhães de. *Henrique Oswald.* Rio de Janeiro: Dep. de Imprensa Nacional, 1952.

ALMEIDA, Renato. *História da Música Brasileira.* Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1926.

ANDRADE, Mário de. *Música, Doce Música.* São Paulo: Livraria Martins, 1976.

AZEVEDO, Luiz Heitor Correa de. *150 anos de Música no Brasil (1800 – 1950).* Rio de Janeiro: José Olympo, 1956.

BERNARDINO, Cássia. *Ofélia, Poemeto Lírico de Henrique Oswald: Confluências Entre Música e Texto.* Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo: 2009.

BERSOU, Viviane. *O Romantismo e a Pequena Forma Pianística: Síntese da composição, a beneficiar o processo didático.* Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo: 2006.

BORÉM DE OLIVEIRA, Fausto. *Henrique Oswald's Sonata op. 21: a transcription and edition for Double bass and piano.* Tese (Doutorado em Música) – Artes Musicais, Universidade da Geórgia, Athens: 1993.

_____. Henrique Oswald: A Biography of a Forgotten Brazilian Master. *Latin American Music Review*. University of Texas, vol. 15, n. 1, p. 75 – 92, Spring/Summer 1994.

COTTA, André Henrique Guerra. *O tratamento da informação em acervos de manuscritos musicais brasileiros*. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) – Escola de Biblioteconomia, UFMG, Belo Horizonte: 2000.

D'AGOSTINI, J.; MONTEIRO, E. H. S. Edição crítica do *Romance Op. 7 Nº 2*, para violino e piano, de Henrique Oswald. In: XVII Congresso da ANPPOM, 2007, São Paulo. *Anais...* São Paulo, 2007.

FARIA, Paulo Rogério Campos. *Pianismo de Concerto no Rio de Janeiro do Século XIX*. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, UFRJ, Rio de Janeiro: 1996.

FELICE, M. G. *Edição crítica do concerto para violino e orquestra em ré menor de Henrique Oswald.* Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, UFRJ, Rio de Janeiro: 1997.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Editar José Maurício Nunes Garcia.* Tese (Doutorado em Música) – Centro de Letras e Artes, UNIRIO, Rio de Janeiro: 2000.

HAZAN, M. C. Afinal, o que é uma edição crítica? Uma reflexão sobre aspectos da obra *The Critical Editing of Music* e sua relevância para a edição da Música Sacra Brasileira dos séculos XVIII e XIX. In: I COLÓQUIO BRASILEIRO DE ARQUIVOLOGIA E EDIÇÃO MUSICAL, 2003, Mariana. *Anais...* Mariana, 2004, p.165-176.

IGAYARA, Suzana Cecília. *Henrique Oswald (1852-1931): A missa de Requiem no conjunto de sua música sacra coral.* Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, USP, São Paulo, 2001.

JUSTI, Lilia do Amaral Manfrinato. *A prática de música de câmara com piano no Rio de Janeiro (1850-1925).* Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, UFRJ, Rio de Janeiro: 1996.

KERR, Doretea. *Henrique Oswald and Brazilian Organ Music: A study of his life and works.* Tese (Doutorado em Música) – University of Indiana. Indianapolis: 1989.

KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira, dos primórdios ao início do século XX*, 3. ed. Porto Alegre: Movimento, 1982.

MAGALDI, Cristina. *Concert Life in Rio de Janeiro, 1837 – 1900.* Dissertação (Mestrado em Música) – University of California, Los Angeles. Los Angeles: 1994.

MARTINS, José Eduardo. *Henrique Oswald, Músico de uma Saga Romântica*. São Paulo: EDUSP, 1995.

_____. *Henrique Oswald: compositor romântico.* Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo: 1988.

MONTEIRO, E. H. S. *Henrique Oswald (1852-1931). Un compositeur Brésilien au-délà du nationalisme musical. L'exemple de sa musique de chambre avec piano.* Tese (Doutorado em Música) – Departamento de Música e Musicologia, Paris IV, Paris: 2000.

_____. Henrique Oswald e os Românticos Brasileiros: Em Busca do tempo perdido. *Textos do Brasil nº 12: Música Erudita Brasileira.* Brasília, p. 68 - 71, 10 abr. 2006.

_____. Por uma nova contextualização da obra de Henrique Oswald. *Opus*. Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 9-42, dez. 2011.

OSWALD, Henrique. *Berceuse.* Ed: José Eduardo Martins. São Paulo: Novas Metas, 1982.

_____. *Deux Romances para violino e piano op. 37.* Rio de Janeiro: E. Bevilacqua & C., s/ data. (Nº chapa 6400)

_____. *(Finale del Trio op. 9).* Partitura manuscrita. Florença, 1889. (Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da USP, SP)

_____. *Molto Adagio do quinteto op. 18:* Transcrito para piano por J. Octaviano. Rio de Janeiro: Sampaio Araújo, s/ data. (Nº chapa 7905)

_____. *Quarteto em Sol Maior op. 26.* Ed: José Eduardo Martins. São Paulo: Edusp, 2001.

_____. *Quinteto em Dó Maior para piano e quarteto de cordas op. 18.* Rio de Janeiro: Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, 1937.

_____. *Serrana.* Milão: G. Ricordi & C., 1927.

_____. *Sonata Fantasia op. 44.* Ed: José Eduardo Martins. São Paulo: Novas Metas, 1982.

_____. *Sonata op. 21.* Ed: José Eduardo Martins. São Paulo: Novas Metas, 1982.

_____. *Trio em sol menor, Sonata em mi maior.* Elisa Fukuda, Antônio Del Claro e José Eduardo Martins. Gravação em CD. São Paulo: Funarte, 1998.

_____. *Trio op. 45.* Rio de Janeiro: Sampaio Araújo, s/ data. (Nº chapa 7990)

_____. *Trio per pianoforte, violino e violoncelo op. 9.* Partitura manuscrita autografada. Florença, 1889. (Biblioteca Nacional, RJ)

_____. *Trio per pianoforte, violino e violoncelo op. 9.* Cópia manuscrita anônima. S/ data. (Arquivo Nacional, RJ)

_____. *Trio (piano-violino-violoncello) op. 9.* Cópia de Sissy Oswald Alfieri. Cópia eletrostática de manuscrito. S/ data. (Biblioteca Nacional, RJ)

PEQUENO, Mercedes Reis (org). *Bibliografia musical brasileira.* Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 1999.

TACUCHIAN, Ricardo. Reavaliando o Romantismo Musical Brasileiro. *Brasiliana.* Rio de Janeiro, n. 14, p. 2-7, mai. 2003.

VOLPE, Maria Alice. *Música de Câmara do Período Romântico Brasileiro: 1850 – 1930*. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, UNESP, São Paulo: 1994.