

**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, Hécio Vaz do.

Trio op. 9 de Henrique Oswald [manuscrito] : uma edição crítica / Hécio 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 n° 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, <i>staccatos</i> e outras indicações .....	48
6. Partitura editada e partes cavadas do trio op. 9 de H. Oswald .....	54
I – <i>Allegro Moderato</i> .....	55
II – <i>Adagio</i> .....	80
III – <i>Scherzo – Allegretto</i> .....	92
IV – <i>Molto Allegro</i> .....	106
Apêndice: III – <i>Prestissimo</i> (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 n° 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 (n° 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 despreendeu 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 EMUFG, 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 de 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 conseqüentes 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).

\_\_\_\_\_. *Piccoli 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.

The image shows a musical score for the third movement, measures 1-6. It is written for piano and violin. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 2/2. The score is presented in two systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system shows measures 1-3, and the second system shows measures 4-6. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as accents (>) and hairpins (> and <). The score is a comparison between two editions, BN and CSO, as indicated by the caption.

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

The image shows a musical score for the third movement, measures 1-2. It is written for piano and violin. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/2. The score is presented in two systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as accents (>) and hairpins (> and <). The score is a comparison between two editions, BN and AN, as indicated by the caption.

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 sequências 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 análogo 189.

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:

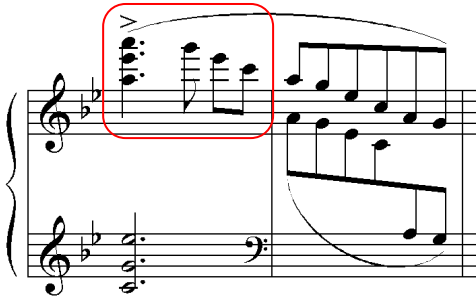
	1 (3-4)	2 (39-40)	3 (118-119)	4 (154-155)	5 (317-318)	6 (353-354)
USP	Fá	Mib	Mib	Mib	Fá	Mib
BN	Fá	Mib	Mib	Mib (corrig. p/ Fá)	Mib (corrig. p/ Fá)	Mib
AN	Fá	Mib (corrig. p/ Fá)	Mib	Fá	Fá	Mib
CSO	Fá	Mib	Mib	Fá	Fá	Mib

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:<sup>1</sup>

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff, both in 9/8 time. The piano part is marked with a forte 'f' dynamic. The second system also has two staves, but the piano part has changed to 3/4 time signature, while the string part remains in 9/8. The piano part includes triplets and is also marked with a forte 'f' dynamic.

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.

<sup>1</sup> 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 – 2º t.	Piano pi	Ré	Idem	Fá	AN
49 – 5º 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 – 3° e 4° 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 suspenso, mais coerente harmonicamente.

Tabela 2 – Divergências de notas, ritmos e acidentados 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:

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of a treble clef staff and a bass clef staff, both in a key signature of one sharp (F#). A slur is placed over the first four notes in both staves. The second system consists of a grand staff with a treble clef staff and a bass clef staff, also in a key signature of one sharp. The treble staff contains a series of eighth and sixteenth notes, while the bass staff contains a more complex rhythmic pattern with many beamed notes.

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 suspenido, conforme 2° tempo.
47 – 2° t.	Piano, ps	Sem # nos Dós 4 e 5, após dobrado # no 1° tempo	Idem	Idem	Acréscimo de suspenido, 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 suspenido foi colocado a lápis abaixo do Dó no terceiro tempo após o Dó dobrado suspenido 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 – <i>Scherzo, Allegretto, 3/2</i>		BN/CSO – <i>Prestissimo, 2/2</i>	
Nº compasso		Nº 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 unísono 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.

The image shows a musical score for Example 23, measures 10-11, AN. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features three staves: Violin I, Violoncello, and Piano. Red boxes highlight specific melodic lines: the Violin I staff in measure 10, the Violoncello staff in measure 10, and the Piano staff in measure 11.

Ex. 23 – 3º 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 conseqüentemente 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:

The image shows a musical score for Example 24, 3rd movement, measures 26-27, AN. The score is in B-flat major and 3/4 time. It features a piano accompaniment and a vocal line. Red boxes highlight specific melodic phrases in the vocal line and piano accompaniment.

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:

The image shows a musical score for Example 25, 3rd movement, measures 154-159, BN e CSO. The score is in B-flat major and 3/4 time. It features a piano accompaniment and a vocal line. A red box highlights a specific melodic phrase in the vocal line.

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.

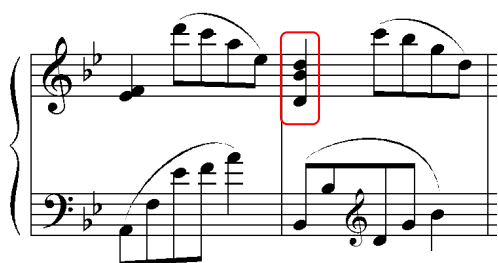
## QUARTO MOVIMENTO

Nº do compasso e localização métrica	Instrumento	AN	BN	CSO	Escolha / sugestão editorial
50 – 3º t.	Piano ps	Sib adicionado ao acorde	Não consta	Idem BN	BN
70 – 1º t.	Piano ps	Terça Sib-Ré	Acorde Ré-Sib-Ré	Idem BN	AN
82 – 3º t.	Piano pi	Dó	Sexta Mib-Dó	Idem BN	BN
83 – 3º t.	Piano pi	Si natural a lápis	Sib	Idem BN	AN
101, 103, 105 e 107 – 2º t.	Piano pi	Colcheia e pausa	Semínima	Idem BN	AN
168 e 172 – 2º e 3º t.	VI	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 – 2º t.	Piano ps	Mi natural	Idem	Idem	Acréscimo de bemol, conforme linha do violino.
290 – 3º t.	Piano ps	Bemol a lápis acima do Sol	Sol natural	Idem BN	AN
300 – 1º t.	Vc	1ª colcheia Fáb	Ré natural, corrigido para Fáb	Fá natural, possivelmente erro	AN

351 – 1º t.	VI	Ré semínima	Dó#-Ré colcheias	Idem BN	AN
357 – 1º t.	Piano ps	Acorde Lá-Mib-Lá	Lá 5	Idem BN	AN
367 e 371 – 2º 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 – 1º t.	Piano pi	Mib	Oitava Mib-Mib	Idem BN	BN
385 – 2º t.	Piano ps	Não consta	Mi colcheia ligado do 1º 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 acidentés 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.

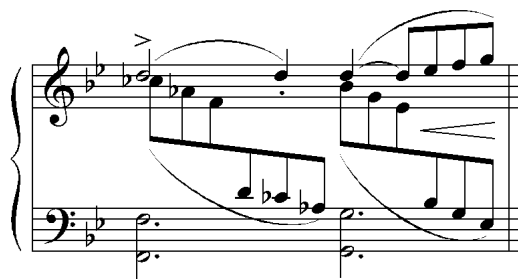
## PRIMEIRO MOVIMENTO

Nº do compasso e localização métrica	Instrumento	AN	BN	CSO	Escolha / sugestão editorial
2 - 3º ao 5º t.	Piano ps e pi	Ligaduras de articulação de 3 em 3 colcheias	Idem	Ligadura de articulação do 4º ao 6º tempo	AN
4 - 1º ao 6º t.	Piano ps	Ligadura no compasso inteiro	Ligadura agrupando 5 e 6 colcheias	Idem BN	AN
7, 8 e demais repetições do padrão - 1º ao 3º t.	Piano ps	Sem ligadura de valor	Ligadura de valor	Idem BN	AN
9 e 10 - 1º ao 3º t.	Piano ps	Ligadura inteira	Ligadura de 3 em 3 colcheias	Idem BN	BN
9 e 10 - 4º ao 6º 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 - 3º ao 5º t.	Piano ps e pi	Ligaduras de articulação de 3 em 3 colcheias	Idem	Ligadura de articulação do 4º ao 6º tempo	AN
4 - 1º ao 6º t.	Piano ps	Ligadura no compasso inteiro	Ligadura agrupando 5 e 6 colcheias	Idem BN	AN
7, 8 e demais repetições do padrão - 1º ao 3º t.	Piano ps	Sem ligadura de valor	Ligadura de valor	Idem BN	AN
9 e 10 - 1º ao 3º t.	Piano ps	Ligadura inteira	Ligadura de 3 em 3 colcheias	Idem BN	BN
41 - 3º e 4º t.	Piano ps	Ligadura de 5 notas	Idem AN	Ligadura dividida em 2 e 3 colcheias	AN
42 - 1º e 2º t.	Piano ps	Ligadura inteira	Ligadura dividida em 2 e 3 colcheias	Idem BN	AN
42 - 4º ao 6º t.	Piano pi e ps	Ligadura inteira	Ligadura dividida em 6 e 3 colcheias	Idem BN	AN
44 - 4º ao 6º t.	Piano pi e ps	Ligadura inteira	Ligadura dividida em 3 e 6 colcheias	Idem BN	BN
56 - 4º t.	Vc	Não consta	Ligadura	Idem BN	AN
76 - 1º e 4º 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 - 4º t.	Piano pi	Mi ligado ao compasso seguinte	Sem ligadura	Idem BN	BN
103 - 1º 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	VI	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.	VI	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	VI	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.	VI	Si fora da ligadura	Si na ligadura	Idem BN	AN
135 a 140	VI	3° e 6° tempos fora da ligadura	Ligadura de 3 em 3 t. (?) Indistinto	Ligadura de 3 em 3 t., mais claro	AN
145	VI	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	VI	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	VI e vc	Não consta	Ligaduras ao compasso seguinte	Idem BN	BN
176 e 178 – 3° ao 6° t.	VI 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.	VI e vc	Ligadura separada do 4° para o 5° t.	Ligadura do 3° ao 6° t.	Idem BN	BN
204 e 205	VI e vc	Não consta	Ligaduras de 3 em 3 t.	Idem BN	AN
213 – 1° ao 3° t.	VI	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	VI	3° e 6° t. fora da ligadura	Ligadura de 3 em 3 t.	Idem BN	AN

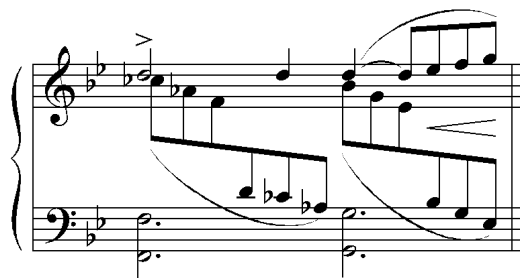
Tabela 6 – Divergências de ligaduras no 1° movimento.

No primeiro movimento, primeiro ao terceiro tempo do compasso 7 e demais repetições do padrão, os Réis 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

Nº 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 – 1º e 2º t.	Vc	Ligadura separada do 1º para o 2º 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 2º e 3º t.	Ligadura inteira	Idem BN	AN
50 e 51	Vl e vc	Ligaduras	Não consta	Idem BN	AN
68 – 3º 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 1º para o 2º 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	VI 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	VI	Ligadura inteira	Ligadura separada do 2° para o 3° t.	Idem BN	BN
215 a 218	VI	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	VI	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	VI 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	VI	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

Nº do compasso e localização métrica	Instrumento	AN	BN	CSO	Escolha / sugestão editorial
5 – 1º t.	VI	<i>p</i>	Não consta	Idem BN	AN
7 e 8	VI e vc	Sem sinais de dinâmica	Sinais de cresc. e dim	Idem BN	BN
9 – 1º t.	VI, (vc) e piano	<i>f</i>	Não consta	Idem BN	AN
13	VI	Não consta	Sinais de cresc.	Idem BN	AN
26 – 1º t.	Piano	Não consta	<i>sff</i>	<i>ff</i>	BN
47 – 4º t.	VI	<i>cresc.</i>	Não consta	Idem BN	BN
62	Piano, vl e vc	<i>f</i>	Sinal de cresc. para o vl	Idem BN	AN
94 a 96	Piano	Não consta	Sinal de cresc.	Idem BN	BN
100 – 1º t.	Piano e vl	<i>f</i>	Não consta	Idem BN	AN
104 – 1º t.	VI e vc	<i>p</i>	Não consta	Idem BN	AN
117 – 1º t.	Piano	<i>p</i>	Não consta	Idem BN	AN
120 – 1º ao 3º t.	Piano	Não consta	Sinal de cresc.	Idem BN	BN
123 – 4º t.	VI	Sinal de dim.	Não consta	Idem BN	AN
124 e 125 – 4º t.	VI	Não consta	Sinal de dim.	Idem BN	BN
129 a 131	VI	Não consta	Sinais de cresc. e dim.	Idem BN	BN
132 – 1º t.	Piano, vl e vc	<i>p</i>	Não consta	Idem BN	AN
206 – 1º t.	VI, (vc) e piano	Não consta	<i>sff</i>	<i>ff</i>	BN
223 e 225	VI, (vc) e piano	<i>cresc. molto</i> em 223	<i>cresc. molto fino al ff</i> 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

Nº 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 – 1º t.	Piano	<i>p</i>	<i>pp</i>	Idem BN	AN
3 e 4	Piano	Sinal de cresc. em 3	Sinal de cresc. em 4	Idem BN	AN
14 – 1º t.	Piano	Não consta	<i>pp</i>	Idem BN	AN
15 – 1º t.	Piano	<i>pp</i>	Não consta	Idem BN	AN
15 e 16	Vc	<i>p</i> e sinais de cresc. e dim.	Não consta	Idem BN	AN
38 – 2º e 3º t.	Piano	Sinal de cresc. e dim.	Sinal de cresc.	Idem BN	AN
39 – 1º e 3º t.	Piano	Não consta	Sinais de cresc.	Idem BN	BN

57 – 1° t.	VI (e vc)	<i>sempre ff</i>	<i>sempre f</i>	Idem BN	AN
66 – 1° t	Piano	Não consta	<i>dim.</i>	Idem BN	AN
67 – 1° t.	Vc	<i>pp</i>	<i>dim.</i>	Idem BN	AN
68	Piano	<i>pp</i>	Sinal de cresc.	Não consta	AN
68 e 69	Vc	Não consta	<i>pp</i>	Idem BN	AN
74 – 1° t.	Piano	<i>pp</i>	<i>p</i>	Idem BN	AN
74 e 76	Vc	Sinal de cresc.	Não consta	Idem BN	AN
77 – 1° t.	Vc	<i>sf</i> no Sol e sinal de <i>dim.</i>	Não consta	Idem BN	AN
83 e 84 – 2° e 3° t.	Piano	Não consta	Sinais de cresc. e <i>dim.</i>	Idem BN	AN
84 – 2° t.	VI, vc e piano	Sinais de cresc. e <i>dim</i>	Não consta	Idem BN	AN
88	VI, vc e piano	<i>ppp</i>	<i>pp</i>	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	<i>sf</i>	Não consta	Idem BN	AN
20 – 1° t.	VI	Não consta	<i>sf</i>	Idem BN	AN
22 – 1° t.	VI	<i>mf</i>	Não consta	Idem BN	AN
27	Piano	Não consta	<i>sempre cresc.</i>	Idem BN	AN
32 a 34	Piano	Sinal de cresc.	Não consta	Idem BN	AN
45 e 46 – 1° t.	Piano	<i>p</i> a lápis em 45	<i>p</i> em 46	Idem BN	AN
46 – 2° t.	VI	Não consta	<i>p</i>	Idem BN	BN
48, 50 e 52	VI	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.	VI	Não consta	<i>f</i>	<i>f</i> em 54 e <i>sf</i> 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	<i>f</i>	Idem BN	BN
92 e 93	Piano	Não consta	Sinais de cresc. e dim.	Idem BN	BN
98	Piano	<i>cresc. molto</i>	Não consta	Idem BN	AN
100 e 104	VI	Sinais de dim. e <i>ff</i> em 104	Não consta	Idem BN	AN
100 a 107	Piano pi	Sinais de cresc.	Não consta	Idem BN	AN
120 a 123	VI 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	<i>f</i>	Sinal de cresc.	Idem BN	AN
235	VI	Sinal de dim.	Não consta	Idem BN	AN
239 e 240	Piano	<i>dim. e rit.</i>	Sinal de cresc.	Idem BN	AN
248 a 251	VI e (vc)	<i>p</i> e sinais de cresc. e dim.	Não consta	Idem BN	AN
253 a 255	VI, vc e piano	Não consta	Sinal de cresc.	Idem BN	BN
256	VI	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	<i>p</i>	Não consta	Idem BN	AN
281 a 284	Piano	Sinais de cresc. e dim.	Não consta	Idem BN	AN
285 – 1° t.	VI e vc	Não consta	<i>mf</i> (vl) e <i>cresc.</i> (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	VI, vc e piano	Não consta	<i>sempre cresc.</i>	Idem BN	BN
306 a 309	Piano	Sinais de cresc.	Não consta	Idem BN	AN
307 e 308	VI e vc	Não consta	<i>sf</i>	Idem BN	AN
315, 323 e 327	Piano	Sinais de cresc.	Não consta	Idem BN	AN
317	VI e vc	Não consta	Sinais de dim.	Idem BN	AN
333 e 334	Piano	<i>mf</i> (333), <i>sf</i> (334) e sinais de dim.	Não consta	Idem BN	AN
336, 338, 340 e 342	VI e vc	Sinais de cresc.	Não consta	Idem BN	AN
345 e 346	VI (345) e vc (346)	Não consta	Sinais de dim.	Idem BN	BN
352 – 1° t.	VI e vc	<i>mf</i> (vl) e <i>sf</i> (vc)	Não consta	Idem BN	<i>sf</i> em ambos
360 a 372	VI	Sinais de cresc. e dim.	Não consta	Idem BN	AN
374	Piano	Sinal de dim.	<i>ff</i>	Idem BN	BN
382	VI	Não consta	Sinal de cresc.	Idem BN	BN
382 a 385	Piano	Não consta	Sinais de dim.	Idem BN	BN



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

Nº do compasso e localização métrica	Instrumento	AN	BN	CSO	Escolha / sugestão editorial
6	Piano	n/a	Pedal inteiro	n/a	Pedal trocado no 4º t, em função da mudança de harmonia.
6, 7, 15, 16, 18 a 21 – 4º t.	VI	Não consta	Acentos	Idem BN	AN
13 – 1º e 4º t.	Piano	Não consta	Acentos	Idem BN	AN
18 a 23	VI (4º t), vc (1º t. de 19 e 20) e piano (1º t. de 19 a 23)	Não consta	Acentos	Idem BN	AN
26 – 4º t. e 27	Piano, ps e pi	Não consta	Acentos	Idem BN	AN
39 – 1º ao 3º t.	Piano pi	Não consta	Acentos e <i>marcato</i>	Idem BN	BN
44 – 4º t.	Piano	Não consta	<i>una corda</i>	Idem BN	BN
45 e 46 – 1º e 5º t.	Piano pi e ps	Não consta	Acentos	Idem BN	AN
49 – 2º e 3º t.	Piano pi	Não consta	Acentos na 1ª colcheia de cada tercina	Acento apenas no 1º tempo	AN
49 e 50	Piano	Dedilhados (a lápis)	Não consta	Idem BN	AN
51 – 1º e 3º t.	VI	Não consta	Acentos	Idem BN	AN
53 e 54 – 3º t.	VI	Não consta	Acentos	Idem BN	AN
55 – 3º t.	VI	Não consta	Idem AN	Sinal de cresc.	AN
59, 61 e 63	Piano pi	Acentos nas oitavas	Não consta	Idem BN	AN
80 – 1º 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 – 3º e 6º t.	Piano ps	Não consta	Tenutos	Idem BN	AN
120 e 121 – 4º t.	Piano ps	Não consta	Acentos	Idem BN	AN
124 e 125 – 4º t.	VI	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 – 3º e 6º t.	VI	Não consta	Acentos e tenuto (137 – 3º t.)	Idem BN	AN
136 – 4º t.	Piano	Não consta	<i>una corda</i>	Não consta	BN
138 a 142 – 1º e 4º t.	Piano ps	Não consta (exceto 139 – 4 t.)	Acentos	Idem BN	AN
140 – 4º t. a 142 – 1º t.	Piano pi	Acentos nas mínimas pontuadas	Não consta	Idem BN	AN
146 e 147 (1º t.)	Piano pi	Acentos	Não consta	Idem BN	AN
149 a 152 – 1º e 3º 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	VI, vc e piano pi	Acentos	Não consta	Idem BN	AN
231 a 233	Piano pi	Acentos nas oitavas	Não consta	Idem BN	AN
238 – 1º t.	VI, 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.<sup>2</sup>

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

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

<sup>2</sup> 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

Nº 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 – 1º e 3º t.	Piano	Acentos	Não consta	Idem BN	AN
39 a 44 – 1º e 3º t.	VI e vc	Acentos	Não consta	Idem BN	AN
64	VI	<i>espressivo</i>	Não consta	Idem BN	AN
68 a 71, 76 a 78	Piano ps	Acento no 1º t. de 71	Acentos no 2º t. de 68 a 70, e 76 a 78	Idem BN	AN
115 e 116	Vc e piano	<i>poco rit. e a tempo</i>	Não consta	Idem BN	AN
137 a 144	Piano	Acentos no 3º t.	Não consta	Idem BN	AN
213 – 2º t.	Piano ps e pi	Acento	Não consta	Idem BN	AN
226 – 1º t.	Piano ps	Acento	Não consta	Idem BN	AN
240	Piano	<i>rit.</i>	Não consta	Idem BN	AN
241	VI e piano	<i>espressivo</i> (vl) e <i>a tempo</i> (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	VI e vc	Staccatos e acentos	Não consta	Idem BN	AN
359, 361, 363 e 365 – 1° e 3° t.	Piano	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	<i>rit</i> em 428	<i>rit.</i> em 430	Idem BN	AN
431	VI	<i>espressivo</i>	Não consta	Idem BN	AN
431 e 439	VI, 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 “*1° 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  
(Firenze, 1889)

Edição em Finale e partes cavadas



# Trio

Piano, Violino e Violoncelo

H. Oswald, op. 9

Edição e digitalização: Hécio Vaz

Allegro Moderato  $\text{♩} = 60$

Violino

Violoncelo

Piano

*p*

*p*

*p*

*m.s.*

*f*

*f*

Rec. \* Rec. \* Rec. \* Rec. \* Rec. \* Rec. \*

Rec. \* Rec. \* Rec. \* Rec. \* Rec. \* Rec. \*

Rec. \* Rec. \* Rec. \* Rec. \* Rec. \* Rec. \*

10

dim. *p*

dim. *p*

*Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \*

**A**

13

*p*

*p*

*Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \*

17

*cresc.*

*Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \*

20

Reo. \* Reo. \* Reo. \* Reo. \* Reo. \* Reo. \*

23

sempre cresc. ff

sempre cresc. ff

Reo. \* Reo. \* Reo. \* Reo. \* Reo. \*

**B**

26

dim. p

dim. p

ff dim. p p

Reo. \*

31

31

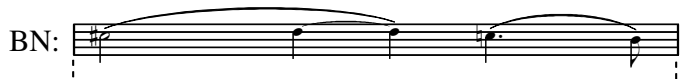
35

35

C

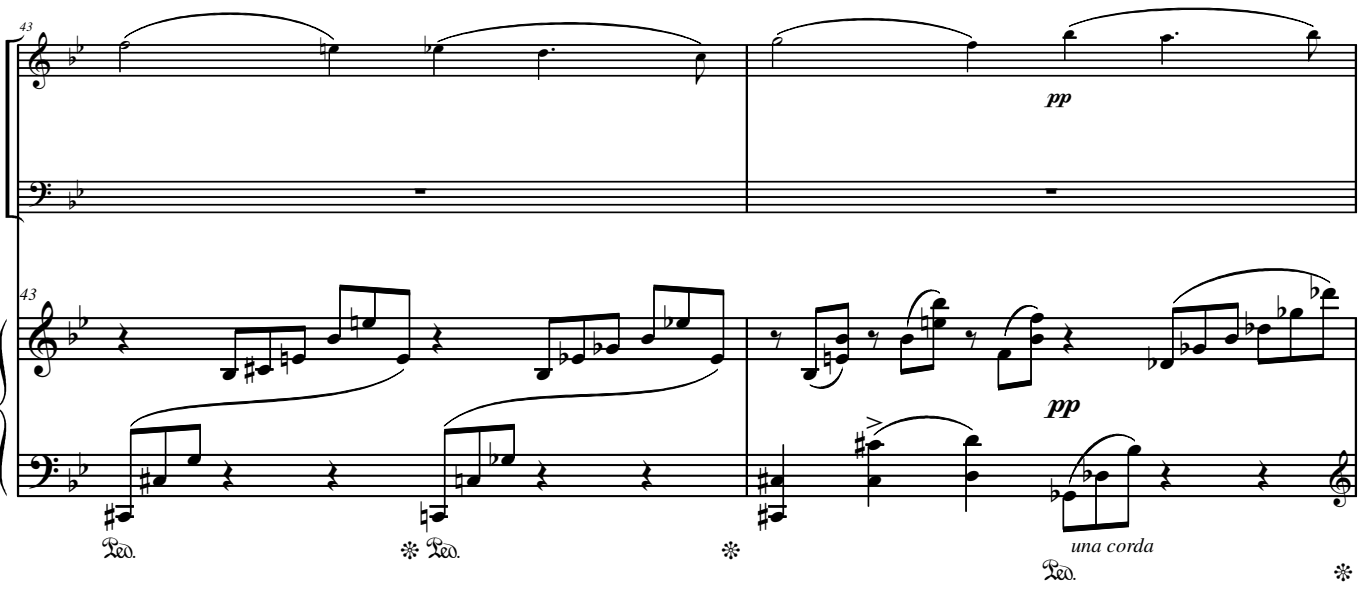
39

39

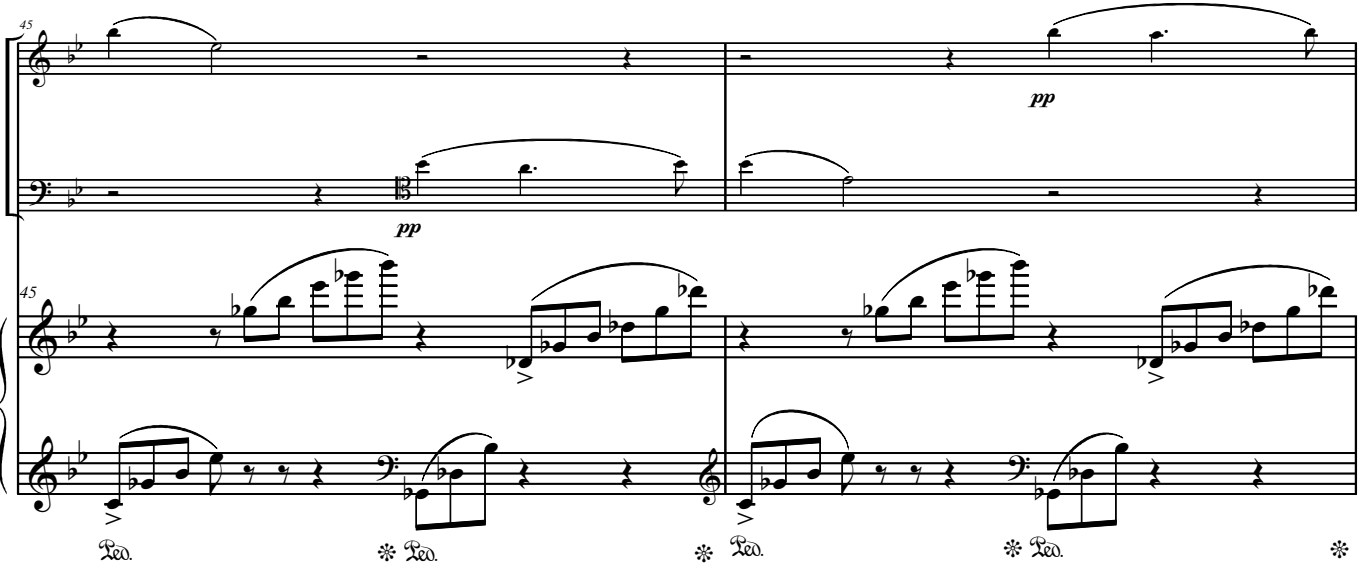
BN: 



41 *p* *mf*  
*p* *mf*  
*p* *mf*  
Rea \*



43 *pp*  
*pp*  
Rea \* Rea \* Rea \*  
una corda  
Rea \*



45 *pp*  
*pp*  
Rea \* Rea \* Rea \* Rea \*

47

*p cresc.*

*p cresc.*

*cresc.*

*Reo* \* *Reo* \* *Reo* \*

**D**

BN: 49

49

2 5 1 4 \*) 1 1 \*) 3 4 2 1

5 3 1 3 5 *Reo* \*

51

*sempre cresc.*

51

*sempre cresc.*

*Reo* \* *Reo* \* *Reo* \* *Reo* \* \* *Reo* \* *Reo* \* *Reo* \*

\*) 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.

Musical notation for measures 54-56, upper system. The treble clef part features a melodic line with slurs and accents. The bass clef part has a few notes with slurs.

Musical notation for measures 54-56, lower system. The piano accompaniment includes slurs, accents, and dynamic markings like *m. d.* and *ped.*

Musical notation for measures 57-59, upper system. The treble clef part has dynamic markings *ff* and *p*. The bass clef part also has *ff* and *p* markings.

Musical notation for measures 57-59, lower system. The piano accompaniment features slurs, accents, and dynamic markings including *ff*, *p*, and *cresc. molto*.

Musical notation for measures 60-62, upper system. The treble clef part has dynamic markings *f* and *p*. The bass clef part has *f* and *p* markings.

Musical notation for measures 60-62, lower system. The piano accompaniment includes slurs, accents, and dynamic markings like *f* and *p*.

E

Musical score for measures 63-65. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a whole rest in measure 63, followed by a half note in measure 64, and a half note in measure 65. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes with slurs and accents. Dynamics include *p cresc.* and *cresc. molto*.

Musical score for measures 66-68. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a long note in measure 66, followed by half notes in measures 67 and 68. The piano accompaniment has a complex rhythmic pattern with slurs and accents. Dynamics include *ff* and *ff*. A dashed line indicates a transition from *fin* to *al*.

Musical score for measures 69-71. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a long note in measure 69, followed by half notes in measures 70 and 71. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with triplets and slurs. Dynamics include *ff* and *senza rall.*. A double asterisk symbol is present at the bottom of the page.



72

dim. *p* poco rit.

*p* poco rit.

This system contains measures 72-75. The upper staff features a melodic line with accents and a dynamic marking of *dim. p* at measure 73, transitioning to *poco rit.* at measure 75. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *p* at measure 73 and *poco rit.* at measure 75.

72

dim. *p* poco rit.

*pp* *p* *poco rit.*

This system contains measures 72-75. The upper staff continues the melodic line with accents and dynamic markings of *dim. p* and *poco rit.*. The lower staff features a complex accompaniment with a dynamic marking of *pp* at measure 72, *p* at measure 73, and *poco rit.* at measure 75. A *leg.* marking is present at the bottom of the system.

76

*pp* *a tempo* *p* (*a tempo*)

*pp* *a tempo*

This system contains measures 76-79. The upper staff has a dynamic marking of *pp* at measure 76, followed by *a tempo* at measure 77, and *p (a tempo)* at measure 79. The lower staff has a dynamic marking of *pp* at measure 76 and *a tempo* at measure 77.

76

*a tempo* *pp* *p*

This system contains measures 76-79. The upper staff features a melodic line with a dynamic marking of *a tempo* at measure 77 and *p* at measure 79. The lower staff has a dynamic marking of *pp* at measure 76 and *p* at measure 79.

80

*sempre p*

This system contains measures 80-83. The upper staff has a dynamic marking of *sempre p* at measure 81. The lower staff has a dynamic marking of *sempre p* at measure 81.

80

*sempre p*

This system contains measures 80-83. The upper staff has a dynamic marking of *sempre p* at measure 81. The lower staff has a dynamic marking of *sempre p* at measure 81.

Musical score for measures 84-87. The top system features a vocal line with a *cresc.* marking and a piano accompaniment. The bottom system features a piano accompaniment with *p cresc.* marking and a *Rea* marking. The piano part includes a *Rea* marking with an asterisk.

G

Musical score for measures 88-90. The top system features a vocal line with a *cresc.* marking. The bottom system features a piano accompaniment with a *cresc. molto* marking.

Musical score for measures 91-94. The top system features a vocal line with dynamics *ff*, *dim.*, *p*, and *ff*. The bottom system features a piano accompaniment with dynamics *ff*, *dim.*, *p*, and *ff*, and a *m.d.* marking. The piano part includes *ritto* markings.

94

*p*

94

*p*

98

*f agitato*

*agitato*

98

*agitato*

*f*

H

101

*p*

101

*p cresc.*

104

*p cresc.* *ff*

*p cresc.* *ff*

*cresc.* *ff*

107

*p*

*p*

I

111

*f*

*f*

115

dim. p

This system contains the top two staves of measures 115-118. The music is in a minor key. Measure 115 starts with a melodic line in the treble clef and a supporting bass line. A dynamic marking of *dim.* is placed above the staff, and *p* is placed below the staff. The notation includes various note values, rests, and slurs.

115

p

Reo. \* Reo. \*

This system contains the bottom two staves of measures 115-118. It features a piano accompaniment with chords and moving lines. A dynamic marking of *p* is present. Below the staves, there are markings: "Reo." under measure 115, "\*" under measure 116, "Reo." under measure 117, and "\* Reo. \*" under measure 118.

119

This system contains the top two staves of measures 119-121. The melodic line continues with slurs and ties across measures.

119

Reo. \* Reo. \* Reo. \*

This system contains the bottom two staves of measures 119-121. It includes piano accompaniment and dynamic markings. Below the staves, there are markings: "Reo." under measure 119, "\* Reo." under measure 120, "Reo." under measure 121, and "\* Reo. \*" under measure 122.

J

122

This system contains the top two staves of measures 122-124. The melodic line features slurs and ties.

122

Reo. \* Reo. \*

This system contains the bottom two staves of measures 122-124. It includes piano accompaniment and dynamic markings. Below the staves, there are markings: "Reo." under measure 122, "\* Reo." under measure 123, and "\* Reo. \*" under measure 124.

125

125

*leo.* \* *leo.* \* *leo.* \* *leo.* \* *leo.* \* *leo.*

128

*p*

128

*p*

\* *leo.* \* *leo.* \* *leo.* \* *leo.* \* *leo.* \* *leo.* \*

131

*p* *cresc.*

*p* *cresc.*

131

*p* *cresc.*

*leo.* \* *leo.* \* *leo.* \* *leo.* \* *leo.* \* *leo.* \*

134

*f* *pp*

134

*f* *pp*  
*una corda*

Reo \* Reo \* Reo \* Reo \* Reo \* Reo \*

137

*cresc.* *f*

137

*cresc.* *f*

Reo \* Reo \* Reo \* Reo \* Reo \* Reo \*

140

*sempre cresc.*

140

*sempre cresc.*

Reo \* Reo \*

VI.  
BN:  
Vc.

Musical score for measures 143-145. The Violin I part (VI.) has a melodic line with slurs and accents. The Bassoon part (BN) has a rhythmic accompaniment with slurs and accents. The Violin II part (Vc.) has a complex rhythmic pattern with many slurs and accents. Dynamics include *ff* (fortissimo) and *ff* (fortissimo).

Musical score for measures 146-148. The Violin I part has a melodic line with slurs and accents, marked *dim.* (diminuendo). The Violin II part has a rhythmic accompaniment with slurs and accents, marked *mf dim.* (mezzo-forte, diminuendo). Dynamics include *dim.* and *mf dim.*.

L

Musical score for measures 149-151. The Violin I part has a melodic line with slurs and accents, marked *p* (piano). The Violin II part has a rhythmic accompaniment with slurs and accents, marked *p* (piano). Dynamics include *p*. There are also markings for *slur* and *acc.* (accents) in the lower part of the score.



152

Vocal line for measures 152-154. The melody consists of eighth and quarter notes with slurs and accents. The bass line provides harmonic support with similar rhythmic patterns.

152

Piano accompaniment for measures 152-154. The right hand features eighth-note patterns with slurs. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Performance markings include *di*, *pp*, and *pp* with accents and asterisks.

155

Vocal line for measures 155-157. The melody continues with eighth and quarter notes. A *cresc.* marking is present at the beginning of the first measure.

155

Piano accompaniment for measures 155-157. The right hand has eighth-note patterns with slurs. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Performance markings include *cresc.*, *pp*, and *pp* with accents and asterisks.

158

Vocal line for measures 158-160. The melody consists of quarter and eighth notes with slurs.

158

Piano accompaniment for measures 158-160. The right hand features eighth-note patterns with slurs. The left hand has a steady eighth-note accompaniment.

M

Musical score for system M, measures 161-164. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat. Measure 161 starts with a *p* dynamic. Measure 162 has a *pp* dynamic. Measure 163 has a *f* dynamic. Measure 164 has a *f* dynamic. There are slurs and accents throughout.

Piano accompaniment for system M, measures 161-164. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Measure 161 has a *m.s.* dynamic. Measure 162 has a *m.d.* dynamic. Measure 163 has a *f* dynamic. Measure 164 has a *f* dynamic. There are slurs and accents throughout. A *Red.* marking is present in the bass staff at the beginning, and an asterisk *\** is in the bass staff at the end of measure 163.

Musical score for system N, measures 165-168. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one sharp. Measure 165 starts with a *p* dynamic. Measure 166 has a *p* dynamic. Measure 167 has a *p* dynamic. Measure 168 has a *p* dynamic. There are slurs and accents throughout.

Piano accompaniment for system N, measures 165-168. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Measure 165 has a *p* dynamic. Measure 166 has a *p* dynamic. Measure 167 has a *p* dynamic. Measure 168 has a *sf* dynamic. There are slurs and accents throughout.

N

Musical score for system N, measures 170-173. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one sharp. Measure 170 starts with a *p* dynamic. Measure 171 has a *p* dynamic. Measure 172 has a *p* dynamic. Measure 173 has a *p* dynamic. There are slurs and accents throughout.

Piano accompaniment for system N, measures 170-173. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Measure 170 has a *p* dynamic. Measure 171 has a *p* dynamic. Measure 172 has a *p* dynamic. Measure 173 has a *p* dynamic. There are slurs and accents throughout.

174

*cresc. molto*

Detailed description: This system shows the vocal line for measures 174 to 176. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The melody consists of a series of eighth and quarter notes, some with slurs. The dynamic marking *cresc. molto* is placed above the staff in the second measure.

174

*dim.*

Detailed description: This system shows the piano accompaniment for measures 174 to 176. The right hand has a melodic line with slurs and some rests. The left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes. The dynamic marking *dim.* is placed above the staff in the first measure.

177

*f* *p cresc.*

Detailed description: This system shows the vocal line for measures 177 to 179. The melody features a strong dynamic shift from *f* (forte) to *p* (piano) with a *cresc.* (crescendo) marking. The notes are mostly quarter and eighth notes with slurs.

177

*f* *p cresc.*

*m.s.*

*ped.* \*

Detailed description: This system shows the piano accompaniment for measures 177 to 179. The right hand has a complex melodic line with slurs and dynamic markings *f* and *p cresc.*. The left hand provides a harmonic accompaniment. A *m.s.* (mezza voce) marking is present in the first measure. Pedal markings *ped.* and an asterisk *\** are located below the staff.

180

*pp*

Detailed description: This system shows the vocal line for measures 180 and 181. The melody is very soft, marked *pp* (pianissimo). It consists of a few notes with a long slur.

180

*pp*

*ped.* \*

Detailed description: This system shows the piano accompaniment for measures 180 and 181. The right hand has a melodic line with slurs and dynamic markings *pp*. The left hand has a rhythmic accompaniment. Pedal markings *ped.* and an asterisk *\** are located below the staff.

182

*pp*

*pp*

O

184

*pp*

5 3 2

1 2 4

4 2 1

5 2

187

*cresc.*

*cresc.*

\*) Idem compasso 49.

190

Musical notation for measures 190-192, upper system. The treble clef contains a melodic line with slurs and accents. The bass clef contains a bass line with slurs and accents.

190

Musical notation for measures 190-192, lower system. The treble clef contains a melodic line with slurs and accents. The bass clef contains a bass line with slurs and accents.

P

193

Musical notation for measures 193-195, upper system. The treble clef contains a melodic line with slurs and accents. The bass clef contains a bass line with slurs and accents. A dynamic marking *f* is present in the second measure.

193

Musical notation for measures 193-195, lower system. The treble clef contains a melodic line with slurs and accents. The bass clef contains a bass line with slurs and accents. A dynamic marking *f* is present in the second measure. There are also markings *Reo* and *\*Reo\** in the bass line.

196

Musical notation for measures 196-198, upper system. The treble clef contains a melodic line with slurs and accents. The bass clef contains a bass line with slurs and accents. Dynamic markings *p* and *cresc.* are present.

196

Musical notation for measures 196-198, lower system. The treble clef contains a melodic line with slurs and accents. The bass clef contains a bass line with slurs and accents. Dynamic markings *p* and *cresc.* are present. There is a marking *Reo\** in the bass line.

199

*cresc. molto*

199

*cresc. molto*

202

*f cresc.*

*f cresc.*

202

*f cresc.*

205

**Q**

*ff* *sff* *sempre ff*

*ff* *sff* *sempre ff*

*BIII*

205

*ff* *sff* *sempre ff*

208

First system of musical notation, measures 208-210. It consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The key signature has one sharp (F#). The vocal line features a melodic line with accents and a dynamic marking of *p* (piano) starting in measure 210. The piano accompaniment has a rhythmic pattern of eighth notes with accents and a dynamic marking of *p* in measure 210.

208

Second system of musical notation, measures 208-210. It consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The key signature has one sharp (F#). The vocal line features a melodic line with accents and a dynamic marking of *p* (piano) starting in measure 210. The piano accompaniment has a rhythmic pattern of eighth notes with accents and a dynamic marking of *p* in measure 210.

211

Third system of musical notation, measures 211-213. It consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The key signature has one sharp (F#). The vocal line features a melodic line with accents and a dynamic marking of *p* (piano) starting in measure 213. The piano accompaniment has a rhythmic pattern of eighth notes with accents and a dynamic marking of *p* in measure 213.

211

Fourth system of musical notation, measures 211-213. It consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The key signature has one sharp (F#). The vocal line features a melodic line with accents and a dynamic marking of *p* (piano) starting in measure 213. The piano accompaniment has a rhythmic pattern of eighth notes with accents and a dynamic marking of *p* in measure 213.

216

Fifth system of musical notation, measures 216-218. It consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The key signature has one sharp (F#). The vocal line features a melodic line with accents and a dynamic marking of *p* (piano) starting in measure 216. The piano accompaniment has a rhythmic pattern of eighth notes with accents and a dynamic marking of *p* in measure 216.

216

Sixth system of musical notation, measures 216-218. It consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The key signature has one sharp (F#). The vocal line features a melodic line with accents and a dynamic marking of *p* (piano) starting in measure 216. The piano accompaniment has a rhythmic pattern of eighth notes with accents and a dynamic marking of *p* in measure 216.

220

*poco rit.* *p a tempo*

Detailed description: This system shows the vocal line for measures 220-223. The key signature changes from one sharp (F#) to two flats (Bb, Eb). The music features a melodic line with various note values and rests. Performance markings include *poco rit.* and *p a tempo*.

220

*poco rit.* *p a tempo*

Detailed description: This system shows the piano accompaniment for measures 220-223. It includes a bass line with chords and a treble line with arpeggiated figures. Performance markings include *poco rit.* and *p a tempo*.

224

*cresc. molto* *fino* *al*

Detailed description: This system shows the vocal line for measures 224-226. The key signature is two flats. The music features a melodic line with a crescendo and a fermata. Performance markings include *cresc. molto*, *fino*, and *al*.

224

*cresc. molto* *fino* *al*

Detailed description: This system shows the piano accompaniment for measures 224-226. It includes a bass line with chords and a treble line with arpeggiated figures. Performance markings include *cresc. molto*, *fino*, and *al*.

227

*ff*

Detailed description: This system shows the vocal line for measures 227-230. The key signature is two flats. The music features a melodic line with a fortissimo dynamic. Performance marking includes *ff*.

227

*ff*

Detailed description: This system shows the piano accompaniment for measures 227-230. It includes a bass line with chords and a treble line with arpeggiated figures. Performance marking includes *ff*. There are also some markings at the bottom of the page, possibly related to the piano part.



230

Musical score for measures 230-232, top system. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The music features a melodic line with slurs and ties, and a bass line with sustained notes.

230

Musical score for measures 230-232, middle system. It consists of two staves with a treble and bass clef. The music features a complex texture with slurs and ties, and a bass line with sustained notes.

VI.  
BN:  
Vc.

Musical score for measures 230-232, VI, BN, and Vc parts. It consists of two staves with a treble and bass clef. The music features a complex texture with slurs and ties, and a bass line with sustained notes.

233

Musical score for measures 233-235, top system. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The music features a melodic line with slurs and ties, and a bass line with sustained notes.

233

Musical score for measures 233-235, middle system. It consists of two staves with a treble and bass clef. The music features a complex texture with slurs and ties, and a bass line with sustained notes.

236

Musical score for measures 236-238, top system. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The music features a melodic line with slurs and ties, and a bass line with sustained notes. The dynamic marking *ff* is present.

236

Musical score for measures 236-238, middle system. It consists of two staves with a treble and bass clef. The music features a complex texture with slurs and ties, and a bass line with sustained notes. The dynamic marking *ff* is present.

# II

## Adagio

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is a grand staff with a treble clef and a bass clef, containing a melodic line with a long slur and the instruction *molto espressivo*. The lower staff is a grand staff with a treble clef and a bass clef, containing a piano accompaniment with the instruction *pp* and the phrase *sempre arpeggiati* (always arpeggiated).

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff continues the melodic line with a slur and the instruction *pp*. The lower staff continues the piano accompaniment with the instruction *pp*.

The third system of the musical score consists of two staves. The upper staff contains dynamic markings *cresc.*, *f*, *pp*, and *rit.*. The lower staff contains dynamic markings *cresc.*, *f*, *pp*, and *rit.*. The system concludes with a *ped.* (pedal) marking and an asterisk (\*) at the end of the line.

A

Musical notation for measures 11-13, upper system. Measure 11: *sf* > *p*. Measure 12: *sf* > *p*. Measure 13: *sf* > *p*.

Musical notation for measures 11-13, lower system. Measure 11: *sf* > *p*. Measure 12: *pp*, *rit.*, *sf* > *p*. Measure 13: *pp*, *rit.*, *sf* > *p*. *una corda* is written below measure 11. *Reo.* is written below measures 11, 12, and 13. Asterisks are placed below measures 11, 12, and 13.

Musical notation for measures 14-16, upper system. Measure 14: *sf* > *pp*. Measure 15: *rit.*, *a tempo*, *p*. Measure 16: *sf* > *pp*.

Musical notation for measures 14-16, lower system. Measure 14: *rit.*, *a tempo*, *pp*. Measure 15: *pp*. Measure 16: *pp*. *Reo.* is written below measures 14 and 16. Asterisks are placed below measures 14 and 16.

Musical notation for measures 17-19, upper system. Measure 17: *sf* > *pp*. Measure 18: *f*. Measure 19: *p*.

Musical notation for measures 17-19, lower system. Measure 17: *f*. Measure 18: *f*. Measure 19: *p*.

21

*sf > pp*

*cresc. ff pp rit.*

21

**B**

25

*p*

*pp*

Ped. \*

28

31

Musical score for measures 31-33. The system consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The vocal line features a melodic line with a slur over measures 31-32 and a fermata over measure 33. The piano accompaniment has a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 33 includes a double bar line and a fermata over the final note.

34

Musical score for measures 34-36. The system consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The vocal line has a melodic line with a slur over measures 34-35 and a fermata over measure 36. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 36 includes a double bar line and a fermata over the final note.

**C**

37

Musical score for measures 37-39, marked with a section symbol 'C'. The system consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The vocal line has a melodic line with a slur over measures 37-38 and a fermata over measure 39. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with sixteenth notes in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 37 includes a double bar line and a fermata over the final note. The word "cresc." is written below the piano staff at the beginning of measure 37.

40

Musical score for measures 40-42. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music features melodic lines with slurs and ties, and a piano accompaniment with chords and moving lines.

43

Musical score for measures 43-45. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music continues with melodic and harmonic development, including slurs and ties.

45

Musical score for measures 45-47. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The music concludes with a piano accompaniment. The word "Ped." is written below the first measure of the lower staff.

Ped.

47

Musical notation for measures 47-49, top system. Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measures 47-49 contain melodic lines with slurs and ties.

47

Musical notation for measures 47-49, bottom system. Bass clef, key signature of three sharps. Measures 47-49 contain accompaniment with slurs and ties.

50

Musical notation for measures 50-51, top system. Treble clef, key signature of three sharps. Measures 50-51 contain melodic lines with slurs.

50

Musical notation for measures 50-51, bottom system. Bass clef, key signature of three sharps. Measures 50-51 contain accompaniment with slurs. The system ends with a double bar line and a 3/4 time signature.

**D**

52

Musical notation for measures 52-53, top system. Treble clef, key signature of three sharps. Measures 52-53 contain chords with accents and a dynamic marking of *f*.

52

Musical notation for measures 52-53, bottom system. Bass clef, key signature of three sharps. Measures 52-53 contain accompaniment with triplets and a dynamic marking of *f*. The system ends with a double bar line and a 3/4 time signature.

54

54

56

*sempre ff*

56

*ff*

*sempre ff*

58

58



This page of a musical score, numbered 87, contains four systems of music. The first system is for piano (pno.) and includes a grand staff with two staves. The piano part is marked *fff* and features a complex texture with many notes, including triplets and slurs. The second system is for violin (vl.) and viola (vc.), with the violin part having a long slur. The third system is for piano (pno.) and includes a grand staff with two staves, featuring triplets and slurs. The fourth system is for piano (pno.) and includes a grand staff with two staves, featuring triplets and slurs. The score is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The piano part is marked *fff* throughout. The violin and viola parts have various articulations and slurs. The piano part includes many notes, including triplets and slurs. The score is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The piano part is marked *fff* throughout. The violin and viola parts have various articulations and slurs. The piano part includes many notes, including triplets and slurs.

BN:

Musical score for measures 64-65. The score is in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment in the bass clef and chords in the treble clef. Measure 64 includes a piano (*p*) dynamic marking. Measure 65 includes a *dim.* (diminuendo) marking and a piano (*p*) dynamic marking. A box containing the letter 'E' is placed above the piano part in measure 65. The vocal line has rests in both measures.

Musical score for measures 66-67. The score continues in the same key signature and time signature. The piano accompaniment features a steady eighth-note accompaniment in the bass clef and chords in the treble clef. Measure 66 includes a piano (*p*) dynamic marking. Measure 67 includes a *pp* (pianissimo) dynamic marking. The vocal line has a melodic phrase in measure 66 and rests in measure 67. The piano part in measure 67 includes a *pp* dynamic marking and a triplet of eighth notes in the treble clef. The score concludes with a *dim.* marking and a fermata over the final notes in both staves.

Musical score for measures 68-72. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The vocal line starts at measure 68 with a whole rest, followed by a half note G#4 in measure 69, and a quarter note G#4 in measure 70. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand. Dynamics include *pp* at the start and *rit.* markings in measures 69 and 70. A *Reo.* marking is present below the piano part in measure 68, and an asterisk is placed below the piano part in measure 70.

**F**

Musical score for measures 70-72. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two flats (Bb, Eb) and the time signature is 3/4. The vocal line starts at measure 70 with a half note G4, followed by a half note A4 in measure 71, and a half note Bb4 in measure 72. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand. Dynamics include *p* at the start and *cresc.* markings in measures 71 and 72. The instruction *sempre arpeggiati* is written above the piano part in measure 70.

Musical score for measures 73-77. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has two flats (Bb, Eb) and the time signature is 3/4. The vocal line starts at measure 73 with a half note G4, followed by a half note A4 in measure 74, and a half note Bb4 in measure 75. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and chords in the right hand. Dynamics include *f* at the start and *pp* in measure 74. A *Reo.* marking is present below the piano part in measure 73, and an asterisk is placed below the piano part in measure 74.

76

*sf* *pp rit.*

This system covers measures 76 to 78. The upper staff (violin) has a whole rest in measure 76, followed by a half note in measure 77, and a half note in measure 78. The lower staff (piano) features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *sf* (sforzando) and *pp rit.* (pianissimo, ritardando).

79

*sf* *p* *pp*

*Leg.* \*

This system covers measures 79 and 80. The upper staff has a whole rest in measure 79 and a half note in measure 80. The lower staff continues the piano accompaniment. Dynamics include *sf*, *p* (piano), and *pp*. Performance markings include *Leg.* (legato) and asterisks.

81

*sf* *p* *sf* *p*

*Leg.* \*

This system covers measures 81 to 83. The upper staff has a whole rest in measure 81 and a half note in measure 82. The lower staff continues the piano accompaniment. Dynamics include *sf* and *p*. Performance markings include *Leg.* and asterisks.

Musical score for measures 83-84. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two flats. It begins with a whole rest, followed by a half note G4. The lower staff has a bass clef and begins with a half note G2, followed by a half note F2. Dynamics include *sf* and *p* in the lower staff, and *pp* in both staves. A hairpin indicates a crescendo from *sf* to *p*. A fermata is placed over the G4 note in the upper staff.

Musical score for measures 85-86. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two flats. It begins with a half note G4, followed by a half note F4. The lower staff has a bass clef and begins with a half note G2, followed by a half note F2. Dynamics include *pp* in both staves. A hairpin indicates a crescendo. The tempo marking *rit. molto* is present in both staves. A fermata is placed over the G4 note in the upper staff. At the end of the system, there are markings: *ped.*, *\* ped.*, *\* ped.*, and *\**.

Musical score for measures 87-88. The system consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of two flats. It begins with a half note G4, followed by a half note F4. The lower staff has a bass clef and begins with a half note G2, followed by a half note F2. Dynamics include *pp* in both staves. A hairpin indicates a crescendo. The tempo marking *rit. molto* is present in both staves. A fermata is placed over the G4 note in the upper staff. At the end of the system, there are markings: *ped.*, *\* ped.*, *\* ped.*, and *\**.

# III Scherzo

Allegretto

The first system of the musical score consists of two systems of staves. The upper system contains two empty staves, one for the treble clef and one for the bass clef. The lower system contains a grand staff with a treble clef and a bass clef. The music begins with a treble clef staff containing a melodic line of eighth notes. The bass clef staff contains a bass line of eighth notes. The dynamic marking *pp non legato* is placed below the first measure of the bass line.

The second system of the musical score consists of two systems of staves. The upper system contains two staves. The treble clef staff has a melodic line starting at measure 4, marked with a *p* dynamic. The bass clef staff has a bass line starting at measure 4, also marked with a *p* dynamic. The lower system contains a grand staff with a treble clef and a bass clef. The treble clef staff has a melodic line starting at measure 4, marked with a *p* dynamic. The bass clef staff has a bass line starting at measure 4, also marked with a *p* dynamic.

The third system of the musical score consists of two systems of staves. The upper system contains two staves. The treble clef staff has a melodic line starting at measure 7, marked with a *p* dynamic. The bass clef staff has a bass line starting at measure 7, also marked with a *p* dynamic. The lower system contains a grand staff with a treble clef and a bass clef. The treble clef staff has a melodic line starting at measure 7, marked with a *p* dynamic. The bass clef staff has a bass line starting at measure 7, also marked with a *p* dynamic.

A

Musical score for measures 10-13. The system consists of two staves: a vocal line (top) and a piano accompaniment (bottom). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 10 starts with a vocal line containing a quarter rest followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment features a bass line with a quarter note G2, a quarter note A2, and a quarter note B2, and a treble line with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 11 has a vocal line with a quarter rest and a piano accompaniment with a bass line of quarter notes G2, A2, B2, C3 and a treble line of quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 12 has a vocal line with a quarter rest and a piano accompaniment with a bass line of quarter notes G2, A2, B2, C3 and a treble line of quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 13 has a vocal line with a quarter rest and a piano accompaniment with a bass line of quarter notes G2, A2, B2, C3 and a treble line of quarter notes G4, A4, B4, C5. Dynamics include *p* (piano) in measure 13 and *f* (forte) in measure 12.

Musical score for measures 14-15. The system consists of two staves: a vocal line (top) and a piano accompaniment (bottom). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 14 has a vocal line with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5, followed by a quarter rest. The piano accompaniment has a bass line of quarter notes G2, A2, B2, C3 and a treble line of quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 15 has a vocal line with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5, followed by a quarter rest. The piano accompaniment has a bass line of quarter notes G2, A2, B2, C3 and a treble line of quarter notes G4, A4, B4, C5. Dynamics include *sf* (sforzando) in measure 14 and *p* (piano) in measure 15.

Musical score for measures 16-18. The system consists of two staves: a vocal line (top) and a piano accompaniment (bottom). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 16 has a vocal line with a quarter rest and a piano accompaniment with a bass line of quarter notes G2, A2, B2, C3 and a treble line of quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 17 has a vocal line with a quarter rest and a piano accompaniment with a bass line of quarter notes G2, A2, B2, C3 and a treble line of quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 18 has a vocal line with a quarter rest and a piano accompaniment with a bass line of quarter notes G2, A2, B2, C3 and a treble line of quarter notes G4, A4, B4, C5. Dynamics include *sf* (sforzando) in measure 16 and *p* (piano) in measure 17.

Musical score for measures 19-21. The system consists of two staves: a vocal line (top) and a piano accompaniment (bottom). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 19 has a vocal line with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4, followed by a quarter rest. The piano accompaniment has a bass line of quarter notes G2, A2, B2, C3 and a treble line of quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 20 has a vocal line with a quarter rest and a piano accompaniment with a bass line of quarter notes G2, A2, B2, C3 and a treble line of quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 21 has a vocal line with a quarter rest and a piano accompaniment with a bass line of quarter notes G2, A2, B2, C3 and a treble line of quarter notes G4, A4, B4, C5. Dynamics include *p* (piano) in measure 19.

Musical score for measures 22-24. The system consists of two staves: a vocal line (top) and a piano accompaniment (bottom). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 22 has a vocal line with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5, followed by a quarter rest. The piano accompaniment has a bass line of quarter notes G2, A2, B2, C3 and a treble line of quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 23 has a vocal line with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5, followed by a quarter rest. The piano accompaniment has a bass line of quarter notes G2, A2, B2, C3 and a treble line of quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 24 has a vocal line with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5, followed by a quarter rest. The piano accompaniment has a bass line of quarter notes G2, A2, B2, C3 and a treble line of quarter notes G4, A4, B4, C5. Dynamics include *p* (piano) in measure 22.

**B**

Musical notation for section B, measures 20-22, vocal line. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 20 is a whole rest. Measure 21 begins with a piano (*p*) dynamic and contains a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 22 contains a half note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4.

Musical notation for section B, measures 20-22, piano accompaniment. Measure 20 features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line of eighth notes in the left hand. Measure 21 continues this pattern with some chords in the right hand. Measure 22 concludes the pattern with a final chord in the right hand.

Musical notation for section B, measures 23-25, vocal line. Measure 23 contains a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. Measure 24 contains a half note C5, a quarter note B4, and a quarter note A4. Measure 25 contains a half note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4.

Musical notation for section B, measures 23-25, piano accompaniment. Measure 23 features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line of eighth notes in the left hand. Measure 24 continues this pattern with some chords in the right hand. Measure 25 concludes the pattern with a final chord in the right hand.

**C**

Musical notation for section C, measures 26-28, vocal line. Measure 26 contains a half note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. Measure 27 is a whole rest. Measure 28 is a whole rest. Dynamics include *dim.* in measure 26 and *pp* in measure 28.

Musical notation for section C, measures 26-28, piano accompaniment. Measure 26 features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line of eighth notes in the left hand. Measure 27 continues this pattern with some chords in the right hand. Measure 28 concludes the pattern with a final chord in the right hand. Dynamics include *pp* in measure 26 and *f* in measure 28. An *8va* marking is present above the right hand in measure 28.



29

*p* *sf* *p*

*p* *sf* *p*

**D**

32

*sf* *pp*

*sf* *p* *pp*

35

*p* *cresc.*

*p* *cresc.*

38

*f*

*f*

41

E

*dim.*

*pp*

*dim.*

*pp*

*p dim.*

*pp*

*p*

44

F

*f*

*f*

48

dim.

dim.

48

dim.

dim.

51

f

dim.

pp

mf dim.

pp

51

f

pp

**G** Trio - meno mosso quasi Andante

54

pp

p

cresc.

pp

54

pp

pp

cresc.

pp

pp

\*

\*

60

60

*sf* *dim.* *pp* *p* *molto espressivo*

*sf* *dim.* *p* *pp* *sf* *cresc.*

Detailed description: This system contains two staves of music for measures 60 to 66. The top staff is a vocal line with lyrics. The bottom staff is a piano accompaniment. Dynamics include *sf*, *dim.*, *pp*, *p*, *molto espressivo*, *sf*, and *cresc.*

67

67

*cresc.* *f* *p* *pp*

*f* *p* *pp*

Detailed description: This system contains two staves of music for measures 67 to 72. The top staff is a vocal line with lyrics. The bottom staff is a piano accompaniment. Dynamics include *cresc.*, *f*, *p*, and *pp*.

**H** Più mosso

73

73

*f* *f* *staccato* *f* *staccato*

Detailed description: This system contains two staves of music for measures 73 to 76. The top staff is a vocal line with lyrics. The bottom staff is a piano accompaniment. Dynamics include *f* and *staccato*.

77

*f* *staccato* *slentato* *f*

*sf* *sf* *rit.* *f*

**I** 1° Tempo

81

*pp* *cresc.* *f* *dim.* *p*

*pp* *cresc.* *sf*

88

*pp* *p* *cresc.* *f* *dim.*

*p* *cresc.* *f* *sf*

Musical score for measures 94-98. The score is in 3/4 time and features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a rest, followed by notes in measures 95 and 96, and then rests in measures 97 and 98. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands. Dynamics include *p*, *pp*, *sf*, and *rit.*. A fermata is placed over the piano accompaniment in measure 97.

**J** Allegretto

Musical score for measures 100-103. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment. The piano part consists of a continuous eighth-note pattern in both hands. Dynamics include *pp* and *non legato*.

**K**

Musical score for measures 104-107. The score is in 3/4 time and features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has notes in measures 104 and 105, followed by rests in measures 106 and 107. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands. Dynamics include *p*.

107

Musical score for measures 107-109. The top system shows a vocal line with a treble clef and a bass line with a bass clef. The bottom system shows a piano accompaniment with a treble clef and a bass clef. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4. The piano part features arpeggiated chords and moving bass lines.

L

110

Musical score for measures 110-113. The top system shows a vocal line with a treble clef and a bass line with a bass clef. The bottom system shows a piano accompaniment with a treble clef and a bass clef. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4. The piano part features arpeggiated chords and moving bass lines. Dynamics include *sf* and *p*.

114

Musical score for measures 114-117. The top system shows a vocal line with a treble clef and a bass line with a bass clef. The bottom system shows a piano accompaniment with a treble clef and a bass clef. The key signature has two flats, and the time signature is 4/4. The piano part features arpeggiated chords and moving bass lines. Dynamics include *p* and *sf*.

117

Musical staff for measures 117-119, top system, showing a treble and bass clef with rests.

117

Musical staff for measures 117-119, bottom system, showing piano accompaniment with chords and eighth notes.

M

120

Musical staff for measures 120-122, top system, starting with a piano (*p*) dynamic marking.

120

Musical staff for measures 120-122, bottom system, showing piano accompaniment with slurs and accents.

123

Musical staff for measures 123-125, top system, including a *dim.* dynamic marking.

123

Musical staff for measures 123-125, bottom system, showing piano accompaniment with slurs and accents.



126

*pp* *p* *f* *8va*

129

*sf* *p* *sf* *p* *sf* *p* *sf*

N

132

*p* *pp* *p* *pp*

135

*cresc.*

*cresc.*

138

*f*

*dim.*

*f*

*dim.*

*p dim.*

141

*pp*

*pp*

*pp*

*p*

O

145

145 146 147 148

*f* *dim.*

Vocal line in G minor, 4/4 time. Measures 145-148. Dynamics: *f* (measures 145-146), *dim.* (measures 147-148).

145

145 146 147 148

*f* *dim.*

Piano accompaniment for measures 145-148. Dynamics: *f* (measures 145-146), *dim.* (measures 147-148).

149

149 150 151

*f*

Vocal line in G minor, 4/4 time. Measures 149-151. Dynamics: *f* (measures 149-151).

149

149 150 151

*f*

Piano accompaniment for measures 149-151. Dynamics: *f* (measures 149-151).

152

152 153 154

*pp* *pp*

Vocal line in G minor, 4/4 time. Measures 152-154. Dynamics: *pp* (measures 152-154).

152

152 153 154

*pp* *pp*

Piano accompaniment for measures 152-154. Dynamics: *pp* (measures 152-154).

# IV

Molto Allegro

Musical score for measures 1-7. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment and a vocal line. The piano part begins with a *sf* dynamic and includes a *m.s.* (mezza voce) section. The vocal line starts with a *f* dynamic. Performance markings include *sf*, *m.s.*, *f*, *Leg.*, and *\* Leg.* with various slurs and accents.

Musical score for measures 8-15. The piano part continues with *ff* and *sf* dynamics. The vocal line features a *f* dynamic. Performance markings include *ff*, *sf*, *f*, *Leg.*, *\* sf*, and *Leg.* with various slurs and accents.

Musical score for measures 16-23. The piano part includes a *sf* dynamic and a *cresc.* marking. The vocal line features a *mf* dynamic. Performance markings include *sf*, *mf*, *cresc.*, and *Leg.* with various slurs and accents.

23

*mf* *ff*

31

A

*ff* *ff* *f*

39

*sf* *p*

47

47

*p*

54

54

*ff*

**B**

61

61

*p espressivo*

Ped. \*

68

68

75

C

75

81

*f*

*cresc.*

81

87

*f*

Musical notation for measures 87-92, upper system. The treble clef staff contains a melodic line with a fermata over the final measure. The bass clef staff contains a bass line with a fermata over the final measure. A dynamic marking of *f* is present in the final measure of the bass line.

87

Musical notation for measures 87-92, lower system. The system includes a grand staff with treble and bass clefs. The music features complex rhythmic patterns and articulation marks such as slurs and accents.

93

Musical notation for measures 93-98, upper system. The treble clef staff contains a melodic line with a fermata over the final measure. The bass clef staff contains a bass line with a fermata over the final measure.

93

*cresc. molto*

3

Musical notation for measures 93-98, lower system. The system includes a grand staff with treble and bass clefs. A dynamic marking of *cresc. molto* is present in the right-hand staff. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in the right-hand staff.

100

*ff*

Musical notation for measures 100-105, upper system. The treble clef staff contains a melodic line with a fermata over the final measure. The bass clef staff contains a bass line with a fermata over the final measure. A dynamic marking of *ff* is present in the first measure of the treble staff.

100

*ff*

*8va*

Musical notation for measures 100-105, lower system. The system includes a grand staff with treble and bass clefs. A dynamic marking of *ff* is present in the left-hand staff. An *8va* marking is present in the right-hand staff, indicating an octave shift.



D

107

107

114

*poco rit.* *a tempo*

*a tempo* *poco rit.* *sf* *stacc.*

114

121

*sf* *sf* *stacc.*

121

129

Musical score for measures 129-136. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a rest, then has notes with dynamics like *sf* and accents. The piano part features complex chordal textures and rhythmic patterns with accents and dynamic markings.

**E**

137

Musical score for measures 137-144. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has notes with dynamics like *sf* and accents. The piano part features complex chordal textures and rhythmic patterns with accents and dynamic markings.

**F**

145

Musical score for measures 145-152. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has notes with dynamics like *sf* and accents. The piano part features complex chordal textures and rhythmic patterns with accents and dynamic markings.

153

Musical score for measures 153-160. The top system shows a vocal line with a forte (*sf*) dynamic. The bottom system shows a piano accompaniment with complex chordal textures and melodic lines in both hands.

161

Musical score for measures 161-168. The top system shows a vocal line with a forte (*sf*) dynamic. The bottom system shows a piano accompaniment with complex chordal textures and melodic lines in both hands.

169

Musical score for measures 169-176. The top system shows a vocal line with a forte (*sf*) dynamic. The bottom system shows a piano accompaniment with complex chordal textures and melodic lines in both hands.

G

176

*molto espressivo*

*dim. e rit.*

*p un poco rubato*

185

H

194

*a tempo*

*p molto espressivo*

*molto rit.*

*pp*

*a tempo*

203

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

212

*rit.* *p* *rit.* *più lento* *rit.*

I

221

*agitato* *agitato* *f* *p*

228

228

*sf*

*f*

*sf*

J

235

235

*f*

*p espressivo*

235

*a tempo*

*dim.*

*rit.*

*pp*

242

242

*p*

*p*

*p*

*p*

252

*sf* *p* *rit.*

252

*sf* *p* *rit.*

Coda \*

K

261

*p*

261 \*) a tempo

*p* *legatissimo*

270

270

*p*

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

278

mf  
cresc.

This system contains measures 278 through 285. The upper staff is mostly silent, with a few notes appearing at the end of the system. The lower staff features a melodic line with slurs and dynamic markings of *mf* and *cresc.*

278

This system contains measures 278 through 285. The upper staff has a melodic line with a long slur. The lower staff has a complex accompaniment with many notes and slurs.

286

This system contains measures 286 through 292. The upper staff has a melodic line with slurs. The lower staff has a melodic line with slurs.

286

This system contains measures 286 through 292. The upper staff has a melodic line with slurs. The lower staff has a complex accompaniment with many notes and slurs.

293

This system contains measures 293 through 299. The upper staff has a melodic line with slurs. The lower staff has a melodic line with slurs.

293

This system contains measures 293 through 299. The upper staff has a melodic line with slurs. The lower staff has a complex accompaniment with many notes and slurs.



301

*f* *sempre cresc.*

*m.s.* *sempre cresc.*

308

*ff* *ff*

**L**

315 *1° tempo*

*sf* *sf*

323

Musical score for measures 323-328. The top system consists of two staves (treble and bass clef) with a *sf* dynamic marking. The bottom system consists of two staves (treble and bass clef) with a *sf* dynamic marking. The music features complex rhythmic patterns and articulation marks.

331

Musical score for measures 331-336. The top system consists of two staves (treble and bass clef) with *mf* and *sf* dynamic markings. The bottom system consists of two staves (treble and bass clef) with a *sf* dynamic marking. The music includes a *rit.* marking and various articulation marks.

338

Musical score for measures 338-343. The top system consists of two staves (treble and bass clef) with a *ff* dynamic marking. The bottom system consists of two staves (treble and bass clef) with a *ff* dynamic marking. The music features complex rhythmic patterns and articulation marks.

346

346

*ff* *sf*

This system contains measures 346 through 353. The top staff features a vocal line with rests in measures 346-348, followed by notes in 349-353. The bottom staff is a piano accompaniment with a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. Dynamics include *ff* and *sf*.

354

354

*sf*

This system contains measures 354 through 361. The top staff continues the vocal line with notes and rests. The bottom staff continues the piano accompaniment with similar rhythmic patterns. A dynamic marking of *sf* is present.

362

362

This system contains measures 362 through 369. The top staff shows the vocal line with notes and rests. The bottom staff continues the piano accompaniment. The system concludes with a double bar line.

369

369

N

377

377

385

385

393

*cresc.*

This system shows the vocal line for measures 393 to 396. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody begins with a half note G4, followed by quarter notes A4 and B4. A dynamic hairpin indicates a crescendo starting at measure 395. The line ends with a half note G4.

393

This system shows the piano accompaniment for measures 393 to 396. The right hand features a melodic line with eighth and quarter notes, often beamed together. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. A fermata is placed over the final chord in measure 396.

400

This system shows the vocal line for measures 400 to 403. The melody consists of quarter notes G4, A4, B4, and C5, followed by a half rest in measure 403.

400

This system shows the piano accompaniment for measures 400 to 403. The right hand has a melodic line with eighth notes and quarter notes. The left hand has a rhythmic accompaniment with chords and moving lines.

406

*f*

*f*

This system shows the vocal line for measures 406 to 409. The melody starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. A dynamic marking of *f* (forte) is present at the beginning and end of the system.

406

This system shows the piano accompaniment for measures 406 to 409. The right hand features a melodic line with eighth and quarter notes, often beamed together. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

413

*f*

413

*f*

420

420

427

*a tempo*

*p* *espressivo*

*a tempo*

*p*

*rit.*

427

*a tempo*

*p*

*rit.*

*a tempo*

Musical score for measures 435-443. The system consists of two staves: a vocal line (top) and a piano accompaniment (bottom). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The vocal line begins with a *rit.* (ritardando) and a *ff* (fortissimo) dynamic marking. The piano accompaniment also starts with a *rit.* and then features a *f* (forte) dynamic. The tempo is marked *a tempo*. The piano part includes various articulations such as accents and slurs.

Musical score for measures 444-451. The system consists of two staves: a vocal line (top) and a piano accompaniment (bottom). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The vocal line starts with a *sf* (sforzando) dynamic. The piano accompaniment begins with a *f* (forte) dynamic. The tempo remains *a tempo*. The piano part includes various articulations such as accents and slurs.

Musical score for measures 452-459. The system consists of two staves: a vocal line (top) and a piano accompaniment (bottom). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The vocal line starts with a *p* (piano) dynamic and includes a *cresc.* (crescendo) marking. The piano accompaniment begins with a *p* (piano) dynamic, includes a *m.s.* (mezzo-soprano) marking, and also features a *cresc.* (crescendo) marking. The tempo remains *a tempo*. The piano part includes various articulations such as accents and slurs.

459

ff

ff

This system contains measures 459 through 465. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a harmonic accompaniment. A dynamic marking of *ff* is present in both staves.

459

ff

This system contains measures 459 through 465. The upper staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a harmonic accompaniment. A dynamic marking of *ff* is present in both staves.

466

ff

ff

This system contains measures 466 through 470. The upper staff features a melodic line with eighth notes, while the lower staff provides a harmonic accompaniment. Dynamic markings of *ff* are present in both staves.

466

ff

*8va*

This system contains measures 466 through 470. The upper staff features a melodic line with eighth notes, while the lower staff provides a harmonic accompaniment. A dynamic marking of *ff* is present in both staves. An *8va* marking is present above the first measure of the upper staff.

471

ff

ff

This system contains measures 471 through 475. The upper staff features a melodic line with eighth notes, while the lower staff provides a harmonic accompaniment. Dynamic markings of *ff* are present in both staves.

471

sempre ff

This system contains measures 471 through 475. The upper staff features a melodic line with eighth notes, while the lower staff provides a harmonic accompaniment. A dynamic marking of *sempre ff* is present in the lower staff.



# Apêndice:

## III

(Versão BN)

**Prestissimo** (ritmo di 3 battute)

pp staccato  
senza pedale

This system contains measures 1 through 7. The upper staff is empty. The lower staff features a piano accompaniment starting with a piano (*pp*) and staccato articulation. The music is in a 3/8 time signature and a key signature of two flats. The bass line consists of eighth and sixteenth notes, while the treble line has a more melodic line with some grace notes. A 'senza pedale' instruction is written below the bass staff.

*p* staccato

This system contains measures 8 through 14. The upper staff is empty until measure 14, where it begins with a piano (*p*) and staccato articulation. The lower staff continues the piano accompaniment with staccato notes and some dynamic markings like hairpins.

This system contains measures 15 through 21. The upper staff is empty until measure 21, where it begins with a piano (*p*) and staccato articulation. The lower staff continues the piano accompaniment with staccato notes and some dynamic markings like hairpins.

*p*

This system contains measures 22 through 28. The upper staff begins with a piano (*p*) and staccato articulation in measure 22. The lower staff continues the piano accompaniment with staccato notes and some dynamic markings like hairpins.

This system contains measures 29 through 35. The upper staff begins with a piano (*p*) and staccato articulation in measure 29. The lower staff continues the piano accompaniment with staccato notes and some dynamic markings like hairpins.

22

*p* *sf* *p* *sf*

A

29

*dim.* *dim.* *p* *sf*

36

*sf* *p* *pp* *sf*

43

*p*

*sf*

*p*

50

*p*

**B**

57

*p*

*p*

64

Musical notation for measures 64-70, vocal line. The staff is in G major with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth and quarter notes, with some rests. Measure 70 ends with a *dim.* marking.

64

Musical notation for measures 64-70, piano accompaniment. The right hand features chords and melodic fragments, while the left hand provides a bass line with some chords. Dynamics include *mf* and *f*.

71

Musical notation for measures 71-76, vocal line. The melody continues with eighth and quarter notes. Measure 76 ends with a *dim.* marking.

71

Musical notation for measures 71-76, piano accompaniment. The right hand has chords and melodic lines, while the left hand has a steady bass line. Dynamics include *f* and *mf*.

C

78

Musical notation for measures 78-83, vocal line. The staff is mostly empty, indicating rests for the vocal line. Measure 78 starts with a *dim.* marking, and measure 81 starts with a *p* marking.

78

Musical notation for measures 78-83, piano accompaniment. The right hand has a melodic line starting at measure 78 with a *p* marking, moving to *sf* at measure 81. The left hand has a bass line. Measure 81 includes an *8va* marking and a dynamic change to *sf*.

85

85

*sf* *p*

*p*

*sf* *p*

Detailed description: This system covers measures 85 to 91. The vocal line (top staff) has rests for measures 85-87, followed by a melodic phrase in measures 88-91. Dynamics are *sf* (measures 88-90) and *p* (measures 91 and the end of the system). The piano accompaniment (bottom staff) features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass clef and chords in the treble clef. Dynamics are *sf* (measures 88-90) and *p* (measures 91 and the end of the system).

92

92

*sf* *p*

*p* *sf* *p*

Detailed description: This system covers measures 92 to 98. A box labeled 'D' is positioned above measure 92. The vocal line (top staff) has rests for measures 92-94, followed by a melodic phrase in measures 95-98. Dynamics are *sf* (measures 95-97) and *p* (measures 98 and the end of the system). The piano accompaniment (bottom staff) features chords in the treble clef and a rhythmic pattern in the bass clef. Dynamics are *p* (measures 92-94), *sf* (measures 95-97), and *p* (measures 98 and the end of the system).

99

99

*pp* *p*

*pp*

Detailed description: This system covers measures 99 to 105. The vocal line (top staff) has rests for measures 99-101, followed by a melodic phrase in measures 102-105. Dynamics are *pp* (measures 102-104) and *p* (measures 105 and the end of the system). The piano accompaniment (bottom staff) features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass clef and chords in the treble clef. Dynamics are *pp* (measures 99-101) and *pp* (measures 102-105).

106

106

112

*cresc.*

112

118

*dim.* *pp*

118

E

125

*pp*

125

*sfp*

132

132

F

139

*f*

*dim.*

139

*f*

*dim.*

146

*f*

This system contains measures 146 through 152. The upper staff features a melodic line with a dynamic marking of *f* starting at measure 150. The lower staff provides a bass line with various rhythmic patterns.

146

*f*

This system contains measures 146 through 152. The lower staff features a complex bass line with many beamed notes. The upper staff has a dynamic marking of *f* and contains sustained chords in measures 150 and 151.

153

*mf* *dim.* *pp*

This system contains measures 153 through 159. The upper staff has dynamic markings of *mf*, *dim.*, and *pp*. The lower staff has dynamic markings of *mf* and *dim.*.

153

*pp*

This system contains measures 153 through 159. The upper staff is mostly empty with some notes in measure 153. The lower staff has a dynamic marking of *pp* and contains a few notes in measure 153.

160

*pp* *pp*

This system contains measures 160 through 165. The upper staff has a dynamic marking of *pp* and features sustained chords. The lower staff has a dynamic marking of *pp* and features sustained chords.

160

*pp* *pp*

*leg.* \*

This system contains measures 160 through 165. The upper staff has a dynamic marking of *pp* and features sustained chords. The lower staff has a dynamic marking of *pp* and features a rhythmic bass line. The system ends with the markings *leg.* and \*



169

*p* *sf* *sf*

169

*pp* *sf*

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

177

*dim.* *pp*

177

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

185

*p* *molto espressivo* *sf*

*p* *cresc.* *f*

185

*sf* *cresc.* *f*

Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*

193

*p* *pp*

193

*p* *pp* *pp*

Leo. \* Leo. \* Leo. \* Leo.

**H** Più mosso

201

*f* *f*

201

*f* *staccato*

208

*f* *staccato* *cresc.*

*f* *staccato* *cresc.*

208

*sf* *sf* *cresc.*

Leo. \* Leo. \* Leo. \* Leo. \*

I 1° Tempo

215

*un poco rit.* ***sf*** ***pp***

215

*un poco rit.* ***sf*** ***pp***

ped. \*

223

***sf*** ***dim.***

***sf***

223

231

***cresc.***

231

***cresc.***

239

*f*

*p*

Musical notation for measures 239-246, vocal line. The key signature has three flats. The melody is mostly whole notes with some half notes. Dynamics range from *f* to *p*. There are slurs over the notes.

239

*f*

*f*

*p*

Musical notation for measures 239-246, piano accompaniment. The right hand has chords and some melodic lines. The left hand has a steady bass line. Dynamics range from *f* to *p*. There are slurs and accents.

247

*pp* rit.

rit.

*pp*

Musical notation for measures 247-254, vocal line. The melody continues with a *rit.* marking and *pp* dynamics. There are slurs and a fermata at the end.

247

*pp*

rit.

*pp*

*sf*

rit.

*pp*

Red.

\* Red.

\* Red.

Musical notation for measures 247-254, piano accompaniment. The right hand has chords and some melodic lines. The left hand has a steady bass line. Dynamics range from *pp* to *sf*. There are slurs, accents, and markings like "Red." and "\* Red.".

**J** Prestissimo

255

Musical notation for measures 255-262, vocal line. The melody is mostly whole notes with some half notes. Dynamics range from *p* to *sf*. There are slurs and a fermata at the end.

255

*p* staccato

Musical notation for measures 255-262, piano accompaniment. The right hand has a staccato melody. The left hand has a steady bass line. Dynamics range from *p* to *sf*. There are slurs and a fermata at the end.

262

*p staccato*

*p staccato*

This system contains measures 262 through 268. The upper staff is mostly silent, with notes appearing in measures 267 and 268. The lower staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include *p staccato* in measure 267 and *p staccato* in measure 268.

262

This system contains measures 262 through 268. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *p* in measure 267.

269

*p*

*p*

*p*

This system contains measures 269 through 275. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *p* in measures 269, 272, and 275.

269

This system contains measures 269 through 275. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *p* in measure 272.

276

*p*

*p*

This system contains measures 276 through 282. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *p* in measures 276 and 282.

276

*sf*

*p*

*sf*

This system contains measures 276 through 282. The upper staff has a melodic line with slurs and accents. The lower staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *sf* in measures 276 and 282, and *p* in measure 277.

283

dim. p f

This system contains measures 283 through 288. The upper staff (treble clef) begins with a melodic line marked *dim.* (diminuendo). The lower staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment. Dynamic markings include *dim.* at the start, *p* (piano) at measure 285, and *f* (forte) at measure 287. The key signature has two flats.

290

p sf

This system contains measures 290 through 295. The upper staff (treble clef) is mostly silent, with a melodic line starting at measure 293 marked *sf* (sforzando). The lower staff (bass clef) features a melodic line marked *p* (piano) at measure 290. Dynamic markings include *p* at measure 290 and *sf* at measure 293. The key signature has two flats.

297

p sf p

This system contains measures 297 through 302. The upper staff (treble clef) is mostly silent, with a melodic line starting at measure 299 marked *sf* (sforzando). The lower staff (bass clef) features a melodic line marked *p* (piano) at measure 297. Dynamic markings include *p* at measure 297, *sf* at measure 299, and *p* at measure 301. The key signature has two flats.

304

304

M

311

311

*p*

*p*

318

318

*sf*

*sf*

325

dim.

325

*sf*

332

dim.

*p*

*f*

8va-----

332

*p*

339

*sf*

*p*

*p*

*sf*

*p*

339



346

*sf*

*p*

*p*

*sf*

*p*

N

353

*p*

*pp*

*p*

360

*p*

366

*cresc.*

*cresc.*

This system contains measures 366 through 371. The upper staff features a melodic line with a *cresc.* marking. The lower staff provides a bass line, also marked *cresc.*

366

*cresc.*

This system shows the piano accompaniment for measures 366-371. The right hand plays chords and arpeggios, while the left hand plays a bass line. A *cresc.* marking is present.

372

*dim.*

*p*

*dim.*

This system contains measures 372 through 377. The upper staff shows a melodic line with *dim.* and *p* markings. The lower staff has a bass line with a *dim.* marking.

372

*p*

*dim.*

*p*

This system shows the piano accompaniment for measures 372-377. The right hand has chords and arpeggios with *p* and *dim.* markings. The left hand has a bass line with *p* markings.

379

*p*

This system contains measures 379 through 384. The upper staff has a melodic line starting with a *p* marking. The lower staff has a bass line.

379

*sfp*

This system shows the piano accompaniment for measures 379-384. The right hand has chords and arpeggios with *sfp* markings. The left hand has a bass line.

385

385

O

391

*f*

*f*

391

*f*

397

*dim.*

*dim.*

397

*dim.*

403

Musical score for measures 403-408. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats. It begins with a rest for two measures, then enters with a melody starting on a half note G4. Dynamics include *f* at measure 405 and *dim.* at measure 408. The lower staff is in bass clef and provides a bass line with eighth and quarter notes. Dynamics include *f* and *dim.* at the end of the system.

403

Piano accompaniment for measures 403-408. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and features a sustained chord of G4-Bb4-D5 with a *f* dynamic. The lower staff is in bass clef and features a rhythmic accompaniment of eighth and quarter notes. Dynamics include *f* at measure 405.

409

Musical score for measures 409-414. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and features a melody starting on a half note G4. Dynamics include *p* at measure 410 and *pp* at measure 414. The lower staff is in bass clef and provides a bass line with eighth and quarter notes. Dynamics include *p* and *pp*.

409

Piano accompaniment for measures 409-414. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and features a sustained chord of G4-Bb4-D5 with a *p* dynamic. The lower staff is in bass clef and features a rhythmic accompaniment of eighth and quarter notes. Dynamics include *p* and *pp*.

415

Musical score for measures 415-420. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and features a melody of sustained notes G4, A4, Bb4, and C5. Dynamics include *ppp*. The lower staff is in bass clef and features a sustained chord of G4-Bb4-D5 with a *ppp* dynamic.

415

Piano accompaniment for measures 415-420. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and features a sustained chord of G4-Bb4-D5 with a *ppp* dynamic. The lower staff is in bass clef and features a rhythmic accompaniment of eighth and quarter notes. Dynamics include *ppp*. The system concludes with a *rit.* marking and an asterisk.

# Violino

# Trio

Piano, Violino e Violoncelo

H. Oswald, op. 9

Edição e digitalização: Hécio Vaz

Allegro Moderato  $\text{♩} = 60$

*p*

4 *p*

8 *f* *dim.* *p*

12 **A** *p*

15

19

23 **B** *sempre cresc.* *ff* *dim.*

27 *p* **3**

34 *p* *pp* *cresc.* *p*

38 **C** *cresc. molto appassionato* *sf*

41 *p* *mf* BN:

44 *pp* *pp*

48 *p* *cresc.* BN: **D**

52 *sempre cresc.*

56 *ff* *p*

60 *f* *p* *f* **E** **2**

65 *cresc. molto* *ff*

69 *ff* *senza rall.*

73 **F** *dim.* *p* *poco rit.* *pp*

78 *p* *(a tempo)*

82 *cresc.*

86 **G** *cresc.*

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

146

L

150

153

156

M

160

164 *p* 3

171 N

176

*cresc. molto* *f* *p* *cresc.*

180

*pp* *pp*

184 O

188

*cresc.*

192 P

*f*

196

*p* *cresc.* *p* *cresc.*

200

2

*f* *cresc.*

205 Q

*ff* *sff* *sempre ff*

209

*p*

213

*p*

218

221

**R**

*p* a tempo

*poco rit.*

225

*cresc. molto* ----- *fino* ----- *al* ----- *ff*

229

233

BN:

236

*ff*

# II

Adagio

A

Musical notation for measures 10-16. Measure 10 is a whole rest. Measure 11 contains a half note G4 with an accent (>) and dynamic marking *sf > p*. Measure 12 is a whole rest. Measure 13 contains a half note G4 with an accent (>) and dynamic marking *sf > p*. Measure 14 is a whole rest. Measure 15 contains a half note G4 with an accent (>) and dynamic marking *sf > p*. Measure 16 contains a half note G4 with an accent (>) and dynamic marking *sf > pp*. A box labeled 'A' is positioned above measure 11.

Musical notation for measures 17-24. Measure 17 is a whole rest. Measure 18 contains a half note G4 with an accent (>) and dynamic marking *sf > pp*. Measure 19 is a whole rest. Measure 20 contains a half note G4 with an accent (>) and dynamic marking *sf > pp*. Measure 21 is a whole rest. Measure 22 contains a half note G4 with an accent (>) and dynamic marking *sf > pp*. Measure 23 is a whole rest. Measure 24 contains a half note G4 with an accent (>) and dynamic marking *sf > pp*. A box labeled 'A' is positioned above measure 17.

B

Musical notation for measures 25-30. Measure 25 starts with a piano (*p*) dynamic marking. The notation features a series of eighth notes with slurs and accents, and some notes marked with an 'x'. Measures 26-30 continue this melodic line with various slurs and accents.

Musical notation for measures 31-36. The notation continues the melodic line from the previous section, featuring slurs, accents, and notes marked with an 'x'.

C

Musical notation for measures 37-41. The notation continues the melodic line, featuring slurs, accents, and notes marked with an 'x'.

Musical notation for measures 42-45. The notation continues the melodic line, featuring slurs, accents, and notes marked with an 'x'.

Musical notation for measures 46-50. The notation continues the melodic line, featuring slurs, accents, and notes marked with an 'x'.

D

50

*f*

55

*sempre ff* *fff*

E

61

*p*

F

66

*p* *p*

71

*cresc.* *f* *sf > p*

82

*sf > p* *pp <>* *rit. molto* *pp* *ppp*

# III Scherzo

Allegretto

4

*p*

7

10

A

2

*sf*

15

*sf*

*p*

3

21

B

*p*

24

*dim.*

28

C

2

*sf*

*p*

32

D

*sf*

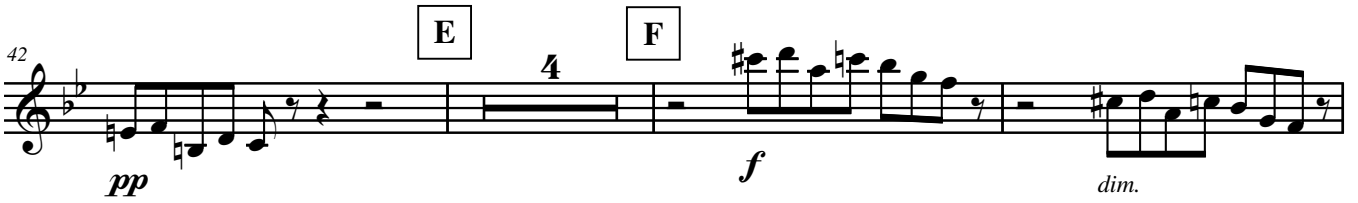
*p*

36 

*cresc.*

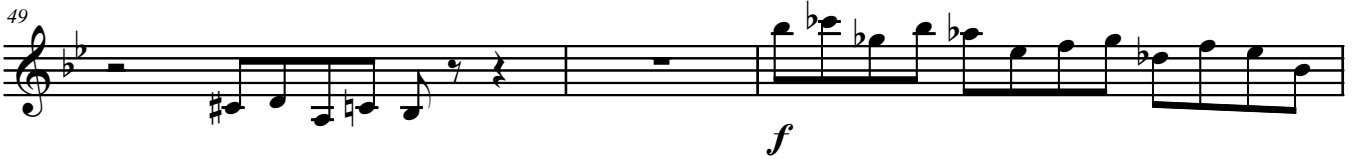
39 

*f* *dim.*

42 

*pp* *f* *dim.*

E F

49 

*f*

52 

*dim.* *pp* *pp*

**G** Trio - meno mosso quasi Andante

57 

*p* *cresc.* *sf* *dim.*

62 

*pp* *sf*

3 4

**H** Più mosso

73

Musical staff 73-76: Treble clef, key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), 4/4 time signature. The music consists of eighth and quarter notes with slurs. Dynamics include *f* and hairpins.

77

Musical staff 77-80: Treble clef, key signature of three flats, 4/4 time signature. The music features sixteenth notes and slurs. Dynamics include *f staccato*, *slentato*, and *f*.

**I** 1° Tempo

81

Musical staff 81-85: Treble clef, key signature of three flats, 4/4 time signature. The music consists of quarter and eighth notes with slurs. Dynamics include *pp*, *cresc.*, *f*, and *dim.*

86

Musical staff 86-92: Treble clef, key signature of three flats, 4/4 time signature. The music includes a triplet of eighth notes. Dynamics include *p*, *pp*, and *sf*.

**J** Allegretto

93

Musical staff 93-103: Treble clef, key signature of three flats, 4/4 time signature. The music features a 4-measure rest, quarter notes, and a 3/2 time signature change. Dynamics include *pp* and *rit.*

**K**

104

Musical staff 104-107: Treble clef, key signature of three flats, 4/4 time signature. The music consists of eighth and sixteenth notes with slurs. Dynamics include *p*.

**L**

108

Musical staff 108-112: Treble clef, key signature of three flats, 4/4 time signature. The music features eighth notes and a 2-measure rest. Dynamics include *p*.

113

Musical staff 113-116: Treble clef, key signature of three flats, 4/4 time signature. The music consists of eighth and quarter notes with slurs. Dynamics include *sf* and *p*.



117 M

*p*

123

*p* *dim.*

129

*sf* *p* *sf*

132 N

*p* *cresc.*

137

*f*

140 O

*dim.* *pp* *f*

147

*dim.* *f*

151

*pp* *pp*

# IV

Molto Allegro

Musical score for section IV, *Molto Allegro*. The score is written in treble clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. It consists of nine staves of music, with measure numbers 8, 18, 26, 37, 44, 52, 59, and 69 indicated at the beginning of their respective staves. The score includes various dynamics such as *f*, *sf*, *mf*, *ff*, and *p*, along with articulations like accents and slurs. Rehearsal marks A and B are present. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs.

8

18

26

37 **A**

44

52

59 **B**

69

*f*

*sf*

*mf*

*ff*

*f*

*p*

*p* *espressivo*

78 C

Musical staff 78-88. Treble clef, key signature of two flats. Measure 78 starts with a triplet of eighth notes. Measure 80 has a fermata over a half note. Measure 81 has a dynamic marking of *f*. Measure 82 has a fermata over a half note. Measure 83 has a dynamic marking of *f*. Measure 84 has a fermata over a half note. Measure 85 has a dynamic marking of *f*. Measure 86 has a fermata over a half note. Measure 87 has a dynamic marking of *f*. Measure 88 has a fermata over a half note.

89

Musical staff 89-99. Treble clef, key signature of two flats. Measure 89 has a dynamic marking of *f*. Measure 90 has a triplet of eighth notes. Measure 91 has a dynamic marking of *f*. Measure 92 has a dynamic marking of *f*. Measure 93 has a dynamic marking of *f*. Measure 94 has a dynamic marking of *f*. Measure 95 has a dynamic marking of *f*. Measure 96 has a dynamic marking of *f*. Measure 97 has a dynamic marking of *f*. Measure 98 has a dynamic marking of *f*. Measure 99 has a dynamic marking of *ff*.

101

Musical staff 101-107. Treble clef, key signature of two flats. Measure 101 has a dynamic marking of *ff*. Measure 102 has a dynamic marking of *ff*. Measure 103 has a dynamic marking of *ff*. Measure 104 has a dynamic marking of *ff*. Measure 105 has a dynamic marking of *ff*. Measure 106 has a dynamic marking of *ff*. Measure 107 has a dynamic marking of *ff*.

108 D

Musical staff 108-123. Treble clef, key signature of two flats. Measure 108 has a dynamic marking of *f*. Measure 109 has a dynamic marking of *f*. Measure 110 has a dynamic marking of *f*. Measure 111 has a dynamic marking of *f*. Measure 112 has a dynamic marking of *f*. Measure 113 has a dynamic marking of *f*. Measure 114 has a dynamic marking of *f*. Measure 115 has a dynamic marking of *f*. Measure 116 has a dynamic marking of *f*. Measure 117 has a dynamic marking of *f*. Measure 118 has a dynamic marking of *f*. Measure 119 has a dynamic marking of *f*. Measure 120 has a dynamic marking of *f*. Measure 121 has a dynamic marking of *f*. Measure 122 has a dynamic marking of *f*. Measure 123 has a dynamic marking of *f*.

124

Musical staff 124-133. Treble clef, key signature of two flats. Measure 124 has a dynamic marking of *sf*. Measure 125 has a dynamic marking of *sf*. Measure 126 has a dynamic marking of *sf*. Measure 127 has a dynamic marking of *sf*. Measure 128 has a dynamic marking of *sf*. Measure 129 has a dynamic marking of *sf*. Measure 130 has a dynamic marking of *sf*. Measure 131 has a dynamic marking of *sf*. Measure 132 has a dynamic marking of *sf*. Measure 133 has a dynamic marking of *sf*.

134 E

Musical staff 134-144. Treble clef, key signature of two flats. Measure 134 has a dynamic marking of *sf*. Measure 135 has a dynamic marking of *sf*. Measure 136 has a dynamic marking of *sf*. Measure 137 has a dynamic marking of *sf*. Measure 138 has a dynamic marking of *sf*. Measure 139 has a dynamic marking of *sf*. Measure 140 has a dynamic marking of *sf*. Measure 141 has a dynamic marking of *sf*. Measure 142 has a dynamic marking of *sf*. Measure 143 has a dynamic marking of *sf*. Measure 144 has a dynamic marking of *sf*.

145 F

Musical staff 145-153. Treble clef, key signature of two flats. Measure 145 has a dynamic marking of *ff*. Measure 146 has a dynamic marking of *ff*. Measure 147 has a dynamic marking of *ff*. Measure 148 has a dynamic marking of *ff*. Measure 149 has a dynamic marking of *ff*. Measure 150 has a dynamic marking of *ff*. Measure 151 has a dynamic marking of *ff*. Measure 152 has a dynamic marking of *ff*. Measure 153 has a dynamic marking of *ff*.

154

Musical staff 154-161. Treble clef, key signature of two flats. Measure 154 has a dynamic marking of *sf*. Measure 155 has a dynamic marking of *sf*. Measure 156 has a dynamic marking of *sf*. Measure 157 has a dynamic marking of *sf*. Measure 158 has a dynamic marking of *sf*. Measure 159 has a dynamic marking of *sf*. Measure 160 has a dynamic marking of *sf*. Measure 161 has a dynamic marking of *sf*.

162

Musical staff 162-169. Treble clef, key signature of two flats. Measure 162 has a dynamic marking of *sf*. Measure 163 has a dynamic marking of *sf*. Measure 164 has a dynamic marking of *sf*. Measure 165 has a dynamic marking of *sf*. Measure 166 has a dynamic marking of *sf*. Measure 167 has a dynamic marking of *sf*. Measure 168 has a dynamic marking of *sf*. Measure 169 has a dynamic marking of *sf*.

170

Musical staff 170-177. Treble clef, key signature of two flats. Measure 170 has a dynamic marking of *sf*. Measure 171 has a dynamic marking of *sf*. Measure 172 has a dynamic marking of *sf*. Measure 173 has a dynamic marking of *sf*. Measure 174 has a dynamic marking of *sf*. Measure 175 has a dynamic marking of *sf*. Measure 176 has a dynamic marking of *sf*. Measure 177 has a dynamic marking of *sf*.

179 **G** 20 **H** *a tempo*  
*p* molto espressivo

Musical staff 179-203: Treble clef, key signature of two flats (B-flat, E-flat). Measure 179 has a fermata and a '20' above it. Measure 180 has a box labeled 'H'. The staff contains a series of eighth and sixteenth notes with slurs and accents. Dynamics include *p* and *molto espressivo*.

204 *a tempo*  
 rit. *p* cresc.

Musical staff 204-210: Treble clef, key signature of two flats. Measure 204 has a box labeled 'H'. The staff contains eighth and sixteenth notes with slurs and accents. Dynamics include *rit.*, *p*, and *cresc.*

211 *più animato* *più lento*  
 rit. *p* rit.

Musical staff 211-218: Treble clef, key signature of two flats. Measure 211 has a box labeled 'H'. The staff contains eighth and sixteenth notes with slurs and accents. Dynamics include *rit.*, *p*, and *rit.*

219 4 **I** *agitato*

Musical staff 219-228: Treble clef, key signature of two flats. Measure 219 has a box labeled 'I' and a '4' above it. The staff contains eighth and sixteenth notes with slurs and accents. Dynamics include *agitato*.

229 *sf* *f*

Musical staff 229-236: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains eighth and sixteenth notes with slurs and accents. Dynamics include *sf* and *f*.

237 **J** *p* espressivo

Musical staff 237-244: Treble clef, key signature of two flats. Measure 237 has a box labeled 'J'. The staff contains eighth and sixteenth notes with slurs and accents. Dynamics include *p* and *espressivo*.

245 *p* *p*

Musical staff 245-252: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains eighth and sixteenth notes with slurs and accents. Dynamics include *p* and *p*.

253 *sf* *p* rit.

Musical staff 253-259: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains eighth and sixteenth notes with slurs and accents. Dynamics include *sf*, *p*, and *rit.*

260 8 **K** 16 *mf*

Musical staff 260-288: Treble clef, key signature of two flats. Measure 260 has a box labeled 'K'. The staff contains eighth and sixteenth notes with slurs and accents. Dynamics include *mf*.

289

Musical staff 289-300: Treble clef, key signature of two flats. The staff contains eighth and sixteenth notes with slurs and accents.

296 **3** **2** *sempre cresc.*

306 **2** *ff*

**L** 315 *1° tempo* *sf*

322 **2** **2** *sf*

332 *mf* *sf*

340 **4** **2** **M** *ff* *ff*

352 *sf*

361

369 **4**

378 **N**  
*p*

Musical staff 378-386: Treble clef, key signature of one sharp (F#). The staff contains a melodic line with various articulations including slurs, accents, and hairpins. A box labeled 'N' is positioned above the staff at the beginning.

387

Musical staff 387: Treble clef, key signature of one sharp. The staff continues the melodic line with a triplet of eighth notes at the end.

398 *cresc.* **O** *f*

Musical staff 398: Treble clef, key signature of one sharp. The staff begins with a dynamic marking of *cresc.* and ends with a dynamic marking of *f*. A box labeled 'O' is positioned above the staff.

408 *f*

Musical staff 408: Treble clef, key signature of one sharp. The staff features a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *f*.

418 *p* *espressivo*

Musical staff 418: Treble clef, key signature of one sharp. The staff includes a 9-measure rest and a dynamic marking of *p* *espressivo*.

434 *rit.* **P** *a tempo* *ff*

Musical staff 434: Treble clef, key signature of one flat (Bb). The staff includes a dynamic marking of *rit.*, a box labeled 'P', a tempo marking of *a tempo*, and a dynamic marking of *ff*.

443 *sf*

Musical staff 443: Treble clef, key signature of one flat. The staff features a dynamic marking of *sf* and various articulations.

450 *p*

Musical staff 450: Treble clef, key signature of one flat. The staff ends with a dynamic marking of *p*.

456 *cresc.*

Musical staff 456: Treble clef, key signature of one flat. The staff begins with a dynamic marking of *cresc.*

462 *ff* *ff*

Musical staff 462: Treble clef, key signature of one flat. The staff features two dynamic markings of *ff*.

469 *ff*

Musical staff 469: Treble clef, key signature of one flat. The staff features a dynamic marking of *ff* and various articulations.

# Apêndice:

## III

(Versão BN)

**Prestissimo** (ritmo di 3 battute)

Musical score for 'Apêndice: III (Versão BN)'. The score is written in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Prestissimo' with the instruction '(ritmo di 3 battute)'. The score consists of ten staves of music, each starting with a measure number. The first staff (measures 12-17) begins with a 12-measure rest, followed by notes marked *p staccato* and *p*. The second staff (measures 18-23) features a crescendo leading to notes marked *p*. The third staff (measures 24-30) includes a decrescendo and notes marked *p* and *dim.*. The fourth staff (measures 31-43) starts with a 3-measure rest, followed by a 6-measure rest, and then notes marked *sf*. The fifth staff (measures 44-59) begins with a 2-measure rest, followed by notes marked *sf*, and ends with a 10-measure rest. The sixth staff (measures 60-66) is marked *p* and contains a section labeled 'B'. The seventh staff (measures 67-72) continues the melodic line. The eighth staff (measures 73-81) ends with a 3-measure rest and is marked *dim.*. The ninth staff (measures 82-93) starts with a 6-measure rest, followed by notes marked *sf*, and ends with a 2-measure rest. The tenth staff (measures 94-98) begins with notes marked *sf* and ends with a 5-measure rest. A section labeled 'D' is indicated above the final staff.

103 *p*

Musical staff 103-110: Treble clef, key signature of two flats. Measures 103-110. Dynamics: *p*.

110 *cresc.*

Musical staff 110-117: Treble clef, key signature of two flats. Measures 110-117. Dynamics: *cresc.*

117

Musical staff 117-123: Treble clef, key signature of two flats. Measures 117-123.

123 *pp* **E** 13 **F** *f*

Musical staff 123-142: Treble clef, key signature of two flats. Measures 123-142. Dynamics: *pp*, *f*. Chords: **E**, **F**. Measure 133 contains a fermata.

142 *dim.* 3

Musical staff 142-151: Treble clef, key signature of two flats. Measures 142-151. Dynamics: *dim.*. Measure 148 contains a fermata.

151 *f* *dim.*

Musical staff 151-157: Treble clef, key signature of two flats. Measures 151-157. Dynamics: *f*, *dim.*

157 *pp* 2 *pp* *pp*

Musical staff 157-166: Treble clef, key signature of two flats. Measures 157-166. Dynamics: *pp*, *pp*, *pp*. Measure 158 contains a fermata.

166 **G** *p* *Meno presto*

Musical staff 166-174: Treble clef, key signature of two flats. Measures 166-174. Dynamics: *p*. Chord: **G**. Tempo: *Meno presto*. Measure 167 contains a fermata.

174 *sf* *dim.*

Musical staff 174-181: Treble clef, key signature of two flats. Measures 174-181. Dynamics: *sf*, *dim.*

181 *pp* 6 *sf*

Musical staff 181-192: Treble clef, key signature of two flats. Measures 181-192. Dynamics: *pp*, *sf*. Measure 187 contains a fermata.

192 **H** *f* *Più mosso*

Musical staff 192-205: Treble clef, key signature of two flats. Measures 192-205. Dynamics: *f*. Chord: **H**. Tempo: *Più mosso*. Measure 193 contains a fermata.

205 *f* *staccato*

Musical staff 205-212: Treble clef, key signature of two flats. Measures 205-212. Dynamics: *f*. Articulation: *staccato*.



211 *cresc.* *un poco rit.* *sf*

**I** 1° Tempo

217 *pp* *sf*

224 *dim.*

231 *f* 6 8

**J** Prestissimo

249 *pp rit.* *rit. pp* 2 12

**K**

267 *p staccato* *p* *p*

274 *p* *p*

**L**

280 *dim.* 3 6

294 *sf* 2

300 *sf* 11

315 **M**

*p*

321

327 *dim.* 9

342 *sf* *p* *sf* 2

349 *p* **N** 2 3

359

366 *cresc.*

372 *dim.* *p*

379 **O** 14 *f* *dim.*

399 *f* 3

407 *dim.* *p* 2

414 *pp* *ppp*

# Trio

## Violoncelo

Piano, Violino e Violoncelo

H. Oswald, op. 9

Edição e digitalização: Hécio Vaz

Allegro Moderato  $\text{♩} = 60$

*p*

4

7 *f* *dim.*

11 *p* **A** *p*

15

18

21 *sempre cresc.* *ff*

**B** 26 *dim.* *p* 4

35 *pp* *cresc.* *p* **C** *cresc. molto appassionato*

40 *sff* *p* *mf* 2

45 *pp* *p cresc.*

51 *2*

57 *ff* *p* *f*

61 *p* *f* *p cresc.*

65 *cresc. molto* *ff* *ff*

70 *3* *3* *3* *3* *3* *senza rall.*

72 *F* *p* *poco rit.*

76 *a tempo* *3* *pp* *sempre p*

83 *ff*

87 *G* *1.* *cresc.* *ff* *dim.*

92 *2.* *p* *ff*

97 **3** **H** **2**  
*agitato* *p cresc.*

105 *ff*

110 **3** *f*

117 **2** *p*

123 **J**

126 *p*

130 *p cresc.*

134 *f* *pp*

138 *cresc.* *f* *sempre cresc.*

**K** BN:

142 *ff* *ff*

147

Musical staff 147-150. Bass clef, key signature of two flats. Dynamics: *mf dim.* followed by *p*. The staff contains a melodic line with slurs and ties.

151 **L**

Musical staff 151-154. Bass clef, key signature of two flats. Dynamics: *p*. The staff contains a melodic line with slurs and ties.

155

Musical staff 155-157. Bass clef, key signature of two flats. Dynamics: *cresc.*. The staff contains a melodic line with slurs and ties.

158

Musical staff 158-161. Bass clef, key signature of two flats. The staff contains a melodic line with slurs and ties.

**M**

162

Musical staff 162-167. Bass clef, key signature of two flats. Dynamics: *f* followed by *p*. The staff contains a melodic line with slurs and ties.

**N**

168

Musical staff 168-175. Bass clef, key signature of two flats. Dynamics: *p*. The staff contains a melodic line with slurs and ties.

176

Musical staff 176-181. Bass clef, key signature of two flats. Dynamics: *cresc. molto*, *f*, *p*, *cresc.*. The staff contains a melodic line with slurs and ties.

**O**

182

Musical staff 182-186. Bass clef, key signature of two flats. Dynamics: *pp*. The staff contains a melodic line with slurs and ties.

187

Musical staff 187-192. Bass clef, key signature of two flats. Dynamics: *p*. The staff contains a melodic line with slurs and ties.

**P**

193

Musical staff 193-198. Bass clef, key signature of two flats. Dynamics: *f* followed by *p* *cresc.*. The staff contains a melodic line with slurs and ties.

198 *p* *cresc.* *cresc. molto*

202 *f* *cresc.* *ff* *fff* **Q**

207 *sempre ff*

209 *p*

213 *p* *< p*

219 **R** *poco rit.* *p* *a tempo*

224 *cresc. molto* *fin* *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

Detailed description: This is a musical score for a bassoon part, consisting of seven staves of music. The piece is in 9/8 time and begins with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Adagio' and the performance style is 'molto espressivo'. The score includes various dynamic markings such as *p* (piano), *pp* (pianissimo), *f* (forte), *ff* (fortissimo), *sf* (sforzando), *cresc.* (crescendo), *rit.* (ritardando), and *a tempo*. There are also hairpins for dynamics. The score is divided into sections marked with letters in boxes: 'A' at measure 6, 'B' at measure 23, and 'C' at measure 33. The key signature changes to three sharps (F#, C#, G#) at measure 23. The piece concludes at measure 40.



43

Musical staff 43-47: Bass clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). The staff contains a series of eighth and sixteenth notes with various articulations like accents and slurs. There are two dynamic markings: <math>\langle \rangle</math> and <math>\rangle \langle</math>.

48

Musical staff 48-51: Bass clef, key signature of three sharps. The staff contains a series of eighth notes with slurs and accents, ending with a double bar line.

D

52

Musical staff 52-57: Bass clef, key signature of three sharps. The staff contains a series of eighth notes with slurs and accents. Dynamic markings include *f* and *sempre ff*.

BN: Musical staff with a dashed box around it, containing a few notes with slurs and accents.

58

Musical staff 58-63: Bass clef, key signature of three sharps. The staff contains a series of eighth notes with slurs and accents. Dynamic marking is *fff*.

E

64

Musical staff 64-69: Bass clef, key signature of three sharps. The staff contains a series of eighth notes with slurs and accents. Dynamic markings include *dim.*, *p*, *pp*, and *rit.*

F

70

Musical staff 70-74: Bass clef, key signature of two sharps (F#, C#). The staff contains a series of eighth notes with slurs and accents. Dynamic markings include *p*, *cresc.*, *f*, and *p*.

75

Musical staff 75-80: Bass clef, key signature of two sharps. The staff contains a series of eighth notes with slurs and accents. Dynamic markings include *sf*, *pp*, and *rit.*

81

Musical staff 81-86: Bass clef, key signature of two sharps. The staff contains a series of eighth notes with slurs and accents. Dynamic markings include *sf > p*, *sf > p*, *pp < >*, *< >*, *rit. molto*, *pp*, and *ppp*.

# III Scherzo

Allegretto

4  
*p*

9  
A  
*p*

13  
5  
*p*

21  
B  
*p*

26  
C  
*dim.*  
*pp*  
*p*

30  
D  
*p*

34  
*pp*  
*p*

37  
*cresc.*  
*f*

40  
E  
*dim.*  
*pp*  
4

47 **F**

*f* *dim.*

Musical staff 47-50 in bass clef, key of B-flat major. It begins with a rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. Dynamics include *f* and *dim.*

51

*mf dim.* *pp*

Musical staff 51-54 in bass clef, key of B-flat major. It continues with eighth and sixteenth notes. Dynamics include *mf dim.* and *pp*.

**Trio - meno mosso quasi Andante**

55 **G**

*pp* *sf* *p*

Musical staff 55-58 in bass clef, key of B-flat major. It features a triplet of eighth notes and a quarter note, followed by a group of four eighth notes. Dynamics include *pp*, *sf*, and *p*. The instruction *molto espressivo* is written above the staff.

66

*cresc.* *f* *p*

Musical staff 66-71 in bass clef, key of B-flat major. It consists of a series of eighth notes with slurs. Dynamics include *cresc.*, *f*, and *p*.

72 **H** Più mosso

*f* *staccato*

Musical staff 72-76 in bass clef, key of B-flat major. It features eighth notes with slurs. Dynamics include *f* and *staccato*.

77

*slentato* *f*

Musical staff 77-80 in bass clef, key of B-flat major. It features eighth notes with slurs. Dynamics include *slentato* and *f*.

81 **I** 1° Tempo

*p*

Musical staff 81-86 in bass clef, key of B-flat major. It features a triplet of eighth notes and a quarter note, followed by a group of four eighth notes. Dynamics include *p*.

91

*cresc.* *f* *dim.* *p*

Musical staff 91-95 in bass clef, key of B-flat major. It consists of a series of eighth notes with slurs. Dynamics include *cresc.*, *f*, *dim.*, and *p*.

96 **J** Allegretto

*pp* *pp*

Musical staff 96-99 in bass clef, key of B-flat major. It features eighth notes with slurs. Dynamics include *pp* and *pp*. The tempo marking *Allegretto* and the number *4* are present.

104 **K**

*p*

109 **L**

*p*

114 **M**

*p*

123

*dim.*  
*pp*

128

*p*

133 **N**

*pp*

136

*cresc.*  
*f*

139

*dim.*  
*pp*

146 **O**

*f*  
*dim.*

150

*pp*

# IV

Molto Allegro

2  
*f*

9  
*sf*

18

26  
*mf* *ff*

33  
*ff* *f* **A**

41

50

59  
4 **B** 16 **C** *cresc.*

85  
*f*

93  
3 7

Detailed description: This is a musical score for a bass clef instrument in 3/4 time. The tempo is 'Molto Allegro'. The score consists of ten staves of music. The first staff begins with a dynamic of *f* and a fermata over a whole note, with a '2' above it. The second staff starts at measure 9 with a dynamic of *sf* and a fermata over a whole note, with a '2' above it. The third staff starts at measure 18. The fourth staff starts at measure 26 with a dynamic of *mf* and a fermata over a whole note, followed by a dynamic of *ff* and a fermata over a whole note. The fifth staff starts at measure 33 with a dynamic of *ff* and a fermata over a whole note, followed by a dynamic of *f* and a fermata over a whole note. A box labeled 'A' is placed above the staff at measure 33. The sixth staff starts at measure 41. The seventh staff starts at measure 50. The eighth staff starts at measure 59 with a dynamic of *cresc.* and a fermata over a whole note, with a '4' above it, followed by a dynamic of *cresc.* and a fermata over a whole note, with a '16' above it, and a dynamic of *cresc.* and a fermata over a whole note, with a '2' above it. Boxes labeled 'B' and 'C' are placed above the staff at measures 59 and 65 respectively. The ninth staff starts at measure 85 with a dynamic of *f* and a fermata over a whole note, with a '3' above it. The tenth staff starts at measure 93 with a dynamic of *f* and a fermata over a whole note, with a '3' above it, followed by a dynamic of *f* and a fermata over a whole note, with a '7' above it.

108 **D** *poco rit.* *a tempo*

Musical staff 108-116: Bass clef, key signature of two flats. Measure 108 starts with a boxed letter 'D'. The staff contains a series of eighth and sixteenth notes with slurs. Dynamic markings include *p* and *f*. Performance instructions include *poco rit.* and *a tempo*. There are also some hairpins and accents.

117

Musical staff 117-125: Bass clef, key signature of two flats. Measure 117 starts with a boxed letter 'E'. The staff contains a series of eighth and sixteenth notes with slurs. Dynamic markings include *p* and *f*. There are also some hairpins and accents.

126 *sf sf*

Musical staff 126-135: Bass clef, key signature of two flats. Measure 126 starts with a boxed letter 'F'. The staff contains a series of eighth and sixteenth notes with slurs. Dynamic markings include *sf* and *f*. There are also some hairpins and accents.

136 **E**

Musical staff 136-143: Bass clef, key signature of two flats. Measure 136 starts with a boxed letter 'E'. The staff contains a series of eighth and sixteenth notes with slurs. Dynamic markings include *p* and *f*. There are also some hairpins and accents.

144 **F** *ff ff*

Musical staff 144-152: Bass clef, key signature of two flats. Measure 144 starts with a boxed letter 'F'. The staff contains a series of eighth and sixteenth notes with slurs. Dynamic markings include *ff*. There are also some hairpins and accents.

153 *sf*

Musical staff 153-160: Bass clef, key signature of two flats. Measure 153 starts with a boxed letter 'G'. The staff contains a series of eighth and sixteenth notes with slurs. Dynamic markings include *sf*. There are also some hairpins and accents.

161

Musical staff 161-170: Bass clef, key signature of two flats. Measure 161 starts with a boxed letter 'H'. The staff contains a series of eighth and sixteenth notes with slurs. Dynamic markings include *p* and *f*. There are also some hairpins and accents.

171 **G** 4 20

Musical staff 171-198: Bass clef, key signature of two flats. Measure 171 starts with a boxed letter 'G'. The staff contains a series of eighth and sixteenth notes with slurs. Dynamic markings include *p* and *f*. There are also some hairpins and accents.

199 **H** 8 *p cresc.* *più animato*

Musical staff 199-212: Bass clef, key signature of two flats. Measure 199 starts with a boxed letter 'H'. The staff contains a series of eighth and sixteenth notes with slurs. Dynamic markings include *p* and *cresc.*. Performance instructions include *più animato*. There are also some hairpins and accents.

213 *rit. p rit.* **I** 4 *agitato*

Musical staff 213-223: Bass clef, key signature of two flats. Measure 213 starts with a boxed letter 'I'. The staff contains a series of eighth and sixteenth notes with slurs. Dynamic markings include *rit.* and *p*. Performance instructions include *più lento* and *agitato*. There are also some hairpins and accents.

224

Musical staff 224-230: Bass clef, key signature of two flats. Measure 224 starts with a boxed letter 'J'. The staff contains a series of eighth and sixteenth notes with slurs. Dynamic markings include *p* and *f*. There are also some hairpins and accents.

231 *sf*

Musical staff 231-240: Bass clef, key signature of two flats. Measure 231 starts with a boxed letter 'K'. The staff contains a series of eighth and sixteenth notes with slurs. Dynamic markings include *sf*. There are also some hairpins and accents.

241 **J** 8 *p* *p* *sf*

Musical staff 241-255: Bass clef, key signature of two flats. Measure 241 starts with a box labeled 'J' and a fermata. The staff contains a series of eighth notes with slurs and accents. Dynamics include piano (p) and sforzando (sf). A hairpin crescendo is shown.

256 *p* rit. *p* **K** 8

Musical staff 256-270: Bass clef. Measure 256 starts with a hairpin crescendo and piano (p). Measure 260 has a 'rit.' marking. Measure 270 has a box labeled 'K' and piano (p). A fermata is present over the final measure.

271

Musical staff 271-277: Bass clef. Measures 271-277 contain eighth notes with slurs and accents. Hairpin crescendos and decrescendos are used throughout the staff.

278

Musical staff 278-284: Bass clef. Measures 278-284 contain eighth notes with slurs and accents. Hairpin crescendos and decrescendos are used throughout the staff.

285 *cresc.*

Musical staff 285-291: Bass clef. Measures 285-291 contain eighth notes with slurs and accents. A 'cresc.' marking is present at the beginning of the staff.

292

Musical staff 292-299: Bass clef. Measures 292-299 contain eighth notes with slurs and accents. Hairpin crescendos and decrescendos are used throughout the staff.

300 *f* *sempre cresc.*

Musical staff 300-307: Bass clef. Measure 300 starts with a fermata and forte (f). Measures 300-307 contain eighth notes with slurs and accents. A 'sempre cresc.' marking is present.

308 *ff* **L** 1° tempo

Musical staff 308-315: Bass clef. Measure 308 starts with a hairpin crescendo and fortissimo (ff). Measure 315 has a box labeled 'L' and a first ending bracket. The tempo marking '1° tempo' is present.

316 *sf* 2

Musical staff 316-323: Bass clef. Measure 316 starts with a hairpin crescendo and sforzando (sf). Measure 323 has a fermata and a '2' marking.

325 *sf* 2

Musical staff 325-333: Bass clef. Measure 325 starts with a hairpin crescendo and sforzando (sf). Measure 333 has a fermata and a '2' marking.

334

Musical staff 334-341: Bass clef. Measures 334-341 contain eighth notes with slurs and accents. Hairpin crescendos and decrescendos are used throughout the staff.

342 *ff*

Musical staff 342-349: Bass clef. Measure 342 starts with a hairpin crescendo and fortissimo (ff). Measures 342-349 contain eighth notes with slurs and accents. Hairpin crescendos and decrescendos are used throughout the staff.

349 M

*ff sf*

358

368

4

378 N 16 3

403 3 *f*

*f*

413 O 7

427 *rit.* *a tempo* *p*

*rit.* *a tempo* *p*

435 P *rit.* *f*

*rit.* *f*

444 *f*

*f*

453 3

463 *ff* 2 *ff*

*ff* 2 *ff*

470 *ff*

*ff*



# Apêndice:

## III

(Versão BN)

Prestissimo (ritmo di 3 battute)

13 4 *p staccato* *p*

22 4 *p* *dim.*

32 **A** 3 *p* *p*

40 3 14 **B** 2 *p*

62 4 4 *p*

74 *dim.*

80 **C** 3 *p*

88 3 *p* 3

97 **D**

Musical staff 97-101. Bass clef, key signature of two flats. Measure 97 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 101 ends with a pianissimo (*pp*) dynamic.

102

Musical staff 102-107. Bass clef, key signature of two flats. Measure 102 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 107 ends with a pianissimo (*pp*) dynamic.

108

Musical staff 108-112. Bass clef, key signature of two flats. Measure 108 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 112 ends with a pianissimo (*pp*) dynamic.

113

Musical staff 113-118. Bass clef, key signature of two flats. Measure 113 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 118 ends with a pianissimo (*pp*) dynamic. The word *cresc.* is written below the staff.

119

Musical staff 119-125. Bass clef, key signature of two flats. Measure 119 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 125 ends with a pianissimo (*pp*) dynamic. The word *dim.* is written below the staff.

126

Musical staff 126-144. Bass clef, key signature of two flats. Measure 126 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 144 ends with a pianissimo (*pp*) dynamic. The word *f* is written below the staff. Boxed letters **E** and **F** are placed above measures 126 and 133 respectively. The number 13 is written above measure 133.

145

Musical staff 145-153. Bass clef, key signature of two flats. Measure 145 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 153 ends with a pianissimo (*pp*) dynamic. The number 2 is written above measures 145 and 153.

154

Musical staff 154-159. Bass clef, key signature of two flats. Measure 154 starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Measure 159 ends with a pianissimo (*pp*) dynamic. The word *dim.* is written below the staff.

160

Musical staff 160-175. Bass clef, key signature of two flats. Measure 160 starts with a pianissimo (*pp*) dynamic. Measure 175 ends with a fortissimo (*sf*) dynamic. Boxed letter **G** is placed above measure 165. The tempo marking *Meno presto* is written above measure 165. The number 3 is written above measure 165, and the number 6 is written above measure 170.

176

Musical staff 176-190. Bass clef, key signature of two flats. Measure 176 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 190 ends with a pianissimo (*pp*) dynamic. The word *molto espressivo* is written above measure 176. The number 8 is written above measure 176. The word *cresc.* is written below the staff.

191

Musical staff 191-196. Bass clef, key signature of two flats. Measure 191 starts with a fortissimo (*f*) dynamic. Measure 196 ends with a pianissimo (*pp*) dynamic.

199

**H** Più mosso

Musical staff 199-205. Bass clef, key signature of two flats. Dynamics: *pp* (pianissimo) and *f* (forte). Includes hairpins for crescendo and decrescendo. Measure 205 ends with a repeat sign.

206

Musical staff 206-211. Bass clef, key signature of two flats. Dynamics: *f staccato* (forte staccato). Measure 211 ends with a repeat sign.

212

**I** 1° Tempo 6

Musical staff 212-222. Bass clef, key signature of two flats. Dynamics: *cresc.* (crescendo), *un poco rit.* (un poco ritardando), *sf* (sforzando). Measure 222 ends with a repeat sign.

223

Musical staff 223-236. Bass clef, key signature of two flats. Dynamics: *sf* (sforzando). Measure 236 ends with a repeat sign.

237

Musical staff 237-243. Bass clef, key signature of two flats. Dynamics: *cresc.* (crescendo) and *p* (piano). Measure 243 ends with a repeat sign.

244

Musical staff 244-252. Bass clef, key signature of two flats. Dynamics: *pp* (pianissimo). Measure 252 ends with a repeat sign.

253

**J** Prestissimo **K** 12

Musical staff 253-273. Bass clef, key signature of two flats. Dynamics: *p staccato* (piano staccato). Measure 273 ends with a repeat sign.

274

Musical staff 274-283. Bass clef, key signature of two flats. Dynamics: *p* (piano). Measure 283 ends with a repeat sign.

284

**L** 3

Musical staff 284-292. Bass clef, key signature of two flats. Dynamics: *dim.* (diminuendo) and *p* (piano). Measure 292 ends with a repeat sign.

293

Musical staff 293-314. Bass clef, key signature of two flats. Dynamics: *p* (piano). Measure 314 ends with a repeat sign.

315

**M**

Musical staff 315-324. Bass clef, key signature of two flats. Dynamics: *p* (piano). Measure 324 ends with a repeat sign.

328 Musical staff with notes and dynamics: *dim.* *p*

335 Musical staff with triplet markings (3) and notes

345 Musical staff with triplet markings (3) and notes *p* *p*

353 Musical staff with a boxed 'N' and a 4-measure rest

362 Musical staff with notes and dynamics: *cresc.*

368 Musical staff with notes and dynamics

374 Musical staff with notes and dynamics: *dim.* *p*

381 Musical staff with a boxed 'O' and a 13-measure rest *f* *dim.*

400 Musical staff with 2-measure rests and notes

408 Musical staff with notes and dynamics: *f* *dim.* *p*

414 Musical staff with notes and dynamics: *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, influenciando 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 N° 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-delà 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. *Brasiliiana*. 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.