



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

FERNANDO AUGUSTO RODRIGUES

OBRAS BRASILEIRAS DA COLEÇÃO TURIBIO SANTOS:

Processo de elaboração de uma edição crítica

BRAZILIAN PIECES FROM THE COLLECTION TURIBIO SANTOS:

Elaboration process of a critical edition

CAMPINAS

2018

FERNANDO AUGUSTO RODRIGUES

OBRAS BRASILEIRAS DA COLEÇÃO TURIBIO SANTOS:

Processo de elaboração de uma edição crítica

BRAZILIAN PIECES FROM THE COLLECTION TURIBIO SANTOS:

Elaboration process of a critical edition

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutor em Música, na área de Música: Teoria, Criação e Prática.

Thesis presented to the Arts Institute of the University of Campinas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor in Music, in the area of Music: Theory, Creation and Practice.

ORIENTADOR: DR. FÁBIO SCARDUELLI

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL
DA TESE DEFENDIDA PELO ALUNO FERNANDO
AUGUSTO RODRIGUES, E ORIENTADO PELO
PROF. DR. FABIO SCARDUELLI

CAMPINAS

2018

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): CAPES

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6613-114>

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

R618o Rodrigues, Fernando Augusto, 1984-
Obras brasileiras da Coleção Turibio Santos : processo de elaboração de uma edição crítica / Fernando Augusto Rodrigues. – Campinas, SP : [s.n.], 2018.

Orientador: Fabio Scarduelli.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Santos, Turibio, 1943-. 2. Música - Manuscritos. 3. Violão. I. Scarduelli, Fabio, 1977-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Brazilian pieces from the Collection Turibio Santos : elaboration process of a critical edition

Palavras-chave em inglês:

Santos, Turibio, 1943-

Music - Manuscripts

Guitar

Área de concentração: Música: Teoria, Criação e Prática

Titulação: Doutor em Música

Banca examinadora:

Fabio Scarduelli

Orlando Cezar Fraga

Mario da Silva Junior

Gilson Uehara Gimenes Antunes

Luciano Cesar Moraes e Silva

Data de defesa: 20-02-2018

Programa de Pós-Graduação: Música

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE DOUTORADO

FERNANDO AUGUSTO RODRIGUES

ORIENTADOR: DR. FÁBIO SCARDUELLI

MEMBROS:

1. PROF. DR. FÁBIO SCARDUELLI
2. PROF. DR. ORLANDO CEZAR FRAGA
3. PROF. DR. MARIO DA SILVA JUNIOR
4. PROF. DR. GILSON UEHARA GIMENES ANTUNES
5. PROF. DR. LUCIANO CESAR MORAIS E SILVA

Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca examinadora encontra-se no processo de vida acadêmica do aluno.

DATA DA DEFESA: 20.02.2018

AGRADECIMENTOS

À Melissa, pelo apoio, compreensão e paciência.

Aos meus pais Carmen e Osmar, e meu irmão Thiago, por apoiarem e sempre estimularem meus estudos.

À Jolie, pela companhia sempre presente durante as solitárias horas de estudo.

Ao meu orientador Dr. Fabio Scarduelli, pelo efetivo planejamento e gerenciamento das atividades durante os quatro anos do doutorado.

Ao Turibio Santos, pela incalculável contribuição ao violão brasileiro.

À Editora Max Eschig e à Biblioteca Nacional, por permitirem que publicássemos os excertos das partituras no corpo do trabalho.

Aos compositores que escreveram as Obras Brasileiras da Coleção Turibio Santos: Edino Krieger, Marlos Nobre, Almeida Prado, Ricardo Tacuchian, Radamés Gnattli, Francisco Mignone e Claudio Santoro.

Aos membros titulares e suplentes das bancas de qualificação e de defesa.

A todas as pessoas que colaboraram, direta ou indiretamente, para a realização desse trabalho, entre elas: Alessandro Santoro e Associação Cultural Claudio Santoro, Bruno Madeira, Camila Silva, Celso Faria, Cristiane Otutumi, Eduardo Frigatti, Gabriel Snak, Gilson Antunes, Iara Luzia, Isaac Chueke, Maria Josephina Mignone, Mario da Silva, Nelly Gnattali, Norton Dudeque, Orlando Fraga, Rafael Thomaz e Zélia Chueke.

A todos os funcionários da Coordenadoria de Pós-Graduação do Instituto de Artes da UNICAMP,

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pelo apoio financeiro.

RESUMO

Apresenta o processo de preparação de uma edição crítica das peças *Ritmata* de Edino Krieger, *Dois Prelúdios* de Claudio Santoro, *Lúdica I* de Ricardo Tacuchian, *Pequena Suite e Brasileira n.13* de Radamés Gnattali, *Momentos I*, *Momentos II*, *Momentos III* e *Momentos IV* de Marlos Nobre, *Livro para Seis Cordas* de Almeida Prado e *Lenda Sertaneja* de Francisco Mignone. Trata-se de uma pesquisa envolvendo algumas das peças mais significativas do repertório violonístico brasileiro na segunda metade do século XX, encomendadas pelo violonista Turibio Santos para serem publicadas pela editora francesa Max Eschig em uma coleção que leva seu nome. Por meio de estudo dos fundamentos da crítica textual, adapta-se suas etapas para serem aplicadas ao texto musical propondo um modelo de organização do aparato crítico que apresente todas as divergências entre as fontes através de imagens digitalizadas de cada trecho. O estudo localiza e confronta fontes manuscritas e versões impressas de cada uma das peças e, apesar de cada obra apresentar características singulares, classifica suas divergências em duas principais categorias: atos colaborativos e erros de impressão. Em relação aos atos colaborativos, destacam-se adições e/ou alterações de notas, oitavas, figuras rítmicas, harmônicos, pausas, dinâmicas, indicações de articulação e de andamento, além de alteração de técnicas utilizadas e título em uma das peças. Entre os erros de impressão apontam-se omissões e/ou alterações de notas, figuras rítmicas, pausas, acidentes musicais, sinais de dinâmica e de articulação, barras e fórmulas de compasso, indicações textuais e de andamento, linhas suplementares, sinais de harmônicos e de timbres. Todos os erros de impressão são corrigidos em imagens digitalizadas junto ao aparato crítico. Limita-se em apresentar o processo de elaboração da edição crítica dessas peças, sem produzir as partituras completas da edição crítica em respeito as leis de direitos autorais. O trabalho apresenta aparato crítico comentado de nove das onze peças da coleção pois os manuscritos das peças *Momentos I* e *Momentos III* de Marlos Nobre não foram localizados apesar de exaustiva procura incluindo contato com o compositor. O material resultante contém centenas de exemplos que oferecem informações inéditas para intérpretes dessas obras tão importantes para o repertório violonístico brasileiro. A metodologia utilizada para o processo de edição crítica pode ser utilizada em outros estudos e os exemplos de atos colaborativos aqui documentados auxiliam na compreensão da gênese da peça e a expor a importância do intérprete no resultado final da obra.

Palavras-chave: Edição crítica. Turibio Santos. Edino Krieger. Claudio Santoro. Ricardo Tacuchian. Radamés Gnattali. Marlos Nobre. Almeida Prado. Francisco Mignone. Violão.

ABSTRACT

The thesis presents the process of creating a critical edition of the following pieces: *Ritmata* by Edino Krieger, *Dois Prelúdios* by Claudio Santoro, *Lúdica I* by Ricardo Tacuchian, *Pequena Suite* and *Brasiliana n.13* by Radamés Gnattali, *Momentos I*, *Momentos II*, *Momentos III* and *Momentos IV* by Marlos Nobre, *Livro para Seis Cordas* by Almeida Prado and *Lenda Sertaneja* by Francisco Mignone. Those pieces were written for the Brazilian guitarist Turibio Santos, published in his collection by Max Eschig and they are some of the most significant works from the Brazilian guitar repertoire during the second half of the 20th century. The theoretical foundation of this study is based on literary criticism and adapted to be applied to the musical text. It offers an organization model of the comparisons that shows all the divergencies among the sources through digitalized images from each excerpt. Manuscript sources are located and compared to the published ones and, even though each piece offers its own particularities, their variations are organized in two categories: printing mistakes and collaborations. Regarding the collaborations, it was observed addition and/or alteration of notes, octaves, rhythmic figures, harmonics, rests, dynamics, marks of articulation and tempo, type of technique used and the title in one of the pieces. Regarding the printing mistakes, it was highlighted exclusion and/or alteration of notes, rhythmic figures, rests, music accidentals, marks of dynamics and articulations, bar lines, time signatures, indication of texts and tempo, ledger lines, harmonics and timbral marks. All the mistakes were corrected and added as digitalized images along the comparative analysis. This thesis presents only the process of the critical edition of those pieces, without providing the full music score of the critical edition due to respect of copyright laws. It was showed the comparative analysis of nine pieces, since the manuscript of the works *Momentos I* and *Momentos III* by Marlos Nobre were not acquired, even though it was thoroughly searched including several contacts with the composer himself. The resulting material has hundreds examples that offer brand new information for performers interested in those pieces. The methodological approach might also be used for new studies by future researchers. The collaborations samples provide data for a better comprehension of both the history of those pieces and the importance of the collaborative process between performer and composers to the final result of the musical work.

Keywords: Critical edition; Turibio Santos; Edino Krieger; Claudio Santoro; Ricardo Tacuchian; Radamés Gnattali; Marlos Nobre; Almeida Prado; Francisco Mignone; Guitar.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 – PREMISSAS DE UMA EDIÇÃO CRÍTICA DAS OBRAS BRASILEIRAS DA COLEÇÃO TURIBIO SANTOS	17
1.1 OBRAS BRASILEIRAS DA COLEÇÃO TURIBIO SANTOS	17
1.2 O INTÉRPRETE-EDITOR E O PAPEL DE TURIBIO SANTOS	19
1.3 FUNDAMENTAÇÃO DO PROCESSO DE EDIÇÃO CRÍTICA	23
1.3.1 Estabelecimento do texto crítico	23
1.3.2 Apresentação do texto crítico	25
CAPÍTULO 2 – APRESENTAÇÃO DE UMA EDIÇÃO CRÍTICA: APARATO CRÍTICO	28
2.1 <i>RITMATA</i> DE EDINO KRIEGER	28
2.1.1 Introdução	28
2.1.2 Tradição da Obra	28
2.1.3 Localização das Fontes	29
2.1.4 Sigla das Fontes	29
2.1.5 Normas de Edição	29
2.1.6 Aparato Crítico	30
2.1.7 Síntese	59
2.2 <i>DOIS PRELÚDIO</i> DE CLÁUDIO SANTORO	61
2.2.1 Introdução	61
2.2.2 Tradição da Obra	61
2.2.3 Localização das Fontes	62
2.2.4 Estemática	62
2.2.5 Sigla das Fontes	62
2.2.6 Normas de Edição	62
2.2.7 Aparato Crítico: <i>Prelúdio I</i>	63
2.2.8 Aparato Crítico: <i>Prelúdio II</i>	79
2.2.9 Síntese	94
2.3 <i>LÚDICA I</i> DE RICARDO TACUCHIAN	95
2.3.1 Introdução	95
2.3.2 Tradição da Obra	95
2.3.3 Localização das Fontes	95
2.3.4 Sigla das Fontes	95
2.3.5 Normas de Edição	96
2.3.6 Aparato Crítico: <i>Andante (I movimento)</i>	96
2.3.7 Aparato Crítico: <i>Grave (II movimento)</i>	102
2.3.8 Aparato Crítico: <i>Moderato. Più mosso (III movimento)</i>	104
2.3.9 Síntese	105
2.4 <i>PEQUENA SUITE</i> DE RADAMÉS GNATTALI	107
2.4.1 Introdução	107
2.4.2 Tradição da Obra	107
2.4.3 Localização das Fontes	107
2.4.4 Estemática	107
2.4.5 Sigla das Fontes	108

2.4.6 Normas de Edição	108
2.4.7 Aparato Crítico: <i>Pastoril (I movimento)</i>	108
2.4.8 Aparato Crítico: <i>Toada (II movimento)</i>	125
2.4.9 Aparato Crítico: <i>Frevo (III movimento)</i>	133
2.4.10 Síntese	140
2.5 BRASILIANA N.13 DE RADAMÉS GNATTALI	142
2.5.1 Introdução	142
2.5.2 Tradição da Obra	142
2.5.3 Localização das Fontes	142
2.5.4 Sigla das Fontes	142
2.5.5 Normas de Edição	143
2.5.6 Aparato Crítico: <i>Samba Bossa-Nova (I movimento)</i>	143
2.5.7 Aparato Crítico: <i>Valsa (II movimento)</i>	151
2.5.8 Aparato Crítico: <i>Choro (III movimento)</i>	161
2.5.9 Síntese	167
2.6 MOMENTOS I DE MARLOS NOBRE	169
2.6.1 Introdução	169
2.6.2 Tradição da Obra	169
2.6.3 Localização das Fontes	169
2.7 MOMENTOS II DE MARLOS NOBRE	170
2.7.1 Introdução	170
2.7.2 Tradição da Obra	170
2.7.3 Localização das Fontes	170
2.7.4 Sigla das Fontes	171
2.7.5 Normas de Edição	171
2.7.6 Aparato Crítico: <i>Momentos II</i>	171
2.7.7 Síntese	195
2.8 MOMENTOS III DE MARLOS NOBRE	196
2.8.1 Introdução	196
2.8.2 Tradição da Obra	196
2.8.3 Localização das Fontes	196
2.9 MOMENTOS IV DE MARLOS NOBRE	197
2.9.1 Introdução	197
2.9.2 Tradição da Obra	197
2.9.3 Localização das Fontes	197
2.9.4 Estemática	198
2.9.5 Sigla das Fontes	198
2.9.6 Normas de Edição	198
2.9.7 Aparato Crítico: <i>Momentos IV</i>	198
2.9.8 Síntese	225
2.10 LIVRO PARA SEIS CORDAS DE ALMEIDA PRADO	226
2.10.1 Introdução	226
2.10.2 Tradição da Obra	226
2.10.3 Localização das Fontes	226

2.10.4 Sigla das Fontes	226
2.10.5 Normas de Edição	227
2.10.6 Aparato Crítico: <i>Discurso (I movimento)</i>	227
2.10.7 Aparato Crítico: <i>Meditação (II movimento)</i>	228
2.10.8 Aparato Crítico: <i>Memória (III movimento)</i>	230
2.10.9 Síntese	231
2.11 <i>LENDA SERTANEJA</i> DE FRANCISCO MIGNONE	232
2.11.1 Introdução	232
2.11.2 Tradição da Obra	232
2.11.3 Localização das Fontes	232
2.11.4 Sigla das Fontes	232
2.11.5 Normas de Edição	233
2.11.6 Aparato Crítico: <i>Lenda Sertaneja</i>	233
2.11.7 Síntese	243
CONSIDERAÇÕES FINAIS	244
REFERÊNCIAS	252

INTRODUÇÃO

A procura por manuscritos como tentativa de se retornar à concepção original do compositor em relação a determinada obra foi um assunto que permeou minha formação acadêmica desde o início da graduação em 2005. Tal discussão, reflexo da prática de performance influenciada pelo cenário da música antiga, nos incentivava a procurar manuscritos não apenas das transcrições para violão de obras de Bach (1685-1750), por exemplo, mas de quaisquer peças do repertório utilizado tais como os estudos de Villa-Lobos (1887-1959)¹. Ao longo dos anos pude observar que o acesso aos manuscritos pode nos mostrar não apenas a concepção original dos compositores, mas também possíveis erros de cópia ou de impressão, além de significativos atos colaborativos entre compositores e intérpretes em prol da criatividade artística.

Exemplos desse tipo puderam ser observados na peça *Ritmata* de Edino Krieger (1928) graças a um acesso inicial ao manuscrito, onde pude classificar diversos erros de impressão e atos colaborativos por parte do violonista Turibio Santos em uma pesquisa inicial em relação a esta obra (AGUERA, 2012). Desse modo, se o confronto das fontes da *Ritmata* nos mostrava uma grande quantidade de erros e atos colaborativos, será que o mesmo se aplicaria as demais obras da coleção? Afinal, a peça *Ritmata* pertence as Obras Brasileiras da Coleção Turibio Santos, que são um conjunto de onze obras que foram escritas por compositores brasileiros e publicadas pela editora francesa Max Echig, listadas a seguir: *Ritmata* de Edino Krieger, *Dois Prelúdios* de Claudio Santoro (1919-1989), *Lúdica I* de Ricardo Tacuchian (1939), *Pequena Suite* e *Brasileira n.13* de Radamés Gnattali (1906-1988), *Momentos I*, *Momentos II*, *Momentos III* e *Momentos IV* de Marlos Nobre (1939), *Livro para Seis Cordas* de Almeida Prado (1943-2010) e *Lenda Sertaneja* de Francisco Mignone (1897-1986).

A problemática inicial foi a divergência observada entre as fontes da peça *Ritmata*, que nos levou a uma desconfiança em relação ao todo da Coleção Turibio Santos. A hipótese é que as demais obras brasileiras da Coleção Turibio Santos apresentariam um conflito considerável entre suas fontes, com uma grande interrogação se seriam erros de impressão ou atos colaborativos.

¹ As várias pesquisas que analisam os manuscritos dos estudos de Villa-Lobos influenciaram não só a maneira como os intérpretes os executam como também a maioria dos professores e estudantes de violão das faculdades de música.

A revisão de literatura demonstrou que os trabalhos existentes até o momento eram insuficientes para testar nossas hipóteses pois não continham informações sobre os manuscritos de nove peças das Obras Brasileiras da Coleção Turibio Santos. De fato, os manuscritos de apenas três peças haviam sido contemplados em trabalhos anteriores: *Dois Prelúdios* de Cláudio Santoro, *Pequena Suite* e *Brasileira n.13* de Radamés Gnattali. A dissertação de mestrado “*Obra de Claudio Santoro para violão solo: contexto de criação, análise musical e sugestões técnico-interpretativas.*” de Silva (2014) apresenta uma comparação entre os manuscritos e versões impressas da obra *Dois Prelúdios* de Cláudio Santoro. Informações sobre os manuscritos das peças de Radamés Gnattali aparecem na dissertação de Mattos (1999) “*Brasileira no13 de Radamés Gnattali: uma abordagem técnica e interpretativa*”, na dissertação de Mendonça (2006) “*A Guitarra Elétrica e o Violão: O idiomatismo na música de concerto de Radamés Gnattali*” e no livro de Lima (2017) “*Radamés Gnattali e o violão de Concerto [livro eletrônico]: uma revisão da obra para violão solo com base nos manuscritos*”.

Os trabalhos a seguir apresentaram informações extras sobre as obras para violão dos demais compositores, embora explorassem objetivos distintos a nossa pesquisa, como o livro de Amorim (2014) “*Ricardo Tacuchian e o violão*”, o trabalho de Scarduelli (2007) “*A obra para violão solo de Almeida Prado*”, de Salles (2003) “*Momentos I (1974) para violão de Marlos Nobre: síntese e contraste*”, de Maciel (2010) “*Ritmata de Edino Krieger: uma reflexão sobre processos vanguardistas na literatura do violão brasileiro*”, de Gloeden (2002) “*As 12 valsas brasileiras em forma de estudos para violão de Francisco Mignone: um ciclo revisitado*”, de Apro (2004) “*Os Fundamentos da Interpretação Musical: aplicabilidade nos 12 estudos para violão de Francisco Mignone*”, de Wiese (1995) “*Radamés Gnattali e sua Obra para Violão*”, de Zorzal (2005) “*Dez Estudos para Violão de Radamés Gnattali: estilos musicais e propostas técnico-interpretativas*”, de Kaminski (2012) “*Preparação e planejamento da performance do violonista: estudo da obra homenagem a Villa-Lobos Op.46 de Marlos Nobre*”, de Silva (2007) “*Reminiscências op.78 de Marlos Nobre: um estudo técnico e Interpretativo*” e de Orosco (2013) “*Concerto para violão e orquestra de Francisco Mignone: edição crítica a partir da versão de Sérgio Abreu*”.

Dados sobre as Obras Brasileiras da Coleção Turibio Santos e sobre o violonista Turibio Santos foram encontradas no trabalho de Faria (2012) “*A Collection Turibio Santos: o intérprete/editor e o desafio na construção de novo repertório brasileiro para violão*”, nos

livros autobiográficos do próprio violonista “*Caminhos, encruzilhadas e mistérios...: autobiografia Turibio Santos*” (SANTOS, 2014) e “*Mentiras... ou não?: uma quase autobiografia.*” (SANTOS, 2002), no livro de Fortes (2005) “*Coleção Gente: Turibio Santos – Músicos*” e no livro de Carvalho (2007) “*Álbum de Retratos: Turibio Santos*”.

Nossa pesquisa procurou se respaldar nos fundamentos de uma edição crítica para apresentar seu processo de elaboração das obras brasileiras da Coleção Turibio Santos. A trajetória até o desenvolvimento do formato atual envolveu a produção e publicação de três artigos em congressos e revista especializados, além do exame de qualificação que nos auxiliaram a aprimorar nossa metodologia e se mostraram fundamentais para a legitimação do trabalho produzido. O primeiro artigo, intitulado *Caminhos alternativos na interpretação do Prelúdio I para violão de Claudio Santoro: análise comparativa de dois manuscritos e versão impressa*, publicado nos anais do Congresso da Anppom de 2014 (AGUERA, SCARDUELLI, 2014), contribuiu para o início do processo de comparação dos manuscritos com as versões impressas. A partir do confronto das fontes de uma das peças de Santoro definimos, entre outras coisas, como utilizar imagens digitalizadas exibindo trechos específicos de cada fonte, facilitando assim a visualização e compreensão por parte do leitor. O segundo artigo foi *Ritmata para violão solo de Edino Krieger: processos para a realização de uma edição crítica*, publicado pela Revista Opus (AGUERA, SCARDUELLI, 2015), em que buscamos fundamentar a parte teórica do processo de elaboração de uma edição crítica e suas etapas, baseados fundamentalmente em Cambraia. Esse trabalho foi ainda validado como Monografia, um dos créditos necessários do doutorado. No último artigo produzido, *Preparação de uma edição crítica do primeiro movimento da peça Lúdica I para violão solo de Ricardo Tacuchian*, publicado nos anais do Congresso da Anppom de 2017 (AGUERA, SCARDUELLI, 2017), refinamos o modelo do que viria a ser apresentado na tese em si utilizando a metodologia desenvolvida a partir dos artigos anteriores bem como do exame de qualificação.

A tese foi dividida em dois capítulos. O capítulo 1, intitulado “Premissas de uma Edição Crítica das Obras Brasileiras da Coleção Turibio Santos”, contextualiza a coleção e sua importância no repertório brasileiro de violão da segunda metade do século XX, discorre sobre o papel do violonista Turibio Santos como intérprete-editor, e apresenta a fundamentação do processo de edição crítica, embasados principalmente por Cambraia.

No capítulo 2, intitulado “Apresentação de uma Edição Crítica: aparato crítico”, aplicamos as etapas apresentadas na fundamentação da edição crítica em cada uma das onze peças da Coleção Turibio Santos. A elaboração do aparato crítico, uma das etapas do processo de edição crítica, se mostrou a parte mais relevante no desenvolvimento de nossa pesquisa, pois inclui exemplos comentados de todos os excertos que apresentaram divergências entre as fontes consultadas. Ao analisar tais divergências pudemos constatar que se tratavam de dois tipos principais de alterações, os quais consideramos erros de impressão ou atos colaborativos. Os atos colaborativos nos mostraram um pouco do processo de criação das obras musicais através das intervenções realizadas pelo violonista Turibio Santos² e suas contribuições para o resultado final das obras. Apresentar essas contribuições é uma das maneiras de documentar o valioso papel de troca entre compositor e intérprete que é tão importante quanto a concepção original do compositor. Os erros de impressão apresentaram informações relevantes para a compreensão das obras e para a constituição de uma performance por intérpretes. Ainda no aparato crítico procuramos corrigir todos os erros de impressão adicionando imagens digitalizadas do que seria o trecho referente de nossa partitura da edição crítica.

Nossa pesquisa se limitou a apresentar o processo de elaboração da edição crítica dessas peças, sem produzir as partituras completas da edição crítica pois os direitos autorais das obras brasileiras da Coleção Turibio Santos pertencem a editora Max Eschig e suas partituras ainda estão disponíveis no mercado.

Durante a localização das fontes, outra etapa essencial do processo de edição crítica, nossa pesquisa obteve acesso a 25 fontes, sendo onze partituras impressas pela Max Eschig, uma partitura impressa pela Editora Savart e treze manuscritos. Em relação aos manuscritos, foram três manuscritos da peça *Dois Prelúdios* de Cláudio Santoro, dois manuscritos da peça *Pequena Suite* de Radamés Gnattali, dois manuscritos da peça *Momentos IV* de Marlos Nobre e um manuscrito de cada uma das seguintes peças: *Ritmata* de Edino Krieger, *Lúdica I* de Ricardo Tacuchian, *Brasiliiana n.13* de Radamés Gnattali, *Momentos II* de Marlos Nobre, *Livro para Seis Cordas* de Almeida Prado e *Lenda Sertaneja* de Francisco Mignone. Uma das dificuldades encontradas durante a pesquisa foi que não obtivemos acesso a nenhuma cópia dos manuscritos das peças *Momentos I* e *Momentos III* de Marlos Nobre, portanto não conseguimos apresentar o aparato crítico de duas das onze peças brasileiras da

2 Além de Turibio Santos, apresentamos também as intervenções de Geraldo Ribeiro e de Edelson Gloeden em relação a peça de Claudio Santoro.

Coleção Turibio Santos. Nossa pesquisa procurou sem sucesso nas bibliotecas de universidades brasileiras, na Biblioteca Nacional, com diversos professores de violão, e inclusive com o compositor Marlos Nobre, que foi muito atencioso e prestativo, e apesar de alegar possuir os manuscritos originais, infelizmente não conseguiu encontrá-los em seus arquivos.

Ao aplicarmos as etapas fundamentadas pelo processo de edição crítica, cada peça apresentou características distintas. A peça *Ritmata* de Edino Krieger apresentou grande número de alterações relacionadas a atos colaborativos, oferecendo uma ótima documentação das intervenções realizadas por Turibio Santos, como trechos inteiros inicialmente em *tapping* que foram alterados para técnica tradicional.

Similarmente, a peça *Dois Prelúdios* de Claudio Santoro apresentou alterações relacionadas a atos colaborativos apresentando intervenções não apenas de Turibio Santos, mas também de Geraldo Ribeiro, que foi o violonista responsável por auxiliar o compositor em relação as idiossincrasias do instrumento, e de Edelson Gloeden, que obteve aprovação de Santoro em relação a uma alteração de um trecho do *Prelúdio 2*. Nesse caso, observamos três sugestões de atos colaborativos realizadas por três violonistas diferentes e todas aceitas pelo compositor, mostrando ainda o quanto o compositor teria certa flexibilidade em relação a sua própria obra.

As peças *Lúdica 1* de Ricardo Tacuchian e *Livro para Seis Cordas* de Almeida Prado foram as duas obras que exibiram menos divergências em relação aos manuscritos. A similaridade entre as versões impressas e seus respectivos manuscritos demonstrou diligência por parte dos editores da Max Eschig nesses dois casos.

Diversos exemplos de erros incluindo omissões de sinais de dinâmica e de articulação puderam ser observados nas peças *Pequena Suite e Brasileira n.13* de Radamés Gnattali, *Momentos II* de Marlos Nobre e *Lenda Sertaneja* de Francisco Mignone.

A classificação das divergências em erros ou atos colaborativos nem sempre é incontroversa, pois pode depender da interpretação de cada caso. Exemplos ambíguos ou de difícil classificação puderam ser vistos na peça *Momentos IV* de Marlos Nobre, onde alterações de intervalos de quarta justa nas fontes manuscritas para intervalos de quarta aumentada na versão impressa foram classificados como atos colaborativos devido a sua recorrência, apesar de se apresentarem claramente como quartas justas nas duas fontes manuscritas.

De maneira geral, o processo de edição crítica das obras brasileiras da Coleção Turibio Santos resultou em um material com centenas de exemplos que oferecem informações inéditas para intérpretes dessas obras tão importantes para o repertório violonístico brasileiro. Esperamos ainda que futuros pesquisadores possam aproveitar a metodologia utilizada para o processo de edição crítica em novos trabalhos e que os exemplos de atos colaborativos aqui documentados sirvam para expor a importância do intérprete no resultado final da obra.

CAPÍTULO 1 – PREMISSAS DE UMA EDIÇÃO CRÍTICA DAS OBRAS BRASILEIRAS DA COLEÇÃO TURIBIO SANTOS

1.1 OBRAS BRASILEIRAS DA COLEÇÃO TURÍBIO SANTOS

As Obras Brasileiras da Coleção Turibio Santos referem-se a um grupo de onze peças brasileiras encomendadas e editadas pelo violonista Turibio Santos e publicadas dentro da *Collection Turibio Santos* pela editora francesa *Éditions Max Eschig*. Tais peças foram escritas por sete compositores de extrema importância no cenário musical brasileiro: Edino Krieger, Marlos Nobre, Almeida Prado, Ricardo Tacuchian, Francisco Mignone, Radamés Gnattali e Claudio Santoro. As onze obras foram publicadas individualmente entre os anos entre 1972 e 1993 e representam um terço do total das 33 obras pertencentes a *Collection Turibio Santos* que é formada ainda por outras peças tradicionais do repertório violonístico, incluindo composições do próprio Turibio Santos¹. Faria (2012) foi o primeiro a agrupar essas onze obras apontando sua importância para a construção de um novo repertório violonístico brasileiro na segunda metade do século XX. Adotamos o agrupamento elaborado por Faria (2012) e chamamos de Obras Brasileiras da Coleção Turibio Santos nesse caso, somente as onze obras brasileiras encomendadas, editadas e incluídas na *Collection Turibio Santos* da editora francesa pelo violonista.

O ato de Turibio Santos em encomendar obras, em uma contribuição consciente para a construção de um repertório violonístico brasileiro, pode ser comparado ao de violonistas como Andrés Segovia e Julian Bream, que o fizeram não apenas no âmbito de seus países (Espanha e Inglaterra respectivamente), mas que tiveram um alcance internacional no comissionamento de novas obras. Tanto Segovia quanto Bream foram fortes influências na carreira de Turibio Santos, como afirma o próprio violonista em entrevista cedida a Faria (2012):

Quando eu comecei a tocar violão, eu tinha um ídolo indiscutível que era Andrés Segovia e o segundo ídolo que eu tinha era Julian Bream. [...] Quando você admira algum artista, você admira os produtos que ele cria, o comportamento dele, e no caso do Segovia ele já era uma espécie de farol para Julian Bream e os dois, foram faróis para mim. Esta procura de repertório foi inspirada por eles. O Bream e o Segovia batalharam muito por um repertório de violão (SANTOS apud FARIA, 2012: 29).

1. A *Collection Turibio Santos* apresenta também obras de F. Sor, R. de Visée, A. Le Roy, G. Sanz, J. S. Bach, L. van Beethoven e I. Albeniz, além de dez obras escritas pelo próprio Turibio Santos.

Esse desejo de seguir os passos de Segovia e Bream começou a se tornar realidade após Turibio Santos ganhar um importante concurso, fixar residência em Paris e ser convidado a publicar peças pela editora Max Eschig. O VII Concurso Internacional de Violão da ORTF (*Office de Radiodiffusion et Télévision Française*) ocorrido em 1965, era um dos maiores concursos de violão da época e, como afirma o próprio violonista, “foi um sinalizador forte da [sua] presença no mundo do violão” (SANTOS, 2014: 38). Após o concurso, Turibio estabelece residência em Paris e em 1967 recebe um convite da *Musidisc-Europe* para gravar o *Concierto de Aranjuez* de Joaquin Rodrigo, que foi um grande sucesso e abriu o mercado fonográfico para o violonista brasileiro, recebendo em seguida uma proposta da *Disques Erato*, que era a maior companhia francesa de discos de música clássica. Turibio já havia gravado outros seis discos antes de seu disco pela *Erato*, sendo respectivamente os dois primeiros no Brasil: *Doze estudos para violão de Villa-Lobos* (MEC/MVL, 1963), *Duo com Oscar Cáceres – Três séculos de música* (CARAVELLE, 1965); e os quatro seguintes na França: *Chants Brésiliens, com Maria d’Apparecida* (RCA VICTOR, 1965), *Villa-Lobos e Barrios* (RCA VICTOR, 1965), *Concerto d’Aranjuez* (MUSIDISC EUROPE, 1968), *La guitare classique espagnole* (Musidisc Europe, 1967 ou 68). Assim, para esse primeiro disco pela *Erato*, Turibio gravou pela segunda vez os estudos de Villa-Lobos em um álbum intitulado *Douze études pour la guitare, de Villa-Lobos*, o que resultaria futuramente em “uma parceria com a gravadora, de 18 discos em 18 anos” (SANTOS, 2014: 66). Esse disco chegou aos ouvidos de Phillippe Marietti, o qual era um dos proprietários das *Editions Max Eschig*, e que convidou o violonista para abrir uma coleção em seu nome pela editora. A partir desse convite, aliado ao fato de Turibio ter sido provavelmente o primeiro violonista clássico brasileiro a consolidar uma carreira expressiva no exterior, ele pôde aproveitar a autonomia que tinha nas escolhas dos compositores que entrariam para a coleção e auxiliar na criação de um repertório brasileiro de violão, da mesma maneira que seus ídolos Andrés Segovia e Julian Bream.

Assim surgiram as Obras Brasileiras Encomendadas para a Coleção Turibio Santos, composta pelas seguintes peças: *Ritmata* (1975²) de Edino Krieger; *Livro para seis cordas* (1975) de Almeida Prado; *Momentos I* (1975), *Momentos II* (1980), *Momentos III* (1981), *Momentos IV* (1984) de Marlos Nobre; *Lenda sertaneja* (1985) de Francisco Mignone; *Lúdica*

2. As datas apresentadas neste parágrafo referem-se aos anos em que essas peças foram publicadas pela editora *Max Eschig*.

I (1985) de Ricardo Tacuchian; *Dois prelúdios* (1986) de Claudio Santoro; *Brasiliiana n.13* (1985) e *Pequena suite* (1989) de Radamés Gnattali. As obras foram estreadas pelo próprio Turibio ao redor do mundo (SANTOS, 2014): *Momentos I* de Marlos Nobre (1974), *Lenda sertaneja* de Francisco Mignone (1981), *Momentos IV* (1982) de Marlos Nobre e *Brasiliiana n.13* de Radamés Gnattali (1984) tiveram suas estreias na Inglaterra; *Ritmata* de Edino Krieger (1974), *Livro para seis cordas* de Almeida Prado (1974) foram estreadas na França; *Momentos II* de Marlos Nobre (1978) no Brasil; e *Momentos III* (1978) e *Lúdica I* de Ricardo Tacuchian (1981) no Canadá e *Pequena suite* de Radamés Gnattali (1986) no Uruguai. A única peça que teve sua estreia mundial realizada por outro violonista foi *Dois prelúdios* de Cláudio Santoro que já havia sido executada pelo violonista Geraldo Ribeiro em Campos do Jordão em 1982 (SILVA, 2014: 28) mas que teve sua estreia europeia feita por Turibio em 1984 na Inglaterra.

A coleção foi responsável por iniciar a maioria desses compositores no universo do violão. Com exceção de Francisco Mignone e Radamés Gnattali, nenhum dos demais havia escrito obras que tivessem entrado de forma significativa no repertório corrente do instrumento antes da encomenda de Turibio Santos. Faria (2012: 37) diz que essa foi a porta de entrada para adotarem a linguagem desse instrumento em suas composições. De fato, após terem cruzado essa porta, Edino Krieger, Marlos Nobre, Almeida Prado, Ricardo Tacuchian e Claudio Santoro continuaram a contribuir com obras de grande importância para o repertório violonístico nacional. Um exemplo desse fato pode ser observado nas palavras do compositor Ricardo Tacuchian que afirma que graças ao incentivo de Turibio hoje ele tem uma obra razoavelmente grande para violão (TACUCHIAN apud NIS UNIRIO, 2012). Dos sete compositores, apenas as peças de Radamés Gnattali e de Francisco Mignone apresentam uma linguagem voltada ao tonalismo, sendo que os demais se utilizaram de uma abordagem mais alinhada com a vanguarda dos anos 70, com linguagem atonal em suas peças da coleção.

Atualmente, as Obras Brasileiras da Coleção Turibio Santos são consideradas algumas das obras mais significativas escritas por compositores brasileiros na segunda metade do século XX.

1.2 O INTÉRPRETE-EDITOR E O PAPEL DE TURIBIO SANTOS

Há na música de concerto uma tendência em separar o compositor do intérprete quando se discute o processo de criação de novas obras. Essa especialização, em seus devidos

campos de atuação, tende a promover o ato criativo por parte do compositor, cabendo ao intérprete a execução sofisticada de uma obra de arte já pronta. Tal concepção não só ignora o fato que, muitas vezes, o compositor é seu próprio intérprete, como também negligencia o caso de várias obras que têm sido produto de colaborações entre compositores e intérpretes. Um exemplo célebre é o *Concerto* para violino Op.77 de Johannes Brahms (1833-1897). Apesar de Brahms ter sido o responsável final pelas decisões que compuseram a peça, como aponta Grier (1996: 18), o compositor alemão procurou e recebeu conselhos do violinista Joseph Joachim (1831-1907), que afetaram suas decisões composicionais.

Segundo Domenici (2010), durante um ato colaborativo entre intérprete e compositor o papel do primeiro geralmente é compartilhar experiências e conhecimentos de um instrumento que não é o instrumento principal do compositor, “apontando possibilidades de realização sonora pertinente à sua intenção composicional” (DOMENICI, 2010: 1146). A autora ainda aponta duas outras funções que podem ser originadas a partir desse papel do intérprete, uma função mediadora e uma função inspiradora:

A função mediadora consiste da sugestão de maneiras mais apropriadas de utilizar os recursos do instrumento, bem como de maneiras mais claras e precisas de comunicar determinadas ideias ou gesto através da notação musical. Já a função inspiradora pode ser inferida do fato de que algumas ideias composicionais [podem ser] expandidas e retrabalhadas a partir [dos encontros entre intérprete e compositor]. (DOMENICI, 2010: 1146)

Essa colaboração entre intérpretes e compositores começa a ser necessária no repertório violonístico a partir do século XX, quando compositores não violonistas passaram a compor obras originais para o instrumento, principalmente nas encomendas de Andrés Segovia (OROSCO, 2013: 62), e na segunda metade do século XX, nas encomendas de Julian Bream. Um exemplo do papel colaborativo de Bream pode ser observado na peça *Five Bagatelles for Guitar* escrita pelo compositor inglês William Walton (1902-1983). Walton não tocava violão e Bream teria inicialmente lhe entregado um gráfico mostrando as posições das notas no braço do instrumento e após a peça estar pronta, o violonista ainda sugeriu alterações significativas em um dos movimentos, como a transposição da tonalidade inicial de Si maior para Ré maior e a alteração do efeito de trêmulo utilizado inicialmente para efeitos de harmônicos (AGUERA, 2011: 14), conforme pode ser observado nos exemplos 1 e 2.

IV

(6 m D)

$\text{♩} = 126 \text{ c.}$ *sempre ass. press.* *sim.*

pp *trem.**

poco marc.

(*trem. - in quanto possibile*)

6

Exemplo 1: Compassos 1 a 9 do manuscrito do quarto movimento da peça *Five Bagatelles for Guitar* de William Walton, onde é possível observar a tonalidade de Si maior e a indicação de trêmulo. Fonte: Manuscrito do compositor.

IV

⑥ to E.

$\text{♩} = 126 \text{ c.}$ *pp* *arm. art. 8va* *sim.*

poco marc.

1

CIII

7

Exemplo 2: Compassos 1 a 9 da edição impressa do quarto movimento da peça *Five Bagatelles for Guitar* de William Walton, onde é possível observar a tonalidade de Ré maior e a indicação de harmônicos. Fonte: *Five Bagatelles for Guitar*, Ed. Oxford University Press

Da mesma forma, Turíbio Santos colabora com vários compositores, incluindo a maior parte dos presentes em suas Obras Brasileiras Encomendadas para a Coleção Turibio Santos. Atendendo a pedidos da editora *Max Eschig*, Turibio Santos incluía suas indicações de digitação (FARIA, 2012: 100) nas obras de sua coleção a fim de que ficassem mais acessíveis a outros violonistas. Dessa maneira, podemos classificá-las como edições práticas, ou *enabling editions*, utilizando o termo de Broude (2012: 2), a qual é uma edição preparada com o propósito de estimular a *performance* por sua boa exequibilidade, ou seja, são edições que fornecem sugestões interpretativas e técnicas, a fim de capacitar intérpretes a tocar a obra efetivamente.

É possível perceber, dessa maneira, um ato colaborativo que já aponta uma influência do violonista no resultado final da obra, pois a escolha da digitação influencia diretamente o resultado interpretativo, através de timbres e articulações. Desse modo, Turibio age como editor com uma atitude interpretativa, algo que, no entanto, não é inédito por parte dos editores. Philip Brett (1988: 111) afirma que editar é, principalmente, um comportamento crítico. O ato de editar já exige em si uma interpretação crítica daquilo que se está editando, começando por suposições e percepções sobre a obra em si. Dessa maneira, Grier (1996: 5) conclui que editores diferentes produziram edições diferentes, mesmo sob as mais rigorosas e acadêmicas circunstâncias, ou seja, editores sempre moldam o texto de suas edições conforme suas concepções interpretativas.

No caso de algumas peças da Coleção Turibio Santos, esse ato colaborativo ocorre de maneira mais acentuada a ponto de o violonista atuar principalmente como um agente colaborador no processo composicional, pois a maioria desses compositores iniciavam a exploração de um instrumento pouco familiar a eles. Além de editor e intérprete, Turibio utiliza seus critérios como violonista profissional e colabora com suas opiniões e avaliações sobre as novas peças.

Essas intervenções do intérprete raramente são documentadas. Grier (1996: 4) aponta que os editores geralmente resistem em assumir autoria sobre as partituras publicadas por eles, dando a impressão que estão apenas apresentando o texto do compositor, e dificilmente assumem suas próprias iniciativas críticas. Apesar da relevância dessas intervenções do intérprete, o foco sobre essas peças é constantemente centrado no produto final e o processo que engendrou a obra é pouco levado em conta, subvalorizando, muitas vezes, o papel do intérprete nessas colaborações. Segundo Roe (2007: 50), a posição

subsidiária que se dá ao intérprete tende a não refletir sua verdadeira importância nesse processo colaborativo. Domenici (2010: 1142) afirma que:

A falta de documentação de colaborações não só aponta para um descaso para com o papel do intérprete na criação, difusão e recepção de novas obras musicais, mas, além disso, despreza o processo de troca e seu impacto tanto para a composição quanto para a performance (DOMENICI, 2010: 1142).

A fim de procurar investigar algumas dessas intervenções nas Obras Brasileiras Encomendadas para a Coleção Turibio Santos, recorreremos a produção de uma edição crítica.

1.3 FUNDAMENTAÇÃO DO PROCESSO DE EDIÇÃO CRÍTICA

O *site* da Universidade de Harvard³ fornece uma explicação sobre edição crítica, a qual se trata de uma edição que se empenha em reconstruir o texto de uma obra utilizando todas as evidências disponíveis, independentemente da sua metodologia. Tal edição requer uma comparação de fontes distintas e a construção de um texto como resultado dessa comparação. A maioria das edições críticas utilizam-se de um texto base, o qual fornece uma leitura confiável com exceção de alguns locais específicos em que haja alguma razão para serem questionados. As edições críticas encorajam leitores a refletirem sobre a obra, e não apenas apresentam o seu manuscrito, podendo também ser informativas em alguns tópicos como as fontes, contexto histórico, forma, estilo e outros assuntos literários. Em geral, uma edição crítica conterá uma única versão editada da obra, acompanhado de um material introdutório substancial, explicativo e com notas textuais. Segundo Cambraia (2005: 13), o processo de realização de uma edição crítica se divide em duas etapas: “a do estabelecimento do texto crítico e a de sua apresentação”, como veremos a seguir.

1.3.1 Estabelecimento do texto crítico

O estabelecimento do texto crítico pode ser dividido em duas etapas: recensão e reconstituição. A recensão consiste no estudo das fontes, ou seja, a localização e coleta das fontes, a colação e a estemática. A localização e coleta das fontes refere-se primeiramente a identificar todos os testemunhos relacionados aos textos pesquisados e obter uma cópia de cada um deles. No caso das obras brasileiras da Coleção Turibio Santos esses testemunhos

3. Informações obtidas através do site da Universidade de Harvard, na página intitulada "Editions and Editing: Types of Editions", acessado em 18/04/2015, disponível em: <http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic453618.files/Central/editions/edition_types.html>.

referem-se principalmente aos manuscritos das peças e suas edições impressas, além de entrevistas e livros sobre os compositores e intérpretes. As partituras impressas da Éditions Max Eschig ainda estão disponíveis no mercado, e foi possível adquiri-las através da Internet pelo *site* da Schott Music⁴. A colação das fontes é a localização dos lugares-críticos nos manuscritos ou edições da obra, que são os pontos em que há divergências entre elas, sendo que cada um desses pontos constituirá uma lição ou leitura. A estemática “constitui a subfase em que se determina a relação genealógica entre os testemunhos de um texto” (CAMBRAIA, 2005: 136) sendo feita a partir dos lugares-críticos. As variações presentes nesses lugares-críticos devem ser tão particulares e idiossincráticas que não poderiam ter sido feitas independentemente por dois copistas diferentes, a fim de que, dessa maneira, possam indicar haver ou não uma relação de dependência entre essas fontes. A etapa relacionada a estemática apenas se torna relevante em relação a Coleção Turibio Santos quando há acesso a mais de um manuscrito ou de edição impressa, onde se buscará estabelecer qual fonte precede a outra. Em nossa pesquisa, essa etapa se aplica apenas em relação as peças *Dois Prelúdios* de Claudio Santoro, *Pequena Suite* de Radamés Gnattali e *Momentos IV* de Marlos Nobre.

As variantes encontradas nas fontes devem ser registradas no “aparato crítico”, que consiste na subseção em que são registradas todas as lições obtidas durante a colação das fontes, ou seja, todas as divergências entre as fontes. Cambraia (2005: 169) explica ainda haver dois tipos de aparatos, sendo o aparato negativo aquele em que se registram apenas as variantes não utilizadas; e o aparato positivo aquele em que se registram as variantes de todas as fontes, incluindo as adotadas e as não-adotadas na apresentação do texto final, o qual utilizaremos em relação as peças da Coleção Turibio Santos.

Uma vez localizado os lugares-críticos, temos os chamados erros, que, como aponta Cambraia (2005: 78), são inevitáveis modificações não-autorais do texto ocorridas durante o processo de transmissão da obra. Blecua (1983: 20), aponta a existência de quatro tipos de erros possíveis no ato da cópia de um texto, sendo eles por adição, omissão, alteração de ordem e substituição. Os lugares-críticos não apontam unicamente erros, mas todas as diferenças existentes entre as fontes e, como afirma Spaggiari e Perugi (2004: 51), uma pré-história da obra que revela sua própria gênese. No caso das Obras Brasileiras da Coleção Turibio Santos, essa pré-história oferece ainda informação relacionada aos atos colaborativos entre intérprete e compositores fornecendo material precioso para sua análise e interpretação.

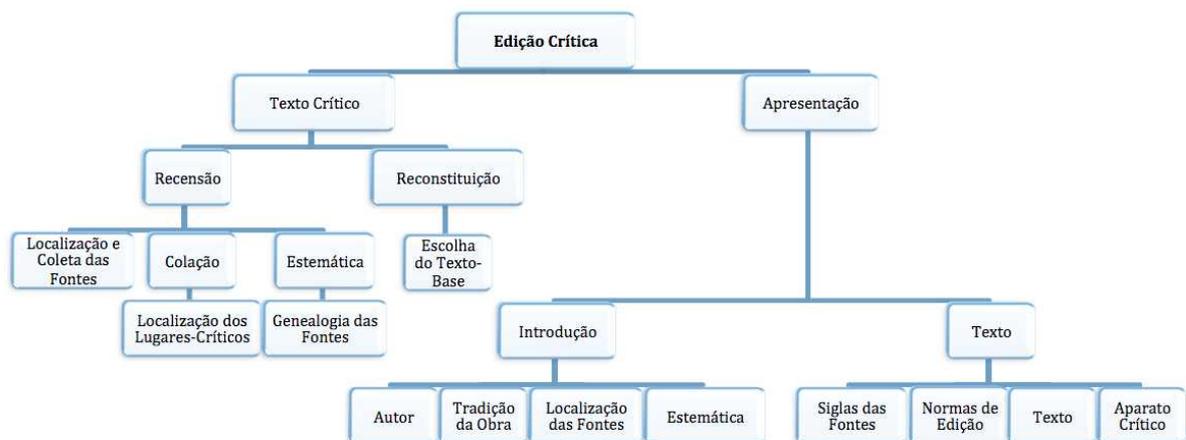
A próxima etapa após a recensão é a reconstituição, que se baseia na análise de

4. Schott Music. Disponível em <<http://www.schott-music.com>>. Acessado em 05/03/2014.

todas as fontes disponíveis para escolher um texto-base. Spaggiari e Perugi (2004: 23) explicam que a primeira edição impressa de uma obra chama-se *editio princeps*, que significa “primeira edição em absoluto”. No caso das peças da *Coleção Turíbio Santos* publicadas pela Max Eschig, podemos chamar de *editio princeps* dez das onze peças totais da coleção, pois a *editio princeps* da peça *Dois prelúdios* de Cláudio Santoro havia sido publicada quatro anos antes, em 1982, pela editora pertencente ao próprio compositor, *Edition Savart*. Partindo dessa definição de *editio princeps*, optou-se por escolher como texto-base as primeiras edições em absoluto das peças da coleção. O critério para essa escolha levou em conta o fato de que todos os compositores estavam vivos quando de suas publicações, assim nenhuma das peças da coleção foi publicada sem o consentimento dos autores.

1.3.2 Apresentação do texto crítico

A apresentação do texto crítico consiste na introdução e texto, sendo que a introdução busca contextualizar a peça com informações tais como dados biográficos do compositor, história da obra e sua tradição, localização de todas as fontes, mesmo as que não puderem ser consultadas, assim como o estabelecimento da estemática e outros estudos anteriores da obra. Já o texto em si consiste na apresentação das siglas das fontes, normas de edição, do próprio texto em si e do aparato crítico, sendo este último as leituras ou lições obtidas através da colação. Baseado nessas etapas descritas acima, o Organograma 1 visa facilitar o entendimento.



Organograma 1: Etapas para a realização de uma edição crítica. Fonte: elaborado pelos autores.

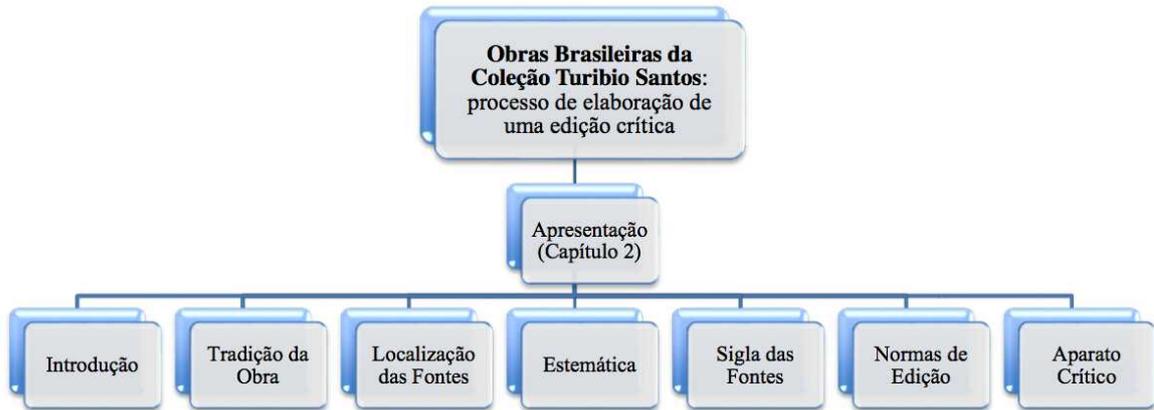
Percebe-se pelo Organograma 1 a similaridade entre as duas etapas

hierarquicamente mais importantes para uma edição crítica, pois o estabelecimento do texto crítico fornece etapas para ordenar a pesquisa enquanto a apresentação organiza essas etapas para justamente apresentar o texto crítico ao público-leitor.

Dessa maneira, essas etapas acima fundamentam o processo de edição crítica do nosso trabalho. No entanto, como Azevedo Filho (2006: 17-18) afirma, “não existe nenhum método de crítica textual que se possa aplicar a todos os autores, pois cada edição apresenta seus problemas específicos”. Assim, apesar de estabelecermos uma clara sequência de etapas anteriormente, cada uma das peças exige que haja certa flexibilidade quando da aplicação do processo de edição crítica.

Essa flexibilidade deve ser utilizada ainda por se tratar nesse caso de uma edição musical. Todas as etapas podem ser diretamente aplicadas ao texto musical, com exceção da apresentação do aparato crítico. Enquanto na literatura notas de rodapé ou nas margens são suficientes para explicar diferenças entre as fontes, no caso da música esses lugares-críticos não são facilmente ajustáveis para poderem ser apresentados dessa maneira. Assim, decidimos apresentar esses pontos através de imagens digitalizadas das fontes estudadas, com comentários sobre cada assunto relevante.

Em nosso trabalho apresentaremos o processo de elaboração de uma edição crítica das peças utilizando as etapas da apresentação do texto crítico no capítulo 2 com exceção do texto completo da peça, que não será incluída por motivos de direitos autorais, que são propriedades da *Max Eschig*. Omitiremos ainda as informações relacionadas aos dados biográficos dos compositores pois se tratam de figuras com vasto referencial bibliográfico disponível. Como nos aponta Cambraia (2005: 161), não há um “consenso sobre os componentes que devem constar [em] uma edição crítica nem tampouco sobre sua ordem”. Essas decisões, porém, não afetam em nada a qualidade do trabalho, pois apresentam as demais fases da edição crítica incluindo o aparato crítico comentado, que inclui todos os excertos que apresentaram divergências entre as fontes consultadas. Dessa maneira, serão expostos no capítulo 2 a apresentação do processo de elaboração da edição crítica das Obras Brasileiras da Coleção Turibio Santos, de acordo com as etapas explicadas anteriormente, e demonstradas aqui de maneira mais sucinta no Organograma 2.



Organograma 2: Etapas para a apresentação de uma edição crítica. Fonte: elaborado pelos autores.

Apesar dessas etapas parecerem bastante evidentes, sua aplicação está longe de ser simples ou incontroversa. Na prática, nem sempre é possível haver um consenso em relação aos erros encontrados. A identificação e classificação de certos lugares-críticos como erros, por exemplo, podem depender da interpretação que o editor dá a cada um deles e ao contexto em que estão inseridos, “o que torna o processo suscetível à subjetividade de quem o executa” (CAMBRAIA, 2005: 158). Essa dificuldade é ampliada no caso da Coleção Turibio Santos, pois a diferença entre um erro ou um ato colaborativo pode ser muito sutil como, por exemplo, um sinal de ligado entre duas notas não presente em uma das fontes. Mesmo que o editor não chegue a uma conclusão a respeito de determinado trecho controverso, ele precisa tomar uma decisão para incluir em sua edição, apesar que sempre poderá haver uma nota explicativa.

Todas as explicações referentes as nossas decisões editoriais estarão presentes no aparato crítico de cada peça. Como mencionado, apresentaremos imagens digitalizadas dos trechos referentes aos locais onde houverem divergência entre as fontes no aparato crítico. Quando necessário, incluiremos ainda imagens digitalizadas que demonstrem nossas decisões editoriais referentes aos mesmos trechos. Exemplos de nossa edição serão adicionados apenas quando houver divergência entre o trecho de nossas decisões e o conteúdo proveniente do texto-base, caso contrário, compreende-se que nossa edição seja idêntica ao texto-base. De uma maneira geral, nossas decisões editoriais procuraram corrigir todos os erros encontrados e adotar todos os atos colaborativos por compreendermos que o resultado final da obra depende inteiramente deles. A partir dessas etapas, iniciaremos o processo de elaboração de uma edição crítica das Obras Brasileiras da Coleção Turibio Santos no Capítulo 2.

CAPÍTULO 2 – APRESENTAÇÃO DE UMA EDIÇÃO CRÍTICA: APARATO CRÍTICO

Fundamentado pelas etapas apresentadas no Capítulo 1, iniciaremos o processo de edição crítica. Tais etapas incluem: Tradição da Obra, Localização das Fontes, Estemática, Sigla das Fontes, Normas de Edição e Aparato-Crítico. Para expor de forma detalhada o estudo realizado no Aparato-Crítico serão apresentadas comparações entre imagens digitalizadas das fontes obtidas, apontando os trechos relevantes em cada uma delas. Sempre que nossas decisões editoriais apresentem alguma divergência em relação ao texto-base, adicionaremos também o trecho referente de nossa edição crítica ao respectivo lugar-crítico. Ao final do aparato crítico de cada peça apresentaremos uma síntese do que foi localizado durante a comparação das fontes.

2.1 RITMATA DE EDINO KRIEGER

2.1.1 Introdução

Graças ao acesso ao manuscrito desta peça pudemos observar vários aspectos da influência do violonista Turíbio Santos sobre o resultado final da obra, que vão desde a alteração do título da peça até mudanças técnicas e estruturais da mesma. Assim, temos nesse caso um exemplo significativo do processo colaborativo existente entre compositor e intérprete na elaboração artística de uma peça musical.

2.1.2 Tradição da obra

Considerada uma obra-prima do repertório violonístico brasileiro, a peça *Ritmata* de Edino Krieger, escrita em 1974 no Rio de Janeiro, ganhou espaço internacional se tornando peça de confronto em inúmeros concursos internacionais de violão⁵. É ainda uma das peças mais tocada de toda a *Coleção Turíbio Santos*, construída, como afirma Maciel (2010: 10), sobre uma elaborada linguagem de vanguarda com um caráter brilhante e rítmico. A peça

⁵ A popularidade da peça *Ritmata* de Edino Krieger levou organizadores de concursos de violão a proibirem que a obra fosse executada. O *Concurso Nacional de Violão Musicalis* de 1997 solicitava, em ambas as fases eliminatória e final, “Uma peça de livre escolha de autor brasileiro, exceto Villa-Lobos e Edino Krieger.” Fonte: Revista Violão Intercâmbio, n.24, Ano V, Jul/Ago 1997, página 16. Acessado em 24/02/2018, disponível em <http://www.violaobrasileiro.com.br/files/uploads/texts/text_127/biblioteca_advb_arquivo_127.pdf>.

utiliza-se ainda de um forte apelo visual, como afirma o violonista Fernando Araújo em entrevista a Faria (2012: 112), “devido aos saltos de mão esquerda e percussões diversas”. Dessa maneira, não seria exagero classificarmos *Ritmata* como uma das peças mais importantes do repertório violonístico brasileiro da segunda metade do século XX. Foi ainda uma das primeiras peças da *Coleção Turíbio Santos* a serem encomendadas tendo sido estreada pelo próprio Turíbio Santos no dia 03 de dezembro de 1974 em Paris. A peça teve sua primeira gravação comercial feita por Turíbio Santos em seu álbum *Musique Brésilienne par Turíbio Santos* (1976), e depois regravada em seu álbum *Romanceiro – Violão Brasil 500 anos* (1999). A obra foi gravada ainda por Edelton Gloeden no álbum *Compositores Brasileiros Contemporâneos – 12º. Festival de Inverno* (1978), por Marcelo Kayath em seu álbum *Debut Recording* (1986), por Jürgen Shollman no álbum *Festival Internacional Villa-Lobos – II Concurso Internacional de Violão* (1980), por Mário da Silva em seu álbum *Nova Música Brasileira* (1997), por Victor Villadangos no álbum *Clássicos del Siglo XXI* (2001) e por Hughes Kolp em seu álbum *Ritmata* (2003) (FARIA, 2012: 84-87).

2.1.3 Localização das fontes

As partituras impressas da Max Eschig estão disponíveis no mercado. O manuscrito da peça *Ritmata* de Edino Krieger foi obtido através do professor Dr. Mário da Silva, que, como relata Aguera (2012), o conseguiu diretamente com o compositor durante uma entrevista em 2010.

Nossa pesquisa obteve acesso apenas a um manuscrito e uma edição impressa, portanto o processo de estemática torna-se irrelevante neste caso, logo seguiremos com a apresentação do texto.

2.1.4 Sigla das fontes

Utilizaremos as siglas Ms.K (Manuscrito Krieger) em relação à versão manuscrita da peça, EME.K (Éditions Max Eschig Krieger) em relação à edição impressa pela editora francesa, e EC.K (Edição Crítica Krieger) em relação à nossa edição crítica.

2.1.5 Normas de edição

A fim de facilitar a localização na partitura, estabeleceu-se a utilização de número de compassos a partir da versão impressa, a qual consideramos aqui como texto-base. Cada

compasso ou grupo de compassos serão apresentados em negrito no aparato crítico, a fim de se comparar as imagens digitalizadas das duas fontes referentes a este determinado trecho, incluindo comentários sobre as variantes dos testemunhos. Somente nos casos em que nossas decisões editoriais apresentem alguma divergência em relação ao texto-base é que apresentaremos o trecho referente de nossa edição EC.K exemplificado junto ao respectivo lugar-crítico. Nossa edição adota todos os atos colaborativos por compreendermos que eles contribuem para o resultado final da obra.

2.1.6 Aparato crítico

Logo no título da peça, é possível ver em Ms.K a alteração de “*Toccata*” para “*Ritmata*”, rebatizada assim pelo intérprete Turibio Santos. Este é o primeiro caso de colaboração promovido pelo violonista, que se utiliza de uma fusão entre as palavras “ritmo” e “*toccata*”. Ainda segundo Maciel (2010: 47), o próprio compositor afirma que a *Toccata para violão* havia sido inspirada no dinamismo rítmico das *toccatas* modernas, como as de Prokofiev.

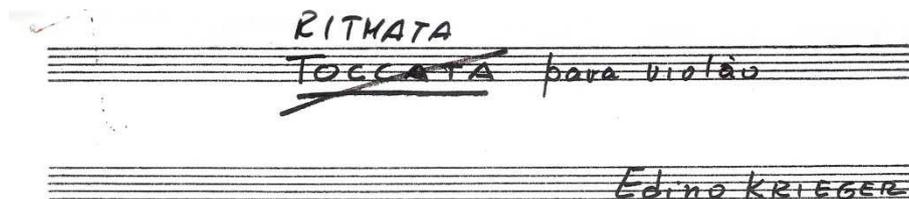


Fig. 1.1: Título da peça alterada de “*Toccata*” para “*Ritmata*”. Fonte: Ms.K



a Turibio SANTOS

Durée : 6'

RITMATA
pour Guitare

doigtés de
TURIBIO SANTOS

Edino KRIEGER

Fig. 1.2: Título da peça com dedicatória, duração e indicação de digitação. Fonte: EME.K. © Max Eschig

Outras diferenças entre as duas fontes são a dedicatória “a Turibio Santos”, duração “Durée: 6” e digitação “doigtés de Turibio Santos”, esta última sugere que a digitação da peça ainda não havia sido realizada pelo violonista.

Compassos 1 e 2. Uma primeira diferença entre as fontes é uma indicação de *rallentando* no final do compasso 1 em EME.K, e uma indicação “a Tempo” no compasso 2, ambas inexistentes em Ms.K. Essas diferenças podem ser classificadas como colaboração. A ausência da barra de compasso faz com que o compasso 1 da versão manuscrita se prolongue até o que seria o compasso 2 da versão impressa (Figs. 1.3 e 1.4).

Fig. 1.3 – compassos 1 e 2: Fonte: Ms.K.

Fig. 1.4 – compassos 1 e 2: Fonte: EME.K. © Max Eschig

Fig. 1.5 – compassos 1 e 2: Indicação de texto em português. Fonte: EC.K.

Outro exemplo de colaboração ocorre antes mesmo do primeiro compasso. Pode-se observar que a indicação de andamento *Lent*, presente em EME.K (Fig. 1.3), não se encontra na versão manuscrita (Fig. 1.4).

De interesse para intérpretes temos as indicações escritas no manuscrito em português e na versão impressa em francês. Essas indicações do manuscrito fornecem auxílio para dúvidas que possam surgir em um primeiro contato com a peça. Este trecho inicial apresenta a seguinte indicação ao manuscrito: “Percutir com os dedos nas cordas”. Na versão impressa aparece uma indicação um pouco mais detalhada: “*percuter les doigts (main gauche et main droite) contre le manche de la guitare*”¹. Essas indicações “*main gauche et main droite*” (mão esquerda e mão direita respectivamente) são reforçadas para que as indicações do compositor sejam entendidas mais claramente. Apesar de adotarmos em nossa edição crítica todos os atos colaborativos entre compositor e violonista, optamos por traduzir as indicações presentes no texto base do francês para o português, pois estas estão mais detalhadas do que as indicações do manuscrito (Fig. 1.5).

Outros dois exemplos de colaboração podem ser vistos quando o compositor utiliza o símbolo “+” embaixo de determinada nota para indicar percussão (Fig. 1.3), e na utilização de nomenclaturas no manuscrito com números romanos para indicar quais cordas devem ser tocadas (Fig. 1.3). Tradicionalmente a nomenclatura violonística utiliza-se de números arábicos dentro de um círculo, conforme pode-se observar na Fig. 1.4.

Em ambas as versões, as notas com hastes para baixo são indicadas para serem tocadas (ou percutidas) pela mão direita e as notas com hastes para cima são indicadas para serem tocadas (ou percutidas) pela mão esquerda. Pode-se observar que, no manuscrito, as quatro notas a partir do primeiro Dó# da música, ou seja, Dó#, Dó, Ré, Dó, (Fig. 1.6), estão com hastes trocadas em relação à versão impressa (Fig. 1.7). De acordo com o manuscrito (Fig. 1.6), a nota Dó# e o último Dó deveriam ser tocadas com a mão esquerda, e as notas do meio Dó e Ré pela mão direita, mas que foram alteradas em um ato colaborativo (Fig. 1.7).

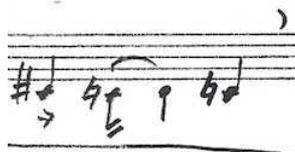


Fig. 1.6 – compasso 1: Notas Dó# e Dó com hastes para cima, e notas Ré e Dó com haste para baixo. Fonte: Ms.K.

¹“percutir os dedos (mão esquerda e mão direita) contra o braço do violão” (tradução nossa).



Fig. 1.7 – compasso 1: Notas externas Dó# e Dó com hastes para baixo, e notas internas Ré e Dó com haste para cima. Fonte: EME.K. © Max Eschig

Compassos 3 a 10. O valor da primeira figura do terceiro compasso (nota Mi) difere nas duas fontes, sendo uma colcheia articulada com *staccato* no manuscrito e uma mínima articulada com uma acentuação na versão impressa. Essa mesma nota é repetida mais duas vezes no começo do sexto e décimo compassos, e da mesma maneira são alteradas de colcheias para mínimas. Dada a recorrência dessas alterações, é possível classificá-las como alterações por processos colaborativos.



Fig. 1.8 – compassos 3 a 10: Notas Mi nos compassos 3, 6 e 10 como colcheias. Fonte: Ms.K.

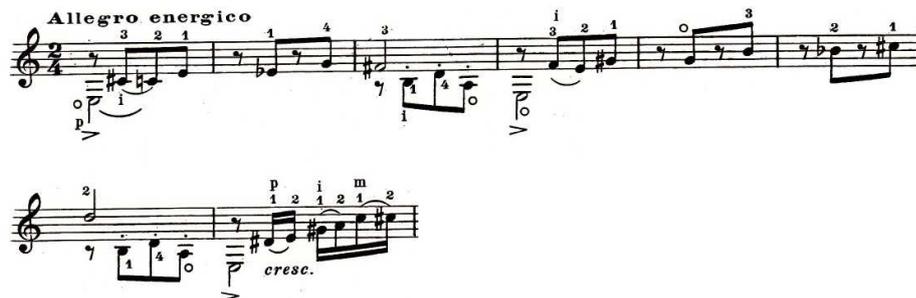


Fig. 1.9 – compassos 3 a 10: Notas Mi nos compassos 3, 6 e 10 como mínima. Fonte: EME.K. © Max Eschig

Dessa maneira, o tema da peça, ou seja, a sequência Si-Ré-Lá-Mi (compassos 2-3) é apresentado no manuscrito todo em *staccato*, incluindo a nota Mi como colcheia e não mínima, como na versão impressa. O mesmo é repetido outras duas vezes nos compassos 5-6 e 9-10 (Figs. 1.10 e 1.11).

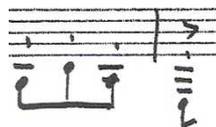


Fig. 1.10 – compasso 2: Tema todo em *staccato* e em colcheias nos compassos 2 e 3. Fonte: Ms.K.

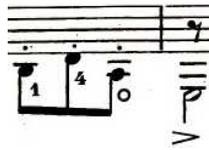


Fig. 1.11 – compasso 2: Tema com a última nota em mínima, e sem *staccato* nos compassos 2 e 3. Fonte: EME.K. © Max Eschig

Compassos 11 a 14. A nota Sol# apresentava articulação *martellato* ou *staccatissimo* na versão manuscrita (Fig. 1.12) e foi substituída apenas por *staccato* na versão impressa (Fig. 1.13). Ainda neste compasso, há uma ligadura de expressão da nota Dó# até a nota Sib do compasso de número 13 na versão manuscrita, como mostra a Fig. 1.12. Já na versão impressa (Fig. 1.13) essa ligadura termina na nota Lá do compasso anterior. Esse Sib do compasso 13, que na versão manuscrita é uma colcheia, passa a ser alterado para uma mínima na versão impressa, um ato colaborativo da mesma maneira que a nota Mi do tema mostrado anteriormente.

No compasso 14, a versão manuscrita traz uma linha de dinâmica crescendo, logo após a indicação *piano*, que não está presente em EME.K.

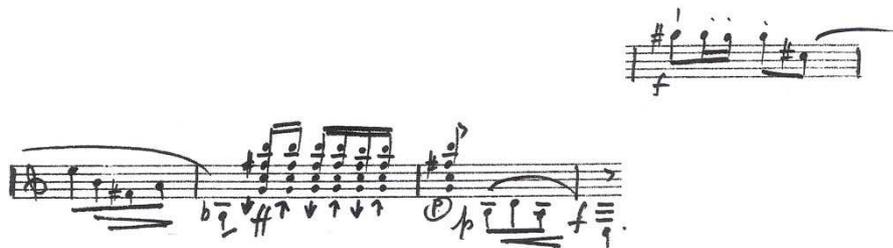


Fig. 1.12 – compassos 11 a 14: Nota Sol# com *staccatissimo*, ligadura de expressão até a nota Sib, e nota Sib como colcheia, e indicação de *crescendo*. Fonte: Ms.K.

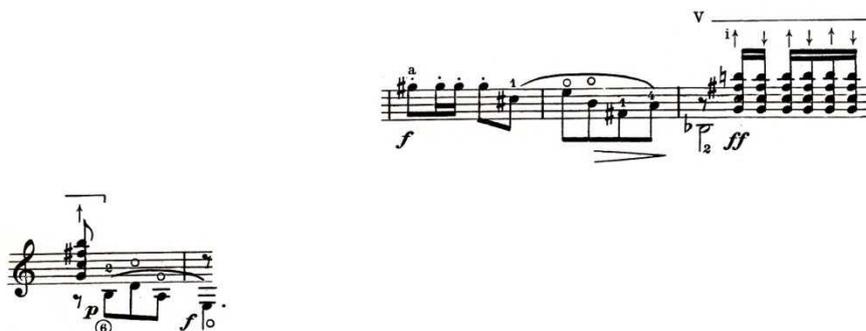


Fig. 1.13 – compassos 11 a 14: Nota Sol# com *staccato*, ligadura de expressão até a nota Lá, nota Sib como mínima, e omissão da indicação de *crescendo*. Fonte: EME.K. © Max Eschig

Em nossa edição (EC.K) corrigimos todos os erros baseados no manuscrito, como pode ser visto na Figura 1.14, em relação as indicações de articulação, ligadura de expressão e dinâmica.

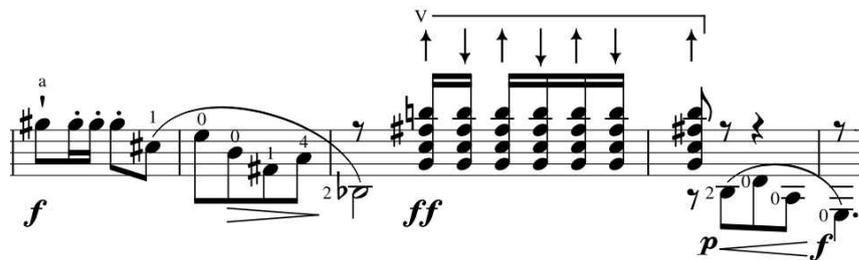


Fig. 1.14 – compassos 11 a 14: Nota Sol# com *staccatissimo*, ligadura de expressão até a nota Sib, nota Sib como mínima, e indicação de *crescendo*. Fonte: EC.K.

Se compararmos as flechas indicando os “rasgueados” dos acordes repetidos no compasso 13 da fonte Ms.K, percebemos que se encontram em direções contrárias às da versão impressa. A sugestão oferecida no manuscrito é finalizar esse grupo de acordes repetidos com o dedo polegar (indicado pela letra “p” dentro de um círculo), algo completamente plausível e que pode ser uma alternativa para intérpretes, apesar de essa alteração ser um exemplo de colaboração pelo violonista.

Compasso 20. Nesse compasso, a nota do baixo Lá encontra-se ligada a uma outra semínima apenas na versão impressa, e a nota Sib apresenta articulação acentuada também somente na versão impressa, como mostram as figuras 1.15 e 1.16. Podem também ser classificados como colaboração.



Fig. 1.15 – compasso 20: Apenas uma nota Lá, nota Sib sem indicação de acentuação. Fonte: Ms.K



Fig. 1.16 – compasso 20: Nota Lá ligada à outra nota Lá na linha do baixo, nota Sib com indicação de acentuação. Fonte: EME.K. © Max Eschig

Compassos 21 a 26. Nos compassos 21 a 25 (Fig. 1.17), os acordes apresentam na versão manuscrita um sinal de “+” e a indicação “MD” (mão direita). Assim como visto anteriormente, o compositor utilizou esse sinal para indicar percussão das notas, ou seja, esse acorde deve ser percutido pela mão direita no braço do instrumento. Ainda no manuscrito, cada um desses acordes percutidos sinalizados por “+” seriam seguidos de um ligado descendente para outro acorde já preparado pela mão esquerda do intérprete, e uma flecha indicando o “rasgueado” descendendo para a realização desse acorde.



Fig. 1.17 – compassos 21 a 26: Sinal de percussão “+”, indicação “MD” sob acordes, acordes ligados, e uma flecha indicando “rasgueado”. Fonte: Ms.K.

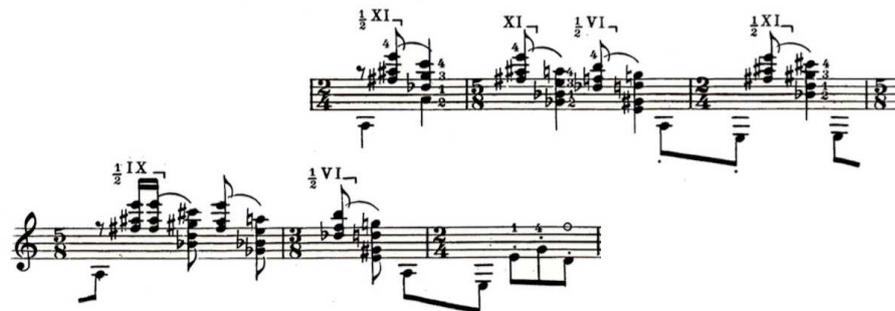


Fig. 1.18 – compassos 21 a 26: Nenhuma indicação de percussão. Aqui todos os acordes devem ser executados de forma tradicional. Indicação de ligado entre acordes. Fonte: EME.K. © Max Eschig

Todos esses acordes percutidos foram modificados, no processo de colaboração, para serem tocados de forma tradicional, como pode ser observado na versão impressa (Fig. 1.18). Segundo o próprio compositor Edino Krieger, havia “várias coisas de bater com as duas mãos [...] [as quais Turíbio Santos] achava que não ia soar suficientemente bem. Aconselhou a deixar alguns *tappings* do início e outros tirar, fazer normal” (KRIEGER apud AGUERA, 2012: 5).

Nesse trecho, a indicação do ligado entre os acordes permaneceu, apesar de a maneira de tocar ter sido alterada. O sinal de ligado, que na versão manuscrita era um ligado mecânico, se transforma em um ligado de expressão na versão impressa.

No compasso 24, houve ainda alteração não apenas na forma de tocar, mas na ordem e figura rítmica desses acordes. Enquanto na versão manuscrita há 4 semicolcheias (Fig. 1.19), na versão impressa há 2 semicolcheias e uma colcheia, além de ter sido alterada a ordem que esses acordes são apresentados (Fig. 1.20). No fim do compasso 25 e começo do 26 as notas Lá e Mi são articuladas *martellato* apenas na versão manuscrita.



Fig. 1.19 – compassos 24 a 26: Quatro acordes em semicolcheias, últimas notas da figura, Lá e Mi, com *martellato*. Fonte: Ms.K



Fig. 1.20 – compassos 24 a 26: Dois acordes em semicolcheias e um em colcheia, últimas notas da figura, Lá e Mi sem articulação. Fonte: EME.K. © Max Eschig

Em EC.K, adotamos as colaborações realizadas pelo violonista e corrigimos os erros de impressão (Fig. 2.21).

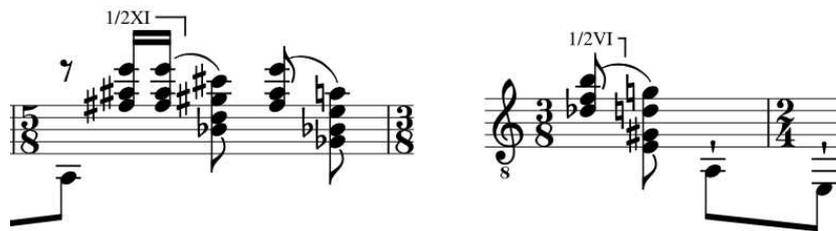


Fig. 1.21 – compassos 24 a 26: Dois acordes em semicolcheias e um em colcheia, últimas notas da figura, Lá e Mi com articulação. Fonte: EC.K.

Compassos 27 e 28. No compasso 27 há indicações de dinâmica *piano* e de articulação *staccato* na versão manuscrita (Fig. 1.22), as quais foram omitidas da versão impressa (Fig. 1.23). O mesmo ocorre no compasso seguinte, só que com a indicação de dinâmica *crescendo* que aparece apenas no manuscrito.



Fig. 1.22 – compassos 27 e 28: Indicação de dinâmica *piano*, e articulação *staccato* na primeira nota do exemplo, Lá. Fonte: Ms.K

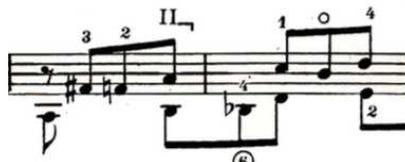


Fig. 1.23 – compassos 27 e 28: Omissão da indicação de dinâmica *piano* e *cresc.*, e de articulação *staccato* na primeira nota do exemplo, Lá. Fonte: EME.K. © Max Eschig

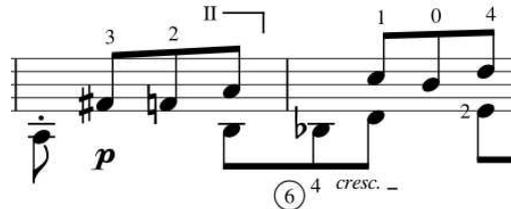


Fig. 1.24 – compassos 27 e 28: Indicação de dinâmica *piano* e *cresc.*, e de articulação *staccato* na primeira nota do exemplo, Lá. Fonte: EME.K.

Compasso 30. No compasso 30 temos outro exemplo de colaboração, onde a nota Mi na voz do baixo é grafada como colcheia na versão manuscrita (Fig. 1.25) e semínima pontuada na versão impressa (Fig. 1. 26). Ainda nesse compasso a ligadura de expressão se prolonga além da última nota do compasso no manuscrito, indicando sua relação com a primeira nota do compasso seguinte, na próxima pauta. Na versão impressa, essa ligadura termina claramente na nota Solb:



Fig. 1.25 – compasso 30: Nota Mi em colcheia. Fonte: Ms.K.



Fig. 1.26 – compasso 30: Nota Mi em semínima pontuada. Fonte: EME.K. © Max Eschig

Corrigimos em nossa edição a ligadura conforme a versão manuscrita e adicionamos na voz inferior a nota Mi prolongada da mesma maneira que aparece na figura 1.16.

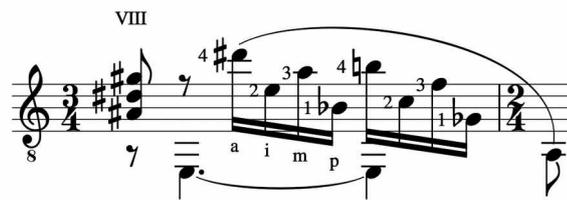


Fig. 1.27 – compasso 30: Nota Mi em semínima pontuada e ligadura até compasso seguinte. Fonte: EC.K.

Compasso 33. O compasso 33 da fonte Ms.K apresenta uma flecha indicando “rasgueado”, um sinal de polegar, indicação de dinâmica *forte sempre* e a indicação de percussão das notas “+” pela mão direita “MD” (Figs. 1.28 e 1.29).



Fig. 1.28 – compasso 33: Flecha de “rasgueado”, sinal de polegar, indicação *forte sempre* e de percussão. Fonte: Ms.K



Fig. 1.29 – compasso 33: Nenhuma indicação além das notas. Fonte: EME.K. © Max Eschig

Dadas as alterações na maneira de executar esse trecho, consideramos erro de impressão apenas a ausência do sinal de dinâmica, o qual adicionamos em nossa edição e mantivemos os demais atos colaborativos.



Fig. 1.30 – compasso 33: Indicação *forte sempre*. Fonte: EC.K

Compassos 34 a 37. No manuscrito, compasso 34, temos a percussão do acorde agudo com a mão direita ligando ao acorde grave já preparado pela mão esquerda (Fig. 1.31). No

compasso 35, a mão esquerda também faz uso da percussão, assim como havia ocorrido no início da peça, e logo é seguida, no compasso seguinte, por uma interessante escala ascendente que alterna o uso das mãos esquerda e direita. Mantém-se a maneira de grafia segundo a qual as notas com hastes para baixo devem ser percutidas com a mão esquerda, e as com hastes para cima com a mão direita. Todos esses efeitos percussivos foram alterados na versão impressa para serem tocados de maneira tradicional, como pode ser observado na Fig. 1.32. Fica clara aqui a alteração oriunda do processo colaborativo entre compositor e intérprete.

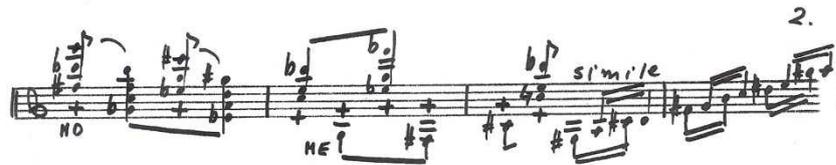


Fig. 1.31 – compassos 34 a 37: Acordes percutidos e ligados, e escala percutida. Fonte: Ms.K.



Fig. 1.32 – compassos 34 a 37: Todo o trecho executado de maneira tradicional. Ligados dos acordes são mantidos, e ligados na escala são acrescentados. Fonte: EME.K. © Max Eschig

Nossa edição adota todos os atos colaborativos por compreendemos que eles contribuem para o resultado final da obra. No exemplo acima referente aos compassos 34 a 37, nossa edição apresenta-se exatamente igual à edição impressa, portanto não há a necessidade de inclui-la no trabalho. O mesmo caso se aplica a diversos outros exemplos no decorrer do trabalho.

Compassos 38 a 41. Em Ms.K as notas graves são percutidas enquanto os harmônicos artificiais são tocados pela mão direita (Fig. 1.33). Em EME.K, essas percussões foram omitidas em um processo de colaboração (Fig. 1.34). Ainda, antes de iniciarem os harmônicos no compasso 38, há, na versão impressa, uma vírgula que não está presente no manuscrito.

No compasso 41 ainda é possível observar no manuscrito que a primeira nota é um Sib e na versão impressa é Lá. Esse erro de grafia já havia sido apontado por Maciel (2010: 77, grifo do autor) em sua dissertação: “Da maneira como foi grafada, essa nota não existe no

violão. Seguindo a lógica da digitação e a indicação de que o harmônico está localizado na casa 18, a nota não é *lá*, mas sim *si bemol*”.

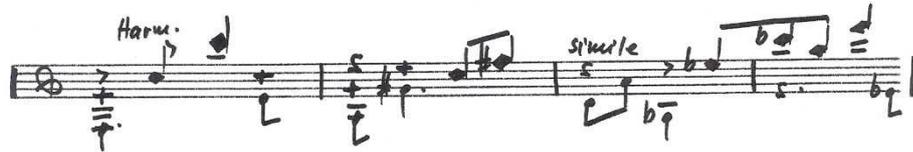


Fig. 1.33 – compassos 38 a 41: Notas graves percutidas pela mão esquerda. Compasso 41, primeira nota Sib.
Fonte: Ms.K



Fig. 1.34 – compassos 38 a 41: Notas graves executadas de maneira tradicional. Compasso 41, primeira nota Lá.
Fonte: EME.K. © Max Eschig

Corrigimos a primeira nota do compasso 41 em EC.K. e nesse mesmo compasso corrigimos ainda o erro de indicação de casa XIV para casa XXII referente a nota Ré.

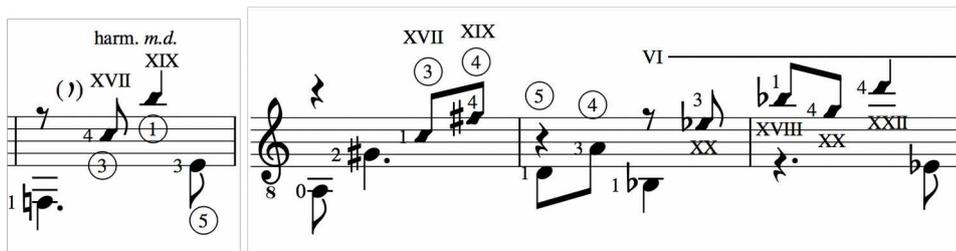


Fig. 1.35 – compassos 38 a 41: Notas graves executadas de maneira tradicional. Compasso 41, primeira nota Sib e correção para casa XXII da nota Ré. Fonte: EC.K.

Compassos 42 a 50. Vários exemplos de contribuição por processo colaborativo ocorrem neste trecho. Na versão manuscrita os compassos 42 a 50 apresentam todas as notas percutidas (Fig. 1.36) enquanto em EME.K, no entanto, a percussão pode ser vista apenas nos compassos 45 e 46, e 48 a 50. Essa percussão apresentada em EME.K, difere do que é apresentado em Ms.K. Nos compassos 45 e 46 do manuscrito, indica-se para se tocar “seco nas 3 cordas” pela mão direita (levando em conta as hastes para cima). Na versão impressa, a percussão desses mesmos dois compassos 45 e 46 tem indicação de “*frappez contre les cordes - la main droite e la main gauche*”² e ainda “*234 m.g. ima m.d.*”³.

²“bater contra as cordas - mão direita e mão esquerda” (tradução nossa).

³“dedos 2, 3 e 4 da mão esquerda, e dedos indicador, médio e anular da mão direita” (tradução nossa).

Ainda na versão impressa, uma indicação de *pizzicato* foi adicionada ao compasso 47 onde na versão manuscrita continuavam as notas percutidas pela mão esquerda. Vale ainda destacar que este é o único momento em que temos o efeito *pizzicato* nesta peça.

Fig. 1.36 – compassos 42 a 50: Todas as notas são percutidas. Fonte: Ms.K.

Fig. 1.37 – compassos 42 a 50: Percussão apenas nos compassos 45, 46, 48, 49 e 50. Fonte: EME.K. © Max Eschig

Em relação ao compasso seguinte, vários pontos merecem destaque. A primeira nota do compasso, Fá#, é uma semínima sem haste no manuscrito, percutida pela mão esquerda e com um ligado indicando a continuidade do som (Fig. 1.38). Na versão publicada, o ligado é mantido, mas esse mesmo Fá# é agora uma mínima, e não mais percutida (Fig. 1.39). A percussão que segue essa nota é orientada pela indicação “do agudo descendo gradativamente sobre as 3 primeiras cordas” em Ms.K, e pela indicação “*la main droite doit se déplacer vers la gauche, sur la table d'harmonie d'abord et après jusqu'au manche*”⁴ em EME.K. Nesse caso a percussão passou a ser tocada no tampo até o braço do instrumento quando inicialmente era feita somente sobre as 3 primeiras cordas do violão. A indicação de mão

4“a mão direita deve se deslocar em direção à esquerda, sobre o tampo inicialmente e depois até o braço” (tradução nossa).

esquerda e mão direita é muito clara na versão impressa, enquanto no manuscrito toda essa percussão estaria a cargo somente da mão direita.



Fig. 1.38 – compassos 48 a 50: Nota Fá# em semínima sem haste percutada, e indicação sobre percussão em português. Fonte: Ms.K.



Fig. 1.39 – compassos 48 a 50: Nota Fá# em mínima executada tradicionalmente, indicações sobre percussão em francês. Fonte: EME.K. © Max Eschig

Compasso 51. As indicações em francês em EME.K (Fig. 1.41) e em português em Ms.K (Fig. 1.40) são similares no compasso 51. Enquanto no manuscrito a indicação é “subindo gradativamente sobre as 3 primeiras cordas” durante a parte percutada, na versão impressa é “la main droite se déplace vers la droite, frappant sur les trois premières cordes”⁵.

Nesse compasso, a diferença mais significativa seria a indicação “+” abaixo do primeiro acorde, somente na versão manuscrita. Apesar de esse símbolo “+” já haver aparecido anteriormente indicando percussão das notas, a incerteza nesse caso é em relação a uma flecha de duas pontas que aparece logo antes desse acorde. Essa flecha, que parece indicar “rasgueado” para ambos aos lados, é conflitante com a indicação de percussão “+” abaixo do mesmo acorde, pois não fica claro se é para ser feito um “rasgueado” depois da percussão, ou antes, ou se é apenas um erro de escrita. Na versão impressa, essa dúvida não existe já que a indicação de percussão é omitida e a flecha é substituída pela indicação de *arpeggiato*.

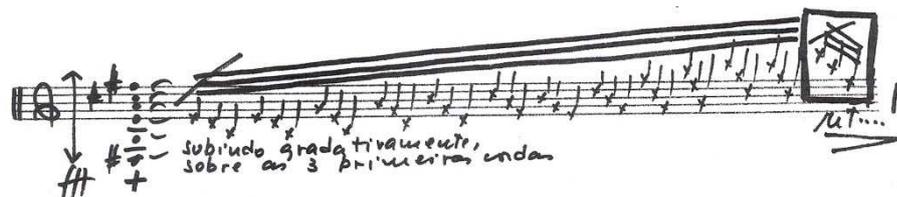


Fig. 1.40 – compasso 51: Flecha de duas pontas e indicação de percussão “+” sob o primeiro acorde. Fonte: Ms.K.

⁵“a mão direita se desloca em direção à direita, batendo sobre as três primeiras cordas” (tradução nossa).



Fig. 1.41 – compasso 51: Indicação de arpejo antes do primeiro acorde. Fonte: EME.K. © Max Eschig

Compasso 52, Na *Cadenza*, que começa a partir do compasso 52, algumas poucas alterações chamam atenção. Em relação à quantidade de notas repetidas em cada um desses trechos, é plausível concluir que o compositor deixa essa escolha livre ao intérprete, pois o número de notas presente em Ms.K (Fig. 1.42) é diferente em cada um desses trechos em relação à EME.K (Fig. 1.43).

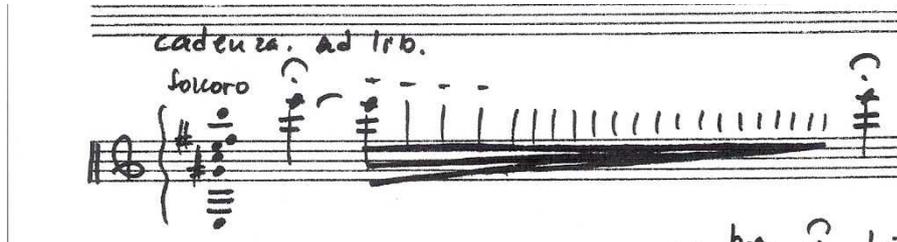


Fig. 1.42 – compasso 52: *Cadenza*. Fonte: Ms.K.

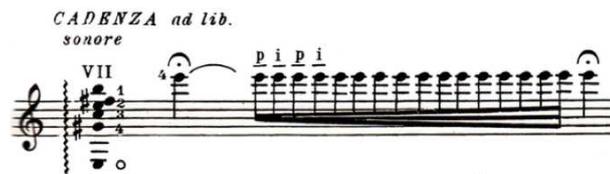


Fig. 1.43 – compasso 52: *Cadenza*. Fonte: EME.K. © Max Eschig

A primeira delas está relacionada aos colchetes das fusas que no manuscrito vão se tornando mais estreitas e na versão impressa vão se tornando mais largas. Essa diferença, à primeira vista, dá a impressão de que em Ms.K as notas repetidas começam rápidas e desaceleram e na versão impressa ocorre o inverso. No entanto, no final da peça há uma bula explicando que ambas as notações, apesar de diferentes, tanto na versão impressa (Fig. 1.45) quanto na manuscrita (Fig. 1.44), significam *accelerando*.

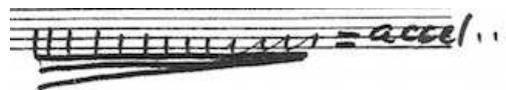


Fig. 1.44: Bula explicativa sobre *accelerando* presente no final do manuscrito. Fonte: Ms.K



Fig. 1.45: Bula explicativa sobre *accelerando* presente no final da versão impressa. Fonte: EME.K. © Max Eschig

Um erro de impressão está presente na ligadura de expressão na parte indicada por “calmo”, que em Ms.K termina na nota Dó (Fig. 1.46), e em EME.K termina na nota Sol (Fig. 1.47).

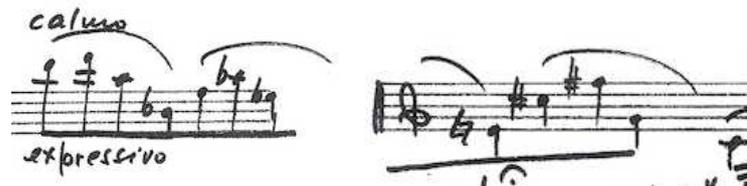


Fig. 1.46 – compasso 52: Ligadura de expressão até a nota Dó. Fonte: Ms.K

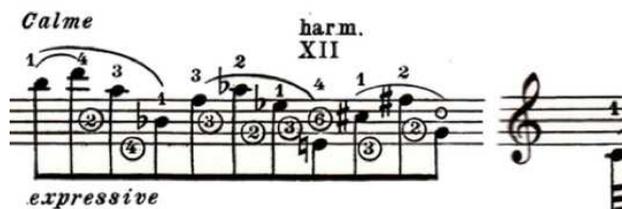


Fig. 1.47 – compasso 52: Ligadura de expressão até a nota Sol. Fonte: EME.K. © Max Eschig

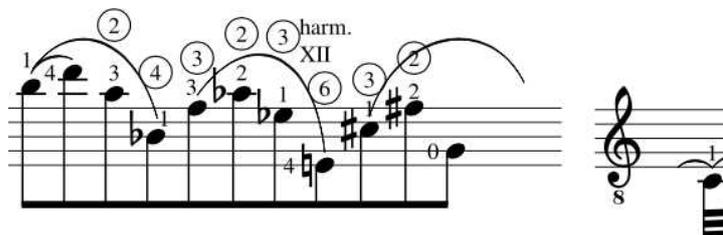


Fig. 1.48 compasso 52: Ligadura de expressão até a nota Dó. Fonte: EC.K

A primeira indicação de digitação de mão esquerda no manuscrito aparece na parte indicada como *Cadenza* (Fig. 1.49). Enquanto a escala ascendente do segundo sistema da *Cadenza* apresenta ligados a cada duas notas em ambas as versões, no terceiro sistema a escala descendente não apresenta nenhum ligado no manuscrito (Fig. 1.49), mas apenas na versão impressa (Fig. 1.50). A ausência de uma indicação de arpejo também é observada comparando-se os acordes em Figuras 1.49 e 1.50.

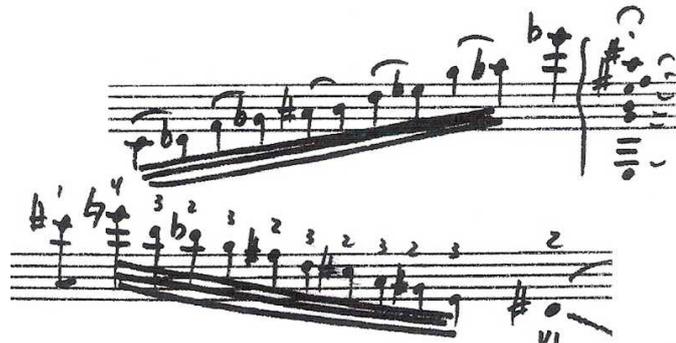


Fig. 1.49 – compasso 52: Escala com digitação de mão esquerda, sem sinais de ligados mecânicos, e indicação arpejo no acorde. Fonte: Ms.K

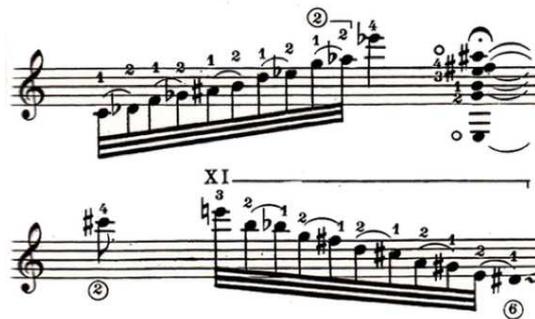


Fig. 1.50 – compasso 52: Escala descendente com sinais de ligados mecânicos, sem indicação de arpejo. Fonte: EME.K. © Max Eschig

Nos dois últimos sistemas da *Cadenza*, três alterações podem ser apontadas. Primeiramente, uma ligadura de expressão que foi omitida da versão impressa, conforme aparece no primeiro grupo de notas do exemplo abaixo:



Fig. 1.51 – compasso 52: Ligadura de expressão. Fonte: Ms.K



Fig. 1.52– compasso 52: Omissão da ligadura de expressão. Fonte: EME.K. © Max Eschig



Fig. 1.53– compasso 52: Ligadura de expressão. Fonte: EC.K

A seguir, uma pausa de colcheia é omitida da versão impressa que separa dois grupos de notas, conforme exemplificado a seguir:



Fig. 1.54 – compasso 52: Pausa de colcheia entre dois grupos de notas. Fonte: Ms.K



Fig. 1.55 – compasso 52: Ausência da pausa de colcheia separando os grupos de notas. Fonte: EME.K. © Max Eschig



Fig. 1.56 – compasso 52: Pausa de colcheia entre dois grupos de notas. Fonte: EC.K

Por último, duas ligaduras de expressão entre as notas Mi repetidas e os dois últimos acordes da *Cadenza*, que aparecem apenas na versão impressa. Nesse caso, possivelmente uma colaboração do editor.



Fig. 1.57 – compasso 52: Ausência das ligaduras entre as notas Mi. Fonte: Ms.K



Fig. 1.58 – compasso 52: Ligadura apenas na versão impressa. Fonte: EME.K. © Max Eschig

Compassos 53 e 53. Assim como no caso do primeiro compasso da obra, Em Ms.K a *Cadenza* se prolonga até o que viria a ser o compasso 53 da versão impressa. Aqui ocorre a volta do tema apresentado em Ms.K em *staccato*, articulação essa que é omitida em EME.K.

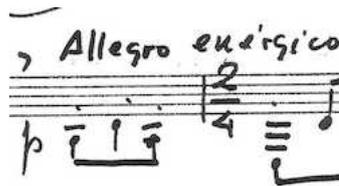


Fig. 1.59 – compassos 53 e 54: Articulação *staccato*. Fonte: Ms.K



Fig. 1.60 – compassos 53 e 54: Omissão da articulação *staccato*. Fonte: EME.K. © Max Eschig



Fig. 1.61 – compassos 53 e 54: Articulação *staccato*. Fonte EC.K

Compassos 59 a 61. A indicação de articulação *staccato* aparece a partir da nota Lá no baixo do compasso 59 e segue nas notas Sol, Ré, e Mib do compasso 60 na versão manuscrita. Na versão impressa, a articulação *staccato* começa apenas no compasso 60, mas continua até a primeira nota do compasso 61.

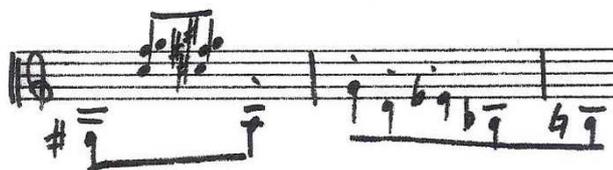


Fig. 1.62 – compassos 59 a 61: Sinal de *staccato* nas notas Lá, Sol, Ré e Mib. Fonte: Ms.K



Fig. 1.63 – compassos 59 a 61: Sinais de *staccato* nas notas Sol, Ré, Mib, Sib e Si. Fonte: EME.K. © Max Eschig

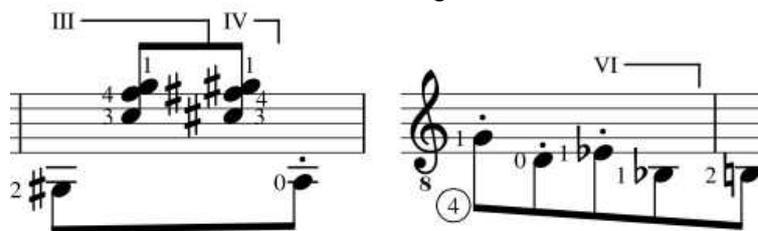


Fig. 1.64 – compassos 59 a 61: Sinais de *staccato* nas notas Lá, Sol, Ré, e Mib. Fonte: EC.K

Compasso 64. A sugestão de “rasgueado” da mão direita no manuscrito utiliza os três dedos “a,m,i” (anelar, médio e indicador) em direção às cordas agudas. Na versão impressa, a sugestão é um “rasgueado” com um dedo apenas, dedo “i” (indicador) e a nota Fá# seguinte omite a articulação *staccato* presente na outra versão.

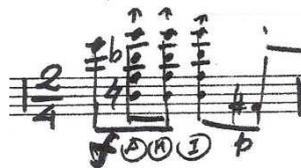


Fig. 1.65 – compasso 64: Indicação de “rasgueado” com os dedos anelar, médio e indicador, e sinal de *staccato* na nota Fá#. Fonte: Ms.K



Fig. 1.66 – compasso 64: Indicação de “rasgueado” com o dedo indicador, e omissão do sinal de *staccato* na nota Fá#. Fonte: EME.K. © Max Eschig

Adicionamos a indicação de articulação *staccato* em nossa edição de acordo com o manuscrito, e mantivemos os atos colaborativos.

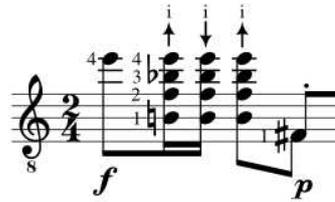


Fig. 1.67 – compasso 64: Indicação de “rasgueado” com o dedo indicador, e indicação de articulação *staccato* na nota Fá#. Fonte: EC.K

Compassos 71 a 75. A indicação de *piano* presente na versão manuscrita foi omitida tanto do compasso 71 quanto do compasso 72 da versão impressa, e as indicações de *staccato* nas notas dos compassos 73 a 75 também foram omitidas da versão impressa.



Fig. 1.68 – compassos 71 a 75: Sinais de dinâmica *piano* e sinais de articulação *staccato*. Fonte: Ms.K



Fig. 1.69 – compassos 71 a 75: Omissão de sinais de dinâmica e de articulação quando comparados ao manuscrito. Fonte: EME.K. © Max Eschig

Em EC.K adicionamos as indicações de dinâmica e de articulação (Fig. 1.70).



Fig. 1.70 – compassos 71 a 75: Sinais de dinâmica *piano* e sinais de articulação *staccato*. Fonte: EC.K

Compassos 78. A primeira nota da voz superior é um Sib como pode ser visto na figura 1.70 e não Si natural (Fig. 1.72). Logo após a última nota desse compasso vemos a indicação de dinâmica *ff* que foi omitida em EME.K.



Fig. 1.71 – compassos 78: Nota Sib, indicação de dinâmica *ff*. Fonte: Ms.K



Fig. 1.72 – compassos 78: Nota Si natural, omissão de indicação de dinâmica. Fonte: EME.K. © Max Eschig

Corrigimos a nota Sib e adicionamos a indicação de dinâmica *ff* em nossa edição de acordo com o manuscrito.

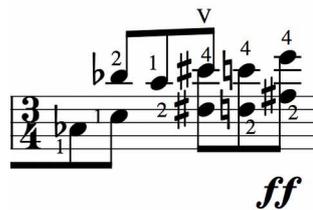


Fig. 1.73 – compassos 78: Correções conforme o manuscrito. Fonte: EC.K

Compasso 83. A indicação em Ms.K da percussão feita pelo polegar da mão direita, sinalizada pela letra “p” dentro de um círculo, se transforma na versão impressa em um sinal de dinâmica *piano*.

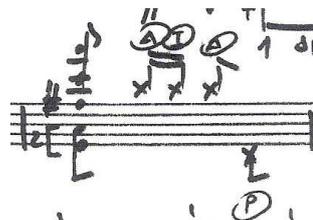


Fig. 1.74 – compasso 83: Sinal de percussão com o dedo polegar. Fonte: Ms.K



Fig. 1.75 – compasso 83: Sinal de dinâmica *piano*. Fonte: EME.K. © Max Eschig

Corrigimos a indicação de digitação que havia sido trocada para indicação de dinâmica em nossa edição de acordo com o manuscrito.



Fig. 1.76 – compasso 83: Correção do sinal de dinâmica para sinal de digitação “polegar”. Fonte: EC.K

Compasso 86. Ausência da indicação *simile* em EME.K. (Fig. 1.77 e Fig. 1.78)

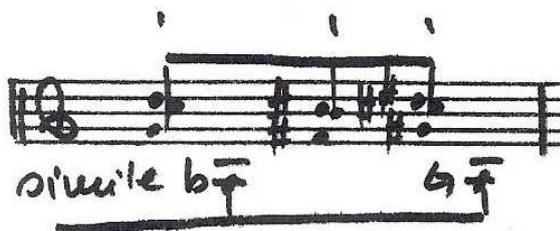


Fig. 1.77 – compasso 86: Indicação *simile*. Fonte: Ms.K



Fig. 1.78 – compasso 86: Ausência de indicação *simile*. Fonte: EME.K. © Max Eschig

Adicionamos a indicação *simile* em nossa edição de acordo com o manuscrito.

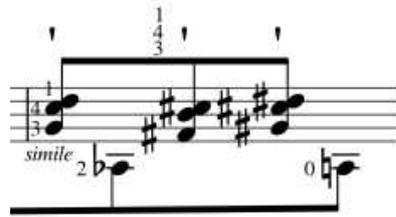


Fig. 1.79 – compasso 86: Indicação *simile*. Fonte: EME.K

Compassos 91 e 92. No compasso 91 uma indicação de *staccatissimo* não foi incluída na versão impressa. No compasso 92, outra omissão de sinal de dinâmica, nesse caso *f* (*forte*), na versão impressa, também pode ser percebida..

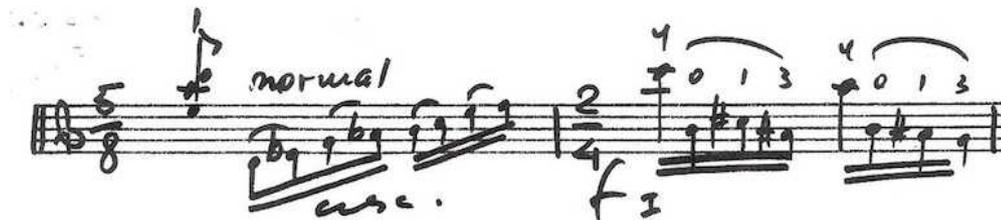


Fig. 1.80 – compassos 91 e 92: Sinais de articulação *staccatissimo* e de dinâmica *f*. Fonte: Ms.K



Fig. 1.81 – compassos 91 e 92: Omissão de sinal de dinâmica presente no manuscrito. Fonte: EME.K. © Max Eschig
Adicionamos o sinal de dinâmica em nossa edição de acordo com o manuscrito.

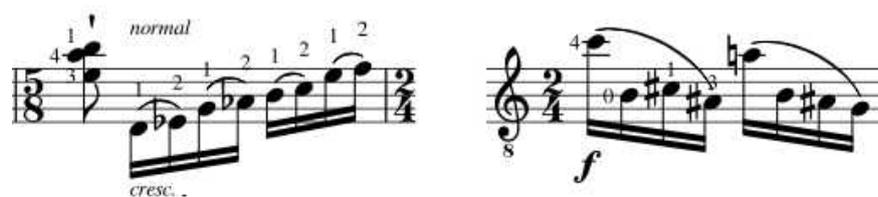


Fig. 1.82 – compassos 91 e 92: Sinal de dinâmica presente no manuscrito. Fonte: EME.K

Compasso 102. Novamente a omissão do sinal de dinâmica *ff* (*fortissimo*) no compasso 102 da versão impressa e também a indicação “na caixa”, explicando melhor a percussão na versão manuscrita.



Fig. 1.83 – compasso 102: Sinal de dinâmica *ff* e indicação percussiva “na caixa”. Fonte: Ms.K

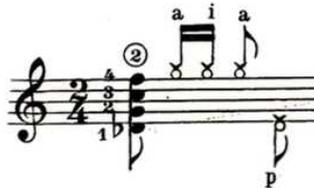


Fig. 1.84 – compasso 102: Omissão de sinal de dinâmica presente no manuscrito. Fonte: EME.K. © Max Eschig

Adicionamos o sinal de dinâmica em nossa edição de acordo com o manuscrito.



Fig. 1.85 – compasso 102: Sinal de dinâmica *ff*. Fonte: EC.K

Compasso 103. O sinal de ligadura de expressão nesse caso aparece apenas na versão impressa do compasso 103 como uma provável colaboração do editor.



Fig. 1.86 – compasso 103: Apenas a digitação da mão esquerda. Fonte: Ms.K



Fig. 1.87 – compasso 103: Sinal de ligadura de expressão. Fonte: EME.K. © Max Eschig

Compassos 104 a 107. No manuscrito, os dois compassos 104 e 105 eram repetidos utilizando-se um sinal de *ritornello* (Fig. 1.88). Na versão impressa, essa repetição é transcrita na íntegra sem a necessidade desse sinal (Fig. 1.89). Esses compassos apresentam um ato colaborativo similar ao que já foi apresentado anteriormente em relação à percussão. O

primeiro acorde agudo do compasso 104 era inicialmente percutido pela mão direita, e ligado ao segundo. A seguir outros dois acordes eram alternados entre percussão pela mão direita e ligado descendente (Fig. 1.88). Na versão impressa esses dois acordes foram alterados para apenas um acorde repetido quatro vezes em semicolcheias (Fig. 1.89).

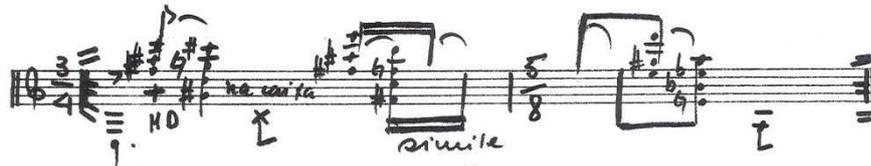


Fig. 1.88 – compassos 104 a 107: Sinal de *ritornello*, nota Lá natural no último acorde do exemplo. Fonte: Ms.K



Fig. 1.89 – compassos 104 a 107: Repetição do trecho transcrito por inteiro, acordes repetidos em semicolcheia, sinal de dinâmica *p*, ausência de sinal de bequadro na nota Lá do quarto acorde. Fonte: EME.K. © Max Eschig

Ainda no compasso 104, uma indicação de dinâmica *p* (*piano*) aparece na versão impressa, sob um sinal de percussão (Fig. 1.89). Essa indicação provavelmente é o mesmo caso do compasso 81 já mostrado anteriormente, onde a indicação de digitação de mão direita polegar “p” é transcrita na versão impressa como indicação de dinâmica *p* (*piano*). Nos compassos 105 e 107, a nota lá do quarto acorde é natural apesar da ausência da indicação de bequadro, assim como pode ser comparada ao verificar o mesmo acorde na versão Ms.K.

Corrigimos em EC.K. a digitação no lugar do sinal de dinâmica e adicionamos o sinal de bequadro na nota Lá do último acorde.

The image shows two staves of musical notation for measures 104 to 107. The music is in 3/4 time and features repeated chords. The first staff includes a dynamic marking 'p' and a fingering 'i' with an upward arrow. The second staff also includes a dynamic marking 'p' and a fingering 'i' with an upward arrow. The chords are marked with Roman numerals XI and IX.

Fig. 1.90 – compassos 104 a 107: Repetição do trecho transcrito por inteiro, acordes repetidos em semicolcheia, correção do sinal de dinâmica *p* para digitação, ausência de sinal de bequadro na nota Lá do quarto acorde.
Fonte: EC.K.

Compasso 108. Ausência de indicação de dinâmica *mf* em versão impressa exemplificado nas figuras abaixo:

A handwritten musical score for measure 108 in 3/4 time. The tempo marking is 'poco meno mosso, accelerando'. The dynamic marking 'mf' is written below the first chord. The notation includes a slur over the first two chords and a fermata over the first chord.

Fig. 1.91 – compasso 108: Indicação de dinâmica *mf*. Fonte: Ms.K

A printed musical score for measure 108 in 3/4 time. The tempo marking is 'poco meno mosso, accelerando'. The notation includes a slur over the first two chords and a fermata over the first chord. The dynamic marking 'mf' is absent.

Fig. 1.92 – compasso 108: Omissão da indicação de dinâmica *mf*. Fonte: EME.K. © Max Eschig

Adicionamos o sinal de dinâmica em nossa edição de acordo com o manuscrito.

A printed musical score for measure 108 in 3/4 time. The tempo marking is 'poco meno mosso, accelerando poco a poco e cresc.'. The dynamic marking 'mf' is written below the first chord. The notation includes a slur over the first two chords and a fermata over the first chord. Fingerings are indicated below the notes: 0 2 1 0 2 1 0 3 4 0 2 1.

Fig. 1.93 – compasso 108: Indicação de dinâmica *mf*. Fonte: EC.K

Compassos 113 a 115. Nos compassos 113 a 115 há sinais de ligadura de expressão em Ms.K ligando quatro acordes consecutivos (Fig. 1.94) que foram omitidos da versão impressa (Fig. 1.95). Em EME.K, um ligado mecânico foi adicionado do primeiro ao segundo acorde de cada compasso (Fig. 1.95) em um ato colaborativo.



Fig. 1.94 – compassos 113 a 115: Ligadura de expressão ligando quatro acordes consecutivos, em cada compasso. Fonte: Ms.K



Fig. 1.95 – compassos 113 a 115: Ligados mecânicos entre o primeiro e o segundo acorde de cada compasso. Fonte: EME.K. © Max Eschig

Compassos 116 a 118. No compasso 116, a indicação “subindo cromaticamente *ad lib.*” presente no manuscrito foi traduzida para “*montée chromatique ad lib*” para o francês. No compasso seguinte, duas indicações de dinâmica foram omitidas da versão impressa, sendo *fortissimo* e *piano* respectivamente. Finalmente, no último compasso da peça, houve a adição de notas ao último acorde em um ato colaborativo. No manuscrito apenas as notas externas Mi3 e Mi6 eram presentes, enquanto na versão impressa, foram adicionadas as notas Lá, Ré, Sol, Si, (cordas soltas do violão) além de a nota grave Mi ter se tornado uma apojatura.

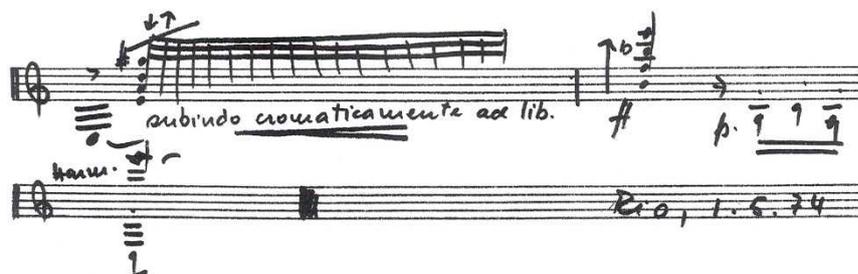


Fig. 1.96 – compassos 116 a 118: Indicações de dinâmica *ff* e *p*. Apenas duas notas no último compasso. Fonte: Ms.K

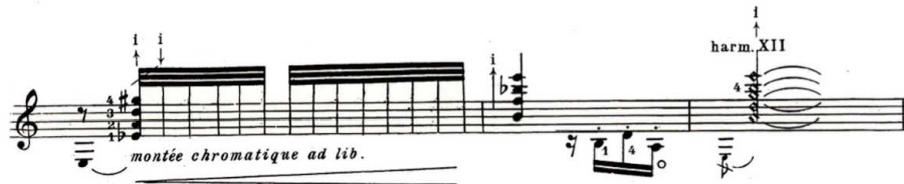


Fig. 1.97 – compassos 116 a 118: Omissão das indicações de dinâmica, adição de quatro notas no último compasso, e alteração da nota do baixo Mi para *apoggiatura*. Fonte: EME.K. © Max Eschig

Adicionamos o sinal de dinâmica em nossa edição de acordo com o manuscrito.

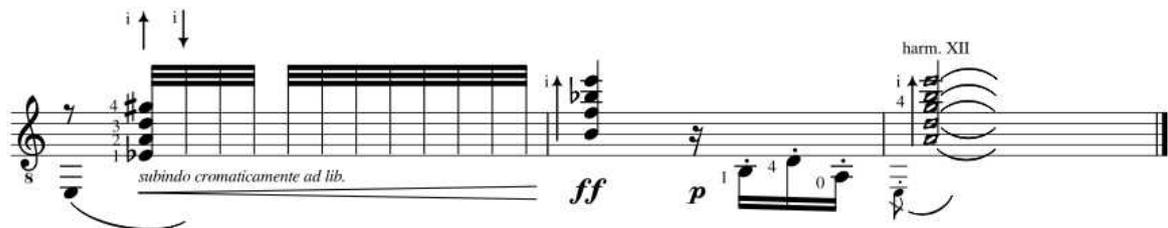


Fig. 1.98 – compassos 116 a 118: Indicações de dinâmica. Fonte: EME.K

Podemos observar ainda na Fig. 1.96 a data em que a peça foi composta ou finalizada, pela indicação “Rio, 1.5.74”.

Convenções: logo abaixo do último compasso, temos em ambas as versões uma bula com algumas indicações. No manuscrito o compositor a chama de “convenções” e na versão impressa “*signes*”. Na versão manuscrita, vemos na Fig. 1.99 que as duas primeiras convenções são indicações relacionadas a efeitos percussivos: “Golpe sonoro com o dedo na corda” e “Golpe seco (nas cordas ou na caixa, cf. indicado)”. Na versão impressa (Fig. 1.100), as três primeiras indicações estão relacionadas a efeitos percussivos: “*percussion sur la table d’harmonie*”⁶, “*percussion M.G. sur les cordes de la guitare*”⁷ e “*percussion M.D. sur les cordes de la guitare*”⁸.

A terceira convenção presente no manuscrito, ou seja, “repetição de notas ou acordes” não foi transferida para a bula da versão impressa.

No entanto, as demais convenções foram traduzidas literalmente para o idioma francês. São essas “rápido, *ad lib.*”, “repetir *ad lib.*” e “*accel...*” no manuscrito e respectivamente “*très vite ad lib.*”, “*répéter ad lib.*” e “*accel.*” na versão impressa.

⁶“percussão sobre o tampo” (tradução nossa).

⁷“percussão M.E. (mão esquerda) sobre as cordas do violão” (tradução nossa).

⁸“percussão M.D. (mão direita) sobre as cordas do violão” (tradução nossa).

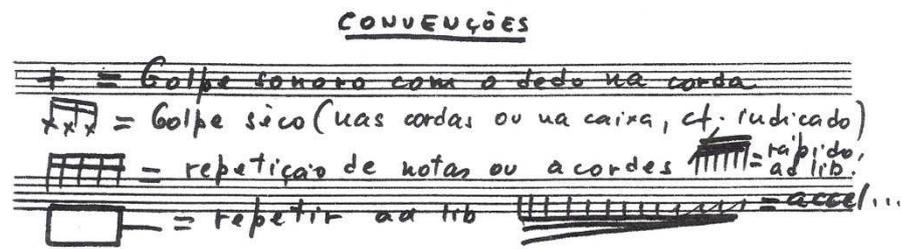


Fig. 1.99: Convenções no final do manuscrito: diferenças entre as “convenções” do manuscrito para os “signes” da edição impressa. Fonte: Ms.K

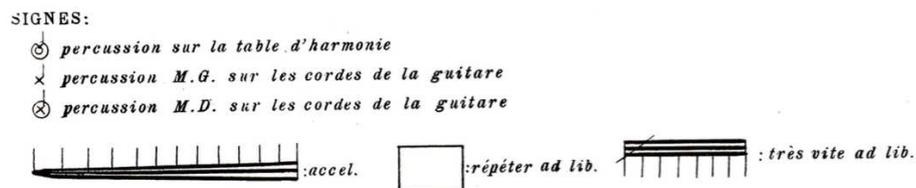


Fig. 1.100: Signes no final da versão impressa: diferenças entre as “Convenções” do manuscrito para os Signes da edição impressa. Fonte: EME.K. © Max Eschig

Utilizamos as instruções em português em nossa edição.

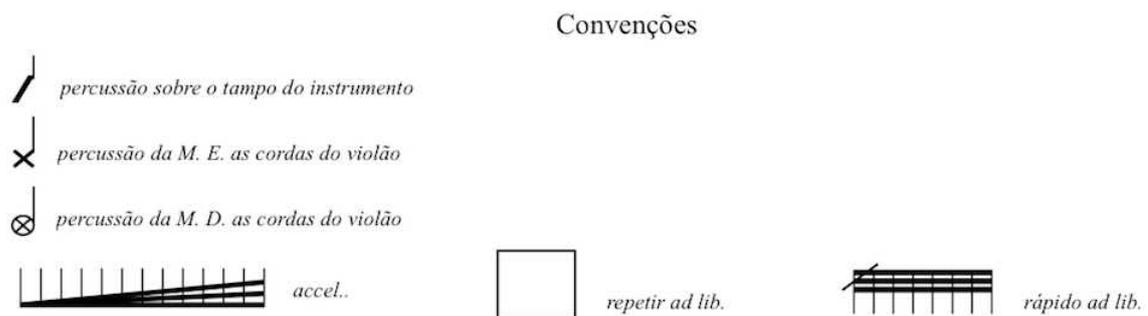


Fig. 1.101: Convenções. Fonte: EC.K

2.1.7 Síntese

Dois tipos de alterações puderam ser observadas: erros e colaborações. Em relação aos erros foi possível observar omissões de indicações de dinâmica, de articulação, de ligaduras de expressão e de vírgulas (pausas); alterações nas ligaduras de expressão, que ligavam uma nota a menos do que o indicado no manuscrito; e substituições de um tipo de articulação por outro, substituições de notas e de indicação de digitação por indicações de dinâmicas.

Em relação às colaborações foi possível observar inúmeras alterações pelo intérprete-editor-colaborador, tais como título da peça, nomenclatura referente à digitação, indicações de mudanças de andamento, adição de barra de compasso, modificação na duração de figuras rítmicas, adição de notas, alteração do tipo de técnica a ser utilizado, adição de vírgulas,

adição de indicações de *pizzicato*, adição de ligaduras de expressão e transcrição de trecho repetido por extenso.

Os exemplos apresentados de nossa edição crítica procurou corrigir todos os erros mas manter todos atos colaborativos pois contribuem para o resultado final da obra.

2.2 DOIS PRELÚDIOS DE CLÁUDIO SANTORO

2.2.1 Introdução

Ao longo da pesquisa foi possível obter acesso a dois manuscritos e duas versões impressas da peça *Dois prelúdios* de Cláudio Santoro, sendo a outra versão publicada pela Editora Savart pertencente ao próprio compositor, e a única peça da Coleção Turibio Santos que foi publicada também por outra editora.

Essa peça apresenta uma diferença em relação as outras pois o violonista que auxiliou o compositor foi Geraldo Ribeiro e não Turibio Santos. A fim de atender a encomenda de Turibio, o compositor recorreu ao violonista Geraldo Ribeiro para auxiliá-lo com informações sobre as possibilidades do instrumento, uma vez que ambos estavam ministrando cursos no Festival de Inverno de Campos do Jordão em 1982 (SILVA, 2014: 27). Assim, o segundo manuscrito pertence ao violonista Geraldo Ribeiro.

A existência de 4 fontes distintas já forneceria conteúdo significativo para as comparações no aparato crítico mas há ainda uma quinta fonte referente a um trecho do *Prelúdio 2* que é um ato colaborativo realizado pelo professor doutor Edelson Gloeden com o aval de Santoro. Dessa maneira, cinco fontes foram comparadas: manuscrito do compositor, manuscrito do violonista Geraldo Ribeiro, edição impressa da Edition Savart, edição impressa da Max Eschig e adendo do dr. Edelson Gloeden.

2.2.2 Tradição da obra

Foi a primeira peça escrita para violão por Cláudio Santoro, atendendo a uma encomenda do violonista Turibio Santos para fazer parte de sua coleção publicada pela Max Eschig. Escrita em 1982 durante a última fase do compositor, foi a peça responsável em colocar o compositor em um primeiro contato com o violão, e também por estimulá-lo a escrever outras seis peças utilizando o instrumento, sendo outras duas para violão solo e as demais para outras formações.

A peça teve sua estréia mundial em Campos do Jordão em 1982 pelo violonista Geraldo Ribeiro, e dois anos depois teve sua primeira audição Europeia feita na Inglaterra por Turibio Santos.

2.2.3 Localização das fontes

As partituras impressas da Max Eschig e da Edition Savart estão disponíveis no mercado. Os manuscritos foram comprados através da Associação Cultural Cláudio Santoro diretamente com o filho do compositor, Alessandro Santoro no dia 30 de março de 2013. O adendo do professor doutor Edelton Gloeden foi adquirido graças ao professor doutor Gilson Antunes.

2.2.4 Estemática

Em relação a genealogia das fontes, foi possível perceber que o manuscrito do compositor precede ao manuscrito do violonista, e que este último foi utilizado para produção da edição impressa pela Savart. Uma vez que a edição impressa pela Max Eschig data de 1986, a primeira edição em absoluto, ou *editio princeps* nesse caso é a edição da Savart de 1982, e por esse motivo adotaremos essa versão como texto-base. O adendo do dr. Edelton Gloeden é de 1987 (SILVA, 2015: 31)

2.2.5 Sigla das fontes

Utilizaremos as siglas Ms.S ou Manuscrito Santoro em relação à versão manuscrita pelo próprio compositor, Ms.R ou Manuscrito Ribeiro em relação à versão manuscrita do violonista, E.S ou Edition Savart em relação à edição impressa pela editora brasileira, e EME.S ou Éditions Max Eschig Santoro em relação à edição impressa pela editora francesa, e EC.S ou Edição Crítica Santoro em relação à nossa edição produzida nesse trabalho. Para o adendo do dr. Edelton Gloeden utilizaremos apenas o nome do professor.

2.2.6 Normas de edição

Apresentaremos todos os lugares-críticos localizados durante a colação. Para o estudo do aparato crítico serão apresentadas comparações de imagens digitalizadas das quatro fontes Ms.S, Ms.R, E.S e EME.S, apontando os trechos relevantes em cada uma delas. Serão apresentados separadamente os aparatos críticos do *Prelúdio I* e do *Prelúdio II*, sendo que no primeiro serão utilizados os números dos sistemas ou pautas da peça conforme é apresentado na versão impressa da Edition Savart, pois não apresenta divisões por compassos de maneira tradicional. Em relação ao *Prelúdio II*, utilizaremos os números de compassos também conforme aparece na versão Edition Savart. Cada sistema ou grupo de compassos que

apresentem lugares-críticos serão apresentados em negrito no aparato crítico, a fim de se comparar as imagens digitalizadas das fontes referentes a este determinado trecho, incluindo comentários sobre as variantes dos testemunhos. Sempre que nossas decisões editoriais apresentem alguma divergência em relação ao texto-base, o trecho referente de nossa edição EC.S também estará exemplificado junto ao respectivo lugar-crítico.

2.2.7 Aparato crítico: *Prelúdio I*

A primeira alteração aparece logo no título. No manuscrito do compositor vemos "*Prelúdios*" *para violão* (Fig. 2.1); no manuscrito de Geraldo Ribeiro aparece apenas "*Prelúdio*" *para violão*, ou seja no singular (Fig. 2.2); na versão impressa pela Savart está escrito *Prelúdios Estudo para violão*, uma vez que nessa versão também há um estudo (Fig. 2.3); e na edição da Max Eschig está *Dos Preludios (Deux Préludes) pour guitare* (Fig. 2.4).

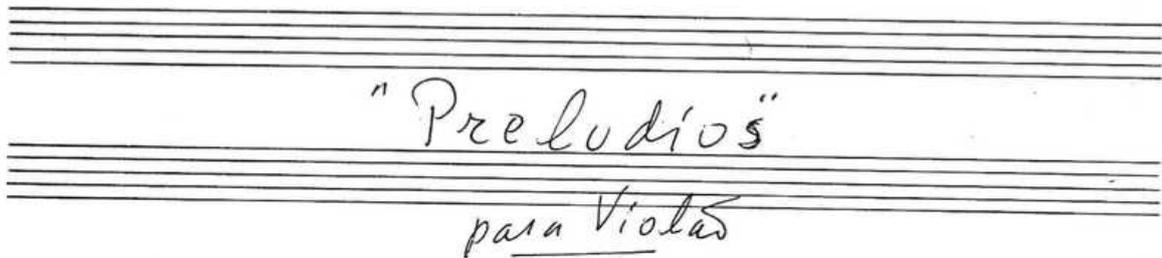


Fig. 2.1: Título da peça. Fonte: Ms.S.

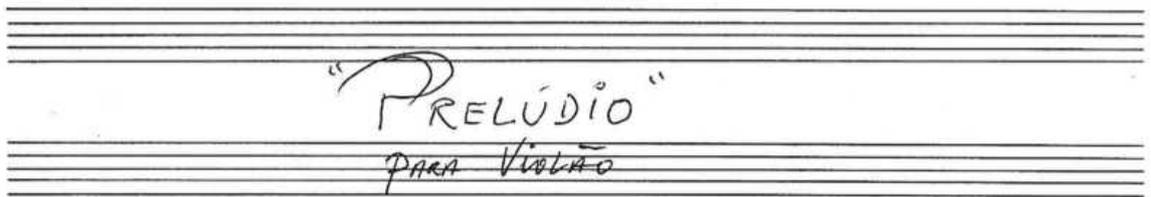


Fig. 2.2: Título da peça no singular. Fonte: Ms.R.

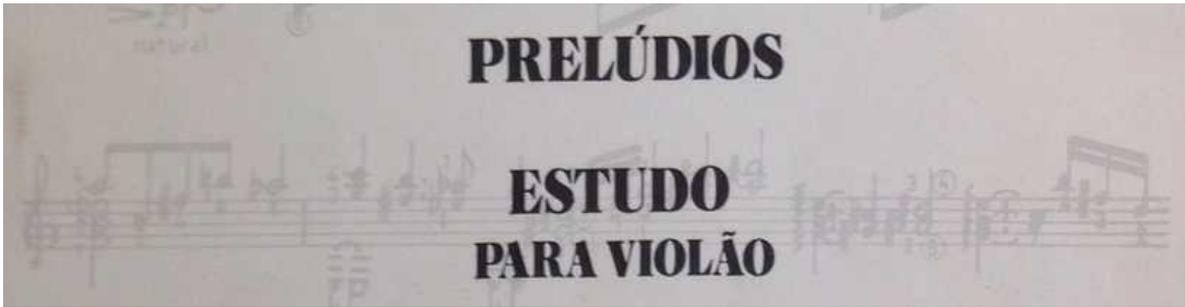


Fig. 2.3: Versão da editora Savart onde foi publicada também o Estudo para violão dedicado a Geraldo Ribeiro.
Fonte: E.S.

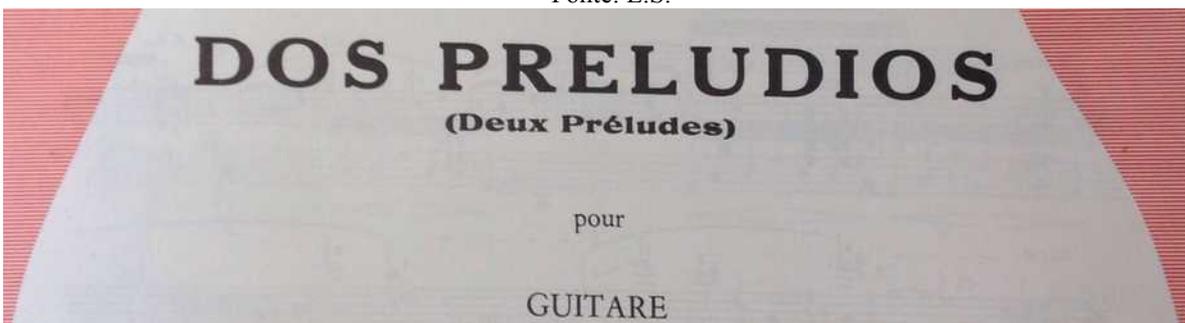


Fig. 2.4: Provável erro de impressão no título da peça. Fonte: EME.S. © Max Eschig

É plausível afirmar que a diferença no título entre o manuscrito do compositor e o manuscrito do violonista seja apenas um erro de transcrição ou erro por omissão, uma vez que na página seguinte do Ms.R é possível lermos *Preludios p/ violão*, conforme apresentado na Fig. 2.5.

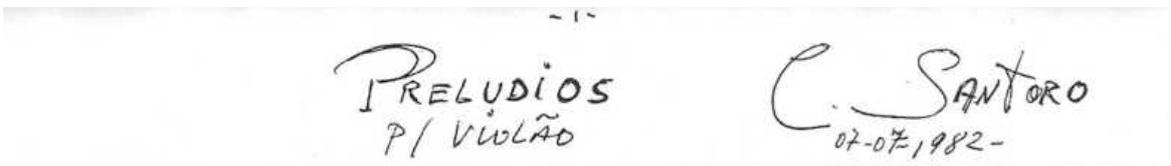


Fig. 2.5: Título no plural. Fonte: Ms.R.

Em relação ao título da obra presente na EME.S (Fig. 2.4), seria possível afirmar um caso de colaboração por parte de Turibio Santos intitulando a peça *Dois Prelúdios* e não apenas *Prelúdios*. No entanto, verifica-se na edição da Max Eschig a escrita "dos" invés de "dois", gerando algumas dúvidas se essa diferença é apenas um erro de impressão da Max Eschig, ou o numeral estaria no idioma espanhol. Uma vez que abaixo do título está escrito "Deux Préludes" em francês, e todas as outras peças da Coleção Turibio Santos apresentam nas capas, os títulos em português e em francês, concluímos ser um erro de impressão, onde o correto seria *Dois prelúdios*.

Primeiro sistema. A partir da segunda nota da música já se pode verificar alterações nas indicações de ligadura vistas no manuscrito do compositor (Fig. 2.6) que foram praticamente excluídas do manuscrito de Ribeiro (Fig. 2.7), bem como da edição da Savart (Fig. 2.8) e alteradas para um sinal de ligadura por compasso na revisão de Turibio Santos (Fig.2.9). Silva (2014: 28) explica que o compositor teria consentido em excluir essas ligaduras atendendo ao pedido do violonista Geraldo Ribeiro, para o qual, de acordo com seu entendimento pessoal, tais ligaduras seriam desnecessárias na escrita para violão. Nesse caso é possível considerar a ausência dessas ligaduras como um ato colaborativo por parte de Geraldo Ribeiro.



Fig. 2.6: Indicações de ligadura feitas pelo compositor. Fonte: Ms.S.



Fig. 2.7: Alterações nos sinais de ligadura. Fonte: Ms.R.



Fig. 2.8: Sinais de ligaduras iguais à versão manuscrita da figura anterior. E.S.



Fig. 2.9: Sinais de ligadura alterados abrangendo maior número de notas. Fonte: EME.S. © Max Eschig

Todas as indicações de ligados tais como aparecem em Ms.S foram utilizadas em nossa edição a fim de facilitar a compreensão das frases propostas inicialmente pelo compositor.



Fig. 2.10: Sinais de ligadura conforme propostos no manuscrito de Cláudio Santoro. Fonte: EC.S

Terceiro sistema. Assim como no exemplo anterior, temos aqui a omissão de ligaduras de expressão no Ms.R e E.S e alteração dessas ligaduras na EME.S. Observa-se ainda neste trecho as duas notas rabiscadas Si e Fá#, que inicialmente estavam no manuscrito do compositor (Fig. 2.11) mas foram omitidas nas demais fontes. Muito provavelmente seria essa uma alteração do próprio autor, um possível erro de grafia.



Fig. 2.11: Terceiro sistema: Ligaduras e notas rasuradas. Fonte: Ms.S.



Fig. 2.12: Terceiro sistema: ausência de ligaduras. Fonte: Ms.R.



Fig. 2.13: Terceiro sistema: ausência de ligaduras. Fonte: E.S.



Fig. 2.14: Terceiro sistema com alteração dos ligados por Turibio Santos. Fonte: EME.S.© Max Eschig



Fig. 2.15: Terceiro sistema com os ligados presentes no manuscrito do compositor. Fonte: EC.S.

Terceiro e quarto sistemas. No início do terceiro sistema o compositor escreve as notas em harmônicos nas alturas reais (Fig. 2.16), enquanto que no manuscrito de Ribeiro (Fig. 2.17), na edição Savart (Fig. 2.18) e na edição Max Eschig (Fig. 2.19) as notas são escritas uma oitava abaixo. Optamos por utilizar em nossa edição EC.S (Fig. 2.20) a altura real da mesma maneira como foi utilizada pelo compositor. Um possível erro de impressão, nesse caso um erro de adição, é uma indicação de vírgula presente nas edições Savart (Fig. 2.18) e Max Eschig (Fig. 2.19), uma vez que não está presente no manuscrito do compositor (Fig. 2.16) nem no manuscrito de Geraldo Ribeiro (Fig. 2.17). Essa respiração altera a continuidade da melodia diatônica Ré, Mi e Fá# e por esse motivo optamos por não acrescentar a indicação de vírgula em nossa edição (Fig. 2.20).

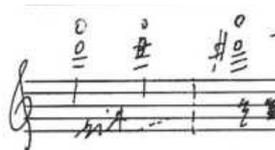


Fig. 2.16: Harmônicos em altura real, ausência de vírgula. Fonte: Ms.S.

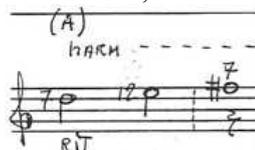


Fig. 2.17: Harmônicos uma oitava abaixo, ausência de vírgula. Fonte: Ms.R



Fig. 2.18: Harmônicos uma oitava abaixo, indicação de vírgula. Fonte: E.S.



Fig. 2.19: Harmônicos uma oitava abaixo, indicação de vírgula. Fonte: EME.S. © Max Eschig

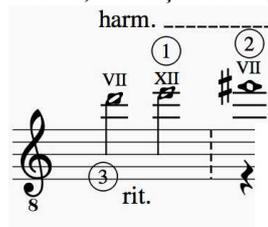


Fig. 2.20: Harmônicos na altura real, sem indicação de vírgula. Fonte: EC.S

De maneira similar, no início do quarto sistema, os harmônicos são escritos na altura real no manuscrito do compositor (Fig. 2.21), e são grafados uma oitava abaixo nas demais fontes. Além disso, a indicação de vírgula aqui também é questionável, pois há no manuscrito do compositor (Fig. 2.21) um sinal parecido como uma vírgula que não aparece no manuscrito de Geraldo Ribeiro (Fig. 2.22). Apesar dessa questão surgir caso as mesmas notas Ré, Mi e Fá# façam parte da melodia assim como nos exemplos do terceiro sistema, optamos por manter o sinal de vírgula em nossa edição (Fig. 2.25).

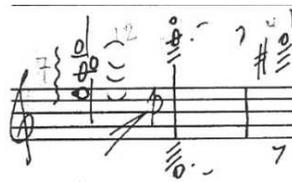


Fig. 2.21: Início do quarto sistema, harmônicos em alturas reais, possível sinal de vírgula. Fonte: Ms.S.

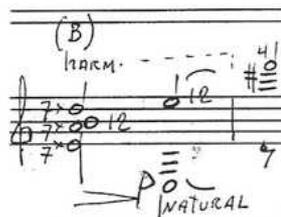


Fig. 2.22: Início do quarto sistema, harmônicos oitavados, ausência do sinal de vírgula. Fonte: Ms.R.

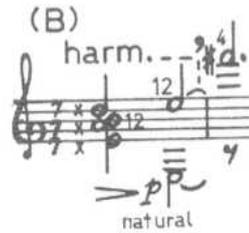


Fig. 2.23: Início do quarto sistema, harmônicos oitavados, sinal de vírgula. Fonte: E.S

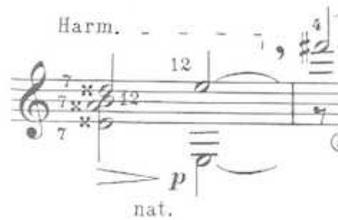


Fig. 2.24: Início do quarto sistema, harmônicos oitavados, sinal de vírgula. Fonte: EME.S. © Max Eschig

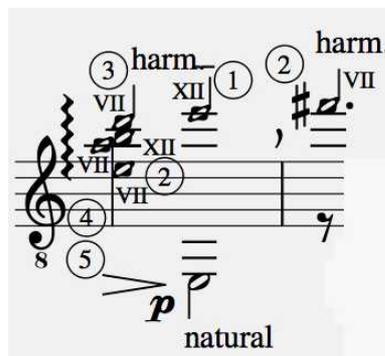


Fig. 2.25: Início do quarto sistema, harmônicos oitavados, sinal de vírgula. Fonte: EC.S.

Há duas indicações (A) e (B), presentes no manuscrito de Geraldo Ribeiro (Figuras 2.17 e 2.22 respectivamente) e na versão impressa da editora Savart (Figuras 2.18 e 2.23 respectivamente). Estas são explicadas em uma bula no final do manuscrito de Geraldo Ribeiro como sendo a maneira como essas notas deveriam soar, conforme pode-se observar na Figura 2.26. Essa bula encontra-se rabiscada e logo não foi incluída na versão impressa da Savart. Podemos classificar essas indicações então como erro de impressão pois as indicações (A) e (B) continuaram presentes na versão impressa da Savart (Figuras 2.18 e 2.23). Este fato pode gerar dúvida por parte do intérprete ao ter contato com essas informações incompletas.

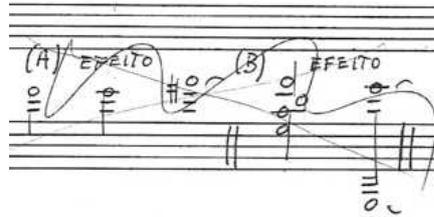


Fig. 2.26: Bula final do Prelúdio I. Fonte. Ms.R.

Quarto e quinto sistemas. Além da omissão de ligaduras, no manuscrito do compositor (Fig. 2.27) há uma separação das vozes utilizando-se de duas pautas. Isso é alterado para apenas um pentagrama nas demais fontes, se adequando a tradicional escrita violonística. Podemos observar ainda uma alteração realizada para a edição Max Eschig em relação a essa passagem. Turibio Santos altera a oitava da primeira nota de cada grupo de colcheias (Fig. 2.30), pois os saltos necessário à mão esquerda do violonista não permitiriam que as notas agudas durassem seu valor indicado. Um erro de impressão, nesse caso um erro por substituição, pode ser observado na versão da Max Eschig onde a nota Dó₄ é indicado como uma semínima enquanto nas demais fontes essa mesma nota é uma mínima.



Fig. 2.27: Utilização de duas pautas. Fonte: Ms.S.



Fig. 2.28: Alteração para uma pauta. Fonte: Ms.R.



Fig. 2.29: Quarto e quinto sistemas. Fonte: E.S.

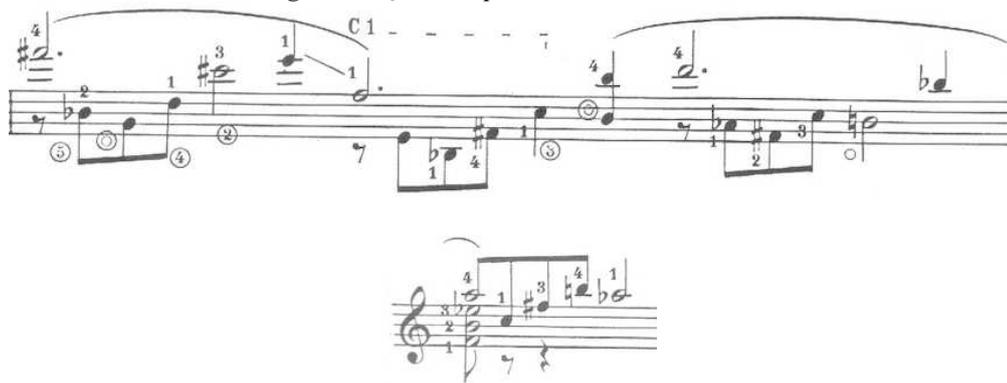


Fig. 2.30: Quarto e quinto sistemas. Fonte: EME.S. © Max Eschig

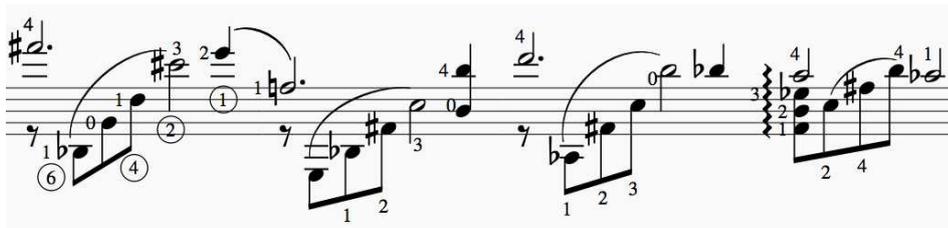


Fig. 2.31: Quarto e quinto sistemas. Fonte: EC.S.

Outra diferença que pode ser vista é uma barra de compasso no final do exemplo anterior no manuscrito de Geraldo Ribeiro (Fig. 2.28) e na versão impressa pela Savart (Fig. 2.29), que não se encontram no manuscrito do compositor (Fig. 2.27) nem na versão da Max Eschig (Fig. 2.30). Provavelmente uma adição de Ribeiro para auxiliar na compreensão do trecho musical, ou seja, um ato colaborativo.

Ainda no quinto sistema há um erro por omissão de duas pausas de colcheia. É possível observar no manuscrito do compositor uma pausa sob o intervalo Lá#-Ré# (em mínimas) nas duas vezes que em ele aparece (Fig. 2.32). No manuscrito de Geraldo Ribeiro, além da ausência dessas pausas, esse trecho apresenta duas indicações escritas ("1ª vez 8ª acima" e "2ª vez como está") que podem ser um pouco confusas, apesar que quando

comparamos às versões impressas essa dúvida é sanada. De qualquer maneira, o mais importante neste exemplo é a ausência dessas duas pausas de colcheias nas demais fontes, uma vez que essa lacuna que dificulta o entendimento dessa passagem de forma polifônica (comparar figuras 2.32 com 2.34 e 2.35).

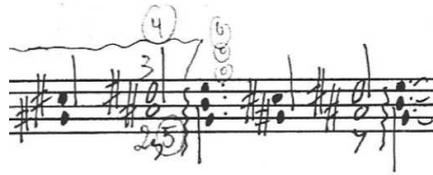


Fig. 2.32: Pausas de colcheias presentes no manuscrito do compositor. O risco acima dos dois intervalos iniciais indicava que deviam ser tocados em oitava a cima. Fonte: Ms.S.

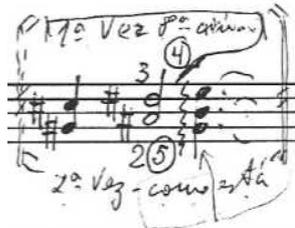


Fig. 2.33: Omissão das pausas. Fonte: Ms.R.



Fig. 2.34: Omissão das pausas. Fonte: E.S.



Fig. 2.35: Omissão das pausas. Fonte: EME.S. © Max Eschig



Fig. 2.36: Adicionamos as pausas que forma omitidas. Fonte: EC.S.

Quinto e sexto sistemas. A omissão das ligaduras de expressão presente no manuscrito do compositor (Fig. 2.37) pode alterar de maneira significativa a decisão do intérprete em relação ao trecho abaixo, uma vez que nas demais fontes esse grupo de semicolcheias começa em uma pauta e termina na pauta seguinte (ver figuras 2.38 e 2.39), e no caso da edição de Turibio Santos, elas encontram-se em folhas separadas (Fig. 2.40).

Outro ponto importante que podemos classificar de erro por adição é a alteração

de duração da nota Mi, logo após o grupo de semicolcheias mencionado anteriormente, que foi alterada de uma mínima nos manuscritos do compositor (Fig. 2.37) e de Geraldo Ribeiro (Fig. 2.38) para uma mínima pontuada nas versões impressas da Savart (Fig. 2.39) e da Max Eschig (2.40).



Fig. 2.37: Ligadura de expressão e nota Mi em mínima. Fonte: Ms.S.



Fig. 2.38: Omissão da ligadura de expressão, e nota Mi mínima. Fonte: Ms.R.



Fig. 2.39: Omissão da ligadura de expressão, e nota Mi em mínima pontuada. Fonte: E.S.



Fig. 2.40: Omissão da ligadura de expressão, e nota Mi em mínima pontuada. Fonte: EME.S. © Max Eschig

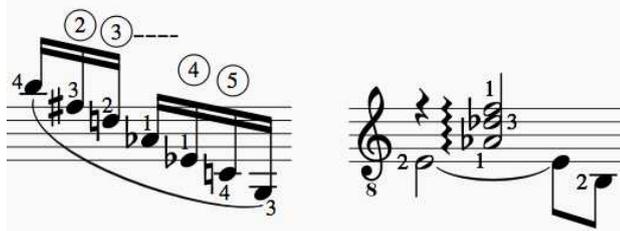


Fig. 2.41: Adição da ligadura presente no manuscrito do compositor. Fonte: EC.S.

Sétimo sistema. O acorde inicialmente sugerido pelo compositor não é possível de ser realizado no violão, uma vez que as notas Ré e Fá presentes no acorde localizam-se na mesma corda. A nota Fá dos dois acordes encontram-se riscadas no manuscrito do autor (Fig. 2.42). Outro detalhe é que o segundo Lá na voz superior, que no manuscrito do compositor encontra-se como harmônico (Fig. 2.42), foi alterado para nota Lá sem harmônico no manuscrito de Geraldo Ribeiro, apesar que isso também parece ter sido alterado após a cópia ter sido realizada, uma vez que há um "x" e um rabisco na extensão do harmônico indicada pela linha pontilhada (Fig. 2.43). Em relação a essa passagem, a edição Savart apresenta apenas o primeiro Lá é harmônico e uma oitava acima (Fig. 2.44), já na versão da Max Eschig as duas notas Lá são colocadas entre parênteses, e um lá uma oitava abaixo é adicionado, gerando uma certa ambiguidade em relação ao que deve ser executado (Fig. 2.45).



Fig. 2.42: Nota Fá riscada. Fonte: Ms.S.

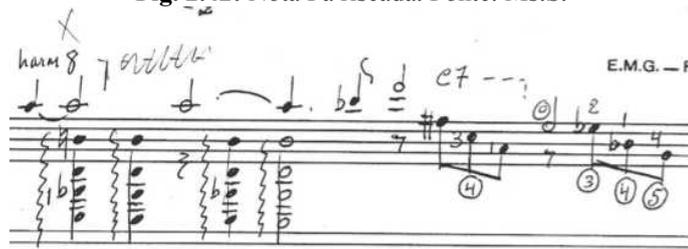


Fig. 2.43: Fonte: Ms.R.



Fig. 2.44: Fonte: E.S.



Fig. 2.45: Fonte: EME.S. © Max Eschig

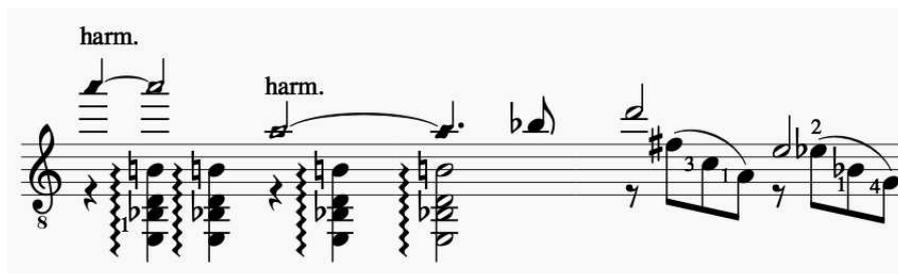


Fig. 2.46: Fonte: EC.S.

Oitavo sistema. Há um erro por adição na versão impressa da Max Eschig no oitavo sistema, onde a nota Sib aparece como semínima pontuada (Fig. 2.50) e nas outras fontes é possível observar essa mesma nota como apenas uma semínima (ver figuras 2.47, 2.48 e 2.49).



Fig. 2.47: Nota Sib como semínima. Fonte: Ms.S.

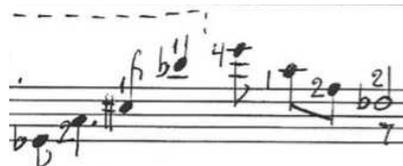


Fig. 2.48: Nota Sib como semínima. Fonte: Ms.R.

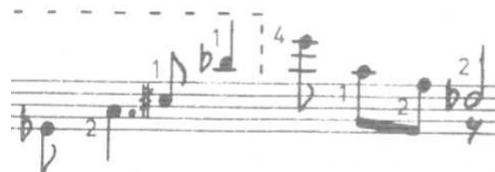


Fig. 2.49: Nota Sib como semínima. Fonte: E.S.

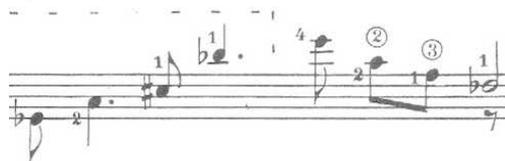


Fig. 2.50: Nota Sib como semínima pontuada. Fonte: EME.S. © Max Eschig



Fig. 2.51: Nota Sib como semínima. Fonte: EC.S.

Nono e décimo sistema. Aqui há uma sugestão de *Ossia* feita por Turibio Santos em sua edição, ausência dos sinais de ligaduras e alteração na oitava da última nota do exemplo em harmônico (Fig. 2.55).



Fig. 2.52: Fonte: Ms.S.



Fig. 2.53: Fonte: Ms.R.



Fig. 2.54: Fonte: E.S.

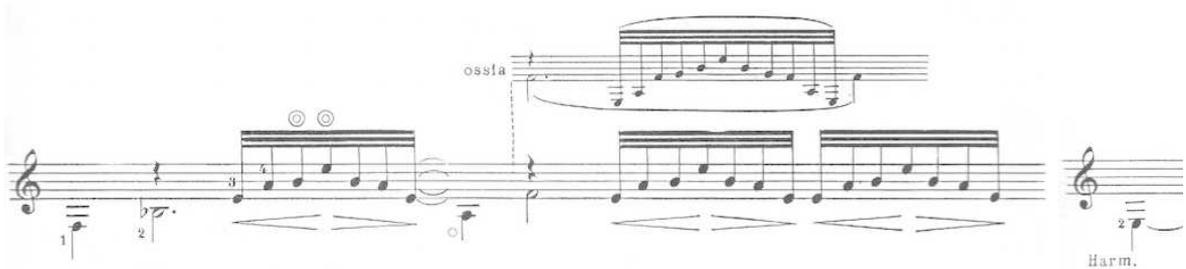


Fig. 2.55: Sugestão de Turibio Santos. Fonte: EMES.S. © Max Eschig



Fig. 2.56: Adicionamos as ligaduras conforme presentes no manuscrito de Santoro, e mantivemos a altura real da última nota do exemplo, Mi. Fonte: EC.S.

Ainda no décimo sistema podemos observar um possível erro por adição uma vez que no manuscrito do compositor (Fig. 2.57) não aparece a indicação de vírgula expressa nas demais fontes (Fig. 2.58, 2.59 e 2.60). É interessante notar que erros desse tipo podem indicar

que a edição da Max Eschig possivelmente foi elaborada a partir do manuscrito de Geraldo Ribeiro ou ainda da edição impressa da Savart.



Fig. 2.57: Ausência de sinal de vírgula. Fonte: Ms.S.

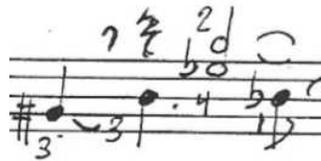


Fig. 2.58: Indicação de vírgula. Fonte: Ms.R.

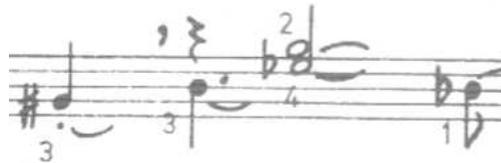


Fig. 2.59: Indicação de vírgula. Fonte: E.S.

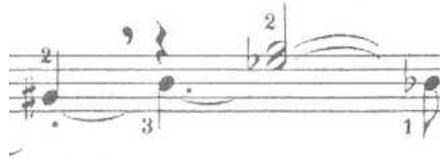


Fig. 2.60: Indicação de vírgula. Fonte: EME.S. © Max Eschig



Fig. 2.61: Conforme o manuscrito do compositor não adicionamos a indicação de vírgula. Fonte: EC.S.

Décimo Primeiro Sistema: No final do *Preludio I* temos o penúltimo gesto da peça com o símbolo de quiálteras de 5 notas (Fig. 2.62) que, no entanto, foi omitido das demais fontes (Figuras 2.63, 2.64 e 2.65). Além disso, a quinta nota dessa passagem, o último Sol das quiálteras, foi alterado em sua forma de escrever para oitava abaixo com indicação "harm. 8" (harmônico oitava acima). Essa mudança, que apesar de não alterar a sonoridade, ainda é estranha do ponto de vista de se mexer na direção do arpejo. Ainda, para uma melhor visualização das vozes, o compositor utiliza-se de duas pautas para representar o último

acorde da peça (Fig. 2.62), mas que é alterado para uma única pauta nas demais fontes a fim de se adequar à tradicional escrita violonística.

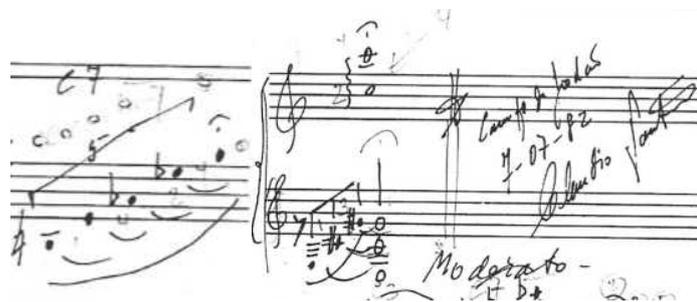


Fig. 2.62: Quiálteras de 5 notas, e utilização de duas pautas. Fonte: Ms.S.



Fig. 2.63: Ausência da indicação de quiálteras, e adequação a uma pauta. Fonte: Ms.R.



Fig. 2.64: Ausência da indicação de quiálteras, e adequação a uma pauta. Fonte: E.S.



Fig. 2.65: Ausência da indicação de quiálteras, adequação a uma pauta, e sugestão interpretativa de realizar o harmônico. Fonte: EME.S. © Max Eschig

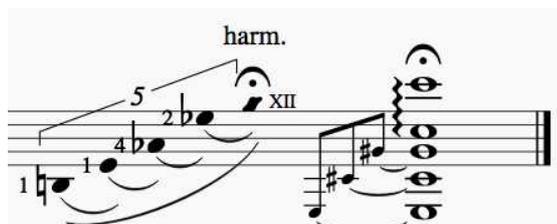


Fig. 2.66: Indicação de quiálteras, harmônico em altura real. Fonte: EC.S.

2.2.8 Aparato crítico: *Prelúdio II*

Compassos 1 a 3. Assim como visto no Prelúdio I, os ligados presentes na edição manuscrita (Fig. 2.67) foram omitidos em Ms.R (Fig. 2.68) e em E.S (Fig. 2.68) pelo violonista Geraldo Ribeiro, e alterados em EME.S por Turibio Santos (Fig. 2.69).

Fig. 2.67 – compassos 1 a 3: Indicação de ligados pelo compositor. Fonte: Ms.S.

Fig. 2.68 – compassos 1 a 3: Ausência de indicação de ligados resultante da sugestão de Geraldo Ribeiro a fim de não se confundir com ligados mecânicos ao violão. Fonte: Ms.R.

Fig. 2.69 – compassos 1 a 3: Ausência de indicação de ligados. Fonte: E.S.

Fig. 2.70 – compassos 1 a 3: Alteração em relação aos ligados. Fonte: EME.S. © Max Eschig

Adicionamos em nossa edição os ligados conforme aparecem no manuscrito do autor (Fig. 2.71).

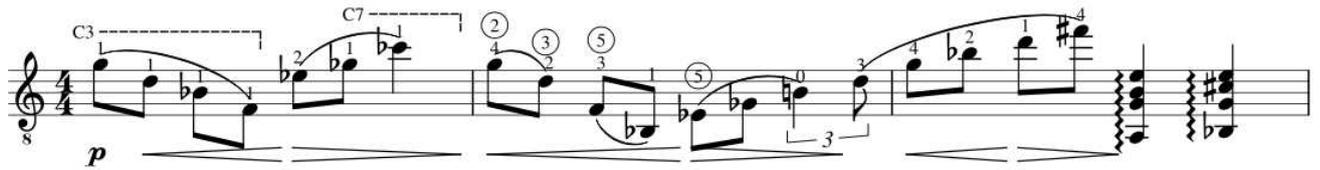


Fig. 2.71 – compassos 1 a 3: Utilização dos ligados baseados no manuscrito de Santoro. Fonte: EC.S.

Observamos ainda que talvez haja um erro na segunda metade do compasso 2, pois em Ms.M as notas Mib e Solb parecem ser escritas em semicolcheias e não há indicação de colchete de quiáltera (Fig. 2.67). Em Ms.R, essas mesmas notas estão escritas em colcheias e também não há indicação de quiáltera (Fig. 2.68). Nas versões impressas, essas notas estão escritas em colcheias e há indicação de quiáltera.

Compassos 5 e 6. A indicação de fórmula de compasso 4/4 não está presente no manuscrito do compositor (Fig. 2.72), que ainda se utiliza de duas pautas para separar as vozes. A nota Si da voz inferior no compasso 6 aparece sem acidentes em Ms.S, Ms.R e E.S, mas aparece bemol em EME.S. Possivelmente um erro de impressão.

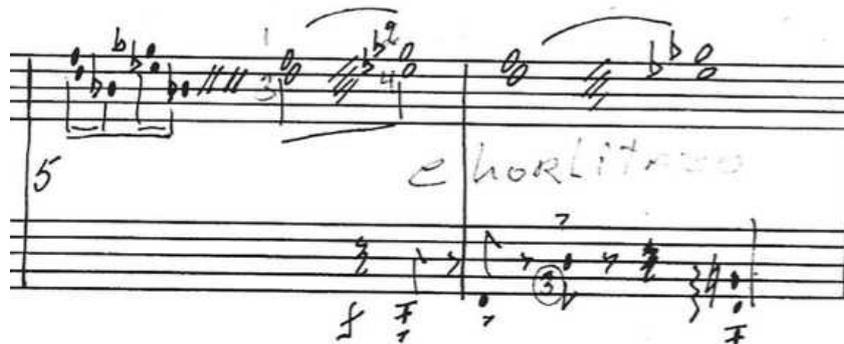


Fig. 2.72 – compassos 5 e 6: Fórmula de compasso inexistente. Fonte: Ms.S.

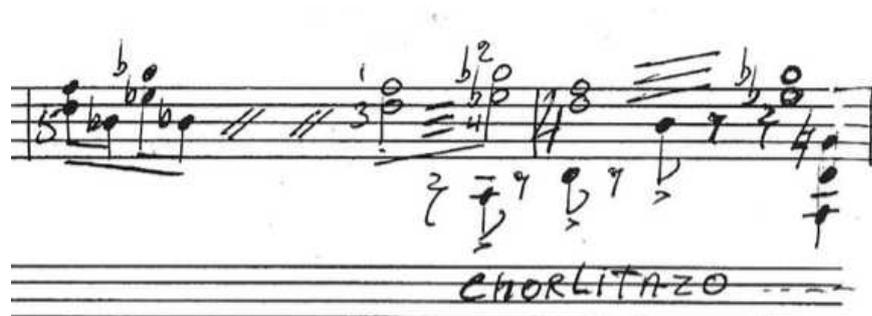


Fig. 2.73 – compassos 5 e 6: Fórmula de compasso “4”. Fonte: Ms.R.



Fig. 2.74 – compassos 5 e 6: Fórmula de compasso 4/4. Fonte: E.S.



Fig. 2.75 – compassos 5 e 6: Fórmula de compasso 4/4. Fonte: EME.S. © Max Eschig

As decisões editoriais que adotamos em nossa edição estão exemplificadas na figura 2.81.

Compassos 5 a 10. Toda essa passagem foi alterada em um ato colaborativo por Geraldo Ribeiro que sugere a utilização de uma técnica de guitarra flamenca denominada “*chorlitzo*”. Tal técnica é explicada na dissertação de Silva (2014: 116) como “golpe do polegar da mão direita, atingindo a corda designada precisamente na altura de determinado traste, produzindo-se, simultaneamente, o som percussivo sobre a corda e os harmônicos da nota em questão” (SILVA, 2014: 16). Nos anexos de sua dissertação encontram-se fotocópias do método de guitarra flamenca do qual Geraldo Ribeiro utilizou para se familiarizar com essa técnica. Essa sugestão no entanto, não soluciona o trêmulo de duas notas que seria executado com ligados ascendentes e descendente, neste caso, somente pela mão esquerda, que por sua vez é exatamente a maior problemática dessa passagem (Figs. 2.73 e 2.74).

Handwritten musical score for measures 5 to 10. The score is written on two staves. The top staff contains melodic lines with various accidentals and dynamics. The bottom staff contains a bass line with chords and rhythmic markings. The word "chorlitzazo" is written in the middle of the second staff. A circled "5" is at the beginning of the first staff, and a circled "3" is in the second staff.

Fig. 2.76 – compassos 5 a 10: Passagem original indicada pelo compositor em duas pautas. Fonte: Ms.S.

Handwritten musical score for measures 5 to 10. The score is written on two staves. The top staff contains melodic lines with various accidentals and dynamics. The bottom staff contains a bass line with chords and rhythmic markings. The word "CHORLITAZO" is written in the middle of the second staff. A circled "5" is at the beginning of the first staff, and a circled "3" is in the second staff.

Fig. 2.77 – compassos 5 a 10: Sugestão da técnica de guitarra flamenca *chorlitzazo*. Fonte: Ms.R.

The image displays a musical score for measures 5 to 10. It consists of three staves. The top staff shows a melodic line with a 'chorlitazo' technique indicated by a wavy line and the text 'chor litazo'. The middle staff contains measures 5, 6, and 7, with dynamics 'p' and 'f' and articulation marks. The bottom staff shows measures 8 and 9, with a 'p.' marking. The score is separated by dashed lines.

Fig. 2.78 – compassos 5 a 10: Sugestão da técnica *chorlitazo* mantida na edição Savart.. Fonte: E.S.

Turibio Santos oferece uma alternativa apresentada em seu *ossia* (Fig. 2.79):

The image displays a musical score for an alternative passage, labeled 'Fig. 2.79 – compassos 5 a 10'. The score is written in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. It includes a 'p' dynamic marking and an 'ossia' section indicated by a dashed line. The notation is spread across four systems of staves.

Fig. 2.79 – compassos 5 a 10: Passagem alternativa elaborada por Turibio Santos. Fonte: EME.S. © Max Eschig

Em relação a essa parte, ainda existe uma terceira solução sugerida por Edelson Gloeden (Fig. 2.80), que chegou a se encontrar com Cláudio Santoro e obteve aprovação do próprio compositor em relação a essa passagem (SILVA. 2014: 31)

The image shows a handwritten musical score for six staves, measures 5 to 10. The score includes guitar tablature and rhythmic notation. Measure 5 starts with a treble clef, a key signature of two flats, and a common time signature. It features a guitar part with a 5-finger barre and a bass part with a 3-measure rest. Measures 6-10 continue with complex guitar and bass parts, including triplets, slurs, and various rhythmic values. The bass part includes a 4-measure rest in measure 6 and a 4-measure rest in measure 7. The guitar part includes a 3-measure rest in measure 7. The score ends with a wavy line indicating a continuation or a specific ending.

Fig. 2.80 – compassos 5 a 10: Adendo sugerido por Edelton Gloeden para o trecho compreendido entre os compassos 5 e 10. Fonte: Edelton Gloeden

Nossa edição optou pelo adendo de Edelton Gloeden que, como ato colaborativo aprovado pelo compositor, ofereceu uma alternativa as versões anteriores (Fig. 2.81).

Fig. 2.81 – compassos 5 a 10: Optamos por utilizar em nossa edição o adendo sugerido por Edelton Gloeden para o trecho compreendido entre os compassos 5 e 10. Fonte: EC.S

Compassos 11, 13 e 15. Esses compassos sugerem a possível colaboração entre Geraldo Ribeiro e Cláudio Santoro no processo de criação da peça. Os riscos presentes em Ms.S (Fig. 2.82) e em Ms. R (Fig. 2.83). indicam uma alteração na ideia inicial após a execução pelo intérprete. Além disso, as alterações nas fórmulas de compasso não estão presentes em Ms.S.

Compasso 11

Compasso 13

Compasso 15

Fig. 2.82 – compassos 11 a 13: Alterações provenientes do processo colaborativo entre compositor e intérprete.
Fonte: Ms.S

Compasso 11

Compasso 13

Compasso 15

Fig. 2.83 – compassos 11 a 13: Alterações provenientes do processo colaborativo entre compositor e intérprete.
Fonte: Ms.R

Compasso 11

Compasso 13

Compasso 15

Fig. 2.84 – compassos 11 a 13: Resultante do processo colaborativo entre compositor e intérprete. Fonte: E.S

Compasso 11 Compasso 13 Compasso 15

Fig. 2.85 – compassos 11 a 13: Versão da Max Eschig idêntica a versão da Savart. Fonte: EME.S. © Max Eschig

Compasso 16. A seção que começa no compasso 16 aparecia inicialmente com ligados em grupos de 2 e 3 notas (Fig. 2.86), e conforme comentado anteriormente, os ligados foram removidos por Geraldo Ribeiro. Essa é uma longa seção sem barras de compassos, onde Turibio Santos coloca, em sua edição EME.S, um longo ligado delimitando toda essa seção (Fig. 2.89). Algumas alterações para harmônicos aparentam terem sido feitas a partir do processo colaborativo entre Santoro e Ribeiro.

Fig. 2.86 – compasso 16: Indicações de ligados. Fonte: Ms.S

Fig. 2.87 – compasso 16: Ausência de indicações de ligados. Fonte: Ms.R

Fig. 2.88 – compasso 16: Ausência de indicações de ligados. Fonte: E.S.

Handwritten musical score for measures 22 and 23. The score is written on a grand staff (treble and bass clefs). Measure 22 contains a melodic line with various accidentals and a circled '3'. Measure 23 continues the melodic line with similar annotations. There are several handwritten notes and markings throughout, including '3', '4', and '5' in circles, and some text like '8. a. b. a. n.' and '3. a. b. a. n.'.

Fig. 2.91 – compassos 22 e 23: Alteração de oitavas abaixo e acima. Fonte: Ms.S

Handwritten musical score for measures 22 and 23, showing detailed fingering and articulation. The score is written on a grand staff. Measure 22 features a complex melodic line with many notes, some marked with circled numbers (3, 4) and others with circled numbers (2, 3). Measure 23 continues with similar complexity, including circled numbers (4, 5) and (5, 4, 3, 2). Above the staff, there are handwritten notes: 'E.M.G. - P.1', 'c8 ---', and 'c2 ---'. The bottom of the page shows a simplified version of the notation with circled numbers (4, 5) and (5, 4, 3, 2) indicating specific fingering or articulation points.

Fig. 2.92 – compassos 22 e 23: Oitavas alteradas em relação ao Ms.S Fonte: Ms.R

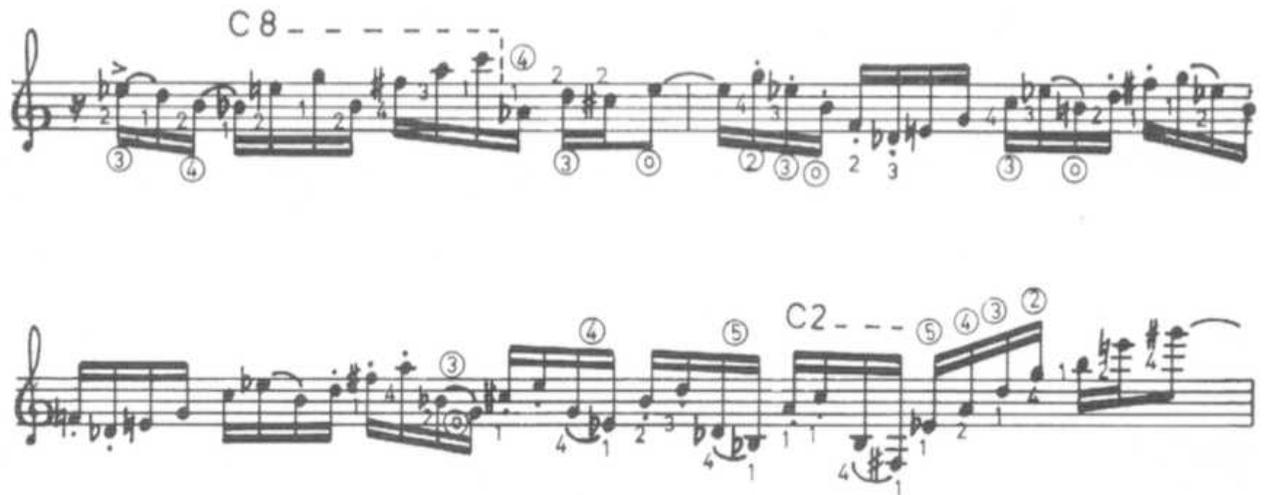


Fig. 2.93 – compassos 22 e 23: Oitavas alteradas e reagrupamento das notas em relação a Ms.S Fonte: E.S

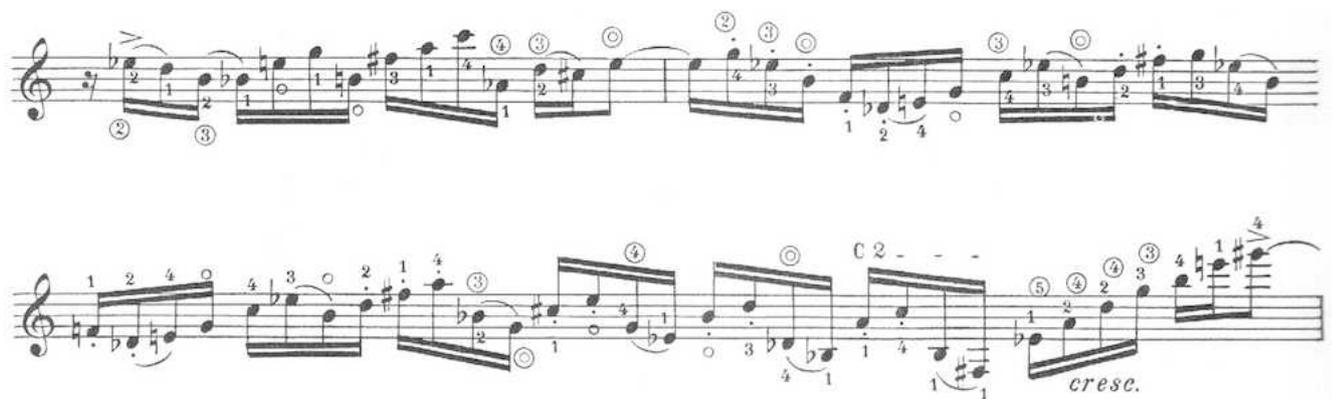


Fig. 2.94 – compassos 22 e 23: Oitavas e agrupamento de notas conforme edição Savart. Fonte: EME.S. © Max Eschig

Em nossa edição (Fig. 2.95) agrupamos as notas e adotamos os sinais de articulação, ligados e *staccato*, baseados em Ms.S, mas mantemos as alterações de oitavas conforme por se tratarem de atos colaborativos.

Handwritten musical score for measures 25-27. The top staff features complex rhythmic notation with fingerings (1-4) and dynamics: *f*, *p. mf*, *cresc.*, and *fff*. It includes performance instructions like "1.ª vez", "HARM. 8ª", and "DC". The bottom staff shows a *rit.* section starting with *pp* and includes the handwritten note "Campo de notas" and a signature.

Fig. 2.97 – compassos 25 a 27: Indicação de processo colaborativo entre compositor e intérprete. Indicação de *ritornello* além dos símbolos e “DC”. Fonte: Ms.R

Revised musical score for measures 25-27. The top staff shows a simplified notation with dynamics *f* and *mf cresc.*. The bottom staff shows a sequence of chords with dynamics *fff*, *p*, and *pp rit.*, with performance instructions "1.ª harm. 8ª" and "2.ª C4".

Fig. 2.98 – compassos 25 a 27: Resultante do processo colaborativo entre compositor e intérprete. Indicação de símbolos e “DC” substituídos pelos pontos do *ritornello*. Fonte: E.S.

Fig. 2.99 – compassos 25 a 27: Resultante do processo colaborativo entre Geraldo Ribeiro e Santoro, que foi utilizado também por Turibio Santos para a versão da Max Eschig. Fonte: EME.S. © Max Eschig

2.2.9 Síntese

Foram encontradas dois tipos de divergências entre as fontes: erros e colaborações. Em relação aos erros pudemos observar omissões de ligaduras de expressão, pausas, indicações de quiáльтeras, articulações e fórmulas de compasso, correções do próprio compositor no manuscrito original, alteração de duração de notas, erros de edição como as indicações (A) e (B) no *Prelúdio I* da edição Savart, erro no título na versão da Max Eschig.

Em relação às colaborações pudemos notar alterações de oitava de harmônicos e notas, adequação para a escrita do instrumento (em um pentagrama apenas), correções de acordes, para garantir exequibilidade, sugestões de *ossia* por Turibio Santos e um opção de Edelton Gloeden.

Os três violonistas Geraldo Ribeiro, Turibio Santos e Edelton Gloeden contribuíram com atos colaborativos nessa peça de Santoro, e nossa edição optou por se basear nas colaborações de Geraldo Ribeiro pois foi o responsável pela primeira edição impressa da peça. Adotamos ainda a opção de Edelton Gloeden no *Prelúdio II* como uma forma de contribuir para sua divulgação e pela aceitação que teve do próprio compositor.

2.3 LÚDICA I DE RICARDO TACUCHIAN

2.3.1 Introdução

A peça de Ricardo Tacuchian foi uma das que menos apresentou diferenças quando comparada ao manuscrito obtido. Pudemos verificar poucas alterações em figuras rítmicas, uma mudança de nota e alguns poucos atos colaborativos.

2.3.2 Tradição da obra

Lúdica I, escrita em 1981, foi a primeira obra para violão solo de Ricardo Tacuchian, tendo sido fruto da aproximação do compositor com o violonista Turibio Santos após a criação do curso de bacharelado em violão da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Ela foi estreada pelo próprio Turibio Santos no mesmo ano de 1981 em Toronto no Canadá, mas foi gravada apenas em 2001 pelo violonista Fábio Adour no CD *Imagem Carioca – Obras para violão*. Essa primeira obra inspirou o compositor a continuar escrevendo para violão e até o momento já resultou em um catálogo de 38 peças, sendo 29 para violão solo (AMORIM, 2014: 84).

2.3.3 Localização das fontes

As partituras impressas da Max Eschig estão disponíveis no mercado. O manuscrito da peça *Lúdica I* foi fornecido pelo professor Dr. Gilson Antunes.

Nossa pesquisa obteve acesso apenas a um manuscrito e uma edição impressa, no caso pela editora francesa Max Eschig, a qual utilizaremos como texto-base. Como não há outros manuscritos nem outras edições impressas desta peça, o processo de estemática torna-se irrelevante neste caso.

2.3.4 Sigla das fontes

Utilizaremos as siglas Ms.T ou Manuscrito Tacuchian em relação à versão manuscrita da peça, EME.T ou *Éditions Max Eschig* Tacuchian em relação à edição impressa pela editora francesa e EC.T. em relação à nossa edição crítica.

2.3.5 Normas de edição

Para o estudo do aparato crítico serão apresentadas comparações de imagens digitalizadas das duas fontes Ms.T e EME.T, apontando os trechos relevantes em cada uma delas. Cada compasso ou grupo de compassos serão apresentados como subtítulos no aparato crítico, a fim de se comparar as imagens digitalizadas das duas fontes referentes a este determinado trecho, incluindo comentários sobre as variantes dos dois testemunhos. Quando houver divergência entre nossa edição e o texto-base adicionaremos exemplos de nossa edição crítica EC.T. A apresentação do aparato-crítico será subdividida por movimentos.

2.3.6 Aparato crítico: *Andante (I movimento)*

Compasso 9. A primeira divergência entre as fontes aparece nos acordes do compasso 9. Enquanto o primeiro acorde do manuscrito é colcheia e o terceiro acorde é uma semínima pontuada (Fig. 3.1), em EME.T, o primeiro acorde aparece como semínima e o terceiro como colcheia pontuada (Fig. 3.2). Esse é um exemplo de erro de impressão onde as figuras aparecem trocadas de lugar mas o ponto se mantém inalterado. Outra diferença pode ser observada na digitação indicada: dedo 2 na nota Fá (terceira nota do compasso) em EME.T e dedo 3 em Ms.T. Tal diferença, no entanto, pode ser classificada como um ato colaborativo por parte do editor-interprete.

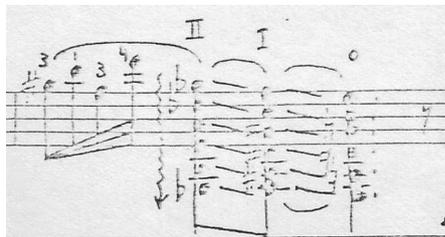


Fig. 3.1 – compasso 9: Digitação dedo 3 na nota Fá, e primeiro acorde em colcheia e terceiro acorde em semínima pontuada. Fonte: Ms.T

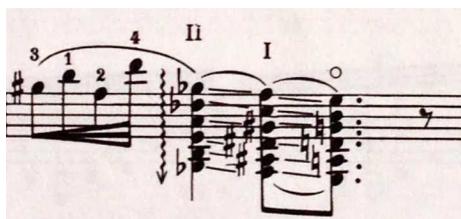


Fig. 3.2 – compasso 9: Digitação dedo 2 na nota Fá, e primeiro acorde em semínima e terceiro acorde em colcheia pontuada. Fonte: EME.T © Max Eschig

Na figura abaixo (Fig.3.3) apresentamos o mesmo trecho exemplificado de nossa edição crítica com a correção do erro de impressão conforme o manuscrito e manutenção do ato colaborativo referente à digitação.

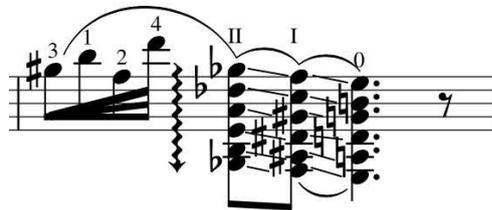


Fig. 3.3 – compasso 9: Digitação dedo 2 na nota Fá, e primeiro acorde em semínima e terceiro acorde em colcheia pontuada. Fonte: EC.T

Compasso 11. Outro erro de impressão é a ausência do sinal de ligadura de duração na nota Sol da metade do terceiro tempo para o quarto tempo no compasso 11 em EME.T (Fig.3.5), que pode ser visto em Ms.T (Fig. 3.4). Nesse mesmo compasso, um exemplo de um provável ato colaborativo também pode ser observado pela adição do sinal de natural (bequadro) na nota Ré do último acorde do compasso em EME.T (Fig. 3.5) mas ausente em Ms.T (Fig.3.4), mantendo a forma da digitação da mão esquerda durante o *glissando*.

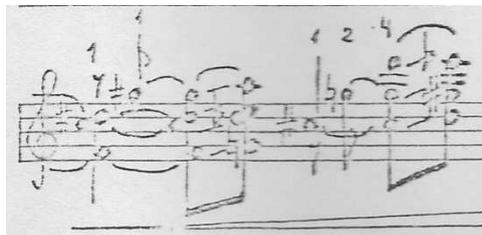


Fig. 3.4 – compasso 11: Sinal de ligado na nota Sol e ausência do sinal de bequadro na nota Ré. Fonte: Ms.T



Fig. 3.5 – compasso 11: Ausência do sinal de ligado na nota Sol, mas sinal de bequadro na nota ré. Fonte: EME.T © Max Eschig

Em nossa edição adicionamos a ligadura da nota Sol conforme indicado no manuscrito e mantivemos a indicação de bequadro na nota Ré (Fig. 3.6).

Compassos 28 e 29. Um exemplo de ato colaborativo pode ser observado na alteração da voz inferior para uma oitava acima quando comparamos as figuras 3.9 e 3.10. Dois exemplos de erro de impressão também aparecem nesses compassos, sendo o primeiro a indicação de dinâmica *mf* em Ms.T (Fig. 3.9) não presente na versão impressa (Fig. 3.10), e o segundo erro, no compasso 29, consiste na ligadura que cobre todas as 4 notas do grupo de semicolcheias em Ms.T (Fig. 3.9), enquanto em EME.T apenas as 3 primeiras semicolcheias apresentam ligadura (Fig. 3.10).

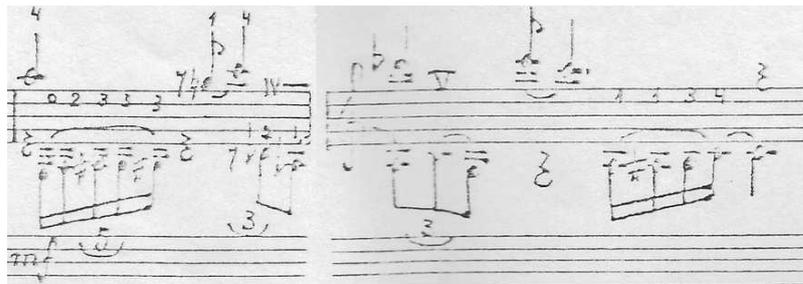


Fig. 3.9 – compassos 28 e 29: Voz inferior em oitava abaixo, indicação de dinâmica *mf*, e ligadura nas 4 semicolcheias. Fonte: Ms.T



Fig. 3.10 – compassos 28 e 29: Voz inferior em oitava acima, sem indicação de dinâmica, e ligadura em apenas 3 semicolcheias. Fonte: EME.T © Max Eschig

Mantemos em EC.T o ato colaborativo utilizando a voz inferior em oitava acima, adicionamos a indicação de dinâmica e prologamos a ligadura no último grupo de semicolcheias (Fig. 3.11).

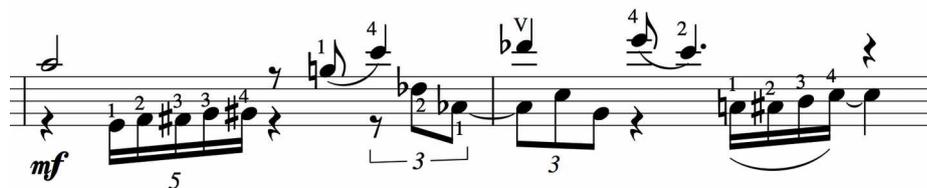


Fig. 3.11 – compassos 28 e 29: Correções de sinais de dinâmicas e ligaduras. Fonte: EC.T

Compasso 34. Um provável erro de escrita no manuscrito é a ausência da nota Ré, no terceiro grupo de quiáteras de 10 notas (Fig. 3.12), mas que foi corrigido em EME.T (Fig. 3.13) em um ato colaborativo.

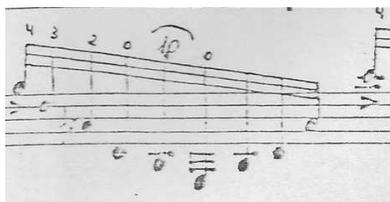


Fig. 3.12 – compasso 34: Nove notas apenas no grupo de quiálteras de 10 notas. Fonte: Ms.T



Fig. 3.13 – compasso 34: Dez notas, versão impressa corrigida. Fonte: EME.T © Max Eschig

Compasso 40. Um erro de impressão aparece no compasso 40 onde a nota Sol da voz superior aparece como colcheia em EME.T (Fig. 3.15) e como semicolcheia em Ms.T (Fig. 3.14)

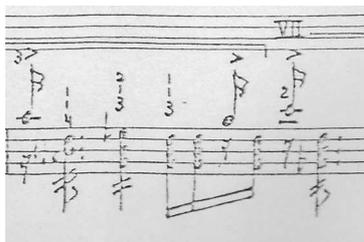


Fig. 3.14 – compasso 40: Nota sol em semicolcheia, na voz superior. Fonte: Ms.T



Fig. 3.15 – compasso 40: Nota sol em colcheia, na voz superior. Fonte: EME.T © Max Eschig

Adotamos em nossa edição a nota sol em semicolcheia na voz superior (Fig. 16) conforme aparece no manuscrito do compositor.



Fig. 3.16 – compasso 40: Correção de acordo com o manuscrito. Fonte: EC.T

Compasso 47. A divergência entre o sinal de dinâmica *mezzopiano* em Ms.T (Fig. 3.17), e *piano* em EME.T (Fig. 3.18) representa um erro de impressão.



Fig. 3.17 – compasso 47: Sinal de dinâmica mezzo Piano. Fonte: Ms.T



Fig. 3.18 – compasso 47: Sinal de dinâmica Piano. Fonte: EME.T © Max Eschig



Fig. 3.19 – compasso 47: Sinal de dinâmica mezzo Piano. Fonte: EC.T

Compassos 51 e 52. Outro erro de impressão é a omissão de uma barra de compasso entre os compassos 51 e 52, que pode ser observado comparando as figuras 3.20 e 3.21. No exemplo abaixo é possível observar ainda um ato colaborativo na correção da indicação de digitação (segunda corda) sob o último Fá# da voz superior que estava inicialmente presente em Ms.T (Fig. 3.20).

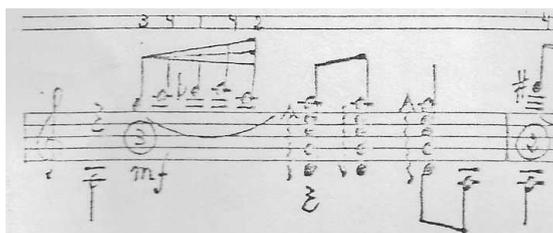


Fig. 3.20 – compassos 51 e 52: Barra de compasso, e indicação de digitação corda 2. Fonte. Ms.T

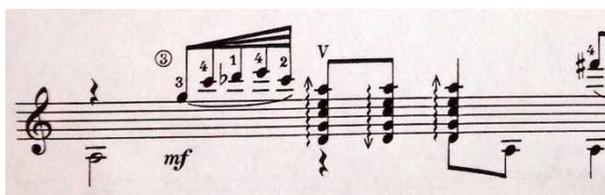


Fig. 3.21 – compassos 51 e 52: Ausência da barra de compasso, e sem indicação de digitação corda 2. Fonte. EME.T © Max Eschig

Adicionamos a barra de compasso em EC.T por se tratar de um erro de impressão, e não incluímos a indicação de digitação por se tratar de um ato colaborativo (Fig. 3.22).



Fig. 3.22 – compassos 51 e 52: Correções de acordo com o manuscrito. Fonte. EC.T

2.3.7 Aparato crítico: *Grave (II movimento)*

Compasso 2. A quinta nota que aparece nesse compasso é uma nota Fá em Ms.T (Fig. 3.23) e nota Mi no EME.T (Fig. 3.24).

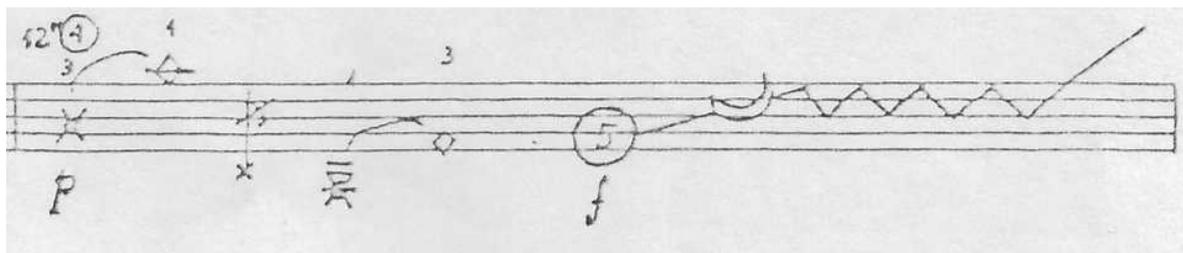


Fig. 3.23 – compasso 2: Nota Fá no harmônico. Fonte: Ms.T

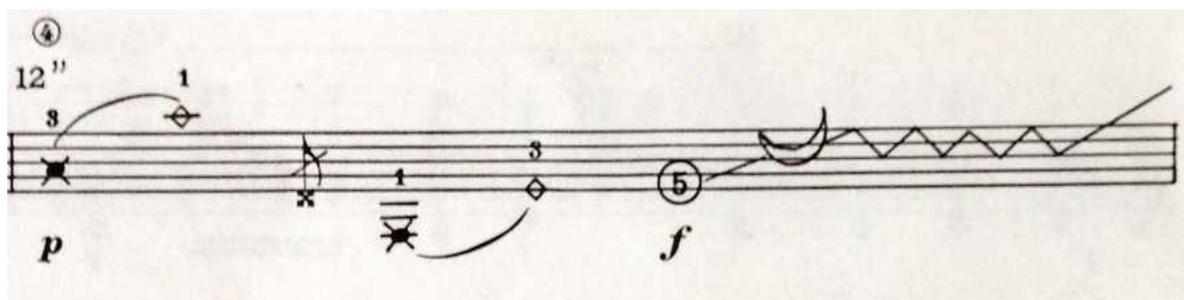


Fig. 3.24 – compasso 2: Nota Mi, no harmônico. Fonte. EME.T

Entendemos que as notas percussivas são seguidas pelos seus respectivos harmônicos uma oitava e a nota Mi provavelmente é um erro de impressão em EME.T, portanto corrigimos para a nota Fá em EC.T (Fig. 3.25) conforme consta no manuscrito.

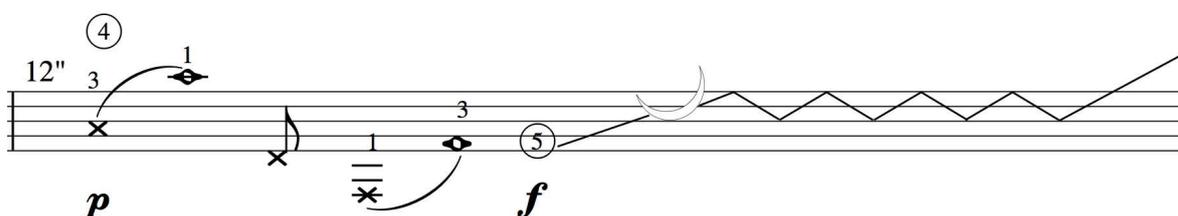


Fig. 3.25 – compasso 2: Nota Fá, no harmônico. Fonte. EC.T

Compasso 8. Um erro de impressão aparece no compasso 8 com a ausência da barra de compasso na versão impressa (Fig. 3.27) quando comparada a Ms.T (Fig. 3.26).

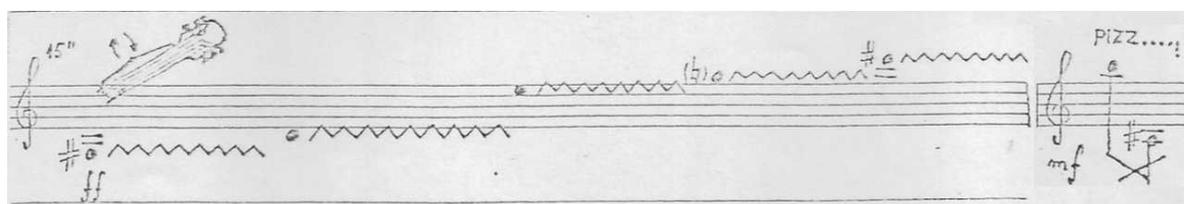


Fig. 3.26 – compasso 8: Barra de compasso. Fonte: Ms.T

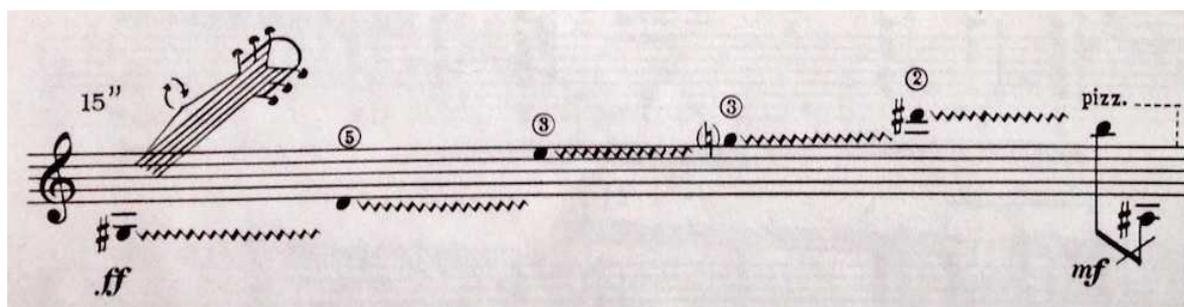


Fig. 3.27 – compasso 8: Barra de compasso ausente. Fonte. EME.T

Adicionamos em nossa edição (Fig. 3.28) a barra de compasso por se tratar de um erro de impressão e ainda por auxiliar os intérpretes na compreensão das frases.

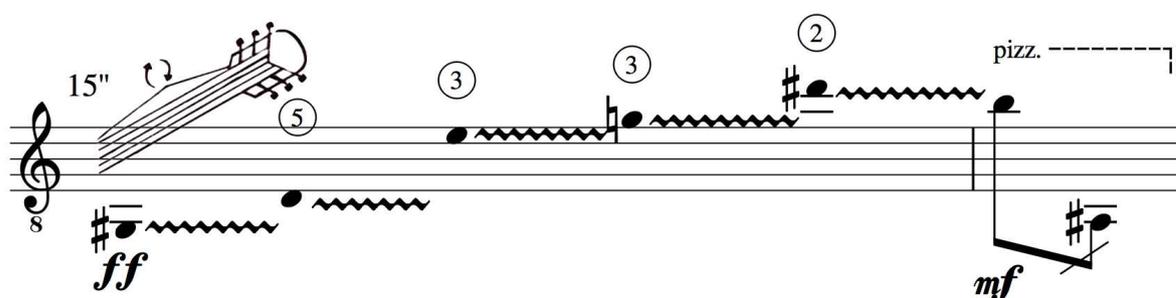


Fig. 3.28 – compasso 8: Barra de compasso. Fonte: EC.T

2.3.8 Aparato crítico: *Moderato. Più mosso (III movimento)*

Observamos apenas duas divergências entre as fontes no terceiro movimento da peça de Tacuchian.

Compasso 6. Os sustenidos nas notas Lá e Sol não aparecem em Ms.T (Fig. 3.29), mas supomos que deveriam aparecer devido a indicação da posição VI do braço do violão. Nas duas últimas notas Lá, não há indicação de bequadro apesar de constar a indicação da casa em Ms.T. São exemplos de prováveis omissões por parte do compositor.

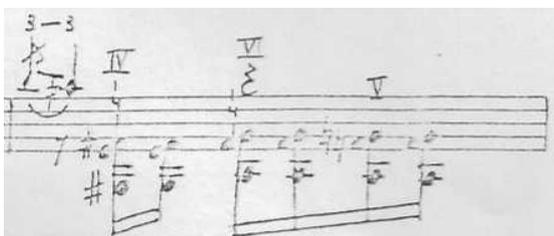


Fig. 3.29 – compasso 6: Sustenidos e bequadros. Fonte: Ms.T

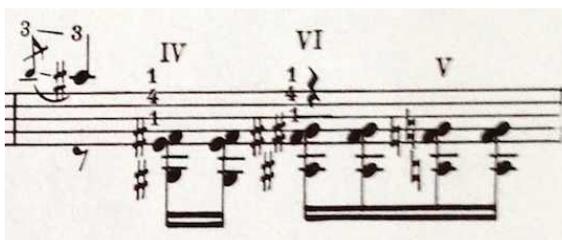


Fig. 3.30 – compasso 6: Sustenidos e bequadros. Fonte: EME.T

Compasso 53. A indicação de digitação referente a corda em que a nota deve ser tocada aparece apenas em Ms.T (Fig. 3.31). Compreendemos que essa indicação de digitação sugerindo a segunda corda do violão esteja subentendida na versão impressa, a fim de utilizar a digitação sugerida. Dessa maneira, não consideramos essa ausência de indicação como um erro de impressão e mantivemos em nossa edição a mesma versão que consta na edição impressa pela Max Eschig (Fig. 3.32).

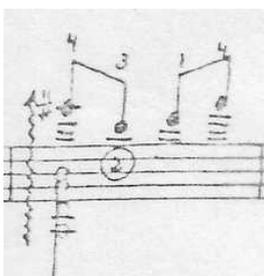


Fig. 3.31: Digitação corda 2. Fonte: Ms.T

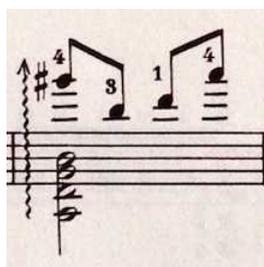


Fig. 3.32: Ausência da digitação de corda 2. Fonte: EME.T

2.3.9 Síntese

Apesar das poucas divergências entre as fontes, pudemos classificar as alterações em dois tipos: erros e atos colaborativos. Entre os exemplos de erros foram observados alterações de figuras rítmicas, ausências de ligaduras de duração e de expressão, omissão e alteração de sinais de dinâmicas, alteração de notas e supressão de barras de compasso.

Entre os exemplos de atos colaborativos foram demonstrados alterações do texto musical e de oitavas e correção de possíveis erros de escrita no manuscrito. Entende-se que os atos colaborativos contribuem para o resultado final da obra e fornecem informações também em relação à gênese da mesma. Dessa maneira, nossa edição procurou se basear nas noções de edição crítica adotando todos os atos colaborativos e corrigindo todos os erros identificados no confronto entre as fontes.

2.4 PEQUENA SUITE DE RADAMÉS GNATTALI

2.4.1 Introdução

Obtivemos acesso às cópias de dois manuscritos do punho do próprio Radamés Gnattali, assim pudemos observar diferenças entre esses manuscritos além das divergências com a versão impressa. Entre os exemplos de alteração estão incluídos erros no título do primeiro movimento e sinais de acidentes musicais ausentes ou deslocados. Apesar de várias dessas alterações já terem sido descritas no livro “*Radamés Gnattali e o Violão de Concerto: Uma revisão da obra para violão solo com base nos manuscritos*” de Luciano Lima (2017), em nossa pesquisa apresentamos o confronto de dois manuscritos, além das imagens digitalizadas dos trechos que apresentam divergências e imagens digitalizadas das nossas sugestões editoriais.

2.4.2 Tradição da Obra

Escrita em 1985 foi a última peça para violão solo escrita por Radamés Gnattali, e foi estreada por Turibio Santos em Montevideu em 1986 (SANTOS, 2014: 135). Atendendo ao pedido do violonista, o compositor teria procurado escrever uma obra para violão com “sabor nordestino” (FARIA: 2012: 55).

2.4.3 Localização das fontes

As partituras impressas da Max Eschig estão disponíveis no mercado. Nossa pesquisa obteve acesso a dois manuscritos, sendo o primeiro obtido diretamente com a viúva do compositor, Nelly Gnattali, e o segundo através do professor Dr. Gilson Antunes que possuía uma cópia desse manuscrito em seu acervo pessoal.

2.4.4 Estemática

O manuscrito obtido com a viúva do compositor apresenta maiores semelhanças com a edição impressa, portanto é plausível supor que esse manuscrito tenha originado a edição da Max Eschig, e conseqüentemente o manuscrito fornecido pelo professor Dr. Antunes seja uma fonte mais antiga.

2.4.5 Sigla das fontes

Utilizaremos as siglas Ms1.P.G (Manuscrito 1 Pequena Suite Gnattali) em relação à fonte obtida através do professor Dr. Gilson Antunes, Ms2.P.G (Manuscrito 2 Pequena Suite Gnattali) em relação ao manuscrito obtido diretamente com a viúva do compositor, EME.P.G (Éditions Max Eschig Pequena Suite Gnattali) em relação à edição impressa pela editora francesa, e EC.P.G (Edição Crítica Pequena Suite Gnattali) em relação à nossa edição crítica.

2.4.6 Normas de edição

A fim de facilitar a localização na partitura, estabeleceu-se a utilização de número de compassos a partir da versão impressa, a qual consideramos aqui como texto-base. Cada compasso ou grupo de compassos serão apresentados em negrito no aparato crítico, a fim de se comparar as imagens digitalizadas das três fontes referentes a este determinado trecho, incluindo comentários sobre as variantes dos testemunhos. Sempre que nossas decisões editoriais apresentem alguma divergência em relação ao texto-base, o trecho referente de nossa edição EC.P.G também estará exemplificado junto ao respectivo lugar-crítico. Nossa edição adota todos os atos colaborativos por compreendermos que eles contribuem para o resultado final da obra. Dessa maneira, não incluiremos no corpo do texto os casos em que nossa edição apresentar-se exatamente igual à edição impressa. A apresentação do aparato-crítico será subdividida por movimentos.

2.4.7 Aparato crítico: *Pastoril (I Movimento)*

Logo no título do movimento observamos uma alteração de “Pastoril” em ambos os manuscritos para “Pastoral” na versão impressa. Um provável erro de impressão como podemos observar comparando as figuras 4.1 a 4.3.



Fig. 4.1: Título do movimento como Pastoril. Fonte: Ms1.P.G

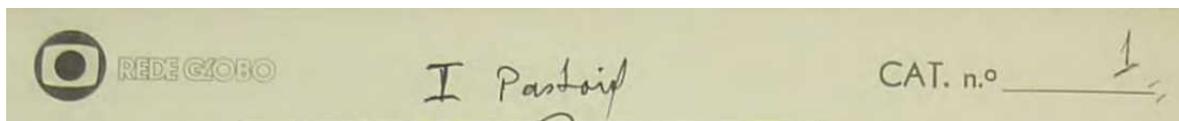


Fig. 4.2: Título do movimento como Pastoral. Fonte: Ms2.P.G

Doigtés : T. SANTOS

Radames GNATTALI
Rio, 1985

I. PASTORAL

Fig. 4.3: Título do movimento como Pastoral. Fonte: EME.P.G. © Max Eschig

A fonte Ms2.P.G apresenta uma capa onde pode ser lido novamente “Pastoril” (Fig.4.4). Apesar de estar escrito “dedilhado e revisão por T. Santos”, esse manuscrito não apresenta indicação de digitação. É plausível afirmar que o título do movimento seja “Pastoril” e nesse caso seria um erro de impressão pois encontra-se igual nos dois manuscritos, além de corroborar com a ideia dessa dança oferecer um caráter nordestino à peça conforme mencionado anteriormente. Os pastoris são festas de caráter popular cuja principal característica é a presença de dança, música e representação teatral, de caráter religioso ou profano (SILVA, 2011). Nesse caso, adotamos em nossa edição “Pastoril” como título do primeiro movimento.

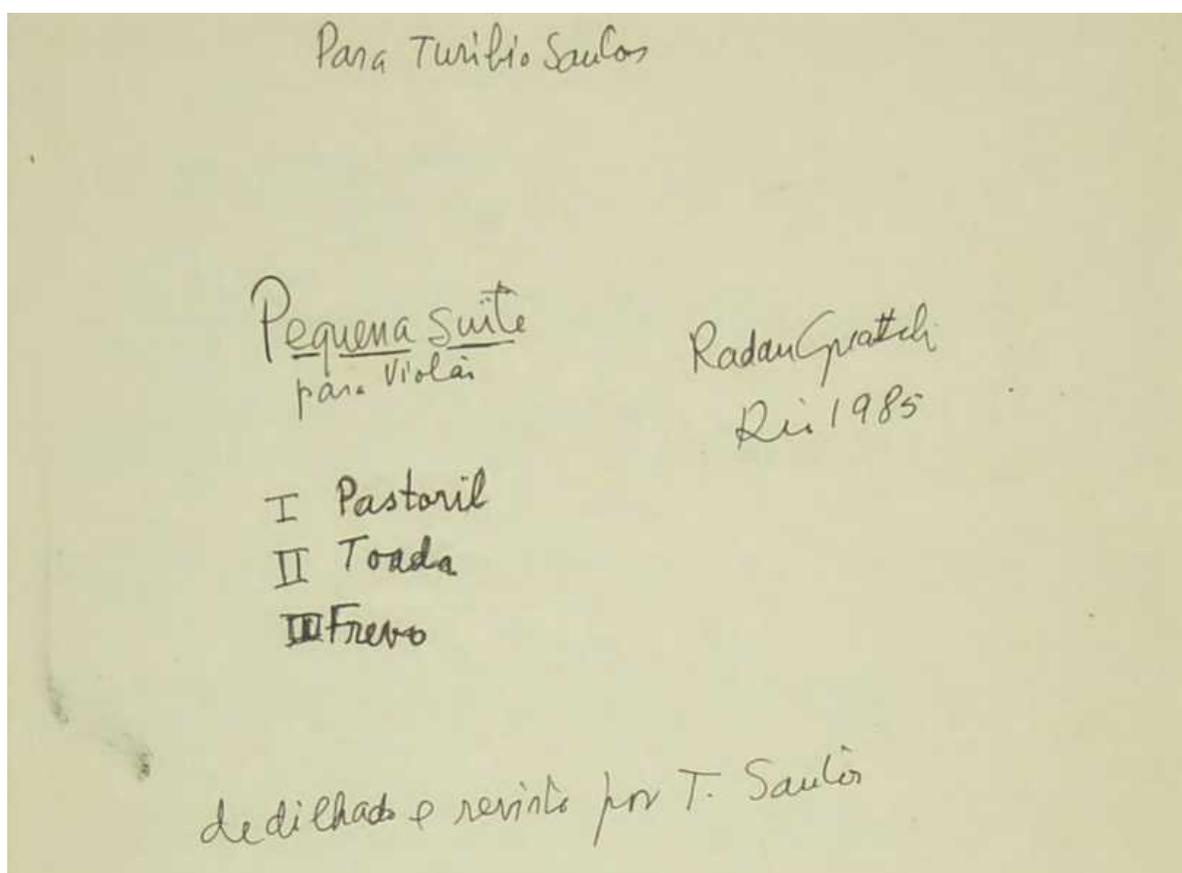


Fig. 4.4: Capa do manuscrito apresentando o título do primeiro movimento como Pastoril. Fonte: Ms2.P.G

Compasso 1. A fonte Ms1.P.G apresenta o sinal de dinâmica *piano* (Fig. 4.5) enquanto as outras duas fontes apresentam *mezzoforte* (Figs. 4.6 e 4.7). Essa diferença corrobora

com a sistemática apresentada anteriormente e sugere que a fonte Ms2.P.G tenha uma maior proximidade com EME.P.G. Aqui há um exemplo da gênese da peça onde provavelmente o compositor tenha decidido alterar a dinâmica de *piano* para *mezzoforte* apesar de que possa também ser um ato colaborativo com o violonista.



Fig. 4.5 – compasso 1: Sinal de dinâmica *piano*. Fonte: Ms1.P.G

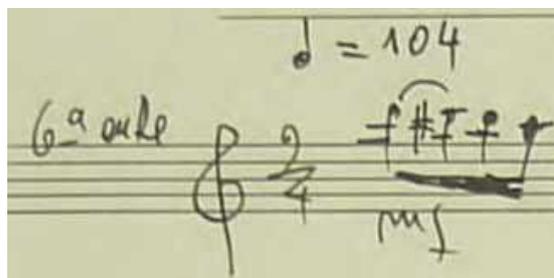


Fig. 4.6 – compasso 1: Sinal de dinâmica *mezzoforte*. Fonte: Ms2.P.G

6ª corde en RÉ



Fig. 4.7 – compasso 1: Indicação de dinâmica *mezzoforte*. Fonte: EME.P.G. © Max Eschig

Compasso 5. Um exemplo de ato colaborativo é apresentado na edição impressa (Fig. 4.10) pela adição de pausas na voz inferior que não estavam indicadas em nenhum dos manuscritos (Fig. 4.8 e 4.9).



Fig. 4.8 – compasso 5: Ausência de pausas na voz inferior. Fonte: Ms1.P.G

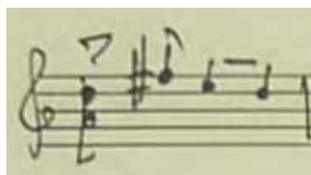


Fig. 4.9 – compasso 5: Ausência de pausas na voz inferior. Fonte: Ms2.P.G



Fig. 4.10 – compasso 5: Pausas na voz inferior. Fonte: EME.P.G. © Max Eschig

Compasso 8. Ms1.P.G apresenta o compasso 8 sem nenhuma indicação de ligado (Fig. 4.11), enquanto Ms2.P.G possui uma indicação ligado entre as notas Ré e Lá do primeiro tempo (Fig. 4.12). Em EME.P.G o ligado inicial está presente, e possui ainda outra indicação de ligado entre as notas Lá e Si do segundo tempo, indicando um possível ato colaborativo do violonista (Fig. 4.13).



Fig. 4.11 – compasso 8: Ausência de ligados. Fonte: Ms1.P.G

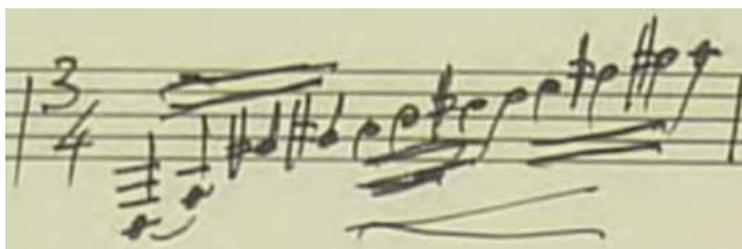


Fig. 4.12 – compasso 8: Ausência de ligado no segundo tempo. Fonte: Ms2.P.G



Fig. 4.13 – compasso 8: Ligados no primeiro e segundo tempos. Fonte: EME.P.G. © Max Eschig

Compasso 12. Há aqui um exemplo de ato colaborativo pela adição de ligado entra as notas Lá e Sol.

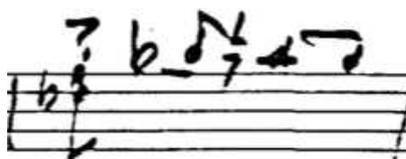


Fig. 4.14 – compasso 12: Ausência de ligados. Fonte: Ms1.P.G

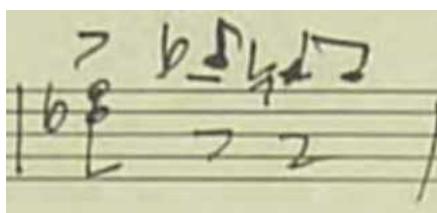


Fig. 4.15 – compasso 12: Ausência de ligados. Fonte: Ms2.P.G



Fig. 4.16 – compasso 12: Ligado entre as notas Lá e Sol. Fonte: EME.P.G. © Max Eschig

Compasso 14. Outro exemplo de ato colaborativo pela adição de ligado entra as notas Fá# e Mi.

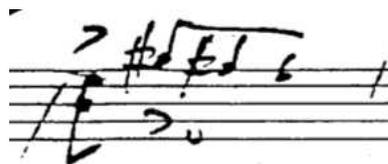


Fig. 4.17 – compasso 14: Ausência de ligados. Fonte: Ms1.P.G

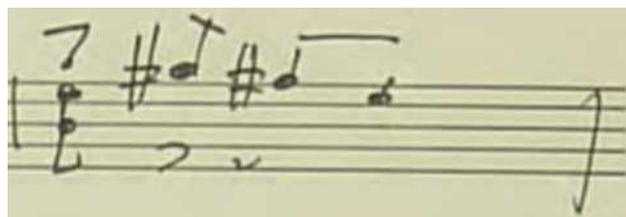


Fig. 4.18 – compasso 14: Ausência de ligados. Fonte: Ms2.P.G



Fig. 4.19 – compasso 14: Ligado entre as notas Fá# e Mi. Fonte: EME.P.G. © Max Eschig

Compasso 16. A indicação de dinâmica *mezzoforte* não consta em Ms1.P.G. (Fig. 4.20) apesar de estar em ambas Ms2.P.G e EME.P.G (Fig. 4.21 e 4.22). Um provável erro de cópia feito pelo próprio compositor e que foi transcrito na versão impressa é a ausência do sinal de sustenido na nota Fá (nota mais aguda do acorde) nas fontes Ms2.P.G e EME.P.G, que encontra-se presente em Ms1.P.G.

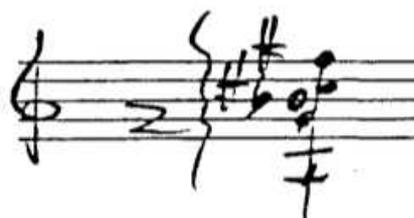


Fig. 4.20 – compasso 16: Ausência de indicação de dinâmica e nota Fá#. Fonte: Ms1.P.G

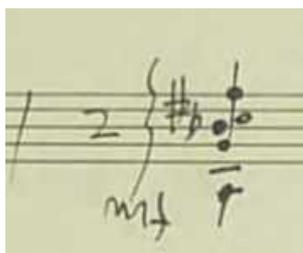


Fig. 4.21 – compasso 16: Indicação de dinâmica *mezzoforte* e ausência do sinal de sustenido. Fonte: Ms2.P.G



Fig. 4.22 – compasso 16: Indicação de dinâmica *mezzoforte* e ausência do sinal de sustenido. Fonte: EME.P.G. © Max Eschig

Em nossa edição adicionamos o sinal de sustenido a nota Fá.



Fig. 4.23 – compasso 16 – Correção do Fá# em nossa edição crítica. Fonte: EC.P.G.

O recente livro *Radamés Gnattali e o violão de Concerto [livro eletrônico]: uma revisão da obra para violão solo com base nos manuscritos* lançado em 2017 pelo professor Dr. Luciano Lima, aponta essa ausência do sinal de sustenido do compasso 16 como um possível erro (LIMA, 2017: 115), o qual pudemos comprovar quando comparado ao Ms1.P.G.

Compasso 17. A indicação de dinâmica *piano* não consta em Ms1.P.G. (Fig. 4.24) apesar de estar presente nas fontes Ms2.P.G e EME.P.G (Fig. 4. 25 e 4.26). No segundo tempo é possível observar uma indicação de ligado entre as notas Sol# e Lá apenas em EME.P.G, indicando um ato colaborativo.



Fig. 4.24 – compasso 17: Ausência de indicação de dinâmica. Fonte: Ms1.P.G

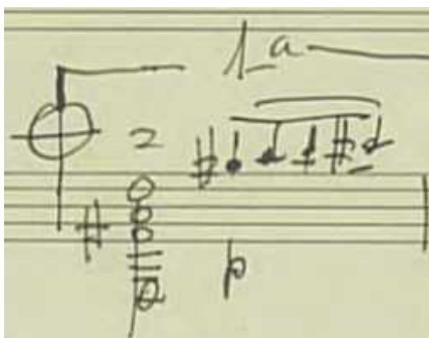


Fig. 4.25 – compasso 17: Indicação de dinâmica *piano*. Fonte: Ms2.P.G



Fig. 4.26 – compasso 17: Indicação de dinâmica *piano* e indicação de ligado. Fonte: EME.P.G. © Max Eschig

Compasso 19. A indicação de dinâmica *forte* não consta em Ms1.P.G. (Fig.4.27) apesar de estar presente em ambas Ms2.P.G e EME.P.G (Fig. 4. 28 e 4.29). Novamente um exemplo de ato colaborativo com a adição de indicação de ligado no segundo tempo entre as notas Fa# e Mi, apenas em EME.P.G.

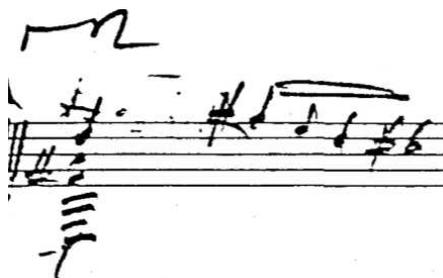


Fig. 4.27 – compasso 19: Ausência de indicação de dinâmica. Fonte: Ms1.P.G

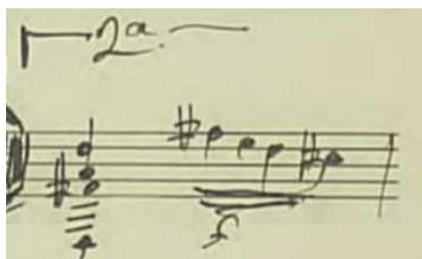


Fig. 4.28 – compasso 19: Indicação de dinâmica *forte*. Fonte: Ms2.P.G



Fig. 4.29 – compasso 19: Indicação de dinâmica *forte* e indicação de ligado. Fonte: EME.P.G. © Max Eschig

Compasso 20. Indicação de ligado presente entre as notas Mi e Ré apenas em EME.P.G.

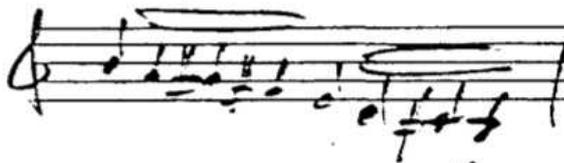


Fig. 4.30 – compasso 20: Ausência de indicação de ligado. Fonte: Ms1.P.G

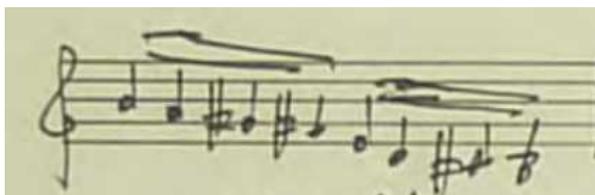


Fig. 4.31 – compasso 20: Ausência de indicação de ligado. Fonte: Ms2.P.G



Fig. 4.32 – compasso 32: Indicação de ligado. Fonte: EME.P.G. © Max Eschig

Compassos 25 e 26. A indicação *cavalete* é apresentada seguida de um colchete que indica até onde deve ser tocado dessa maneira em ambos os manuscritos (Fig. 4.33 e 4.34) mas não possui tal colchete na edição impressa (Fig. 4.35), o que pode ser caracterizado como um erro de impressão.

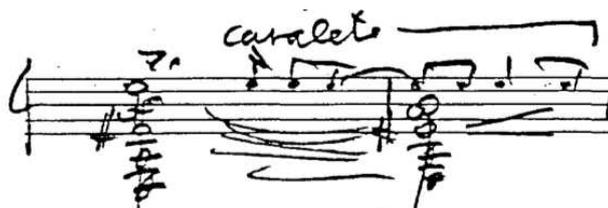


Fig. 4.33 – compassos 25 e 26: Indicação *cavalete* até o compasso 26. Fonte: Ms1.P.G



Fig. 4.34 – compassos 25 e 26: Indicação *cavalete* até o compasso 26. Fonte: Ms2.P.G



Fig. 4.35 – compassos 25 e 26: Indicação *cavalete* apenas no compasso 25. Fonte: EME.P.G. © Max Eschig

Em nossa edição adicionamos a indicação *cavalete* com duração até o compasso 26.

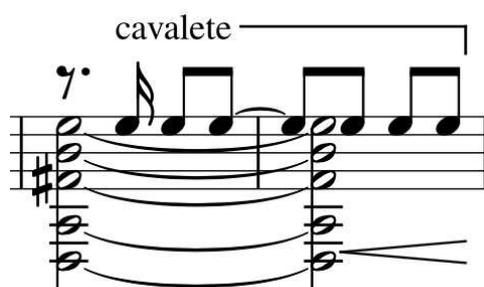


Fig. 4.36 – compassos 25 e 26: Indicação de *cavalete* até compasso 26 em nossa edição. Fonte: EC.P.G.

Compassos 27 e 28. Os compassos 27 e 28 não possuem nenhuma indicação de dinâmica em Ms1.P.G. (Fig. 4.37) enquanto nas outras duas fontes apresentam respectivamente indicações de *forte*, sinal de decrescendo e de *piano*, como exemplificado nas figuras 4.38 e 4.39. Há ainda uma indicação de ligado entre as duas primeiras notas do compasso 27 incluída apenas na versão impressa em um ato colaborativo.



Fig. 4.37 – compassos 27 e 28: Ausência de indicações de dinâmica. Fonte: Ms1.P.G

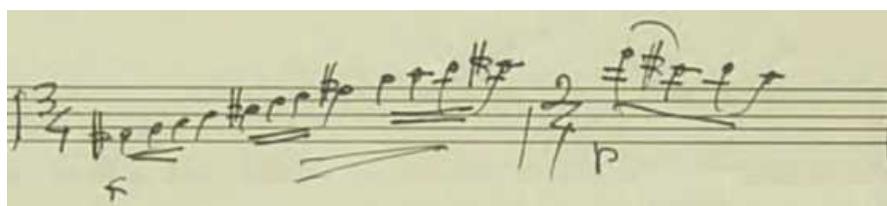


Fig. 4.38 – compassos 27 e 28: Indicações de dinâmica *forte*, sinal de decrescendo e de *piano*. Fonte: Ms2.P.G

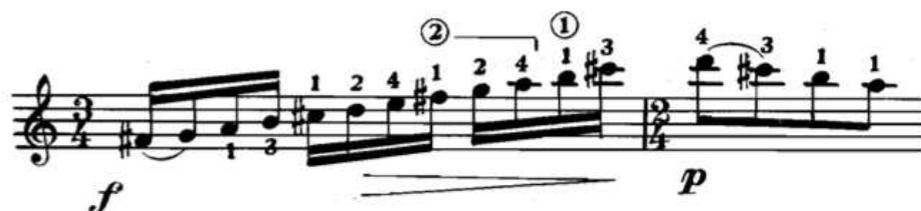


Fig. 4.39 – compassos 27 e 28: Indicações de dinâmica *forte*, sinal de decrescendo e de *piano*, e ligado entre as duas primeiras notas. Fonte: EME.P.G. © Max Eschig

Compassos 30 e 31. A adição de ligado entre as duas primeiras notas de cada um desses compassos é provavelmente um resultado de um ato colaborativo, pois tais ligados não estão presentes nas fontes manuscritas. No segundo tempo do compasso 30 podemos observar que inicialmente a nota Sib era uma colcheia (Fig. 4.40) e que foi posteriormente modificada para semicolcheia, acrescentando uma pausa de semicolcheia em seguida (Fig. 4.41)



Fig. 4.40 – compassos 30 e 31: Ausência de ligados e nota Sib como colcheia. Fonte: Ms1.P.G

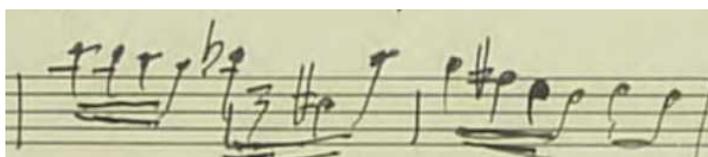


Fig. 4.41 – compassos 30 e 31: Ausência de ligados e nota Sib como semicolcheia. Fonte: Ms2.P.G



Fig. 4.42 – compassos 30 e 31: Ligados e nota Sib como semicolcheia. Fonte: EME.P.G. © Max Eschig

Compassos 32 a 35. Da mesma maneira que nos compassos 25 e 26, indicação *cavalete* seguida por um colchete em Ms2.P.G deixa clara a intenção de produzir um timbre diferenciado apenas nas notas Mi dos compassos 32, 33 e 34 (Fig. 4.44). Um provável erro de impressão é a ausência da indicação de dinâmica *mf* no compasso 34 em EME.P.G. Ms1.P.G não apresenta a segunda indicação *cavalete* nem a indicação de dinâmica, mas apresenta um sinal de crescendo abaixo dos harmônicos no compasso 35 que não está presente nas demais fontes.

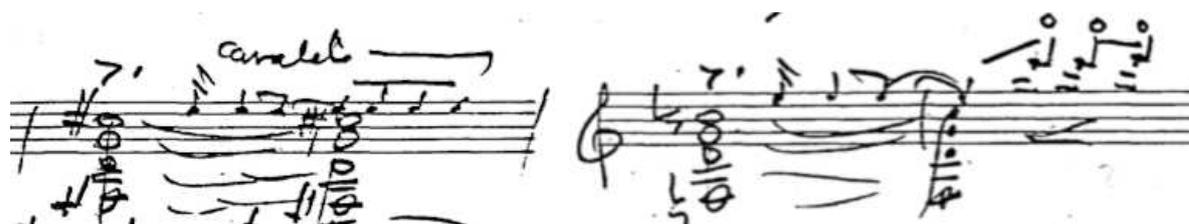


Fig. 4.43 – compassos 32 a 35: Ausência da indicação *cavalete* no compasso 34, mas apresenta indicação de crescendo no compasso 35. Fonte: Ms1.P.G

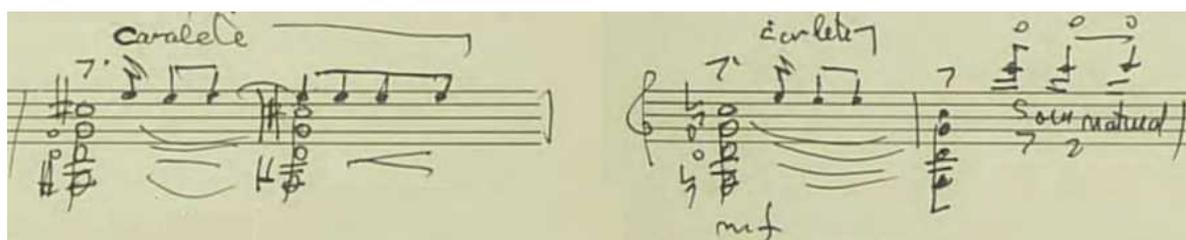


Fig. 4.44 – compassos 32 a 35: Indicação *cavalete* e dinâmica *mf*. Fonte: Ms2.P.G

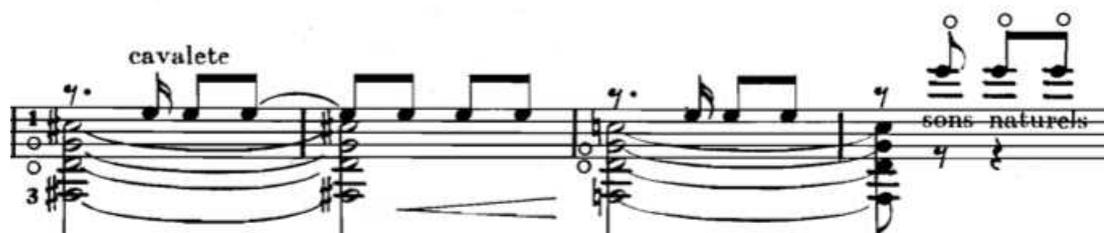


Fig. 4.45 – compassos 32 a 35: Indicação *cavalete* apenas no compasso 32 e ausência de indicação *mf*. Fonte: EME.P.G. © Max Eschig

Novamente adotamos a indicação *cavalete* conforme consta no manuscrito.

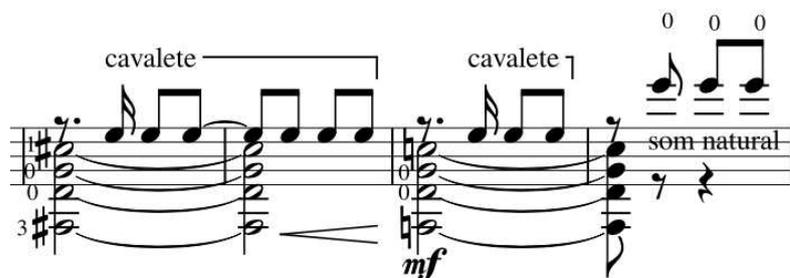


Fig. 4.46 – compassos 32 a 35 – Indicação de *cavalete* nos compassos 32, 33 e 34 na nossa edição. Fonte: EC.P.G.

Compasso 39. Ambas as versões Ms2.P.G e EME.P.G apresentam o sinal de sustenido na nota Mi enquanto em Ms.1.P.G encontra-se na nota Sol. Esse é outro caso onde um provável

erro de cópia feito pelo próprio compositor foi transcrito na versão impressa, como argumenta Lima em seu livro (LIMA, 2017: 116).



Fig. 4.47 – compasso 39: Mi natural e Sol#. Fonte: Ms1.P.G



Fig. 4.48 – compasso 30: Mi# e Sol natural. Fonte: Ms2.P.G



Fig. 4.49 – compasso 39: Mi# e Sol natural. Fonte: EME.P.G. © Max Eschig

Em nossa edição corrigimos o erro de impressão para Sol# e Mi natural.

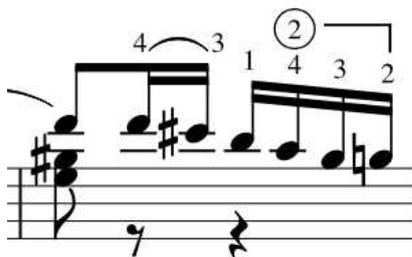


Fig 4.50 – compasso 39 – Sol#, invés de Mi# em nossa edição. Fonte. EC.P.G.

Compassos 40 e 41. Acento no primeiro Fá# apenas em Ms.1.P.G. Ligaduras de expressão em apenas em Ms.2.P.G. Compositor muda a nota Sol# do compasso 41 em Ms.1.P.G. para a nota enarmônica Lá^b em Ms.2.P.G.

Fig. 4.51 – compassos 40 e 41: Fá# com acento no compasso 40 e Sol# no compasso 41. Fonte: Ms1.P.G

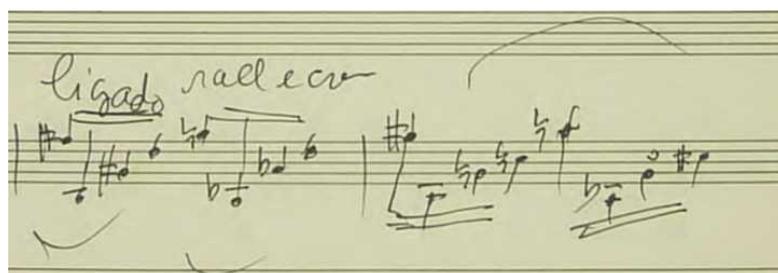
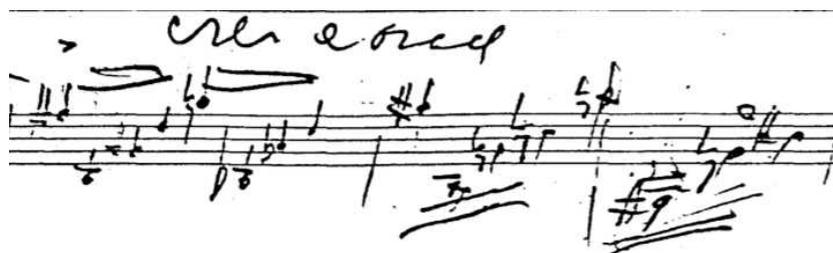


Fig. 4.52 – compassos 40 e 41: Ligaduras de expressão e Láb. Fonte: Ms2.P.G



Fig. 4.53 – compassos 40 e 41: Ausência de acento e de ligaduras de expressão. Fonte: EME.P.G. © Max Eschig
Acrescentamos em nossa edição as indicações de ligado de expressão.

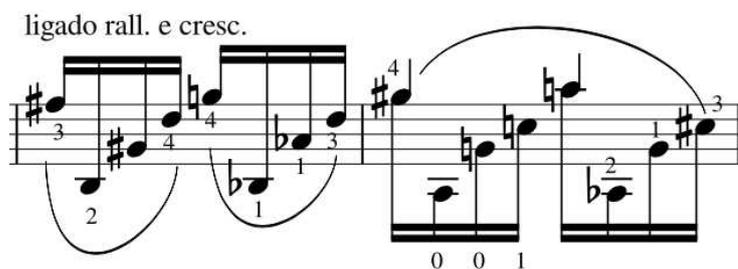


Fig. 4.54 – compassos 40 e 41 – Indicações de ligados de expressão em nossa edição. Fonte: EC.P.G.

Compassos 43, 44 e 45. A fonte Ms.1.P.G. não é muito legível mas podemos perceber alguns pontos que diferem das demais fontes. No compasso 43 as notas são semicolcheias, e o compasso 44 as notas seriam semínimas em Ms.1.P.G. (Fig. 4.55) enquanto em Ms.2.P.G. (Fig. 4.56) e em EME.P.G. (Fig. 4.57) as notas do compasso 43 são tercinas de colcheias e dos compassos 44 e 45 são mínimas.



Fig. 4.55 – compassos 43 a 45: Alteração nas figuras rítmicas em relação as outras fontes Fonte: Ms1.P.G

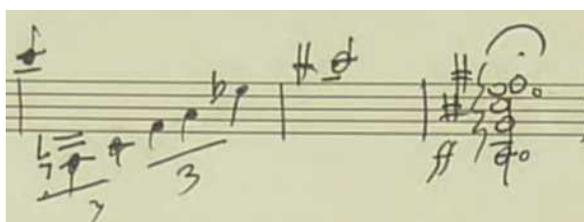


Fig. 4.56 – compassos 43 a 45: Alteração das figuras rítmicas em relação ao manuscrito Ms1.P.G. Fonte: Ms2.P.G



Fig. 4.57 – compassos 43 a 45: Alteração das figuras rítmicas em relação ao manuscrito Ms1.P.G. Fonte: EME.P.G. © Max Eschig

Compasso 47. Coda. Sinal de *forte* apenas em Ms.1.P.G.

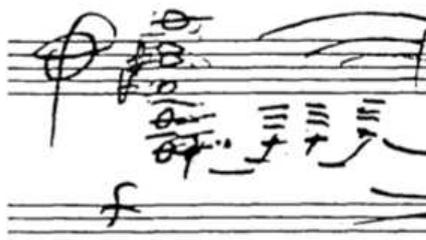


Fig. 4.58 – compasso 47: Indicação de dinâmica *forte* apenas nessa fonte. Fonte: Ms1.P.G

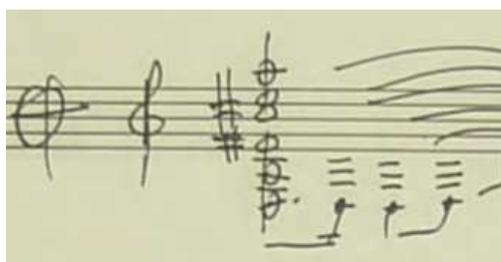


Fig. 4.59 – compasso 47: Ausência de indicação de dinâmica. Fonte: Ms2..P.G

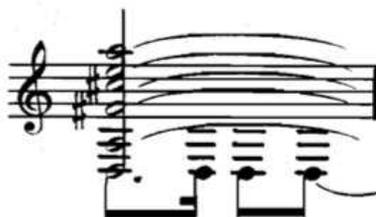


Fig. 4.60 – compasso 47: Ausência de indicação de dinâmica. Fonte: EME.P.G. © Max Eschig

2.4.8 Aparato crítico: *Toada (II Movimento)*

Compassos 2 e 3. No compasso 2, há um sinal de ligado na terceira semicolcheia presente apenas em Ms1.P.G, e indicação *rall.* deslocada ao compasso 3 (Fig. 4.61). Ainda no compasso 3, ambos manuscritos apresentam uma nota Ré a mais no acorde, quando comparados a EME.P.G. (Fig.4.63). Em Ms1.P.G. a nota mais aguda do acorde aparenta ser uma nota Mi com a indicação de corda solta, e em Ms2.P.G. há ainda uma indicação de arpejos nesse mesmo acorde, que não foram incluídas em EME.P.G.



Fig. 4.61 – compassos 2 e 3: Sinal de ligado na terceira semicolcheia do compasso 2, nota Mi e indicação de corda solta no compasso 3. Fonte: Ms1.P.G

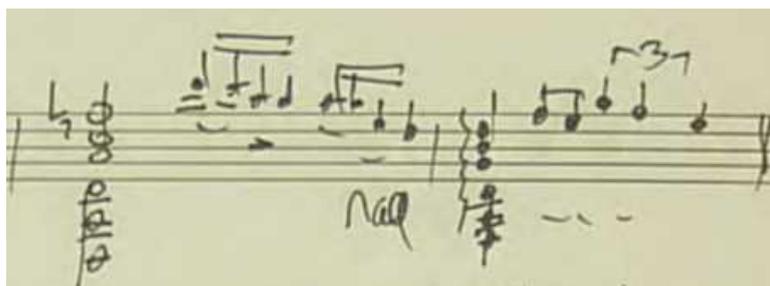


Fig. 4.62 – compassos 2 e 3: Indicação de *rall.* no compasso 2, nota Ré e sinal de arpejo no compasso 3. Fonte: Ms2.P.G



Fig. 4.63 – compassos 2 e 3: Indicações idênticas ao manuscrito Ms2.P.G, com exceção da nota Ré do compasso 3. Fonte: EME.P.G. © Max Eschig

Tocando a nota mais aguda Mi na primeira corda solta, optamos ainda por adicionar a nota Ré pois assim seria possível executar todas as notas arpejadas (Fig. 4.64).

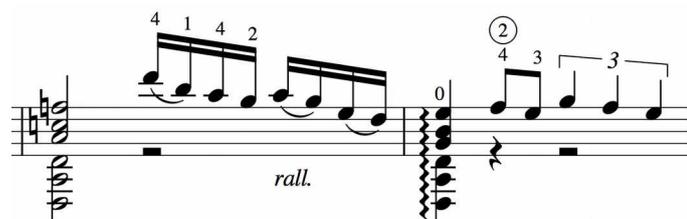


Fig. 4.64 – compassos 2 e 3: Adição da nota Ré, sinal de arpejo e nota Mi solta. Fonte: EC.P.G

Compasso 4. Há um erro de impressão na indicação “bem balançado e suave” em EME.P.G onde se lê “balençado” (sic) (Fig. 4.65). Comparando com manuscritos vemos que em Ms1.P.G não havia a indicação “suave” e nem uma indicação de ligado entre as notas Ré e Fá# na voz inferior, as quais estão presentes nas outras fontes.

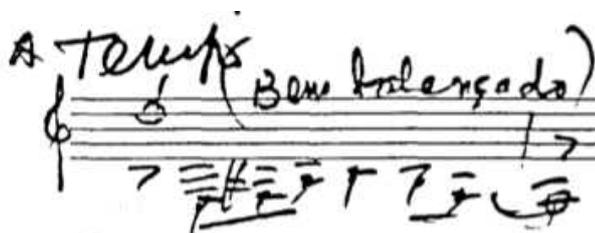


Fig. 4.65 – compasso 4: Não há sinal de ligado entre as notas Ré e Fá# na voz inferior. Fonte: Ms1.P.G.

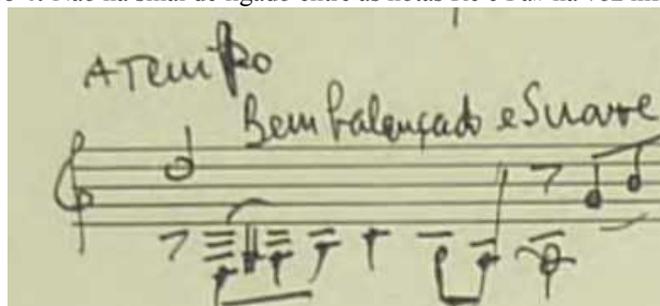


Fig. 4.66 – compasso 4: Sinal de ligado entre as notas Ré e Fá# na voz inferior. Fonte: Ms2.P.G.



Fig. 4.67 – compasso 4: Sinal de ligado na voz inferior e erro de impressão na palavra “balençado”. Fonte: EME.P.G. © Max Eschig

Corrigimos em nossa edição o erro de impressão referente a palavra “balençado”.

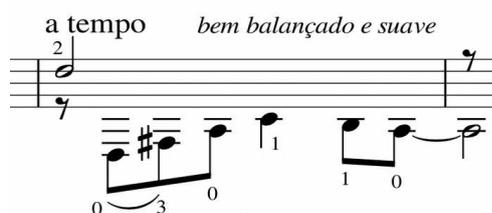


Fig. 4.68 – compasso 4: Sinal de ligado na voz inferior e erro de impressão corrigido. Fonte: EC.P.G.

Compasso 20. Indicação de dinâmica (<) em Ms.1.P.G. (Fig. 4.69) e “*cresc.*” em Ms.2.P.G. (Fig. 4.70), que não foi adicionada em EME.P.G. (Fig. 4.71) provavelmente por um erro de impressão.

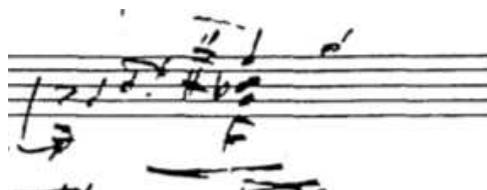


Fig. 4.69 – compasso 20: Indicação de garfo de dinâmica. Fonte: Ms1.P.G.

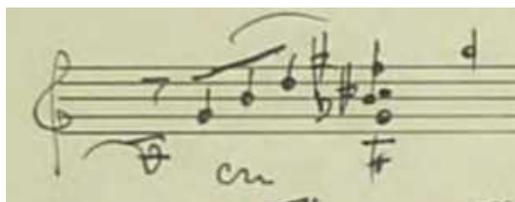


Fig. 4.70 – compasso 20: Indicação de *cresc.* de dinâmica. Fonte: Ms2.P.G.



Fig. 4.71 – compasso 20: Ausência de indicação de dinâmica. Fonte: EME.P.G. © Max Eschig

Adicionamos a indicação de dinâmica em nossa edição (Fig. 4.72).

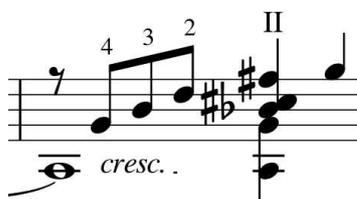


Fig. 4.72 – compasso 20: Adição da indicação de dinâmica. Fonte: EC.P.G.

Compasso 27. Ato colaborativo com a adição de um ligado mecânico entre Fá# e Sol (Fig. 4.75).



Fig. 4.73 – compasso 27: Ausência de indicação de ligado. Fonte: Ms1.P.G.

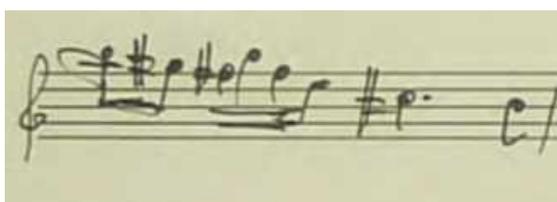


Fig. 4.74 – compasso 27: Ausência de indicação de ligado. Fonte: Ms2.P.G.



Fig. 4.75 – compasso 27: Indicação de ligado adicionado em um ato colaborativo. Fonte: EME.P.G. © Max Eschig

Compasso 31. Nota Lá com indicação de harmônico no último tempo do compasso 31 em Ms1.P.G. (Fig. 4.76), inexistente nas outras duas fontes.



Fig. 4.76 – compasso 31: Nota Lá em harmônico. Ms1.P.G



Fig. 4.77 – compasso 31: Ausência da nota Lá em harmônico. Ms2.P.G



Fig. 4.78 – compasso 31: Ausência da nota Lá em harmônico. EME.P.G. © Max Eschig

Compasso 32. A primeira nota desse compasso, Ré, apresenta nos manuscritos uma indicação de harmônico (Fig. 4.79) que não aparece em EME.P.G. (Fig. 4.81).



Fig. 4.79 – compasso 32: Nota Ré em harmônico. Ms1.P.G.

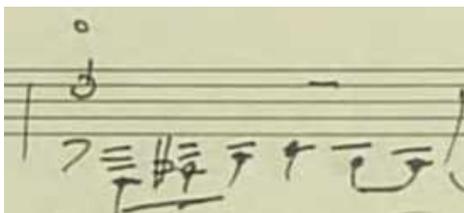


Fig. 4.80 – compasso 32: Nota Ré em harmônico. Ms2.P.G.

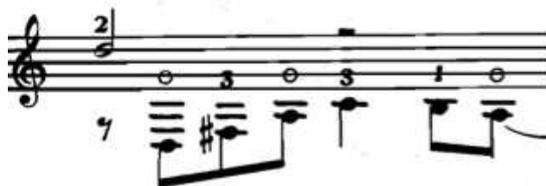


Fig. 4.81 – compasso 32: Ausência da nota Ré em harmônico. EME.P.G. © Max Eschig

Corrigimos em nossa edição a nota ré para ser executada com técnica de harmônico (Fig. 4.82).

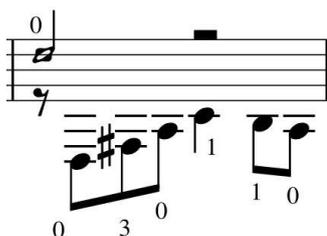


Fig. 4.82 – compasso 32: Adição da nota Ré em harmônico. EC.P.G.

Compasso 38. Dois ligados aparecem em EME.P.G. adicionados em um ato colaborativo (Fig. 4.85).

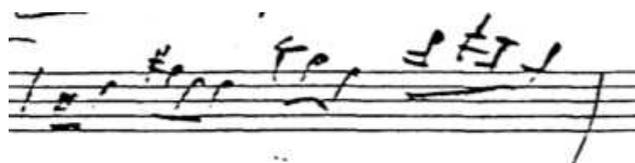


Fig. 4.83 – compasso 38: Ausência de ligados. Ms1.P.G.

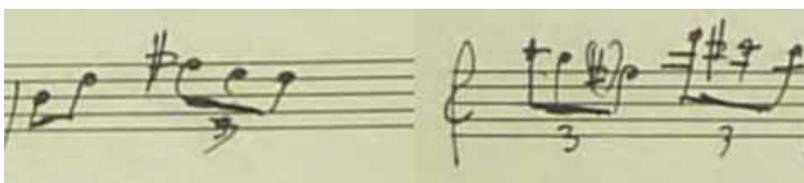


Fig. 4.84 – compasso 38: Ausência de ligados. Ms2.P.G.



Fig. 4.85 – compasso 38: Ato colaborativo adicionando ligados. EME.P.G. © Max Eschig

Compasso 41. Da mesma maneira que o exemplo anterior, há a adição de ligados mecânicos (Fig 4.88).

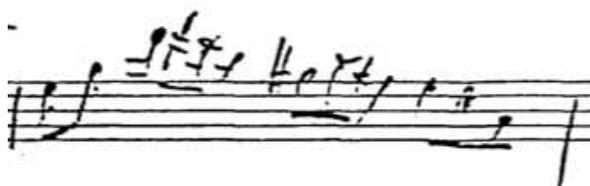


Fig. 4.86 – compasso 41: Ausência de ligados. Ms1.P.G.

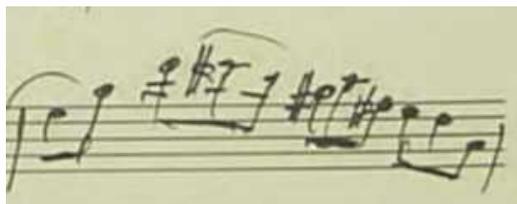


Fig. 4.87 – compasso 41: Ausência de ligados. Ms2.P.G.



Fig. 4.88 – compasso 41: Ato colaborativo adicionando ligados. EME.P.G. © Max Eschig

Compasso 42. Há uma sugestão de digitação em Ms.1.P.G para se tocar na sétima casa do braço do violão (Fig. 4.89). Em EME.P.G., não aparece a indicação de qual posição do braço tocar, mas compreende-se que é na primeira posição pela digitação sugerida pelo violonista.



Fig. 4.89 – compasso 42: Sugestão de digitação presente no manuscrito. Fonte: Ms1.P.G.

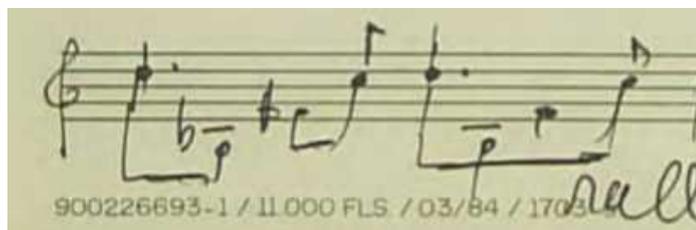


Fig. 4.90 – compasso 42: Não há indicação de digitação. Fonte: Ms2.P.G.



Fig. 4.91 – compasso 42: Sugestão de digitação diferente da inicialmente idealizada pelo compositor Fonte: EME.P.G. © Max Eschig

Compasso 60. Uma indicação de dinâmica *pp* pode ser vista apenas em Ms1.P.G. (Fig. 4.92)



Fig. 4.92 – compasso 60: Indicação de dinâmica. Ms1.P.G

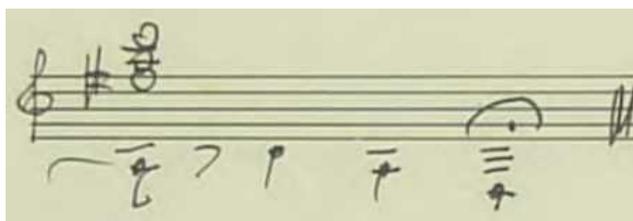


Fig. 4.93 – compasso 60: Ausência de indicação de dinâmica. Ms2.P.G



Fig. 4.94 – compasso 60: Ausência de indicação de dinâmica. Fonte: EME.P.G. © Max Eschig

2.4.9 Aparato crítico: *Frevo (III Movimento)*

Compasso 12. Nos manuscritos não há ligado entre as notas Lá e Si. Tal indicação foi adicionada pelo intérprete-editor como um ato colaborativo (Fig. 4.97).



Fig. 4.95 – compasso 12: Ausência de indicação de ligado. Fonte: Ms1.P.G.

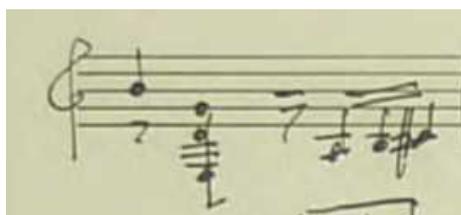


Fig. 4.96 – compasso 12: Ausência de indicação de ligado. Fonte: Ms2.P.G.



Fig. 4.97 – compasso 12: Indicação de ligado. Fonte: EME.P.G. © Max Eschig

Compasso 22. Ausência de um sinal de articulação *stacatto* na nota Ré grave, que pode ser visto na fonte Ms2.P.G (Fig. 4.99).



Fig. 4.98 – compasso 22: Ausência de indicação de *staccato*. Fonte: Ms1.P.G.

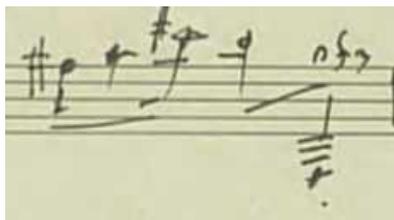


Fig. 4.99 – compasso 22: Indicação de *staccato*. Fonte: Ms2.P.G.



Fig. 4.100 – compasso 22: Ausência de indicação de *staccato*. Fonte: EME.P.G. © Max Eschig

Adicionamos em nossa edição (Fig. 4.101) a indicação de articulação *staccato*.



Fig. 4.101 – compasso 22: Adição da indicação de articulação *staccato*. Fonte: ECE.P.G.

Compasso 31. Outro exemplo de ato colaborativo que auxilia na interpretação é a adição de um ligado entre as notas Ré e Dó (Fig. 4.104), não presente nas outras fontes.



Fig. 4.102 – compasso 31: Ausência de indicação de ligado. Fonte: Ms1.P.G.



Fig. 4.103 – compasso 31: Ausência de indicação de ligado. Fonte: Ms2.P.G.



Fig. 4.104 – compasso 32: Indicação de ligado. Fonte: EME.P.G. © Max Eschig

Compasso 36. Exemplo de ato colaborativo por adição da nota Mi no acorde (Fig. 4.107) enquanto nos manuscritos o mesmo acorde tem apenas 5 notas.

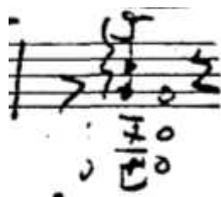


Fig. 4.105 – compasso 36: Acorde com 5 notas. Fonte: Ms1.P.G.

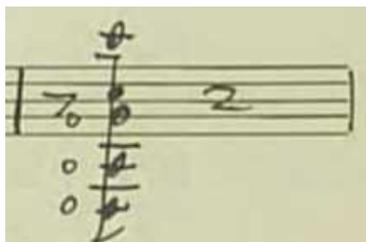


Fig. 4.106 – compasso 36: Acorde com 5 notas. Fonte: Ms2.P.G.



Fig. 4.107 – compasso 36: Acorde com 6 notas. Fonte: EME.P.G. © Max Eschig

Compasso 37. Outro exemplo de ato colaborativo é a adição do ligado mecânico entre as notas Dó e Si (Fig. 4.110).

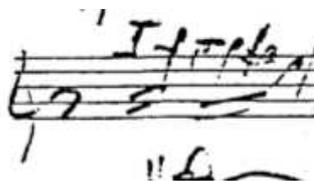


Fig. 4.108 – compasso 37: Ausência de indicação de ligado. Fonte: Ms1.P.G.

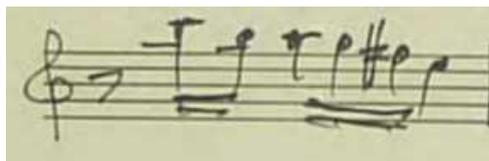


Fig. 4.109 – compasso 37: Ausência de indicação de ligado. Fonte: Ms2.P.G.

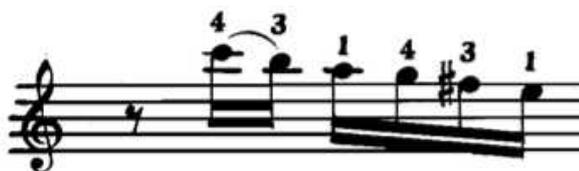


Fig. 4.110 – compasso 37: Indicação de ligado mecânico. Fonte: EME.P.G. © Max Eschig

Compasso 43. Um aparente erro de impressão pode ser observado comparando Ms2.P.G. e EME.P.G., onde há uma indicação de acento sobre o acorde em Ms2.P.G (Fig. 4.112) que não aparece nas outras duas fontes.



Fig. 4.111 – compasso 43: Ausência de indicação de acento. Fonte: Ms1.P.G.

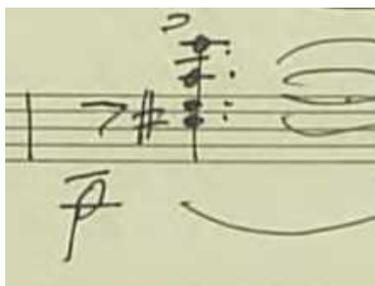


Fig. 4.112 – compasso 43: Indicação de acento. Fonte: Ms2.P.G.



Fig. 4.113 – compasso 43: Ausência de indicação de acento. Fonte: EME.P.G. © Max Eschig

Adicionamos em nossa edição a indicação de acento sobre o acorde neste compasso (Fig. 4.114).



Fig. 4.114 – compasso 43: Adição da indicação de acento. Fonte: EC.P.G.

Compasso 44. Exemplo de ato colaborativo que adiciona ligado mecânico entre as notas Fá# e Mi (Fig. 4.117).



Fig. 4.115 – compasso 44: Ausência de indicação de ligado. Fonte: Ms1.P.G.

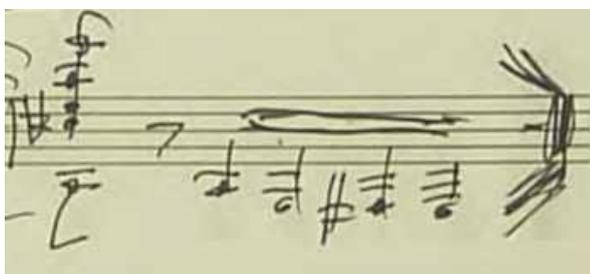


Fig. 4.116 – compasso 44: Ausência de indicação de ligado. Fonte: Ms2.P.G.



Fig. 4.117 – compasso 44: Ato colaborativo adicionando indicação de ligado. Fonte: EME.P.G. © Max Eschig

Compasso 51. Um provável erro de cópia do próprio compositor ao transcrever o compasso 51 fez com que o acidente musical sustenido, presente na nota SI em Ms1.P.G. (Fig. 4.118) não fosse incluído em Ms2.P.G. (Fig. 4.119), e conseqüentemente não foi incluído na versão impressa (Fig. 4.120).

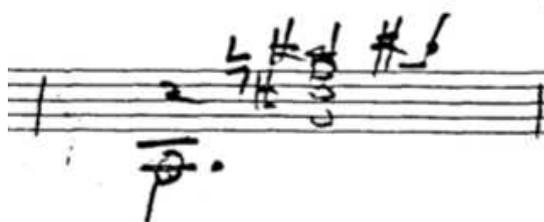


Fig. 4.118 – compasso 51: Nota Si#. Fonte: Ms1.P.G.

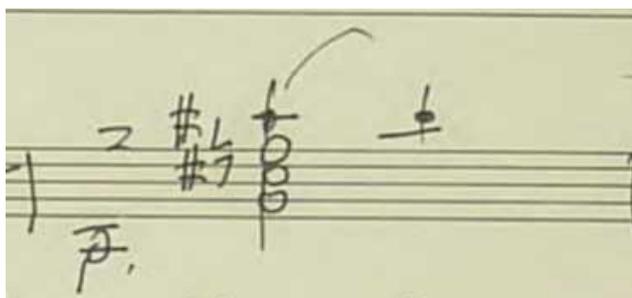


Fig. 4.119 – compasso 51: Nota Si natural. Fonte: Ms1.P.G.



Fig. 4.120 – compasso 51: Nota Si natural. Fonte: EME.P.G. © Max Eschig

Corrigimos em nossa edição a nota Si# conforme consta em Ms1.P.G. (Fig. 4.121).



Fig. 4.121 – compasso 51: Nota Si#. Fonte: EC.P.G.

Compassos 66 e 67. Exemplos de ato colaborativo na adição de ligados mecânicos entre as notas Ré# e Dó#, nos dois compassos (Fig. 4.124).

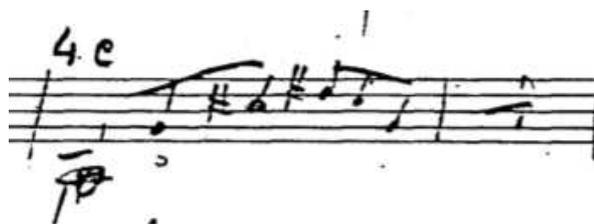


Fig. 4.122 – compassos 66 e 67: Ausência de sinal de ligado. Fonte: Ms1.P.G.

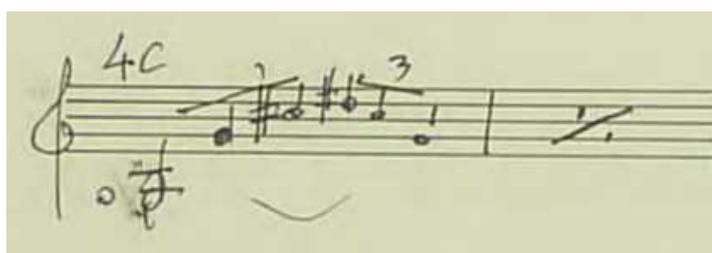


Fig. 4.123 – compassos 66 e 67: Ausência de sinal de ligado. Fonte: Ms2.P.G.



Fig. 4.124 – compassos 66 e 67: Ligados entre as notas Ré# e Dó. Fonte: EME.P.G. © Max Eschig

2.4.10 Síntese

Puderam ser observadas alterações entre as fontes relacionadas à diferenças do próprio compositor entre os manuscritos, erros de impressão e possíveis atos colaborativos. Exemplos de diferenças entre os manuscritos incluem adições e alterações de sinais de dinâmica, alterações de ligados, de duração das notas, sinal de acidente musical (sustenido) em notas distintas do acorde ou ausente, indicações de acentuação, alterações enarmônicas, indicação de *rallentando* em compassos distintos, adição de indicações textuais, nota harmônica no segundo movimento apenas em um dos manuscritos, indicação de posicionamento no braço do violão em um dos manuscritos, ausência de sinal de acidente musical (sustenido).

Entre os erros de impressão temos letras trocadas no título do primeiro movimento e em outras indicações textuais, ausência de acidentes musicais (sustenido), indicações de timbre *cavalete* imprecisas, falta de sinais de dinâmica, ausência de indicação de harmônico, de articulação *staccato* e de sinais de acentuação.

Em relação aos atos colaborativos observamos adição de pausas em uma das vozes, adição de ligados, supressão e adição de notas em acordes. Apresentamos ainda amostras de trechos de nossa edição onde procuramos corrigir todos os erros de impressão mas adotamos todos os atos colaborativos pois compreendemos que contribuem para o resultado final da obra.

2.5 BRASILIANA N.13 DE RADAMÉS GNATTALI

2.5.1 Introdução

Graças ao acesso a uma fotocópia de um manuscrito do punho do próprio Radamés Gnattali foi possível apresentar alguns exemplos de divergências presentes nas fontes, tais como ausência de ligaduras de expressão e de duração, omissão de barras de compasso e de notas em acordes, alteração de notas, entre outros. Apesar de várias dessas alterações já terem sido descritas no livro “*Radamés Gnattali e o Violão de Concerto: Uma revisão da obra para violão solo com base nos manuscritos*” de Luciano Lima (2017), em nossa pesquisa apresentamos ainda as imagens digitalizadas dos trechos que apresentam divergências e imagens digitalizadas das nossas sugestões editoriais.

2.5.2 Tradição da Obra

Escrita em 1983, foi resultado de uma ideia que Turibio Santos teria sugerido ao compositor que compusesse “algo impregnado de sua escrita, um choro, um samba ou até uma bossa-nova” (Turibio Santos apud ZORZAL, 2005: 75). Foi estreada em 1984 na Inglaterra tendo sido até hoje uma das obras mais tocadas entre as Obras Brasileiras da Coleção Turibio Santos.

2.5.3 Localização das fontes

As partituras impressas da Max Eschig estão disponíveis no mercado. Nossa pesquisa obteve acesso a uma fotocópia do manuscrito obtido através do professor Dr. Gilson Antunes.

O processo de estemática não se aplica nesse caso pois não obtivemos acesso a mais de duas fontes.

2.5.4 Sigla das fontes

Utilizaremos as siglas Ms.B.G (Manuscrito Brasileira Gnattali) em relação à fonte obtida através do professor Dr. Gilson Antunes, EME.B.G (Éditions Max Eschig Brasileira Gnattali) em relação à edição impressa pela editora francesa, e EC.B.G (Edição Crítica Brasileira Gnattali) em relação à nossa edição crítica.

2.5.5 Normas de edição

A fim de facilitar a localização na partitura, estabeleceu-se a utilização de número de compassos a partir da versão impressa, a qual consideramos aqui como texto-base. Cada compasso ou grupo de compassos serão apresentados em negrito no aparato crítico, a fim de se comparar as imagens digitalizadas das duas fontes referentes a este determinado trecho, incluindo comentários sobre as variantes dos testemunhos. Sempre que nossas decisões editoriais apresentem alguma divergência em relação ao texto-base, o trecho referente de nossa edição EC.B.G também estará exemplificado junto ao respectivo lugar-crítico. Nossa edição adota todos os atos colaborativos por compreendemos que eles contribuem para o resultado final da obra. Dessa maneira, não incluiremos no corpo do texto todos os casos em que nossa edição apresentar-se exatamente igual à edição impressa. A apresentação do aparato-crítico será subdividida por movimentos.

2.5.6 Aparato crítico: *Samba Bossa-Nova (I Movimento)*

No título do movimento observamos que há uma abreviação para Samba B. N. no manuscrito.

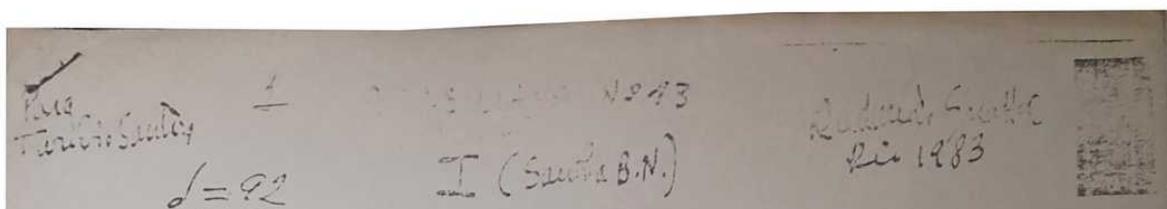


Fig. 5.1: Título do movimento com abreviação. Fonte: Ms.B.G

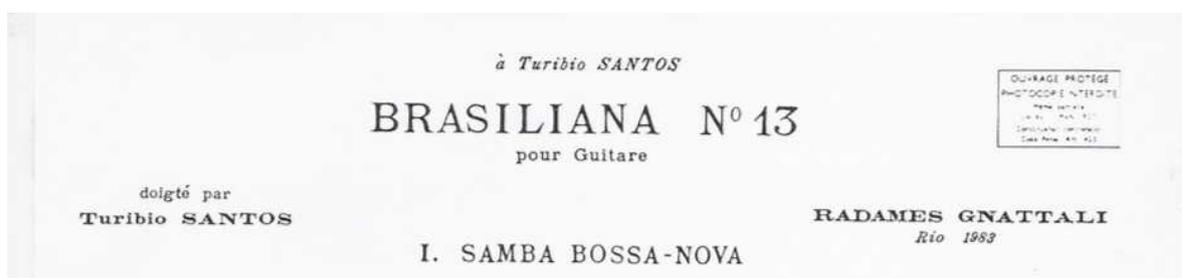


Fig. 5.2: Título do movimento sem abreviação. Fonte: EME.B.G. © Max Eschig

Compasso 7. Os dois ligados mecânicos na quiáltera entre as notas Dó# e Ré, e as notas Mi e Fá são resultantes do ato colaborativo adicionado pelo editor.

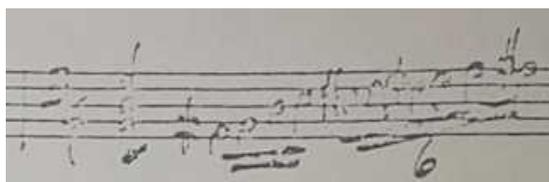


Fig. 5.3 – compasso 7: Ausência de ligados mecânicos. Fonte: Ms.B.G



Fig. 5.4 – compasso 7: Ligados mecânicos. Fonte: EME.B.G. © Max Eschig

Compasso 8. A ausência do ligado de duração na nota Sol (Fig. 5.6) em EME.B.G. indica um erro de impressão quando comparamos as duas fontes. Há ainda um ato colaborativo no ligado mecânico entre as notas Lá e Sol.

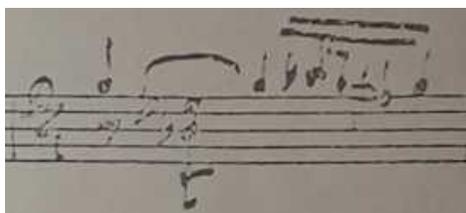


Fig. 5.5 – compasso 8: Ligados de duração. Fonte: Ms.B.G



Fig. 5.6 – compasso 8: Ausência de ligadura de duração. Fonte: EME.B.G. © Max Eschig

Adicionamos a ligadura de duração em nossa edição (Fig. 5.7).

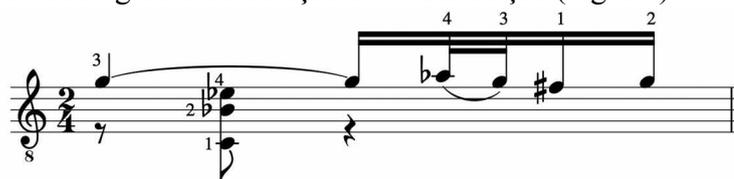


Fig. 5.7 – compasso 8: Ligados de duração. Fonte: EC.B.G

Compassos 10 a 13. Os ligados mecânicos do compasso 10 (notas Lá-Sol) e compasso 11 (notas Sol#-Lá, Dó#-Ré) foram adicionados pelo editor em um ato colaborativo. Um erro de impressão é a ausência da barra de compasso entre os compassos 12 e 13.

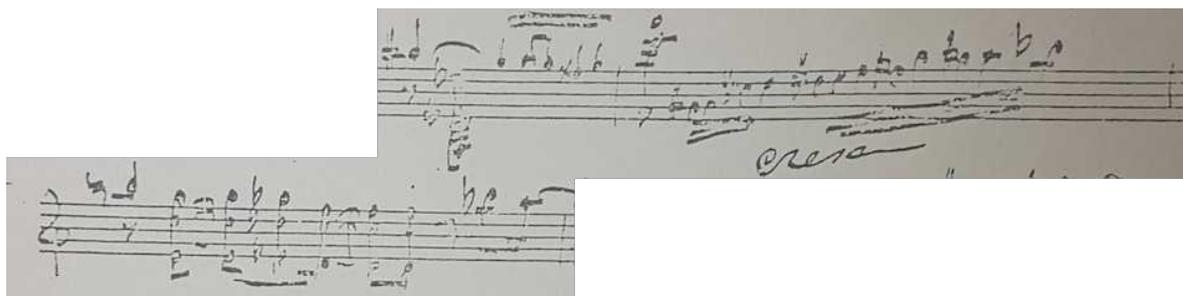


Fig. 5.8 – compassos 10 a 13: Ausência de ligados mecânicos, e barra de compasso. Fonte: EME.B.G



Fig. 5.9 – compassos 10 a 13: Ausência de ligados mecânicos e ausência de barra de compasso. Fonte: EME.B.G. © Max Eschig

Mantivemos os ligados mecânicos e adicionamos a barra de compasso em nossa edição (Fig. 5.10).



Fig. 5.10 – compassos 10 a 13: Ligados mecânicos e barra de compasso. Fonte: EC.B.G

Compasso 15. A ligadura presente no segundo tempo aparenta ser uma adição do editor em um ato colaborativo (Fig. 5.12).

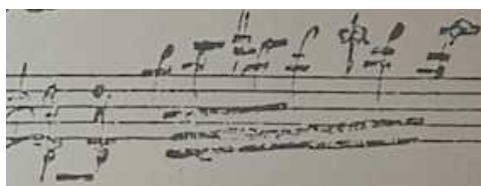


Fig. 5.11 – compasso 17: Ausência de ligados. Fonte: Ms.B.G



Fig. 5.12 – compasso 17: Ato colaborativo: ligados. Fonte: EME.B.G. © Max Eschig

Compasso 17. Ato colaborativo com a adição do ligado entre as notas Sol# e Fá (Fig. 5.15).

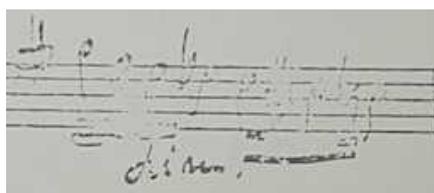


Fig. 5.13 – compasso 17: Ausência de ligados. Fonte: Ms.B.G



Fig. 5.14 – compasso 17: Ato colaborativo: ligado. Fonte: EME.B.G. © Max Eschig

Compasso 19. Erro de impressão exemplificado pela ausência da indicação de dinâmica *mf* no compasso 19 (Fig. 5.16).

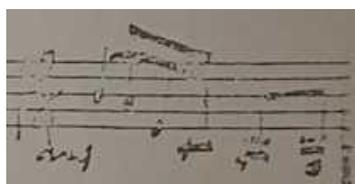


Fig. 5.15 – compasso 19: Sinal de dinâmica. Fonte: Ms.B.G



Fig. 5.16 – compasso 19: Ausência de sinal de dinâmica. Fonte: EME.B.G. © Max Eschig

Adicionamos o sinal de dinâmica no compasso 19 em nossa edição (Fig. 5.17).

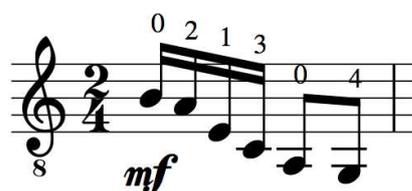


Fig. 5.17 – compasso 19: Adição do sinal de dinâmica. Fonte: EC.B.G

Compassos 26 a 28. Adição de ligados mecânicos para auxiliar na execução e articulação do trecho, nos compassos 26 (notas Fá#-Sol), 27 (notas Sib-Lá e Sol-Fá) e 28 (notas Sol-Fá e Ré-Do).

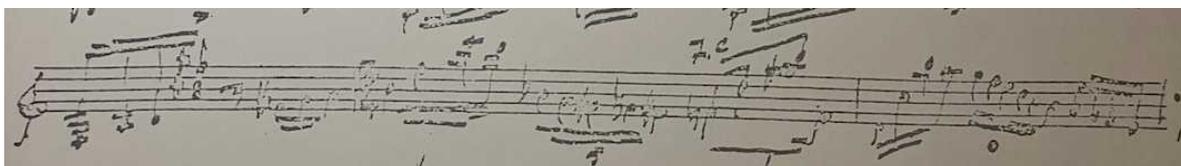


Fig. 5.18 – compassos 26 a 28: Ato colaborativo: ligados mecânicos. Fonte: EME.B.G



Fig. 5.19 – compassos 26 a 28: Ato colaborativo: ligados mecânicos. Fonte: EME.B.G. © Max Eschig

Compasso 30. Da mesma maneira, no compasso 30 há outro ato colaborativo com a adição de um ligado mecânico entre as notas Dó#-Re.



Fig. 5.20 – compasso 30: Ligado mecânico. Fonte: Ms.B.G



Fig. 5.21 – compasso 30: Ligado mecânico. Fonte: EME.B.G. © Max Eschig

Compassos 32 a 37. O manuscrito apresenta o acorde do compasso 32 com 5 notas (Fig. 5.22) enquanto na versão impressa há apenas 4 notas (Fig. 5.23). Compreendemos essa diferença como um erro de impressão e procuramos corrigi-lo em nossa edição (Fig. 5.24), apesar de que esse caso poderia ser um ato colaborativo para facilitar a execução desse acorde. Nos compassos 33 e 34, os ligados mecânicos foram adicionados possivelmente com o intuito de melhorar a exequibilidade dessa passagem.

Dois erros de impressão relacionados a indicações de dinâmicas ainda podem ser vistos nos compassos 35 a 37. O primeiro é a ausência da indicação “*dim*” no compasso 35, presente em Ms.B.G. (Fig. 5.22) e o segundo é o deslocamento do sinal de *piano* “*p*” que aparece na anacruse no compasso 36 em Ms.B.G. (Fig. 5.22) e no compasso 37 em EME.B.G (Fig. 5.23).

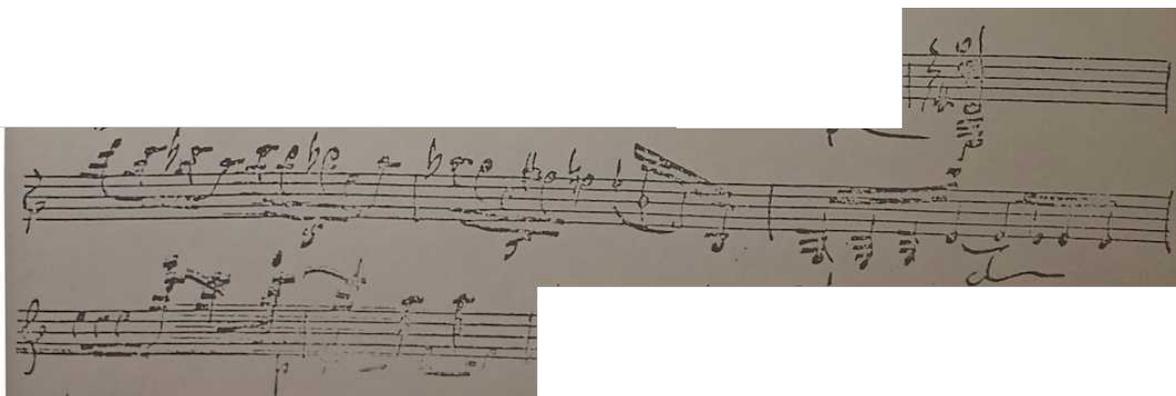


Fig. 5.22 – compassos 32 a 37: Acorde com nota Sol, ausência de ligados mecânicos, sinal de dinâmica “*dim.*” e deslocamento do sinal de dinâmica *p*. Fonte: Ms.B.G

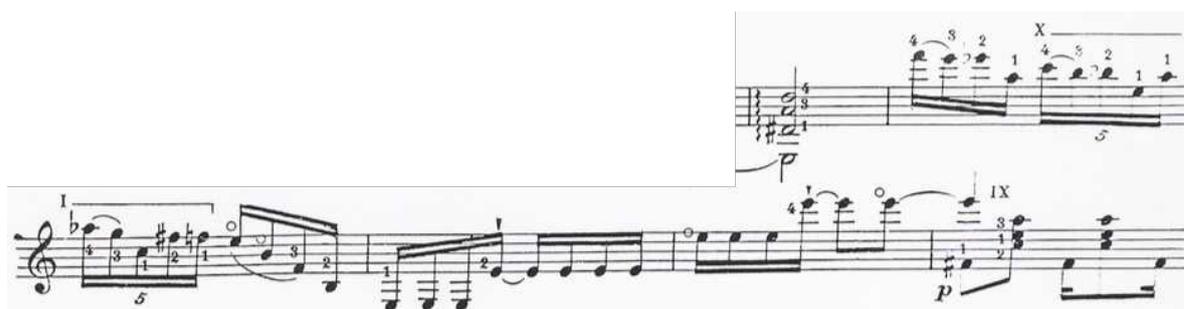


Fig. 5.23 – compassos 32 a 37: Ausência da nota Sol, adição de ligados mecânicos, inexistência de sinal de dinâmica “*dim.*” e deslocamento do sinal de dinâmica *p*. Fonte: EME.B.G. © Max Eschig

Em nossa edição, adicionamos a nota Sol no acorde do compasso 32, inserimos ainda o sinal de dinâmica “*dim.*” e deslocamos o outro sinal de dinâmica para o compasso anterior (Fig. 5.24).



Fig. 5.24 – compassos 32 a 37: Acorde com nota Sol, ligados mecânicos, sinal de dinâmica “*dim.*” e deslocamento do sinal de dinâmica *p*. Fonte: EC.B.G

Compasso 46. Outro erro de impressão é a ausência da nota Si no acorde do terceiro tempo da versão impressa (Fig. 5.26).

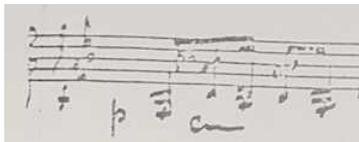


Fig. 5.25 – compasso 46: Nota Si. Fonte: Ms.B.G



Fig. 5.26 – compasso 46: Ausência da nota Si. Fonte: EME.B.G. © Max Eschig

Adicionamos a nota Si no acorde do terceiro tempo (Fig. 5.27) conforme consta no manuscrito.

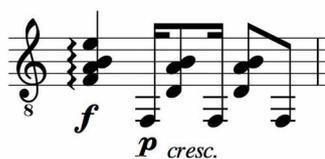


Fig. 5.27 – compasso 46: Adição da nota Si. Fonte: EC.B.G

Compassos 48 e 49. A ligadura no segundo tempo do compasso 48 aparece nas três notas do segundo tempo Mi-Fa-Mi, indicando uma bordadura (Fig. 5.28). Comprendemos esse caso como um erro de impressão onde a ligadura deveria ter sido prolongada até a terceira nota, e adotamos dessa maneira em nossa edição (Fig. 5.30). Apesar de o manuscrito não apresentar ligadura no compasso seguinte, a semelhança do trecho poderia sugerir também uma bordadura nas notas Ré-Mi-Ré (LIMA, 2017: 108).

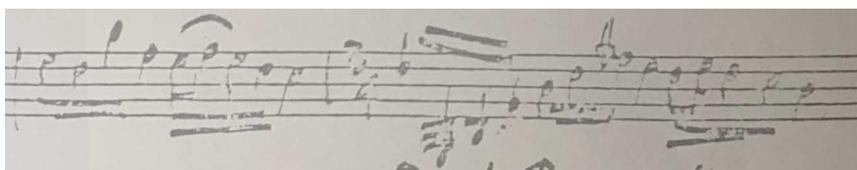


Fig. 5.28 – compassos 48 e 49: Bordadura. Fonte: Ms.B.G



Fig. 5.29 – compassos 48 e 49: Ausência de bordadura. Fonte: EME.B.G. © Max Eschig

Corrigimos a ligadura do compasso 48 (Fig. 30).



Fig. 5.30 – compassos 48 e 49: Adição de bordadura. Fonte: EC.B.G

Compassos 50 e 51. Ausência da barra de compasso entre os compassos 50 e 51 (Fig. 5.32) em EME.B.G.. O sinal de dinâmica *ff* que pode ser visto após a última nota do compasso 51 (Fig. 5.31) aparece no início do compasso 52 em EME.B.G. (Fig. 5.32).

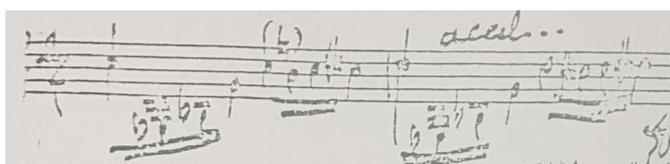


Fig. 5.31 – compassos 50 e 51: Barra de compasso. Fonte: Ms.B.G



Fig. 5.32 – compassos 50 e 51: Ausência de barra de compasso. Fonte: EME.B.G. © Max Eschig

Adição em nossa edição da barra de compasso (Fig. 5.33).

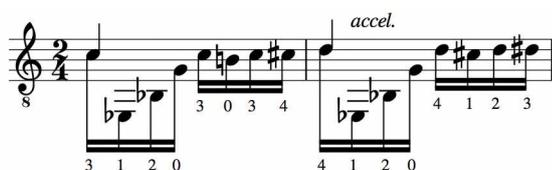


Fig. 5.33 – compassos 50 e 51: Adição de barra de compasso. Fonte: EC.B.G

Compasso 53. Ato colaborativo adicionando o sinal de sustenido na nota Fá que provavelmente foi um erro na hora da escrita pelo compositor (Fig. 5.34).

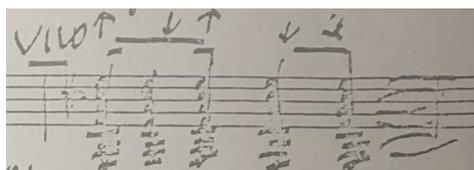


Fig. 5.34 – compasso 53: Sinal de sustenido ausente. Fonte: Ms.B.G



Fig. 5.35 – compasso 53: Adição de sinal de sustenido. Fonte: EME.B.G. © Max Eschig

2.5.7 Aparato crítico: *Valsa (II Movimento)*

Compassos 1 e 3. O manuscrito apresenta uma ligadura nos compassos 1 e 3 (Fig. 5.36) que não foram reproduzidas na versão impressa (Fig. 5.37). A primeira nota do compasso 2 no manuscrito aparenta ser Lab, mas como há um sinal de bequadro na próxima nota Si compreendemos que a versão impressa está correta.

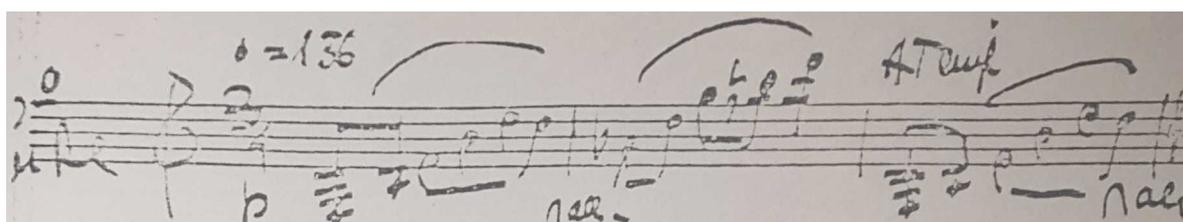


Fig. 5.36 – compassos 1 a 3: Sinais de ligaduras nos compassos 1 e 3. Fonte: Ms.B.G



Fig. 5.37 – compassos 1 a 3: Ausência de ligaduras nos compassos 1 e 3. Fonte: EME.B.G. © Max Eschig

Adicionamos as ligaduras dos compassos 1 e 3 em nossa edição (Fig. 5.38).

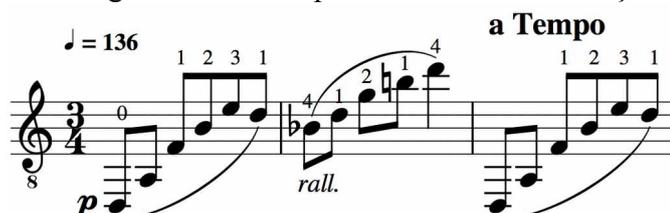


Fig. 5.38 – compassos 1 a 3: Adição de ligaduras nos compassos 1 e 3. Fonte: EC.B.G

Compasso 10. Um provável erro de impressão foi a alteração da nota Mi que aparece na voz inferior do segundo tempo do compasso 10 em Ms.B.G. (Fig. 5.39) pela nota Ré em EME.B.G. (Fig. 5.40).

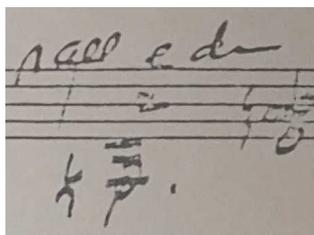


Fig. 5.39 – compasso 10: Nota Mi no segundo tempo. Fonte: Ms.B.G

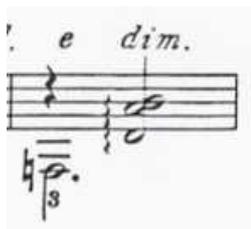


Fig. 5.40 – compasso 10: Nota Ré no segundo tempo. Fonte: EME.B.G. © Max Eschig

Corrigimos a nota em nossa edição (Fig. 5.41) de acordo com o manuscrito.

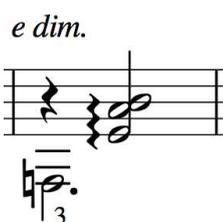


Fig. 5.41 – compasso 10: Nota Mi no segundo tempo. Fonte: EC.B.G

Compasso 13. A fonte EME.B.G. não apresenta o sinal de dinâmica *mf* no início do compasso 13 (Fig. 5.42) que pode ser visto em Ms.B.G. (fig. 5.43).

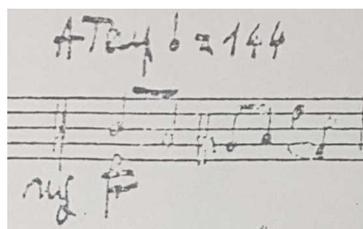


Fig. 5.42 – compasso 13: Sinal de dinâmica. Fonte: Ms.B.G

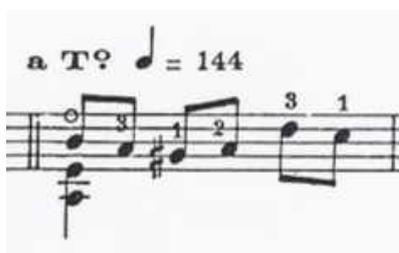


Fig. 5.43 – compasso 13: Ausência de sinal de dinâmica. Fonte: EME.B.G. © Max Eschig

Adicionamos assim o sinal de dinâmica em nossa edição (Fig. 5.44).



Fig. 5.44 – compasso 13: Adição do sinal de dinâmica. Fonte: EC.B.G

Compasso 36. Outro provável erro de impressão é a alteração da nota Si do primeiro acorde no compasso 36 em Ms.B.G. (Fig. 5.45) para uma nota Ré em EME.B.G. (Fig. 5.46).

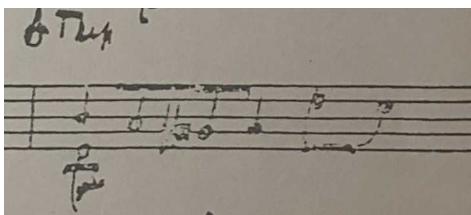


Fig. 5.45 – compasso 7: Nota Si no primeiro acorde. Fonte: Ms.B.G



Fig. 5.46 – compasso 7: Nota Ré no primeiro acorde. Fonte: EME.B.G. © Max Eschig

Correção da nota do primeiro acorde (Fig. 5.47) baseado na versão manuscrita.



Fig. 5.47 – compasso 7: Nota Ré no primeiro acorde. Fonte: EME.B.G. © Max Eschig

Compassos 41 e 42. A fonte EME.B.G. não apresenta barra de compasso entre os compassos 41 e 42 (Fig. 5.49) indicando um provável erro de impressão.

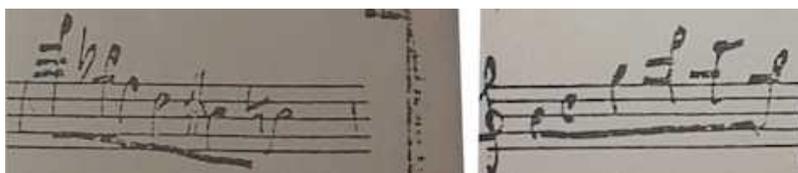


Fig. 5.49 – compassos 41 e 42: Barra de compasso. Fonte: Ms.B.G



Fig. 5.49 – compassos 41 e 42: Ausência da barra de compasso. Fonte: EME.B.G. © Max Eschig

Adicionamos em nossa edição a barra de compasso entre os compassos 41 e 42 (Fig. 5.50).



Fig. 5.50 – compassos 41 e 42: Adição de barra de compasso. Fonte: EC.B.G

Compasso 44. Outro erro de impressão é a ausência do sinal de bemol na nota Mi do compasso 44.

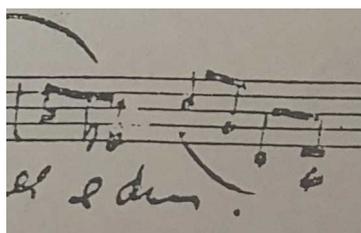


Fig. 5.51 – compasso 44: Mi bemol. Fonte: Ms.B.G



Fig. 5.52 – compasso 44: Mi natural. Fonte: EME.B.G. © Max Eschig

Adicionamos em nossa edição o sinal de bemol (Fig. 5.53) junto a nota Mi conforme consta no manuscrito.

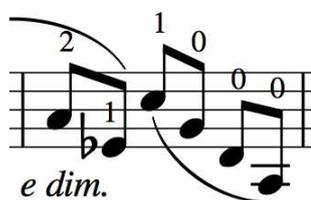


Fig. 5.53 – compasso 44: Mi natural. Fonte: EC.B.G

Compassos 47 e 48. Outra barra de compasso inexistente entre os compassos 47 e 48 pode ser observada comparando Ms.B.G. (Fig. 5.54) e EME.B.G. (Fig. 5.55).

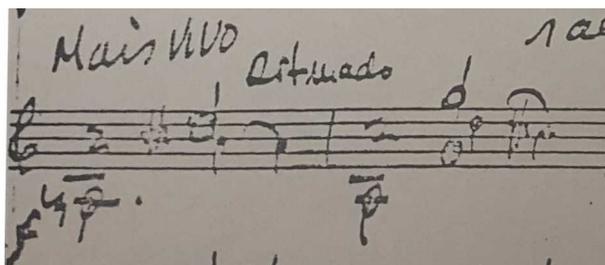


Fig. 5.54 – compassos 47 e 48: Barra de compasso. Fonte: Ms.B.G

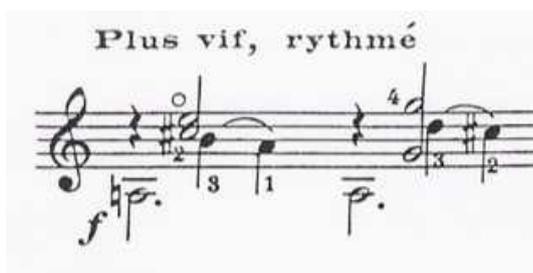


Fig. 5.55 – compassos 47 e 48: Ausência da barra de compasso. Fonte: EME.B.G. © Max Eschig

Adicionamos em nossa edição a barra de compasso entre os compassos 47 e 48 (Fig. 5.56).



Fig. 5.56 – compassos 47 e 48: Adição de barra de compasso. Fonte: EC.B.G

Compasso 56. A quarta nota do compasso 56 pode gerar dúvidas se seria uma nota Sol deslocada um pouco acima da pauta ou uma nota Lá sem sua linha suplementar. A indicação de digitação sugere ser uma nota Lá, o que podemos confirmar graças ao acesso ao manuscrito.

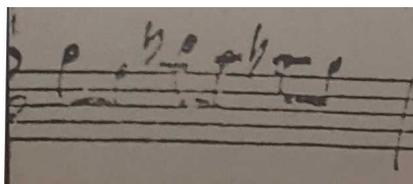


Fig. 5.57 – compasso 56: Quarta nota do compasso: Lá. Fonte: Ms.B.G



Fig. 5.58 – compasso 56: Quarta nota do compasso ambígua. Fonte: EME.B.G. © Max Eschig

Corrigimos a linha suplementar da nota Lá no compasso 56 (Fig. 5.59).



Fig. 5.59 – compasso 56: Quarta nota do compasso: Lá. Fonte: EC.B.G

Compassos 61 a 63. Os ligados mecânicos nos compassos 61 e 62 foram incluídos em um ato colaborativo pelo intérprete (Fig. 5.61). Nos compassos 62 e 63, há no manuscrito ligaduras de expressão em cada grupo de três semicolcheias (Fig. 5.60).

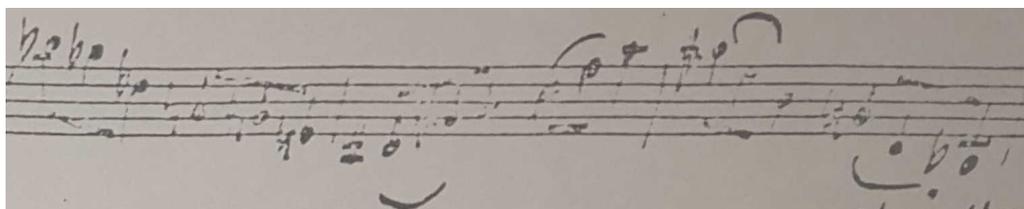


Fig. 5.60 – compassos 61 a 63: Sinais de ligaduras. Fonte: Ms.B.G



Fig. 5.61 – compassos 61 a 63: Ausência de ligaduras. Fonte: EME.B.G. © Max Eschig

Adicionamos as ligaduras de expressão dos compassos 62 e 63 e mantivemos os ligados mecânico do trecho (Fig. 5.62).



Fig. 5.62 – compassos 61 a 63: Adição de ligaduras. Fonte: EC.B.G

Compassos 64 a 67. Da mesma maneira que o exemplo anterior, os ligados mecânicos desse trecho foram incluídos em um ato colaborativo pelo intérprete. É possível observar ainda no em Ms.B.G. que as ligaduras de cada um desses compassos ligam a

segunda nota com a última, enquanto em EME.B.G. as ligaduras aparentam significar prolongamento de duração da nota Lá do baixo.

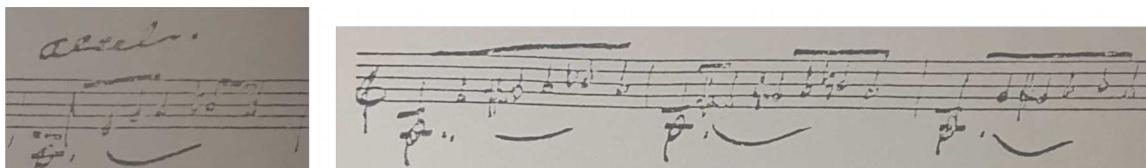


Fig. 5.63 – compassos 64 a 67: Sinais de ligaduras por compasso. Fonte: Ms.B.G



Fig. 5.64 – compassos 64 a 67: Ambiguidade em relação as ligaduras. Fonte: EME.B.G. © Max Eschig

Mantivemos os ligados mecânicos sugeridos pelo intérprete e apresentamos as ligaduras de uma maneira menos ambígua (Fig. 5.65) baseados no manuscrito.

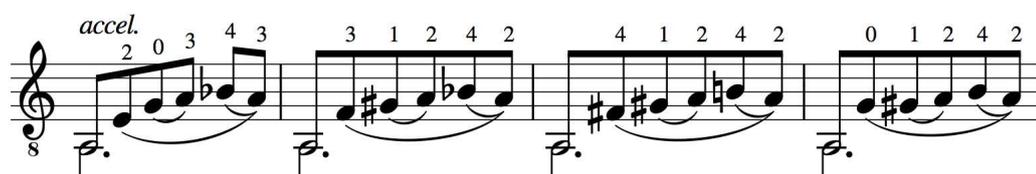


Fig. 5.65 – compassos 64 a 67: Ausência de ligaduras. Fonte: EC.B.G.

Compassos 69 a 72. Novamente os ligados mecânicos desse trecho foram incluídos em um ato colaborativo pelo intérprete. Outro ato colaborativo pode ser visto no compasso 70, onde há a adição da nota Mi no primeiro acorde do compasso que não estava inicialmente em Ms.B.G.

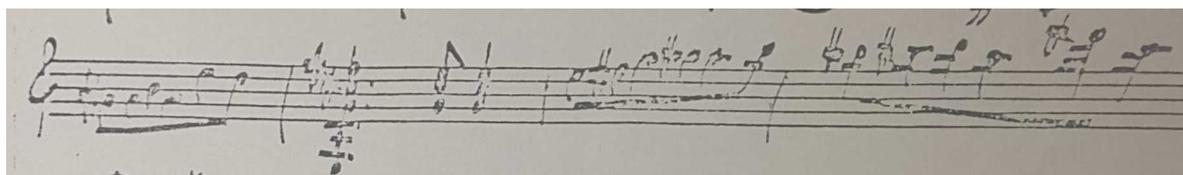


Fig. 5.66 – compassos 69 a 71: Ausência de ligados mecânicos. Fonte: Ms.B.G



Fig. 5.67 – compassos 69 a 71: Atos colaborativos. Fonte: EME.B.G. © Max Eschig

Compassos 74 a 82. Nos compassos 77, 79 e 81 há no manuscrito uma ligadura que liga a segunda com a última nota de cada um desses compassos. Nos demais compassos não há diferenças a não ser o ato colaborativo de adicionar os ligados mecânicos desse trecho.

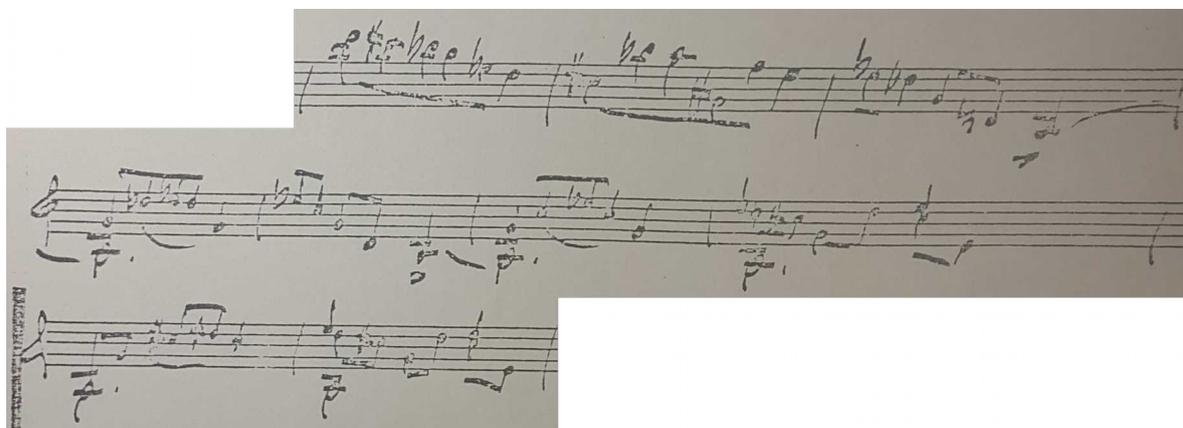


Fig. 5.68 – compassos 74 a 82: Atos colaborativos. Fonte: Ms.B.G

This image shows a printed version of the musical score for compassos 74 a 82. It consists of three staves. The top staff is a single melodic line with various notes and rests, including slurs and fingerings (e.g., 2, 1, 3, 4, 4, 3, 2, 3, 1, 2, 3, 1). The middle staff is a bass line with notes and rests, including slurs and fingerings (e.g., 4, 2, 2, 4, 2, 4, 1, 3, 2, 3, 1, 2, 4, 2). The bottom staff is a bass line with notes and rests, including slurs and fingerings (e.g., 3, 2, 3, 2, 1). The notation is clean and includes various musical symbols like slurs, ties, and fingerings.

Fig. 5.69 – compassos 74 a 82: Atos colaborativos. Fonte: EME.B.G. © Max Eschig

Mantivemos os ligados mecânicos e adicionamos as ligaduras de expressão nos compassos 77, 79 e 81 em nossa edição (Fig. 5.70).

Fig. 5.70 – compassos 74 a 82: Atos colaborativos. Fonte: EC.B.G.

Compasso 85. A segunda nota do compasso 85 aparece no manuscrito como Sol (Fig. 5.71) e em EME.B.G como Lá (Fig. 5.72).

Fig. 5.71 – compasso 85: Nota Sol. Fonte: Ms.B.G.

Fig. 5.72 – compasso 85: Nota Lá. Fonte: EME.B.G. © Max Eschig

Corrigimos a segunda nota do compasso 85 para Sol em nossa edição (Fig. 5.73).

Fig. 5.73 – compasso 85: Nota Sol. Fonte: EC.B.G.

Compasso 87. Ato colaborativo pela adição do ligado mecânico entre as notas Dó# e Ré# (Fig. 5.75).

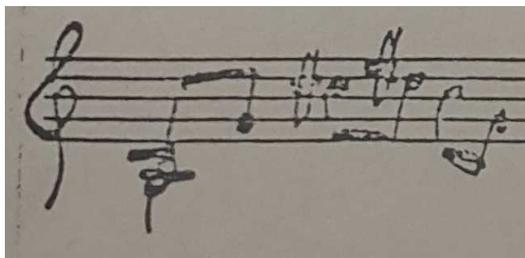


Fig. 5.74 – compasso 87: Sem ligados. Fonte: Ms.B.G.



Fig. 5.75 – compasso 85: Ligado mecânico. Fonte: EME.B.G. © Max Eschig

2.5.8 Aparato crítico: *Choro (III Movimento)*

Compasso 1. O manuscrito apresenta uma ligadura de expressão abaixo dos grupos de semicolcheias (Fig. 5.76) que foi omitida da versão impressa (Fig. 5.77).

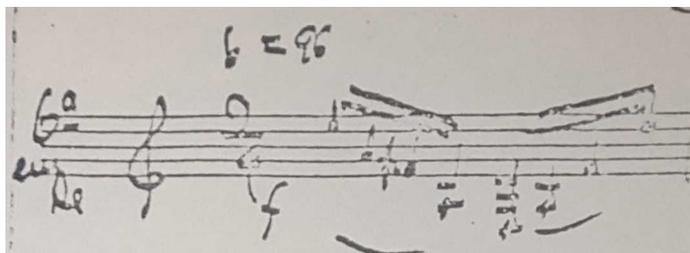


Fig. 5.76– compasso 1: Sinais de ligaduras. Fonte: Ms.B.G

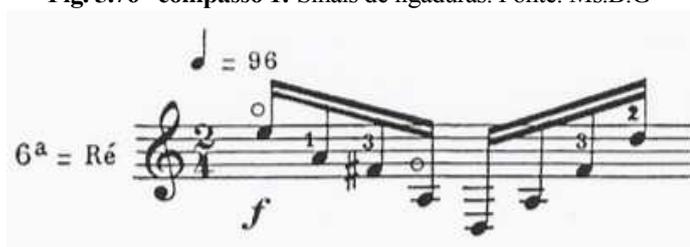


Fig. 5.77 – compasso 1: Ausência de ligaduras. Fonte: EME.B.G. © Max Eschig

Adicionamos as duas ligaduras em nossa edição (Fig. 5.78).

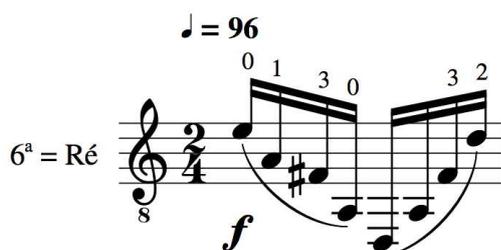


Fig. 5.78– compasso 1: Sinais de ligaduras. Fonte: EC.B.G

Compassos 4 a 7. Os ligados mecânicos dos compassos 4 a 7 não estavam presentes em Ms.B.G. (Fig. 5.79) e foram todos adicionados em um ato colaborativo pelo intérprete (Fig. 5.80).

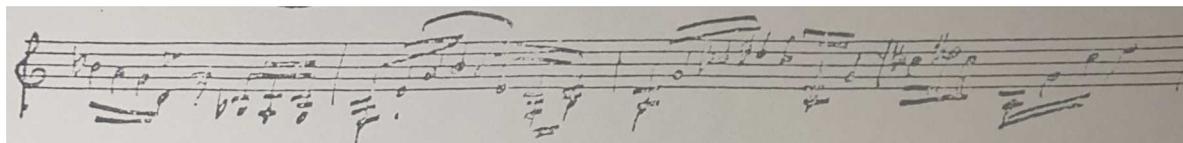


Fig. 5.79 – compassos 4 a 7: Ausência de ligados mecânicos. Fonte: Ms.B.G



Fig. 5.80 – compassos 4 a 7: Ligados mecânicos. Fonte: EME.B.G. © Max Eschig

Compassos 8 e 9. Duas dúvidas apontadas por Lima (2017: 112) em relação aos compassos 8 e 9 questionam se a primeira nota do compasso 8 poderia ser um Mi, e se a última nota do compasso 9 poderia ser um Sib. O manuscrito não apresenta muita clareza nesses dois casos (Fig. 5.81), mas ao levar em conta as digitações dessas duas notas na versão impressa (Fig. 5.82), concluímos não haver erro.

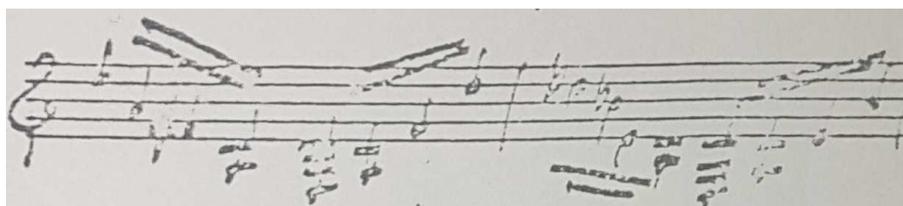


Fig. 5.81 – compassos 8 e 9: Fonte: Ms.B.G.

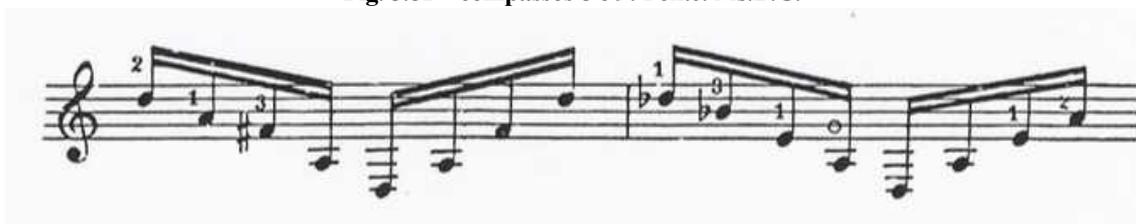


Fig. 5.82 – compassos 8 e 9: Fonte: EME.B.G. © Max Eschig

Compassos 10 e 11. A fonte Ms.B.G. (Fig. 5.83) não apresenta os ligados mecânicos que compreendemos como adições em atos colaborativos no final do compasso 10 e início do compasso 11.

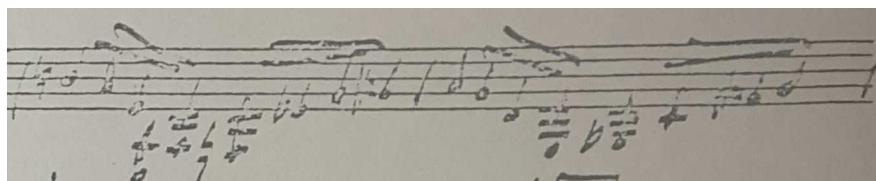


Fig. 5.83 – compassos 8 e 9: Ausência de ligados mecânicos. Fonte: Ms.B.G.

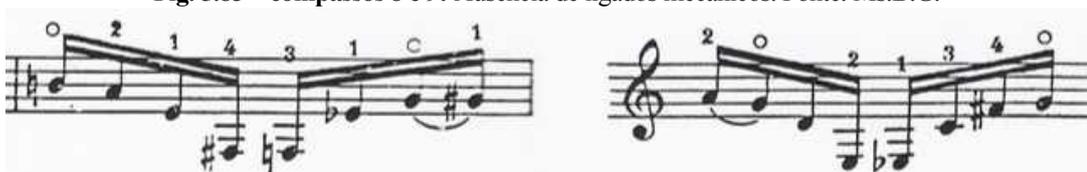


Fig. 5.84 – compassos 8 e 9: Ligados mecânicos. Fonte: EME.B.G. © Max Eschig

Compasso 17. Da mesma maneira outro ato colaborativo foi a adição do ligado entre as notas Mi e Fá (Fig. 5.86).

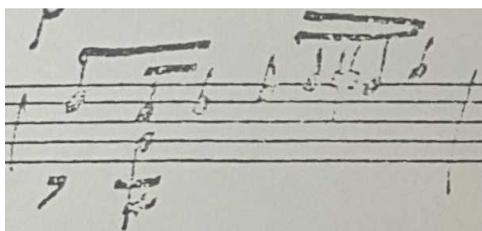


Fig. 5.85 – compasso 17: Ligado mecânico. Fonte: Ms.B.G



Fig. 5.86 – compasso 17: Ligado mecânico. Fonte: EME.B.G. © Max Eschig

Compasso 19. Similarmente observamos a adição do ligado entre as notas Ré e Dó (Fig. 5.88).

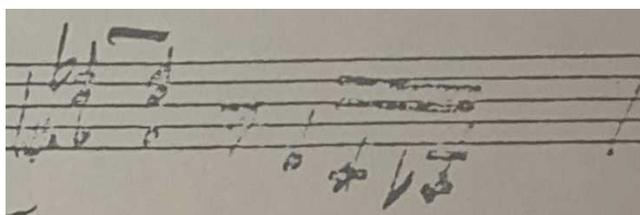


Fig. 5.87 – compasso 19: Ligado mecânico. Fonte: Ms.B.G.



Fig. 5.88 – compasso 19: Ligado mecânico. Fonte: EME.B.G. © Max Eschig

Compassos 21 e 22. Atos colaborativos pela adição de ligados mecânicos entre as notas Ré e Mi no compasso 21 e as notas Fá# e Sol no compasso 22 (Fig. 5.90).

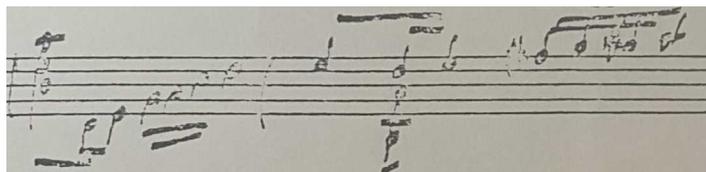


Fig. 5.89 – compassos 21 e 22: Ausência de ligados mecânicos. Fonte: Ms.B.G.

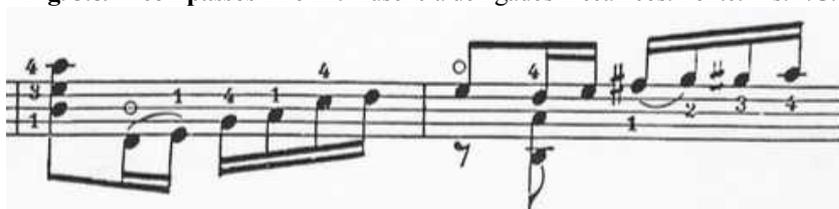


Fig. 5.90 – compassos 21 e 22: Ligados mecânicos. Fonte: EME.B.G. © Max Eschig

Compassos 25 e 26. Atos colaborativos pela adição de ligados mecânicos entre as notas Si e La no compasso 25 e as entre as notas Si e Lá do compasso 26 (Fig. 5.92).

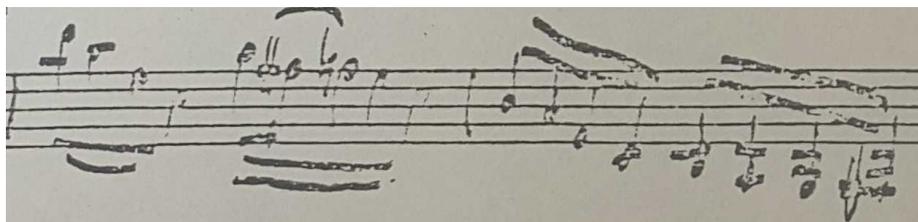


Fig. 5.91 – compassos 25 e 26: Ausência de ligados mecânicos. Fonte: Ms.B.G.



Fig. 5.92 – compassos 25 e 26: Ligados mecânicos. Fonte: EME.B.G. © Max Eschig

Compassos 27 e 28. A última nota do compasso 27 aparece no manuscrito como um Ré e não um Fá, confirmada ainda pela digitação proposta por Turíbio indicando corda solta para essa nota. A primeira semicolcheia do compasso 28 também aparenta ser um erro de digitação pois aparece no manuscrito como Mi, novamente coincidindo com a indicação de digitação.

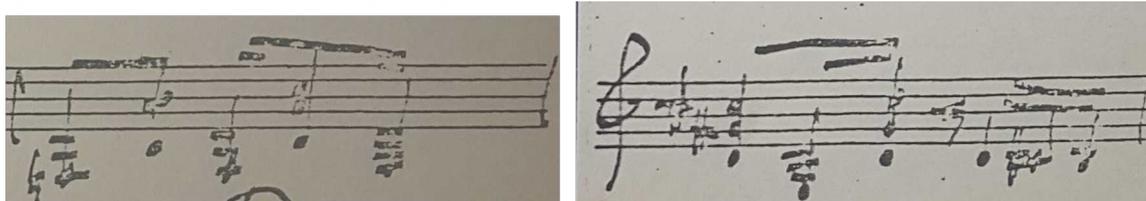


Fig. 5.93 – compassos 27 e 28: Notas Ré e Mi. Fonte: Ms.B.G.



Fig. 5.94 – compassos 27 e 28: Notas Fá e Sol. Fonte: EME.B.G. © Max Eschig

Alteramos as notas para Ré e Mi em nossa edição (Fig. 5.95) conforme consta no manuscrito.

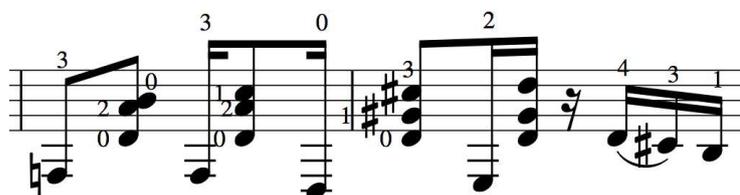


Fig. 5.95 – compassos 27 e 28: Notas Ré e Mi. Fonte: EC.B.G.

Compasso 30. Ato colaborativo pela adição de ligado mecânico entre as notas Lá e Sol# (Fig. 5.97)

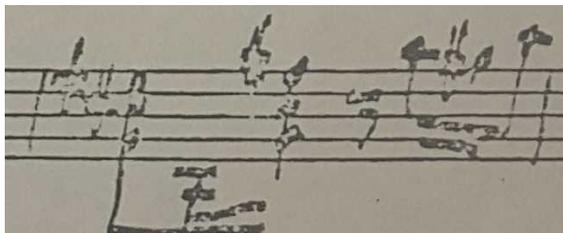


Fig. 5.96 – compasso 30: Ausência de ligado mecânico. Fonte: Ms.B.G.



Fig. 5.97 – compasso 30: Ligado mecânico. Fonte: EME.B.G. © Max Eschig

Compasso 32. Ato colaborativo com a adição dos três ligados mecânicos entre as notas Lá e Si, Sol# e La e Sol# e Sol natural no compasso 32 (Fig. 5.99).

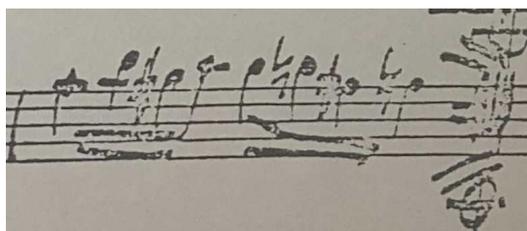


Fig. 5.98 – compasso 32: Ausência de ligado mecânico. Fonte: Ms.B.G.



Fig. 5.99 – compasso 32: Ligados mecânicos. Fonte: EME.B.G. © Max Eschig

Compassos 35 e 36. Atos colaborativos pela adição dos ligados mecânicos entre as notas Ré e Dó no compasso 35 e notas Si e Lá, e Dó e Si no compasso 36 (Fig. 5.101).

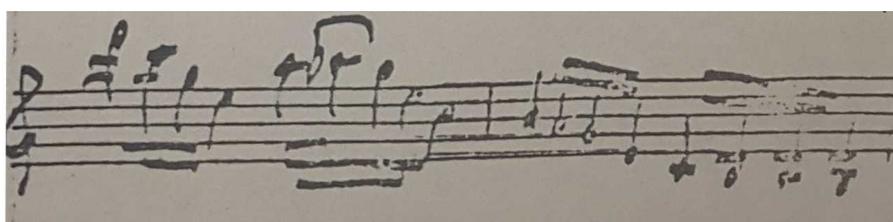


Fig. 5.100 – compassos 35 e 36: Ausência de ligados mecânicos. Fonte: Ms.B.G.



Fig. 5.101 – compassos 35 e 36: Ligados mecânicos. Fonte: EME.B.G. © Max Eschig

Compassos 39 a 41. A primeira nota do compasso 40 aparenta ser um Ré no manuscrito e não um Mi. Compreendemos ser uma nota Ré levando em conta a digitação a partir do compasso 39, onde todo o trecho se encaixa na primeira posição do violão com o Ré no lugar do Mi.

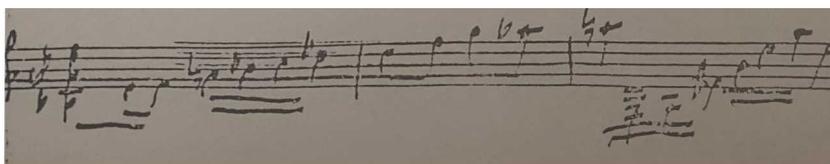


Fig. 5.102 – compassos 39 a 41: Ausência de ligados mecânicos, nota Ré no compasso 40. Fonte: Ms.B.G.



Fig. 5.103 – compassos 39 a 41: Adição de ligados mecânicos, nota Mi no compasso 40. Fonte: EME.B.G. © Max Eschig

Corrigimos em nossa edição as nota do compasso 40 para Ré, e mantivemos os ligados mecânicos (Fig. 5.104)

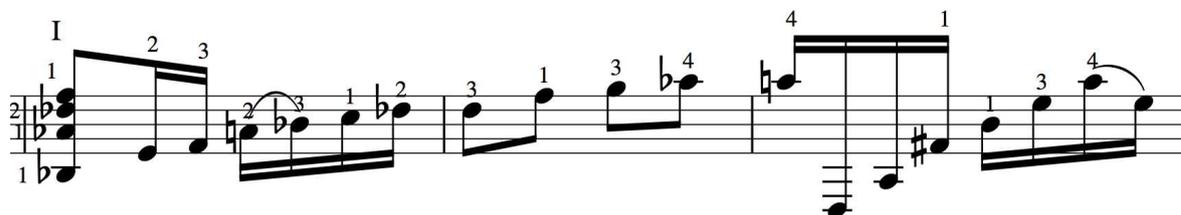


Fig. 5.104 – compassos 39 a 41: Ligados mecânicos, nota Ré no compasso 40. Fonte: EC.B.G.

Compassos 42 a 44. No compasso 42 há em Ms.B.G. uma indicação de casa VII (Fig. 5.105), que provavelmente seja um equívoco do compositor, pois as notas estariam na casa VIII conforme foi impresso em EME.B.G. (Fig. 5.106). Os ligados nos compassos 43 e 44 foram contribuições adicionadas em um ato colaborativo pelo intérprete.

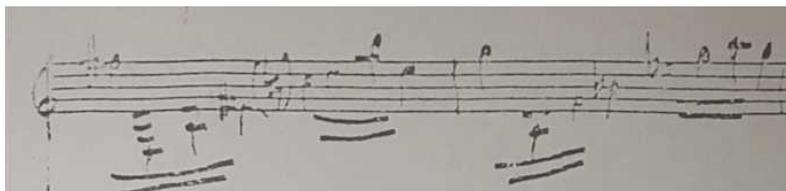
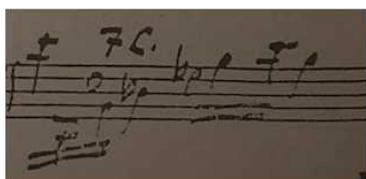


Fig. 5.105 – compassos 42 a 44: Ausência de ligados mecânicos, indicação de VIII casa no compasso 42. Fonte: Ms.B.G.



Fig. 5.105 – compassos 42 a 44: Ligados mecânicos, indicação de VII casa no compasso 42. Fonte: EME.B.G. © Max Eschig

Compasso 47. Novamente a adição de um ligado mecânico entre as notas Lá e Mi no final do compasso 47, proveniente de um ato colaborativo (Fig. 5.108).

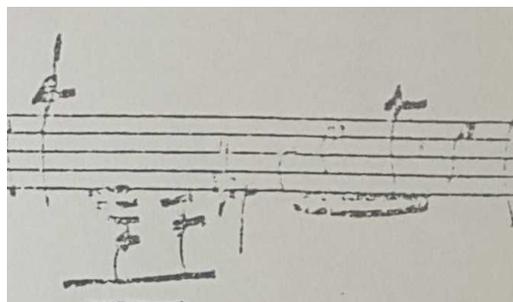


Fig. 5.107 – compasso 47: Ausência de ligado mecânico. Fonte: Ms.B.G.

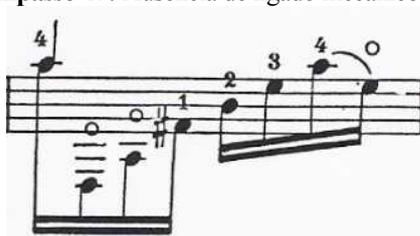


Fig. 5.108 – compasso 47: Ligado mecânico. Fonte: EME.B.G. © Max Eschig

2.5.9 Síntese

De uma maneira geral observamos divergências relacionadas a prováveis erros de impressão e atos colaborativos.

Exemplos de erros de impressão incluem ausência de ligaduras de expressão e de duração, omissão de barras de compasso e de notas em acordes, alteração de notas, inexistência e deslocamento de sinais de dinâmicas, falta de indicações de acidentes musicais e ambiguidades em relação a notas e ligaduras no segundo movimento.

Em relação aos atos colaborativos observamos adição de ligados mecânicos com o objetivo de melhorar a exequibilidade da obra além de auxiliar nas articulações de determinada passagem, adição de sinal de acidentes musicais e adição de notas em acordes.

Apresentamos ainda amostras de trechos de nossa edição onde procuramos corrigir todos os erros de impressão. Porém adotamos todos os atos colaborativos pois compreendemos que contribuem para o resultado final da obra.

2.6 MOMENTOS I DE MARLOS NOBRE

2.6.1 Introdução

Nossa pesquisa não obteve acesso a nenhuma cópia do manuscrito da peça *Momentos I* de Marlos Nobre em tempo hábil, portanto não foi possível realizar a comparação com a edição impressa pela *Max Eschig*.

2.6.2 Tradição da obra

Inicialmente a peça havia sido pensada pelo compositor apenas como *Momentos*, mas o impacto gerado pela obra entre os violonistas estimulou o compositor a pensar em uma série com quatro *Momentos*, ‘quase uma “Sonata” para violão’ (FARIA, 2012: 102). As quatro peças foram publicadas entre os anos 1975 e 1984, sendo *Momentos I* em 1975, *Momentos II* em 1980, *Momentos III* em 1982 e *Momentos IV* em 1984.

Momentos I fornece ao violão um caráter extremamente sonoro e explora os timbres do instrumento de tal forma que pode assustar o ouvinte desavisado desde a primeira nota (SALLES, 2003: 38) graças a um *pizzicato* Bartók. Foi gravada por Turibio Santos em seu álbum *Musique Brésilienne* (1976), por Sérgio Assad no álbum *Yanomami* (1983), e por Orlando Fraga em seu álbum *Violão* (1987) (FARIA, 2012: 84-86).

2.6.3 Localização das fontes

As partituras impressas da Max Eschig estão disponíveis no mercado. Entramos em contato com o compositor Marlos Nobre que foi muito atencioso e prestativo, e apesar de alegar possuir os manuscritos originais, infelizmente não conseguiu encontrá-los em seus arquivos. Não conseguimos encontrar nenhuma outra cópia do manuscrito da peça *Momentos I* nas diversas bibliotecas de universidades brasileiras, nem na Biblioteca Nacional, nem com diversos professores de violão que foram contatados.

2.7 MOMENTOS II DE MARLOS NOBRE

2.7.1 Introdução

Nossa pesquisa obteve a cópia de um manuscrito realizada por um copista que não conseguimos identificar. Apesar dessa fonte não ter sido criada pelo próprio compositor, ela apresenta a uma data anterior (1978) ao ano de publicação pela editora francesa (1980), e portanto é possível que ela tenha sido originada a partir de um manuscrito autógrafo.

Inúmeras divergências foram encontradas entre as fontes como ausência de indicações de dinâmica, de acentuação, de andamento, de fórmula de compasso, de ligadura de duração, entre outras que oferecem informações valiosas para intérpretes. Apresentamos ainda divergências que consideramos atos colaborativos a adição de ligados mecânicos, de nota preenchendo acorde, de sinal de dinâmica e de acentuação e exclusão de nota de acorde para facilitar a exequibilidade.

2.7.2 Tradição da obra

Escrita em 1975, teve sua estreia feita por Turíbio Santos em 1978 e edição publicada em 1980 pela *Max Eschig*. É “uma espécie da scherzo em forma de *toccata* virtuosística” (FARIA, 2012: 102), uma pequena obra-prima de grande excelência musical mas com inúmeros desafios técnicos e interpretativos, e talvez por esse motivo ainda seja pouco explorada pelos violonistas. Foi gravada por Sérgio Assad no álbum *Yanomami* pelo selo EMI Angel no ano de 1983.

2.7.3 Localização das fontes

As partituras impressas da Max Eschig estão disponíveis no mercado. A cópia de um manuscrito da peça *Momentos II* foi encontrado nos arquivos da Biblioteca da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (Embap). Consta no final do manuscrito a data 1978 e que foi realizado por um copista o qual não pudemos identificar com precisão seu nome (Fig. 7.84). Entramos em contato com o compositor Marlos Nobre que foi muito atencioso e prestativo, e apesar de alegar possuir os manuscritos originais em seus arquivos, infelizmente não conseguiu encontrá-los. Nobre nos confirmou apenas que a cópia desse manuscrito não era de sua autoria e que desconhecia quem poderia ter sido o copista.

Nossa pesquisa obteve acesso apenas a um manuscrito e uma edição impressa, no caso pela editora francesa Max Eschig, a qual utilizaremos como texto-base. Como não há outros manuscritos nem outras edições impressas desta peça, o processo de estemática torna-se irrelevante neste caso.

2.7.4 Sigla das fontes

Para a apresentação do aparato crítico relacionado a peça *Momentos II* utilizaremos as siglas Ms.M2.N. (Manuscrito Momentos II Nobre) em relação à versão manuscrita, EME.M2.N. em relação a versão da editora francesa e EC.M2.N. para nos referirmos a nossa edição crítica.

2.7.5 Normas de edição

Utilizaremos os números de compasso a partir da fonte EME.M2.N., a qual consideramos aqui como texto-base, a fim de facilitar a localização na partitura. Cada compasso ou grupo de compassos serão apresentados em negrito no aparato crítico, a fim de se comparar as imagens digitalizadas das duas fontes referentes a este determinado trecho, incluindo comentários sobre as variantes dos testemunhos. Sempre que nossas decisões editoriais apresentem alguma divergência em relação ao texto-base, o trecho referente de nossa edição EC.M2.N. também estará exemplificado junto ao respectivo lugar-crítico. Não incluiremos no aparato crítico os casos em que nossa edição apresentar-se exatamente igual à edição impressa, pois procuramos adotar todos os atos colaborativos por compreendermos que eles contribuem para o resultado final da obra.

2.7.6 Aparato crítico: *Momentos II*

Ao compararmos os títulos presentes nas duas fontes observamos em Ms.M2.N. as indicações “Opus 41 n.2”, o local e a data (“Rio. 1975”) em que a peça foi composta que não foram incluídas na versão impressa. Há ainda uma indicação de andamento que comentaremos abaixo em relação ao compasso 1. Ainda que essas alterações tenham sido propositais, acreditamos que tais indicações mereceriam ser incluídas em uma edição crítica, ainda que fossem inseridas apenas em um texto introdutório.



Fig. 7.1 – título: Indicação de número de Opus, local e ano da composição. Fonte: Ms.M2.N.

2



à Turibio SANTOS

MOMENTOS II

pour Guitare

doigté par
TURIBIO SANTOS

MARLOS NOBRE

OUVRAGE PROTÉGÉ
PHOTOCOPIE INTERDITE
Révisé par
Etat du 11 Mars 1957.
Conservatoire national
(Code Penal. Art. 423)

Fig. 7.2 – título: Ausência de indicação de número de Opus, de local e de ano da composição. Fonte: EME.M2.N. © Max Eschig

Compasso 1. Um provável erro de impressão é a ausência da indicação de dinâmica *mf* no início do compasso 1, bem como a sugestão de andamento (Fig. 7.4). Observa-se a adição de ligados mecânicos como ato colaborativo para melhorar a exequibilidade do trecho.

Con fuoco cca. para Violão

(♩ = 82 - 86)



Fig. 7.3 – compasso 1: Indicação dinâmica, andamento e ausência de ligados mecânicos. Fonte: Ms.M2.N.

Con fuoco



Fig. 7.4 – compasso 1: Ausência de indicação dinâmica e adição de ligados mecânicos. Fonte: EME.M2.N. © Max Eschig

Adicionamos o sinal de dinâmica, sugestão de andamento e mantivemos os ligados em nossa edição (Fig. 7.5):

Con fuoco cca.

(♩ = 80 - 86)



Fig. 7.5 – compasso 1: Adição de indicação dinâmica, andamento e adição de ligados mecânicos. Fonte: EC.M2.N.

Compasso 2. Outro provável erro de impressão é a ausência da indicação do garfo de dinâmica no fim do compasso 2 (Fig. 7.7). Há ainda a adição de um ligado mecânico entre as notas Sol e Fá.



Fig. 7.6 – compasso 2: Indicação de garfo de dinâmica e ausência de ligados mecânicos. Fonte: MS.M2.N.

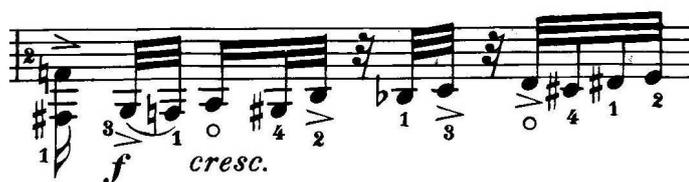


Fig. 7.7 – compasso 2: Ausência de indicação garfo de dinâmica e adição de ligado mecânicos Fonte: EME.M2.N. © Max Eschig

Corrigimos o provável erro de impressão e adicionamos o garfo de dinâmica em nossa edição (Fig. 7.8):



Fig. 7.8 – compasso 2: Adição de indicação garfo de dinâmica. Fonte: EC.M2.N.

Compassos 3 e 4. Consideramos um erro de impressão a ausência de indicação de dinâmica *piu f* no compasso 3 (Fig. 7.10). Uma divergência que gera dúvidas é o sinal de acento que aparece na primeira nota do compasso 3 em EME.M2.N (Fig. 7.10), mas na segunda nota em MS.M2.N (Fig. 7.9). No compasso 4 há um sinal de acidente musical bemol na nota Sol em EME.M2.N., que não aparece em Ms.M2.N., e que também gera dúvidas se seria um erro por adição na versão impressa ou um erro por parte do copista do manuscrito. Há ainda adição de três ligados mecânicos no compasso 4.



Fig. 7.9 – compassos 3 e 4: Sinal de dinâmica *p* e acentuação na segunda nota do compasso 3. Fonte: Ms.M2.N.



Fig. 7.10 – compassos 3 e 4: Ausência de sinal de dinâmica e adição de ligados mecânicos. Fonte: EME.M2.N. © Max Eschig

Em nossa edição adicionamos o sinal de dinâmica e deslocamos o acento conforme consta no manuscrito mas mantivemos o acidente musical na nota Solb e os ligados mecânicos.

Fig. 7.11 – compassos 3 e 4: Adição de sinal de dinâmica. Fonte: EC.M2.N.



Compassos 5 e 6. Ausência de sinal de acento na segunda nota do compasso 5 (Fig. 7.13), e adição de três ligados mecânicos no compasso 6.



Fig. 7.12 – compassos 5 e 6: Sinal de acento e ausência de ligados mecânicos. Fonte: Ms.M2.N.



Fig. 7.13 – compassos 5 e 6: Ausência de sinal de acento e adição de ligados mecânicos. Fonte: EME.M2.N. © Max Eschig

Adicionamos o sinal de acento em nossa edição e mantivemos os ligados mecânicos (Fig. 7.14):

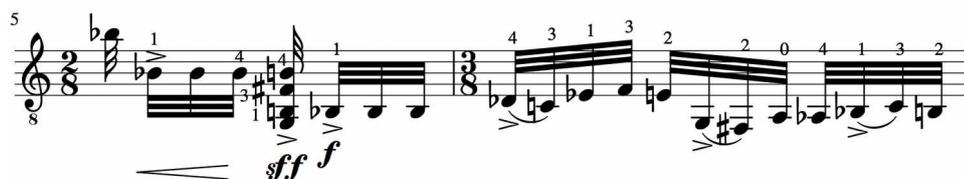


Fig. 7.14 – compassos 3 e 4: Sinal de acento e ausência de ligados mecânicos. Fonte: EC.M2.N.

Compasso 8. A adição de ligados mecânicos é um exemplo de ato colaborativo presente no compasso 8.



Fig. 7.15 – compasso 8: Ausência de ligados mecânicos. Fonte: Ms.M2.N.



Fig. 7.16 – compasso 8: Adição de ligados mecânicos. Fonte: EME.M2.N. © Max Eschig

Compassos 9 e 10. Um provável exemplo de ato colaborativo é a adição em EME.M2.N. de uma nota Sol no acorde do compasso 10 (Fig. 7.18), que não aparece em Ms.M2.N. (Fig. 7.17). No compasso 9 há ainda adição de ligados mecânicos na versão impressa.



Fig. 7.17 – compassos 9 e 10: Ausência de ligado mecânico e de nota Sol. Fonte: Ms.M2.N.

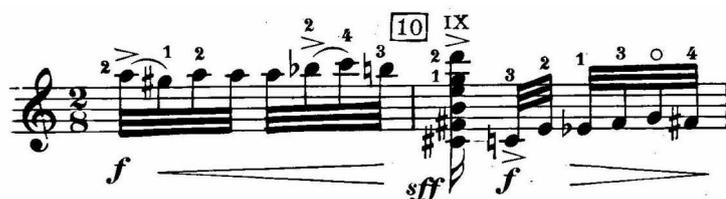


Fig. 7.18 – compassos 9 e 10: Adição de ligado mecânico e de nota Sol. Fonte: EME.M2.N. © Max Eschig

Compassos 12 e 13. Consideramos atos colaborativos o garfo de dinâmica no compasso 12 de EME.M2.N. (Fig. 7.20) que não está presente em Ms.M2.N. (Fig. 7.19), e os três ligados mecânicos no compasso 13 nas notas Mib-Ré, Fá#-Fá natural e Si-Sib.

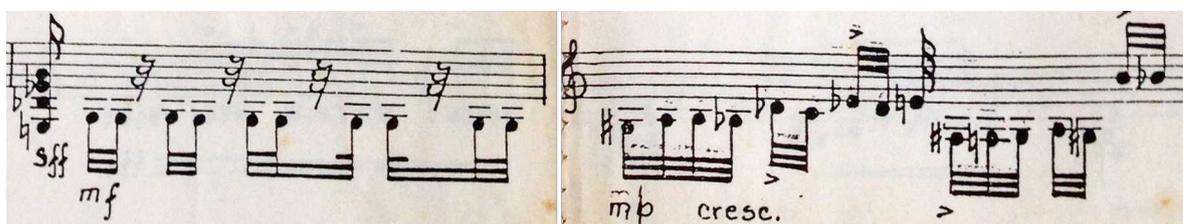


Fig. 7.19 – compassos 12 e 13: Ausência de sinal de dinâmica e de ligados mecânicos. Fonte: Ms.M2.N.



Fig. 7.20 – compassos 12 e 13: Adição de sinal de dinâmica e de ligados mecânicos. Fonte: EME.M2.N. © Max Eschig

Compassos 14 e 15. Um erro de impressão no compasso 15 é a ausência dos sinais de dinâmica *f* e *cresc* (Fig. 7.22) presentes apenas em Ms.M2.N. (Fig. 7.21). Há adição de ligados mecânicos nos dois compassos.

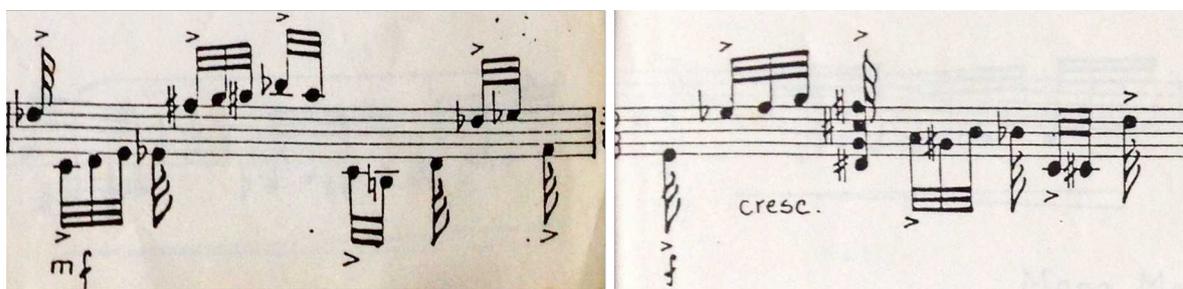


Fig. 7.21 – compassos 14 e 15: Sinais de dinâmica no compasso 15. Fonte: Ms.M2.N.

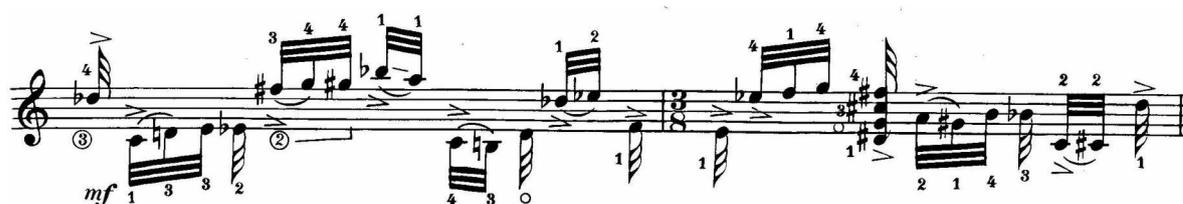


Fig. 7.22 – compassos 14 e 15: Ausência de sinais de dinâmica no compasso 15, e adição de ligados mecânicos. Fonte: EME.M2.N. © Max Eschig

Mantivemos os ligados e adicionamos os sinais de dinâmica em EC.M2.N. (Fig. 7.23).

Fig. 7.23 – compassos 14 e 15: Adição de sinais de dinâmica no compasso 15. Fonte: EC.M2.N.

Compassos 16 e 17. Um provável erro de impressão é a ausência do sinal de acento na nota Fá# no compasso 16 (Fig. 7.24). Há atos colaborativos pela adição de uma nota Mi ao primeiro acorde do compasso 17, e pela adição do acento no segundo acorde do mesmo compasso (Fig. 7.25).

Fig. 7.24 – compassos 16 e 17: Acento na nota Fá# e acorde sem a nota Mi. Fonte: Ms.M2.N.

Fig. 7.25 – compassos 16 e 17: Ausência do acento na nota Fá#, e acorde com a nota Mi adicionada. Fonte: EME.M2.N. © Max Eschig

Adicionamos o acento do compasso 16 em nossa edição e mantivemos a nota Mi e sinal de acento no compasso 17 (Fig. 7.26).

Fig. 7.26 – compassos 16 e 17: Adição do acento na nota Fá#, e acorde com a nota Mi. Fonte: EC.M2.N.

Compassos 20 a 23. Os quatro compassos compreendidos entre os compassos 20 e 23 apresentam atos colaborativos pela adição de ligados mecânicos.

Fig. 7.27 – compassos 20 a 23: Atos colaborativos pela adição de ligados mecânicos. Fonte: Ms.M2.N.

Fig. 7.28 – compassos 20 a 23: Atos colaborativos pela adição de ligados mecânicos. Fonte: EME.M2.N. © Max Eschig

Compasso 24. No compasso 24 observamos a ausência de acento na nota Ré em EME.M2.N. (Fig. 7.30) quando comparado a fonte Ms.M2.N. (Fig. 7.29), e ato colaborativo pela adição de ligados mecânicos.

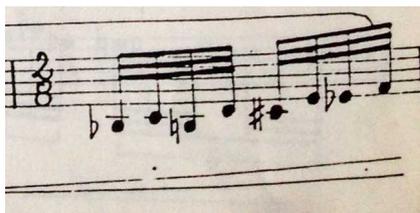


Fig. 7.34 – compasso 29: Atos colaborativos pela adição de ligados mecânicos. Fonte: Ms.M2.N.

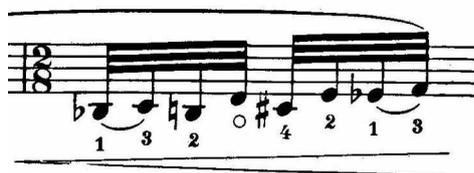


Fig. 7.35 – compasso 29: Atos colaborativos pela adição de ligados mecânicos. Fonte: EME.M2.N. © Max Eschig

Compasso 31. Os atos colaborativos presentes no compasso 31 são a adição de ligados nas notas Si-Dó#, e Ré-Fá.



Fig. 7.36 – compasso 31: Atos colaborativos pela adição de ligados mecânicos. Fonte: Ms.M2.N.

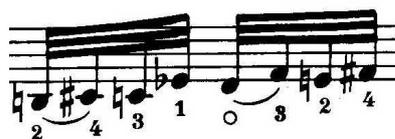


Fig. 7.37 – compasso 31: Atos colaborativos pela adição de ligados mecânicos. Fonte: EME.M2.N. © Max Eschig

Compasso 33. Novamente, há atos colaborativos no compasso 33 pela adição de dois ligados mecânicos.



Fig. 7.38 – compasso 33: Atos colaborativos pela adição de ligados mecânicos. Fonte: Ms.M2.N.

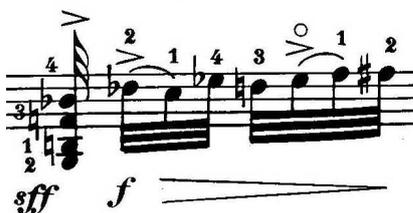


Fig. 7.39 – compasso 33: Atos colaborativos pela adição de ligados mecânicos. Fonte: EME.M2.N. © Max Eschig

Compasso 35. Observa-se atos colaborativos no compasso 35 pela adição de ligados mecânicos.



Fig. 7.40 – compasso 35: Atos colaborativos pela adição de ligados mecânicos. Fonte: Ms.M2.N.



Fig. 7.41 – compasso 35: Atos colaborativos pela adição de ligados mecânicos. Fonte: EME.M2.N. © Max Eschig

Compasso 37. Além da adição de atos colaborativos pela adição de seis ligados mecânicos no compasso 37, podemos observar ainda a adição de três sinais de acento nas no último grupo de notas do compasso.

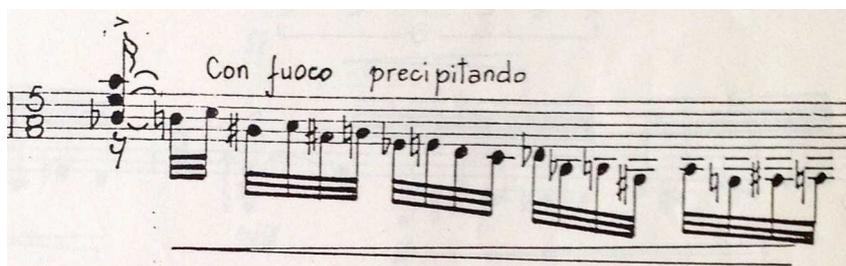


Fig. 7.42 – compasso 37: Atos colaborativos pela adição de ligados mecânicos. Fonte: Ms.M2.N.



Fig. 7.43 – compasso 37: Atos colaborativos pela adição de ligados mecânicos. Fonte: EME.M2.N. © Max Eschig

Compasso 39 e 40. Dois erros de impressão aparecem nos compassos 39 e 40, sendo o primeiro a ausência da linha suplementar inferior da nota Dó no segundo acorde do compasso 39, deixando a nota parecida com um Ré (Fig. 7.45). O segundo erro de impressão é a omissão da fórmula de compasso no compasso 40. Há ainda atos colaborativos pela adição de ligados mecânicos.



Fig. 7.44 – compassos 39 e 40: Linha complementar inferior na nota Dó no segundo acorde, e fórmula de compasso. Fonte: Ms.M2.N.

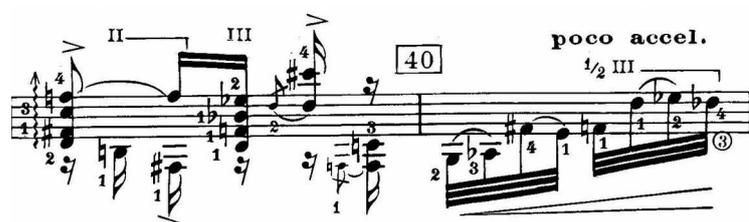


Fig. 7.45 – compassos 39 e 40: Ausência da linha complementar inferior na nota Dó no segundo acorde, e da fórmula de compasso. Fonte: EME.M2.N. © Max Eschig

Corrigimos em nossa edição esses dois erros de impressão (Fig. 7.46).



Fig. 7.46 – compassos 39 e 40: Linha complementar inferior na nota Dó no segundo acorde, e fórmula de compasso. Fonte: EC.M2.N.

Compasso 43. O compasso 43 apresenta três erros de impressão pela ausência de dois sinais de dinâmica *mf* e garfo de *crescendo*, e da nota Síb prolongada. Consideramos atos colaborativos a adição de ligados mecânicos e de um sinal de *accel.* (Fig. 7.48) que não estão presentes em Ms.M2.N. (Fig. 7.47).



Fig. 7.47 – compasso 43: Indicações de dinâmica *mf* e garfo de *crescendo* e nota superior Ré em semínima pontuada. Ausência de sinal de *accel.* Fonte: Ms.M2.N.

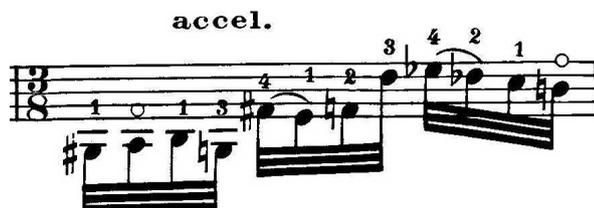


Fig. 7.48 – compasso 43: Ausência das indicações de dinâmica *mf* e garfo de *crescendo* e nota superior Ré. Sinal de *accel.* Fonte: EM.M2.N. © Max Eschig

Em nossa edição adicionamos as indicações de dinâmica e a nota superior Ré conforme o manuscrito e mantivemos o sinal de *accel.*(Fig. 7.49).

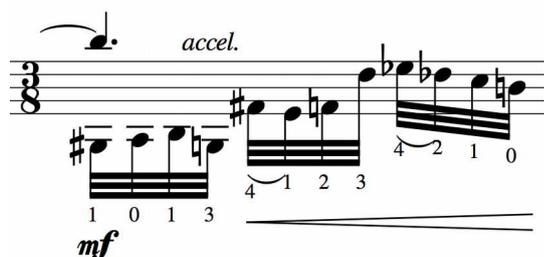


Fig. 7.49 – compasso 43: Adicionamos as indicações de dinâmica *mf* e garfo de *crescendo* e nota superior Ré em semínima pontuada e mantivemos o sinal de *accel.* Fonte: EC.M2.N.

Compasso 45. Consideramos erro de impressão a ausência da indicação de andamento *poco rit.* no compasso 45. Há atos colaborativos pela adição de ligados mecânicos.



Fig. 7.50 – compasso 45: Indicação *poco rit.* Fonte: Ms.M2.N.



Fig. 7.51 – compasso 45: Ausência de indicação *poco rit.*, e adição de ligados mecânicos. Fonte: EME.M2.N. © Max Eschig

Adicionamos em EC.M2.N. a indicação baseada no manuscrito (Fig. 7.52).



Fig. 7.52 – compasso 45: Adição da indicação *poco rit.* Fonte: EC.M2.N.

Compasso 50 e 51. Dois erros de impressão são a ausência do sinal de garfo de dinâmica no compasso 50 e de ligadura de duração na nota Sol# no compasso 51. Ambos os compassos apresentam a adição de ligados mecânicos em EME.M2.N., e a duas indicações de andamento *moto rall.* e *accel.* também estão presentes apenas na versão impressa. Observa-se ainda que há uma diferença entre a forma de grafar harmônicos entre as duas fontes. A indicação de acelerando continua nos compassos 51, 52 e 53, como *accel. poco a poco.*

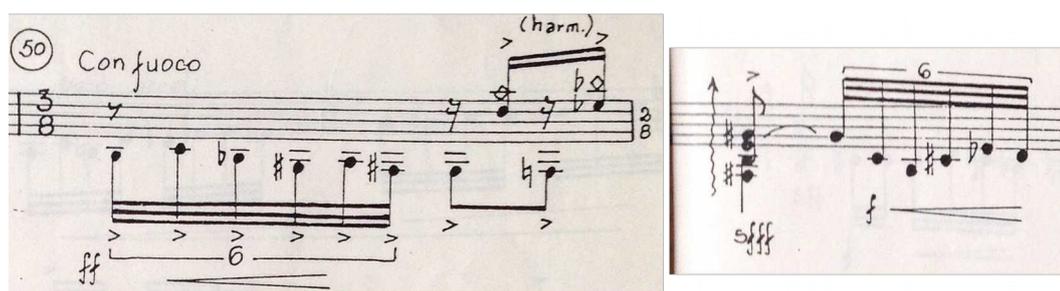


Fig. 7.53 – compassos 50 e 51: Ausência de ligados mecânicos, indicação de garfo de dinâmica, ligadura de duração. Fonte: Ms.M2.N.

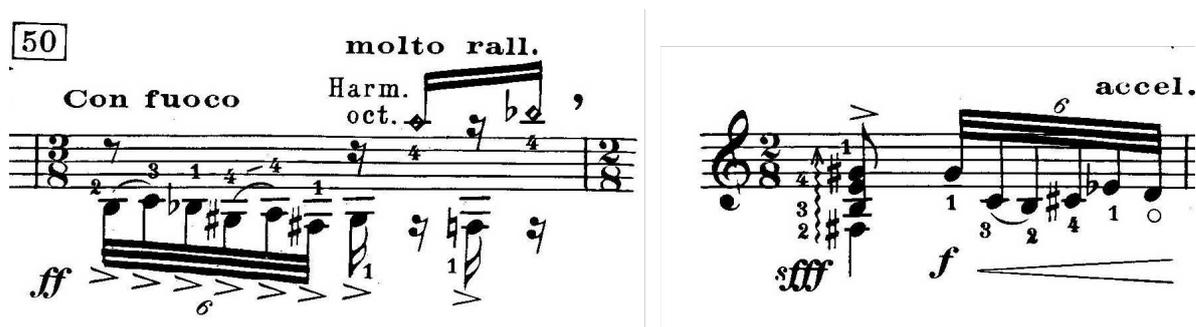


Fig. 7.54 – compassos 50 e 51: Indicações de andamento *moto rall.* e *accel.* Ausência de indicação de garfo de dinâmica e de ligadura de duração. Fonte: EME.M2.N. © Max Eschig

Adicionamos em nossa edição crítica as indicações de garfo de dinâmica e de ligadura de duração (Fig. 7.55) conforme consta em Ms.M2.N. e mantivemos as indicações conforme consta em EME.M2.N.

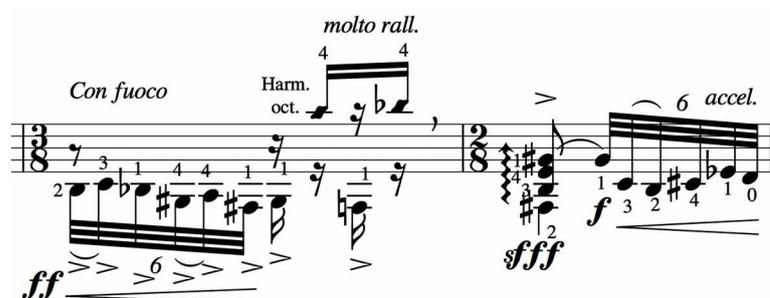


Fig. 7.55 – compassos 50 e 51: Indicações de andamento *moto rall.* e *accel.*, de garfo de dinâmica e de ligadura de duração. Fonte: EC.M2.N.

Compasso 52. O compasso 52 apresenta três ligados mecânicos adicionados para facilitar a exequibilidade da peça.



Fig. 7.56 – compasso 52: Ausência de ligados mecânicos. Fonte: Ms.M2.N.



Fig. 7.57 – compasso 52: Adição de ligados mecânicos. Fonte: EME.M2.N. © Max Eschig

Compasso 53 a 55. O primeiro acorde do compasso 53 apresenta uma nota Ré em Ms.M2.N. (Fig. 7.58) que foi omitida de EME.M2.N. (Fig. 7.59) em um ato colaborativo, pois o acorde original não pode se executado no violão. Exemplos de erros de impressão podem ser visto pela omissão dos ligados nas notas Sib-Lá (compasso 53), e nas notas Mi-Ré e Réb-Dó, ausência do sinal de acento na nota Réb e do garfo de dinâmica (compasso 54), além da indicação *Deciso* (compasso 55).

Fig. 7.58 – compassos 53 a 55: Nota Ré no primeiro acorde, sinal de dinâmica, indicação *Deciso*. Fonte: Ms.M2.N.

Fig. 7.59 – compassos 53 a 55: Omissão da nota Ré no primeiro acorde, ausência de sinal de dinâmica, de alguns ligados e da indicação *Deciso*. Fonte: EME.M2.N. © Max Eschig

Mantivemos o ato colaborativo no primeiro acorde do compasso 53, e corrigimos em EC.M2.N. os demais erros baseados no manuscrito (Fig. 7.60).

Fig. 7.60 – compassos 53 a 55: Manutenção do ato colaborativo no primeiro acorde, adição de ligados, de sinal de dinâmica e da indicação *Deciso*. Fonte: EC.M2.N.

Compasso 59 e 60. O compasso 59 de EME.M2.N. apresenta um erro de impressão pela omissão da indicação *poco allarg.* (Fig. 7.62). Um exemplo de ato colaborativo pode ser observado pela adição da nota Si no primeiro acorde do compasso 60.

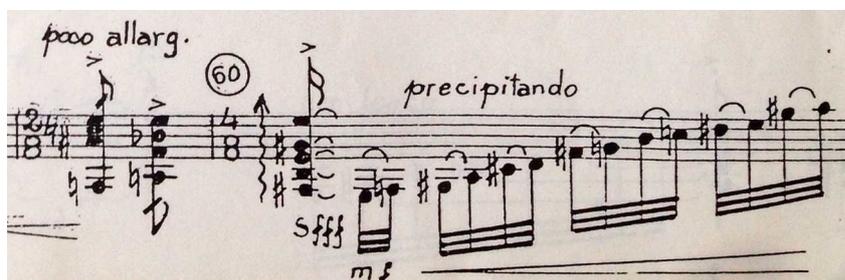


Fig. 7.61 – compassos 59 e 60: Indicação *poco allarg.* e ausência da nota Si no acorde do compasso 60. Fonte: Ms.M2.N.

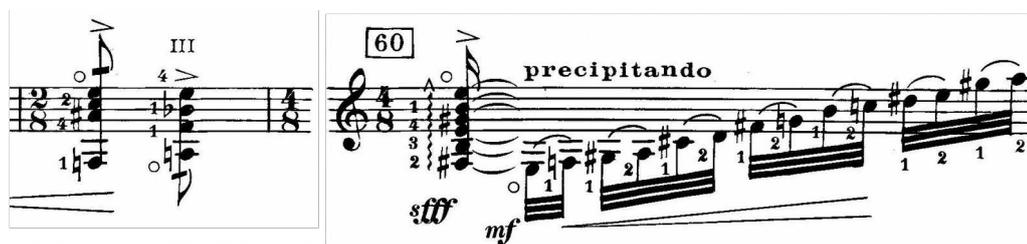


Fig. 7.62 – compassos 59 e 60: Ausência da indicação *poco allarg.* e adição da nota Si no acorde do compasso 60. Fonte: EME.M2.N. © Max Eschig

Adicionamos em EC.M2.N. a indicação *poco allarg.* (Fig. 7.63).

Fig. 7.63 – compassos 59 e 60: Adição da indicação *poco allarg.* e manutenção da nota Si no acorde do compasso 60. Fonte: EC.M2.N.

Compasso 62. Três erros de impressão de EME.M2.N. presentes no compasso 62 são a ausência do sinal de acento na primeira nota Sib, da pausa de colcheia no primeiro tempo e do sinal de dinâmica *ff*. Há a adição de um ligado mecânico como ato colaborativo.



Fig. 7.64 – compasso 62: Sinais de acento na primeira nota Sib, de pausa no primeiro tempo e de dinâmica. Fonte: Ms.M2.N.

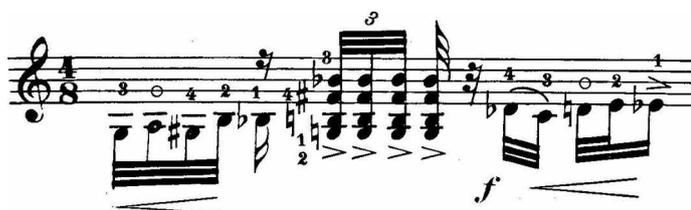


Fig. 7.65 – compasso 62: Ausência de sinais de acento na primeira nota Sib, de pausa no primeiro tempo e de dinâmica. Fonte: EME.M2.N. © Max Eschig

Mantivemos o ligado mecânico em EC.M2.N. e adicionamos os sinais presentes no manuscrito.

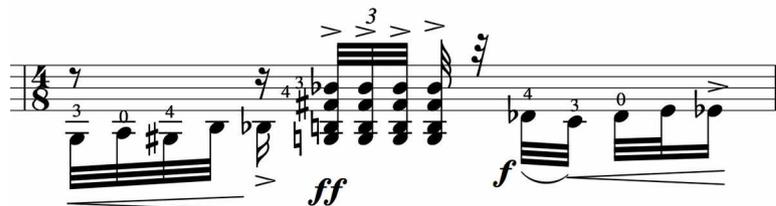


Fig. 7.66 – compasso 62: Adição de sinais de acento na primeira nota Sib, de pausa no primeiro tempo e de dinâmica. Fonte: EC.M2.N.

Compasso 63 a 65. O trecho entre os compassos 63 e 65 apresentam adições de ligados mecânicos pelo intérprete-editor.

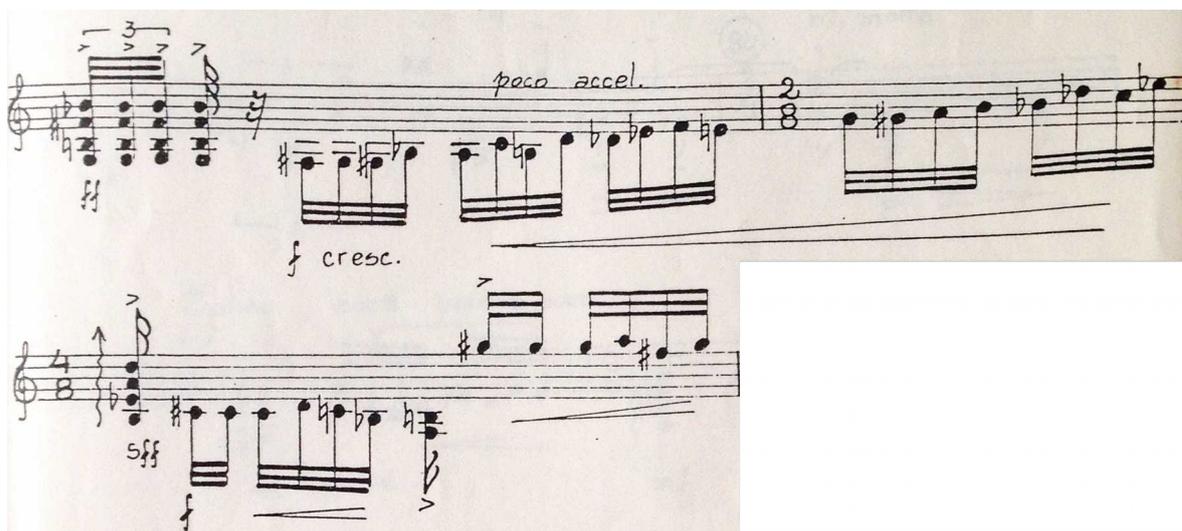


Fig. 7.67 – compassos 62 a 65: Ausência de ligados mecânicos. Fonte: Ms.M2.N.

Fig. 7.68 – compassos 63 a 65: Ligados mecânicos. Fonte: EME.M2.N. © Max Eschig

Compasso 67. O compasso 67 de EME.M2.N. também apresenta a adição de ligados mecânicos (Fig. 7.70) que não estavam presentes no manuscrito (Fig. 7.69).

Fig. 7.69 – compasso 67: Ligados mecânicos. Fonte: Ms.M2.N.

Fig. 7.70 – compasso 67: Ligados mecânicos. Fonte: EME.M2.N. © Max Eschig

Compasso 79. O compasso 79 de EME.M2.N apresenta dois erros de impressão caracterizados pela ausência do garfo de dinâmica e do sinal *tenuto* na nota Mib.

Fig. 7.71 – compasso 79: Indicação de garfo de dinâmica Fonte: Ms.M2.N.



Fig. 7.72 – compasso 79: Ausência de indicação de garfo de dinâmica Fonte: EME.M2.N. © Max Eschig

Ambos os erros foram corrigidos em EC.M2.N. (Fig. 7.73).

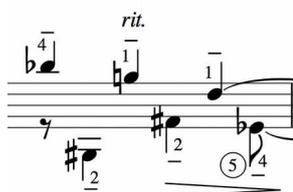


Fig. 7.73 – compasso 79: Adição de garfo de dinâmica Fonte: EC.M2.N.

Compassos 82 a 85. O trecho compreendido entre os compassos 82 a 85 de EME.M2.N. apresenta exemplos de atos colaborativos pela adição de ligados mecânicos e de uma ligadura no último grupo de fusas do compasso 85.



Fig. 7.74 – compassos 82 a 85: Ausência de ligados mecânicos. Fonte: Ms.M2.N.

Fig. 7.75 – compassos 82 a 85: Ligados mecânicos. Fonte: EME.M2.N. © Max Eschig

Compasso 87. Dois ligados mecânicos foram adicionados no compasso 87.

Fig. 7.76– compasso 87: Ausência de ligados mecânicos. Fonte: Ms.M2.N.

Fig. 7.77– compasso 87: Ligados mecânicos. Fonte: EME.M2.N. © Max Eschig

Compassos 88 a 90. Entre os compassos 88 e 90 há exemplos de erros de impressão pela ausência de indicação de garfo de dinâmica (compasso 88), de dinâmica *piu f* (compasso 89) e de sinal de acento (90). Podemos considerar exemplos de atos colaborativos a adição dos sinais de garfo de dinâmica (compasso 89) e do sinal *f* (compasso 90), além dos ligados mecânicos.

This figure shows a musical score for measures 88, 89, and 90. Measure 88 features a dynamic marking of *piu f* and an accent (>) over a note. Measure 89 has a dynamic marking of *sf* and an accent (>) over a note. Measure 90 has a circled measure number '90' and an accent (>) over a note. The score includes various musical notations such as stems, beams, and slurs.

Fig. 7.78– compassos 88 a 90: Indicações de dinâmica garfo (compasso 88) e *piu f* (compasso 89) acento na nota Lá (compasso 90), e ausência de ligados mecânicos. Fonte: Ms.M2.N.

This figure shows a musical score for measures 88, 89, and 90. Measure 88 has a dynamic marking of *sf*. Measure 89 has a dynamic marking of *f*. Measure 90 has a circled measure number '90' and a dynamic marking of *f*. The score includes various musical notations such as stems, beams, and slurs, with some notes marked with fingerings (1, 2, 3, 4).

Fig. 7.79– compassos 88 a 90: Ausência de indicações de dinâmica garfo (compasso 88) e *piu f* (compasso 89) acento na nota Lá (compasso 90), e adição de ligados mecânicos. Fonte: EME.M2.N. © Max Eschig

Corrigimos em EC.M2.N. os erros de impressão apontados anteriormente e mantivemos os atos colaborativos (Fig. 7.80).

This figure shows a musical score for measures 88, 89, and 90. Measure 88 has a dynamic marking of *f*. Measure 89 has a dynamic marking of *piu f* and an accent (>) over a note. Measure 90 has a dynamic marking of *mf* and an accent (>) over a note. The score includes various musical notations such as stems, beams, and slurs, with notes marked with fingerings (1, 2, 3, 4, 0).

Fig. 7.80– compassos 88 a 90: Indicações de dinâmica garfo (compasso 88) e *piu f* (compasso 89) acento na nota Lá (compasso 90). Fonte: EC.M2.N.

Compassos 91 a 93. O compasso 92 de EME.M2.N. apresenta uma adição de acento na nota Dó# que consideramos um ato colaborativo, assim como a inclusão dos demais ligados mecânicos do trecho entre os compassos 91 e 93.



Fig. 7.81– compassos 91 a 93: Ausência de ligados mecânicos, e de sinal de acento no compasso 92, nota Dó#. Fonte: Ms.M2.N.



Fig. 7.82– compassos 91 a 93: Adição de ligados mecânicos, e de sinal de acento no compasso 92, nota Dó#. Fonte: EME.M2.N. © Max Eschig

Compassos 95 e 96. O compasso 96 de Ms.M2.N. (Fig. 7.83) apresenta dois sinais de dinâmica que não foram incluídos em EME.M2.N. (Fig. 7.84). Há ainda a adição de ligados mecânicos e indicação *rasg.* dos compassos 95 e 96, em atos colaborativos em EME.M2.N..

Fig. 7.83– compassos 95 e 96: Ausência de ligados mecânicos e de indicação *rasg.* no compasso 96. Fonte: Ms.M2.N.

Fig. 7.83 – compassos 95 e 96: Adição de ligados mecânicos e indicação *rasg.* no compasso 96. Fonte: EME.M2.N. © Max Eschig

Adicionamos os sinais de dinâmica no compasso 96 e mantivemos os demais atos colaborativos.

Fig. 7.83 – compassos 95 e 96: Adição sinais de dinâmica no compasso 96. Fonte: EC.M2.N.

No final do manuscrito há uma assinatura do copista com a indicação do ano de 1978. (Fig. 7.84), o qual não conseguimos identificar. Observamos no entanto, que a data é dois anos anterior ao ano de publicação pela *Max Eschig* e portanto é plausível supor que essa cópia tenha sido originada a partir de algum manuscrito autógrafa.

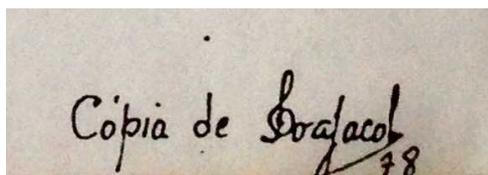


Fig. 7.84: Assinatura do copista com indicação do ano. Fonte: Ms.M2.N.

2.7.7 Síntese

Em resumo foram apresentadas divergências relacionadas a erros, atos colaborativos e alterações que geram ambiguidades. Identificamos os seguintes erros: ausência de indicações de dinâmica e de acentuação, a retirada da sugestão de andamento, ausência de linha suplementar, omissão de fórmula de compasso, falta de ligadura de duração, ausência de indicação *Deciso*, retirada de pausa e de sinal *tenuto*.

Consideramos como atos colaborativos a adição de ligados mecânicos, acréscimo de nota preenchendo acorde, inclusão de sinal de dinâmica e de acentuação, incorporação de indicação de andamentos e exclusão de nota de acorde para facilitar a exequibilidade.

Outras diferenças apontadas foram a indicação do número do Opus, local e data de composição da obra, e ambiguidades em relação a indicações de acento, de acidente musical no compasso 4 e de alteração no sinal de dinâmica.

Apresentamos ainda amostras de trechos de nossa edição onde procuramos corrigir todos os erros de impressão mas adotamos todos os atos colaborativos pois compreendemos que contribuem para o resultado final da obra.

2.8 MOMENTOS III DE MARLOS NOBRE

2.8.1 Introdução

Nossa pesquisa não obteve acesso a nenhuma cópia do manuscrito da peça *Momentos III* de Marlos Nobre em tempo hábil, portanto não foi possível realizar a comparação com a edição impressa pela *Max Eschig*.

2.8.2 Tradição da obra

Escrita em 1978, a peça *Momentos III* foi estreada no mesmo ano por Turibio Santos no Canadá, e publicada em 1981 pela *Max Eschig*. É a peça mais expressiva entre os quatro *Momentos*, de um caráter quase tonal e seresteiro. Foi gravada por Sérgio Assad no álbum *Yanomami* pelo selo EMI Angel no ano de 1983.

2.8.3 Localização das fontes

As partituras impressas da Max Eschig estão disponíveis no mercado. Entramos em contato com o compositor Marlos Nobre que foi muito atencioso e prestativo, e apesar de alegar possuir os manuscritos originais em seus arquivos, infelizmente não conseguiu encontrá-los. Não conseguimos encontrar nenhuma outra cópia do manuscrito da peça *Momentos III* em diversas bibliotecas de universidades brasileiras, nem na Biblioteca Nacional, nem com diversos professores de violão que foram contatados.

2.9 MOMENTOS IV DE MARLOS NOBRE

2.9.1 Introdução

A pesquisa obteve acesso as cópias de dois manuscritos além da partitura publicada, e foi possível encontrar diversas divergências entre as fontes que incluem possíveis erros de impressão como ausência de sinais de dinâmica, de ponto de aumento, de notas prolongadas, além de notas e figuras rítmicas erradas. Observamos ainda possíveis atos colaborativos como adições de ligados mecânicos, de acentos e de indicações de andamento, além de diferenças entre as fontes manuscritas como ausência de indicações de acento, de ligados e de harmônicos. Observamos ainda várias divergências consistindo de alterações de intervalos de quartas justas para outros intervalos (muitas vezes para o trítono), que geraram ambiguidade em relação a serem erros ou atos colaborativos e dada sua recorrência consideramos atos colaborativos ou alterações provenientes do próprio compositor.

Fundamentados pelas noções de edição crítica, apresentamos ainda sugestões que corrigissem os erros e adotassem todos os atos colaborativos. Esperamos que o material apresentado no aparato crítico possa estimular e orientar futuros interpretes dessa peça.

2.9.2 Tradição da obra

Escrita em 1982 foi estreada por Turibio Santos no mesmo ano e gravada por Odair Assad no álbum *Yanomami* pelo selo EMI Angel no ano de 1983. Se olharmos pelo viés sugerido pelo próprio compositor que considera os 4 *Momentos* quase uma sonata para violão, o *Momentos IV* pode ser visto como movimento final, sendo ainda uma espécie de moto-contínuo de caráter quase modal (Marlos Nobre apud FARIA, 2012: 102).

2.9.3 Localização das fontes

A partitura da peça *Momentos IV* impressa pela *Max Eschig* ainda está disponível no mercado. Localizamos uma cópia do primeiro manuscrito na biblioteca da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP). Uma cópia de um outro manuscrito nos foi fornecida pelo professor Dr. Gilson Antunes, proveniente de seu acervo pessoal.

2.9.4 Estemática

A versão impressa pela editora *Max Eschig* data de 1984, enquanto o manuscrito obtido na biblioteca da EMBAP é datado de 1982. O manuscrito obtido através do professor Dr. Gilson Antunes apresenta a data de 1984. Dessa maneira organizamos a genealogia das fontes de tal forma que o manuscrito de 1982 é considerado a fonte mais antiga, seguido do manuscrito de 1984 e finalmente a versão impressa também de 1984. O fato do manuscrito de 1984 apresentar a indicação de digitação feita por Turibio Santos o torna mais parecido com a versão impressa do que o manuscrito anterior, que não apresenta digitação alguma.

2.9.5 Sigla das fontes

Para o aparato crítico de *Momentos IV* utilizaremos as siglas Ms1.M4.N. (Manuscrito 1 Momentos IV Nobre) em relação à cópia do manuscrito de 1982 obtida nos arquivos da biblioteca da EMBAP, Ms2.M4.N. (Manuscrito 2 Momentos IV Nobre) para a cópia do manuscrito de 1984 obtida pelo professor Dr. Gilson Antunes, EME.M4.N. para a versão da Max Eschig e EC.M4.N. para a edição crítica.

2.9.6 Normas de Edição

Utilizaremos os números de compasso a partir da fonte EME.M4.N., a qual consideramos aqui como texto-base, a fim de facilitar a localização na partitura. Cada compasso ou grupo de compassos serão apresentados em negrito no aparato crítico, a fim de se comparar as imagens digitalizadas das três fontes referentes a este determinado trecho, incluindo comentários sobre as variantes dos testemunhos. Sempre que nossas decisões editoriais apresentem alguma divergência em relação ao texto-base, o trecho referente de nossa edição EC.M4.N. também estará exemplificado junto ao respectivo lugar-crítico. Não incluiremos no aparato crítico os casos em que nossa edição apresentar-se exatamente igual à edição impressa, pois procuramos adotar todos os atos colaborativos por compreendermos que eles contribuem para o resultado final da obra.

2.9.7 Aparato Crítico: *Momentos IV*

Ms1.M4.N. apresenta o sobrenome do compositor “Nobre” e o título da peça “Momentos nr. 4” escritos a máquina e também o título “Momentos IV” escrito à mão (Fig. 9.1). Ms2.M4.N. apresenta a indicação de andamento “Vivo” seguida de um valor de aproximadamente 116 bpm para a semínima pontuada (Fig. 9.2). Acreditamos que a indicação “Vivo” também estaria escrita em Ms1.M4.N. apesar de não ser muito legível, pois é possível visualizar a sílaba “Vi” logo antes da semínima pontuada de valor entre 112 e 11? (o último

número está ilegível). A indicação “Vivo” sem indicação metronômica também aparece em EME.M4.N. (Fig. 9.3).

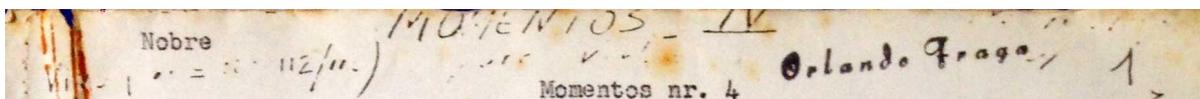


Fig. 9.1 – título: Indicação metronômica de andamento. Fonte: Ms1.M4.N.

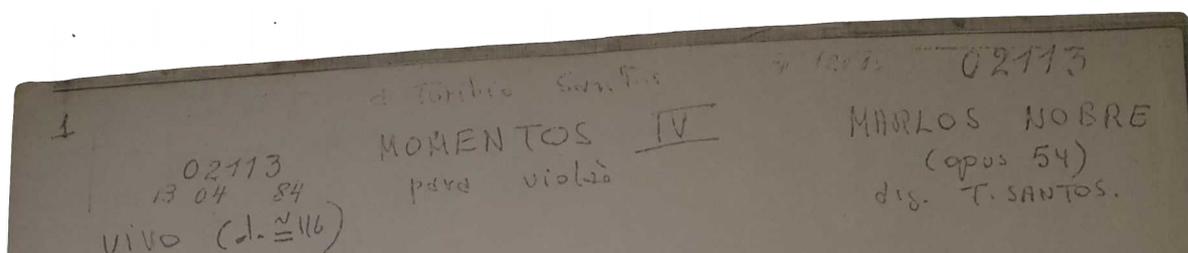


Fig. 9.2 – título: Indicação metronômica de andamento, dedicatória, digitação, número de opus e data. Fonte: Ms2.M4.N.

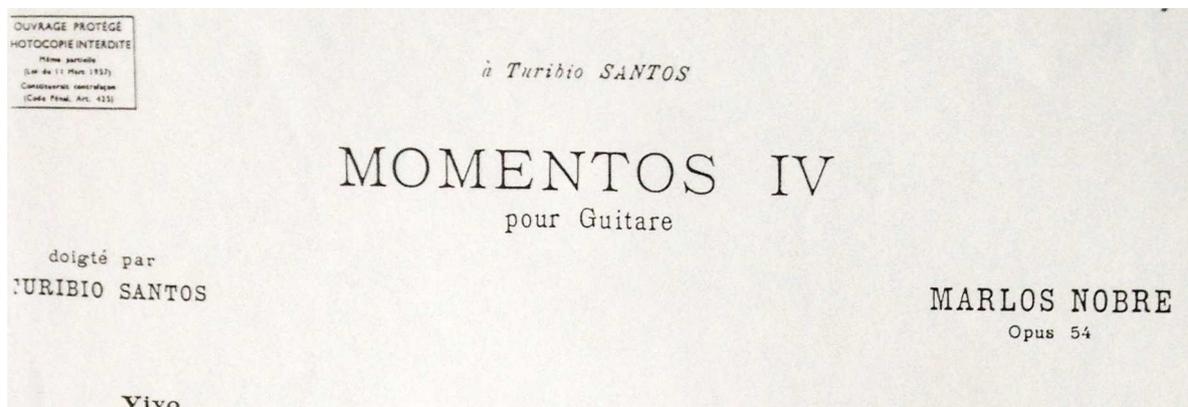


Fig. 9.3 – título: Dedicatória, digitação e número de opus. Fonte: EME.M4.N. © Max Eschig

As indicações de número de opus, de digitação e dedicatória podem ser vistas em Ms2.M4.N. (Fig. 9.2) e em EME.M4.N. (Fig.9.3). Há em Ms2.M4.N. ainda uma indicação numérica “02113” que acreditamos ter sido adicionada para catálogo de biblioteca, e outro número que consideramos uma indicação de data “13 04 84” (Fig. 9.2). Ms1.M4.N. também apresenta indicação de data e local “Rio de Janeiro, 21 de Julho de 1982” no final do manuscrito (Fig.9.4) e EME.M4.N. apresenta indicação de ano de impressão “1984” no final da primeira página (Fig. 9.5).

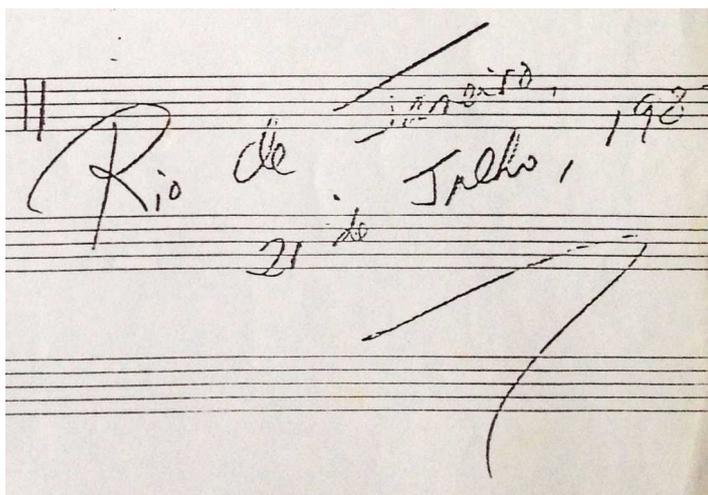


Fig. 9.4: Indicação de local e data. Fonte: Ms1.M4.N.

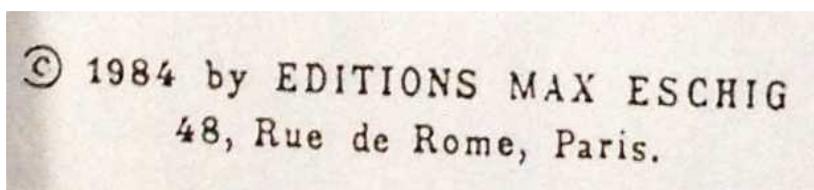


Fig. 9.5: Indicação de local, data e editora. Fonte: EME.M4.N. © Max Eschig

Mesmo se a omissão da indicação metronômica não seja erro, acreditamos que esta informação mereceria ser incluída em uma edição crítica, ainda que apenas em um texto introdutório.

Compasso 1. Uma diferença entre os dois manuscritos é a ausência do sinal de acento no primeiro Ré em Ms1.M4.N. (Fig. 9.6), presente nas duas outras fontes.

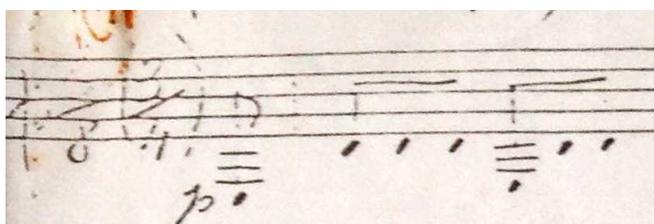


Fig. 9.6 – compasso 1: Ausência de acento na nota Ré. Fonte: Ms1.M4.N.

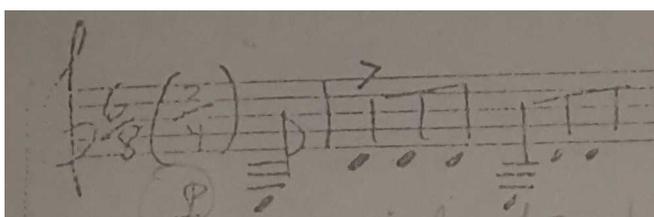


Fig. 9.7 – compasso 1: Sinal de acento na nota Ré. Fonte: Ms2.M4.N.

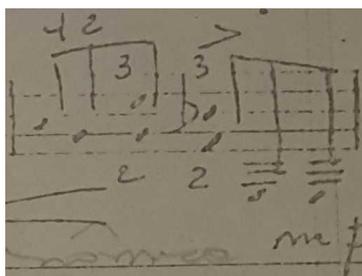


Fig. 9.13 – compasso 8: Nota Sol natural no terceiro tempo. Fonte: Ms2.M4.N.



Fig. 9.14 – compasso 8: Nota Solb no terceiro tempo. Fonte: EME.M4.N. © Max Eschig

Entramos em contato com o compositor Marlos Nobre questionando sobre as alterações desses intervalos. O compositor foi muito atencioso e prestativo dizendo que verificaria com calma as divergências, mas infelizmente não obtivemos resposta até a data de finalização desse trabalho.

Compasso 12 e 13. Outro exemplo de alteração do intervalo de quarta justa aparece no compasso 12, que apresenta a nota Lá \flat na cabeça do segundo tempo nas fontes Ms1. M4.N. e Ms2.M.4.N. enquanto em EME.M4.N. há a nota Sol natural. Observamos ainda que a digitação em Ms2.M4.N. indica o dedo 3 para a nota Lá \flat e em EME.M4.N. é o dedo 2 indicado para o Sol. Um exemplo de ato colaborativo aparece no compasso 13 com a adição do ligado mecânico que não estava presente em Ms1.M4.N.



Fig. 9.15 – compassos 12 e 13: Nota Lá \flat no quarto tempo do compasso 12 e ausência de ligado no compasso 13. Fonte: Ms1.M4.N.

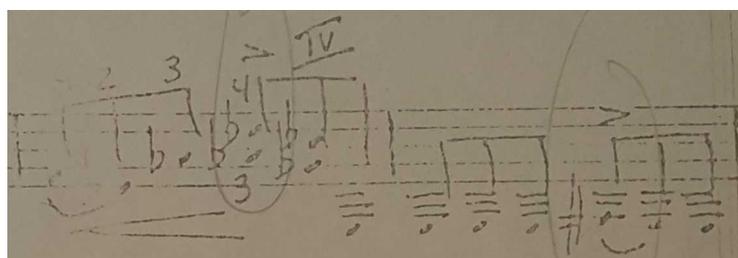


Fig. 9.16 – compassos 12 e 13: Nota Lá♭ no quarto tempo do compasso 12 e adição de ligado no compasso 13.
Fonte: Ms2.M4.N.



Fig. 9.17 – compassos 12 e 13: Nota Sol no quarto tempo do compasso 12 e ligado no compasso 13. Fonte: EME.M4.N. © Max Eschig

Compasso 16. Novamente há a alteração do primeiro intervalo de quarta justa em Ms1.M4.N. e Ms2.M4.N. para trítono em EME.M4.N. com a alteração da nota Sib para La natural. Observamos ainda a alteração da indicação de digitação de dedo 3 na nota Lá♭ em Ms2.M4.N. (Fig. 9.19) para dedo 1 na nota Lá natural em EME.M4.N. (Fig. 9.20).

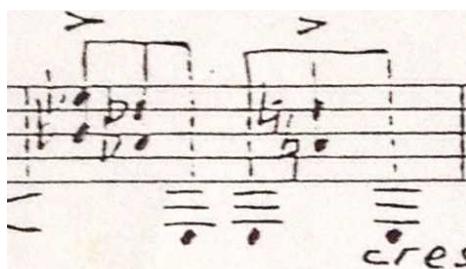


Fig. 9.18 – compasso 16: Nota Sib no primeiro tempo. Fonte: Ms1.M4.N.

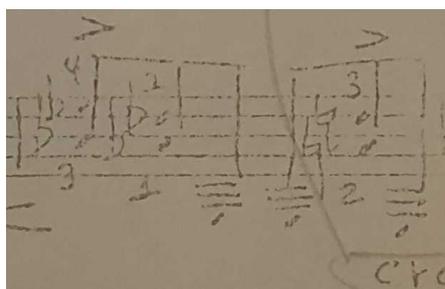


Fig. 9.19 – compasso 16: Nota Sib com dedo 3 no primeiro tempo. Fonte: Ms2.M4.N.

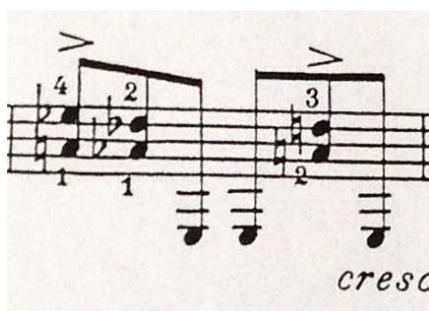


Fig. 9.20 – compasso 16: Nota La natural com dedo 1 no primeiro tempo. Fonte: EME.M4.N. © Max Eschig

Compasso 19. Novamente há uma alteração do intervalo de quarta justa para quarta aumentada no compasso 19, com a mudança da primeira nota Fá# nas edições manuscritas para Fá natural em EME.M4.N. (Fig. 9.21).

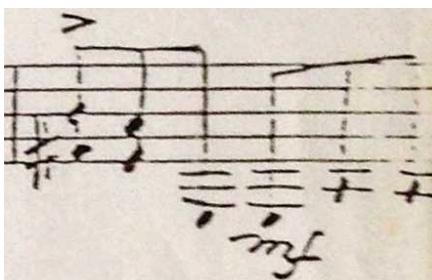


Fig. 9.21 – compasso 19: Nota Fá# no primeiro tempo. Fonte: M1.M4.N.

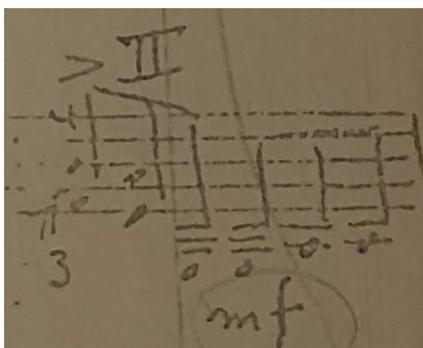


Fig. 9.22 – compasso 19: Nota Fá# com o dedo 3 no primeiro tempo. Fonte: M2.M4.N.

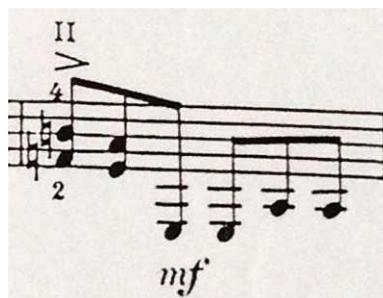


Fig. 9.23 – compasso 19: Nota Fá natural com o dedo 2 no primeiro tempo. Fonte: EME.M4.N. © Max Eschig

Compassos 29 e 30. No compasso 29 há uma alteração da nota Dó natural em Ms1.M4.N. e Ms2.M4.N para Dó# em EME.M4.N. Há um sinal de dinâmica *pp* no compasso 30, presente apenas em Ms1.M4.N. que provavelmente foi originado como um erro de impressão.

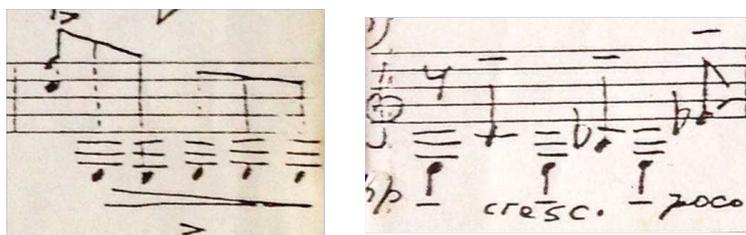


Fig. 9.24 – compassos 29 e 30: Nota Dó natural e sinal de dinâmica *pp*. Fonte: Ms1.M4.N.

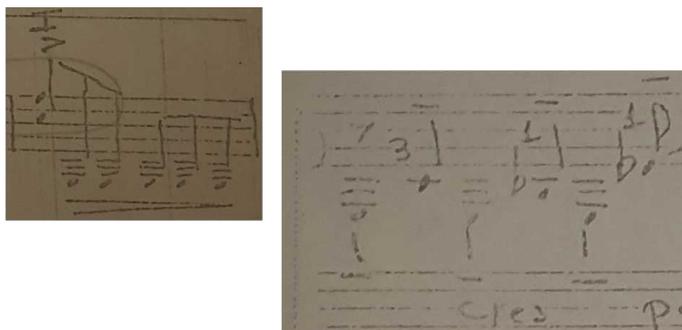


Fig. 9.25 – compassos 29 e 30: Nota Dó natural e ausência do sinal de dinâmica *pp*. Fonte: Ms2.M4.N.

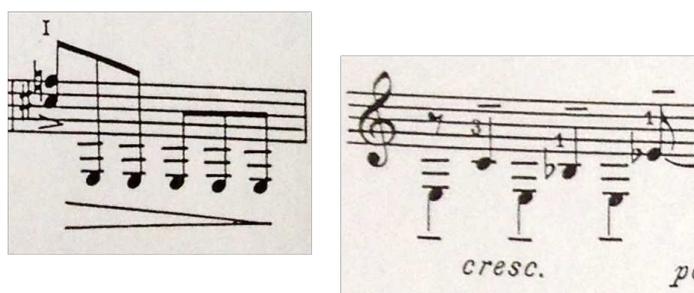


Fig. 9.26 – compassos 29 e 30: Nota Dó# e ausência do sinal de dinâmica *pp*. Fonte: EME.M4.N. © Max Eschig

Adicionamos em nossa edição o sinal de dinâmica *pp* e mantivemos a nota Dó# conforme EME.M4.N. (Fig. 9.27).

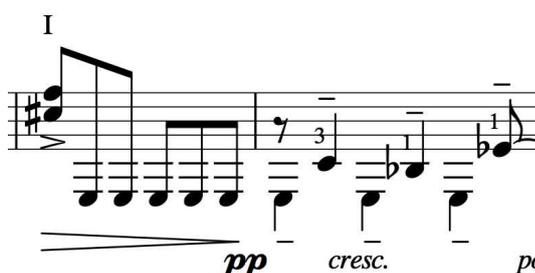


Fig. 9.27 – compassos 29 e 30: Nota Dó# e adição do sinal de dinâmica *pp*. Fonte: EC.M4.N.

Compasso 32. Um erro de impressão é observado pela ausência do ponto de aumento na segunda pausa de semínima do compasso 32 (Fig. 9.30), que está presente nas fontes manuscritas.

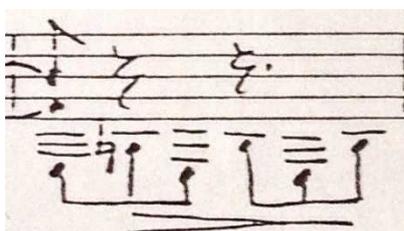


Fig. 9.28 – compasso 32: Ponto de aumento na segunda pausa de semínima. Fonte: Ms1.M4.N.

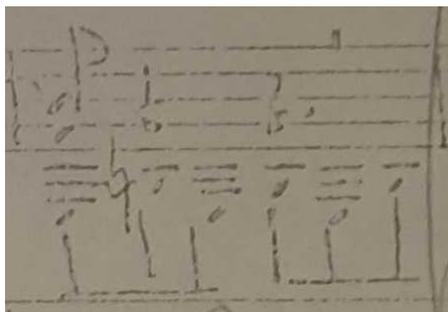


Fig. 9.29 – compasso 32: Ponto de aumento na segunda pausa de semínima. Fonte: Ms2.M4.N.

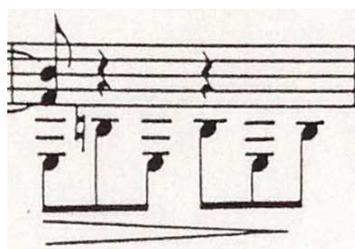


Fig. 9.30 – compasso 32: Ausência de ponto de aumento na segunda pausa de semínima. Fonte: EME.M4.N. © Max Eschig

Adicionamos em nossa edição o ponto de aumento (Fig. 9.31).

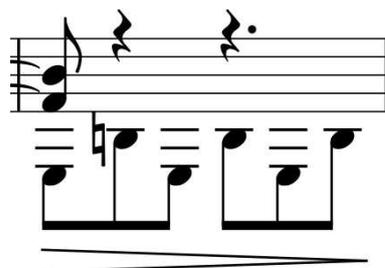


Fig. 9.31 – compasso 32: Adição de ponto de aumento na segunda pausa de semínima. Fonte: EC.M4.N.

Compassos 52 e 53. O compasso 52 apresenta a alteração do intervalo de quarta justa nas fontes manuscritas para quarta aumentada em EME.M4.N. pela mudança da nota Si natural (Fig. 9.32 e Fig. 9.33) para nota Sib (Fig. 9.34). Observamos ainda a alteração de digitação sendo a nota Si natural com o dedo 3 em Ms2.M4.N. (Fig. 9.33) e a nota Sib com o dedo 1 em EME.M4.N. (Fig. 9.34). O último intervalo do compasso 53 aparece com as notas Ré-La em Ms1.M4.N. (Fig. 9.32) e em Ms2.M4.N.(Fig. 9.33) e com as notas Mi-Si em EME.M4.N. (Fig. 9.34).

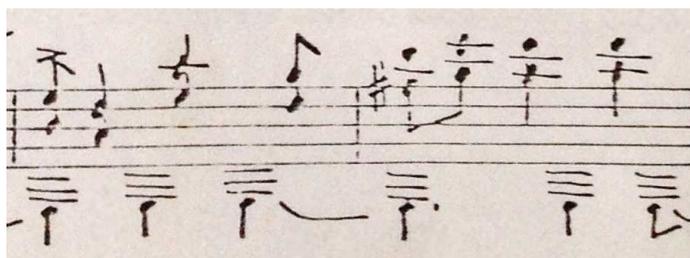


Fig. 9.32 – compassos 52 e 53: Notas Si natural sem digitação no compasso 52 e Ré-La no último intervalo do compasso 53. Fonte: Ms1.M4.N.

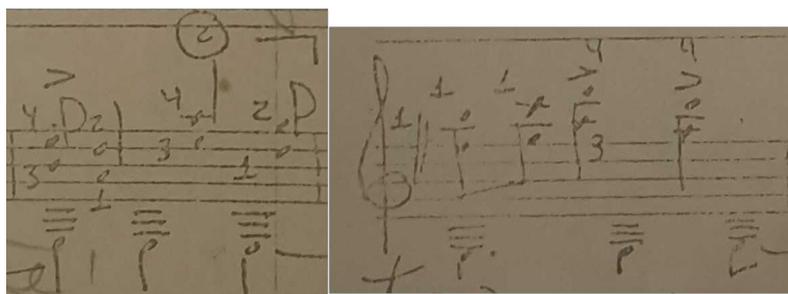


Fig. 9.33 – compassos 52 e 53: Notas Si natural com dedo 3 no compasso 52 e Ré-La no último intervalo do compasso 53. Fonte: Ms2.M4.N.



Fig. 9.34 – compassos 52 e 53: Notas Sib com dedo 3 no compasso 52 e Ré-La no último intervalo do compasso 53. Fonte: EME.M4.N. © Max Eschig

Compassos 64 e 65. Um provável ato colaborativo é a adição do ligado mecânico no compasso 64 entre as notas Fá#-Mi que pode ser visto nas fontes Ms2.M4.N. (Fig. 9.36) e EME.M4.N. (Fig. 9.37). O compasso 65 apresenta outros dois possíveis atos colaborativos pela adição de acentos presentes apenas em EME.M4.N. (Fig. 9.37).

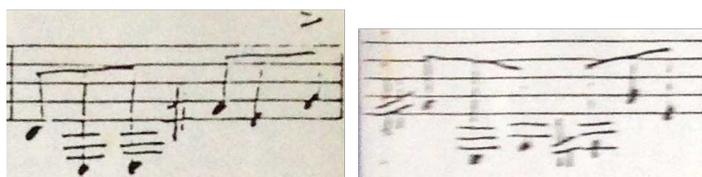


Fig. 9.35 – compassos 64 e 65: Ausência de sinais de ligado e de acentos. Fonte: Ms1.M4.N.

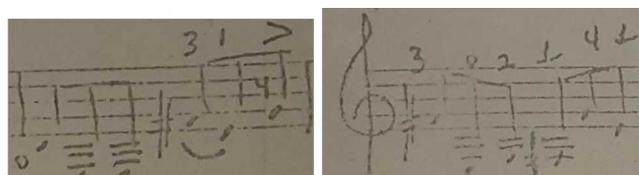


Fig. 9.36 – compassos 64 e 65: Ato colaborativo pela adição do sinal de ligado e ausência de sinais de acentos. Fonte: Ms2.M4.N.



Fig. 9.37 – compassos 64 e 65: Sinais de ligado e de acentos. Fonte: EME.M4.N. © Max Eschig

Compasso 67. O compasso 67 apresenta uma alteração do intervalo de quarta justa (Sol-Do) nas fontes manuscritas para quarta aumentada (Solb-Do) em EME.M4.N. (Fig. 9.40).

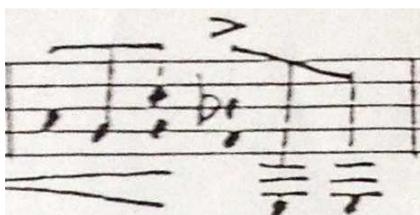


Fig. 9.38 – compasso 67: Sol natural. Fonte: Ms1.M4.N.

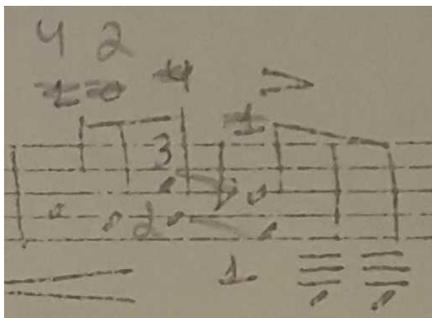


Fig. 9.39 – compasso 67: Sol natural. Fonte: Ms2.M4.N.



Fig. 9.40 – compasso 67: Sol bemol. Fonte: EME.M4.N. © Max Eschig

Compassos 79 e 80. Ambos os compassos 79 e 80 apresentam alterações de intervalos de quarta justa para quarta aumentada. No compasso 79 observamos as notas Dó# e Ré# nos segundo e terceiro tempos nas fontes manuscritas e as notas Dó natural e Ré Natural em EME.M4.N. (Fig. 9.43). Observamos que Ms2.M4.N. e EME.M4.N. apresentam a indicação de II posição de digitação ao violão no compasso 79, mas que a nota Dó nesse caso deveria estar na posição I, e portanto a versão manuscrita estaria correta. O compasso 80 apresenta a nota Lá# nas fontes Ms1.M4.N. (Fig. 9.41) e Ms2.M4.N. (Fig. 9.42) e Lá natural

em EME.M4.N.4 (Fig. 9.43), além de sinais de dinâmica *mf* e *cresc.* apenas em Ms1.M4.N. (Fig. 9.41).

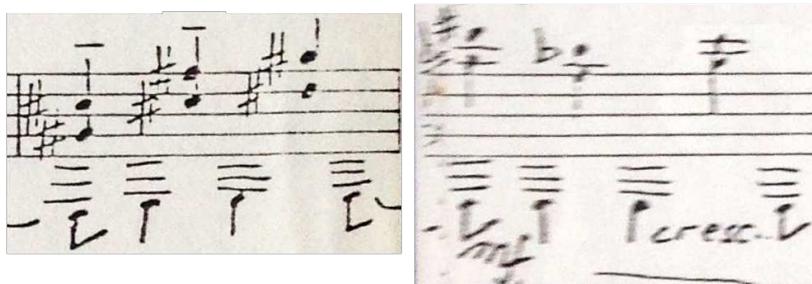


Fig. 9.41 – compassos 79 e 80: Notas Dó#, Ré# e Lá# e sinais de dinâmica. Fonte: Ms1.M4.N.

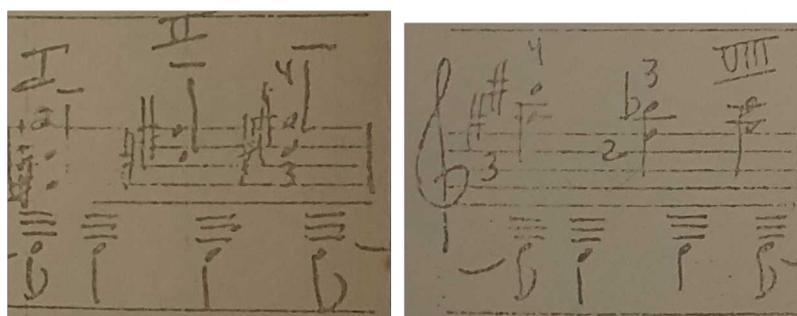


Fig. 9.42 – compassos 79 e 80: Notas Dó#, Ré# e Lá# e ausência de sinais de dinâmica. Fonte: Ms2.M4.N.

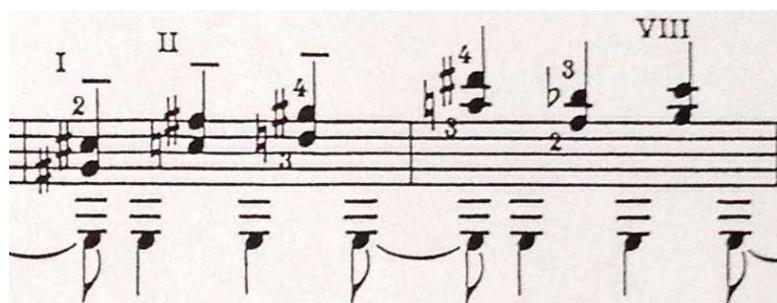


Fig. 9.41 – compassos 79 e 80: Notas Dó, Ré e Lá naturais e ausência de sinais de dinâmica. Fonte: EME.M4.N.
© Max Eschig

Corrigimos o sinal de sustenido na nota Dó do compasso 79 e adicionamos os sinais de dinâmica em EC.M4.N. (Fig. 9.42).

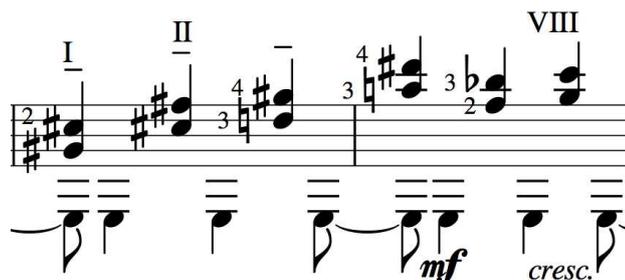


Fig. 9.42 – compassos 79 e 80: Notas Dó, Ré e Lá naturais e adição de sinais de dinâmica. Fonte: EC.M4.N.

Compassos 83 a 85. Os compassos 83 e 84 apresentam dois exemplos de alterações de quartas justas para quartas aumentadas. No segundo tempo do compasso 83 as fontes manuscritas apresentam a nota Sib enquanto que em EME.M4.N (Fig. 9.45) o Si é natural. Da mesma forma, no primeiro tempo do compasso 84 é possível observar a nota Dó natural nos manuscritos (Fig. 9.43 e Fig. 9.44) e Dó# na versão impressa (Fig. 9.45). Há ainda um sinal de dinâmica *ff* entre os compassos 83 e 84 apenas em Ms1.M4.N, e a nota do último tempo do compasso 85 aparece como Fá# nas fontes manuscritas e como Fá natural em EME.M4.N. com digitações diferentes nas fontes Ms2.M4.N. e EME.M4.N. (Fig. 9.45).



Fig. 9.43 – compassos 83 a 85: Notas Sib, Dó natural e Fá# e sinal de dinâmica. Fonte: Ms1.M4.N.

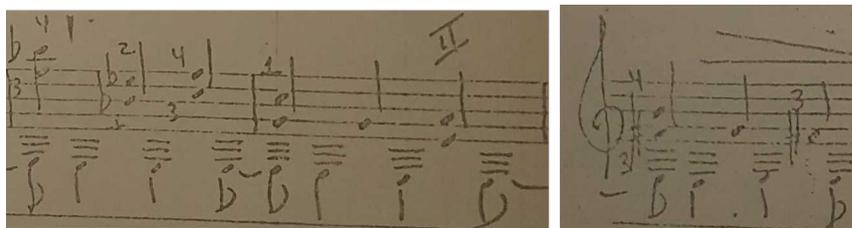


Fig. 9.44 – compassos 83 a 85: Notas Sib, Dó natural e Fá# e ausência de sinal de dinâmica. Fonte: Ms2.M4.N.



Fig. 9.45 – compassos 83 a 85: Notas Si natural, Dó# e Fá natural e ausência de sinal de dinâmica. Fonte: EME.M4.N. © Max Eschig

Adicionamos o sinal de dinâmica *ff* em nossa edição (Fig. 9.46).

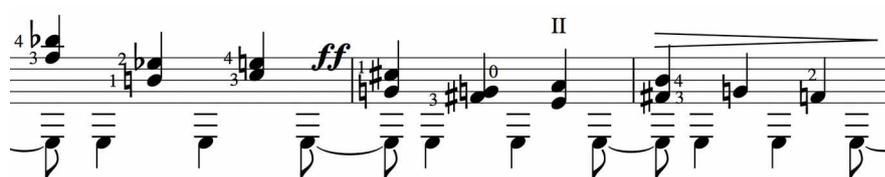


Fig. 9.46 – compassos 83 a 85: Adição de sinal de dinâmica, e manutenção das notas da versão impressa. Fonte: EC.M4.N.

Compasso 99 a 101. A fonte Ms1.M4.N. traz uma indicação metronômica de andamento (54-60) que não está presente nas demais fontes. Dois sinais de ligados nas primeiras notas dos compassos 99 e 101 em Ms1.M4.N. (Fig. 9.47), que também foram adicionados a lápis em Ms2.M4.N. (Fig. 9.48), não aparecem em EME.M4.N. (Fig. 9.49). Ms1.M4.N. apresenta ainda uma indicação de harmônicos no compasso 100 e de dinâmica *mp* no compasso 101 que não constam nas demais fontes. Há um sinal de acento na primeira nota do compasso 99 nas fontes manuscritas que não foi adicionado a versão impressa. A fonte EME.M4.N. consta ainda com indicações *poco rit.* e *a T^o* que não aparecem nas fontes manuscritas.

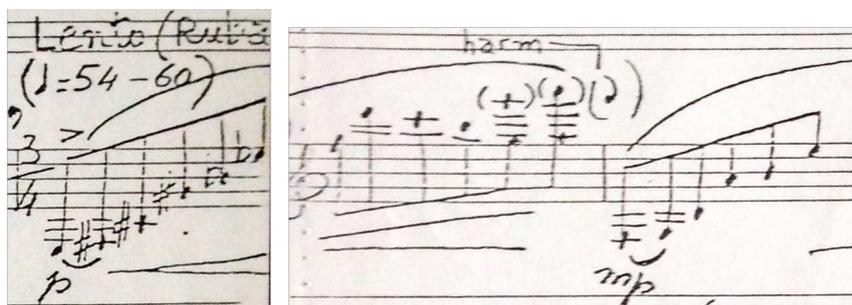


Fig. 9.47 – compassos 99 a 101: Indicação metronômica de andamento, sinal de dinâmica, de harmônico, acento e ligados. Fonte: Ms1.M4.N.

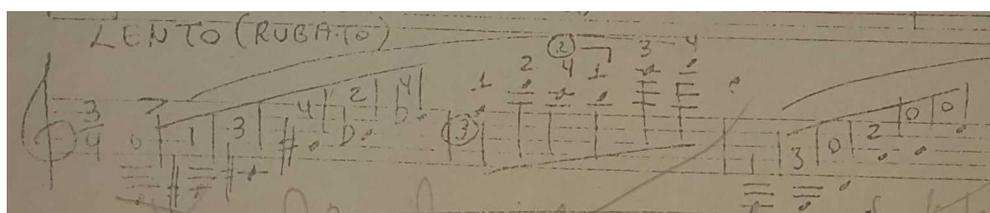


Fig. 9.48 – compassos 99 a 101: Sinal de acento, indicação de ligados a lápis. Fonte: Ms2.M4.N.

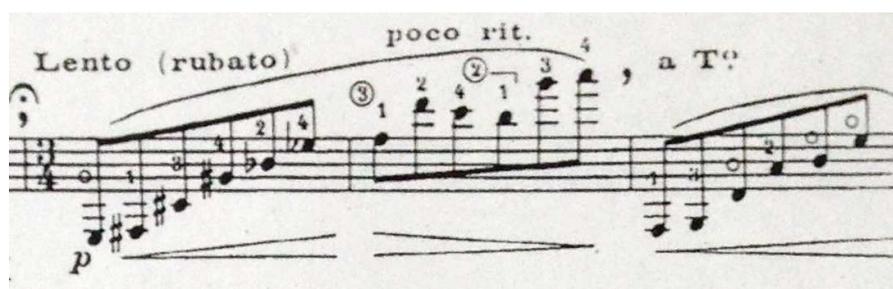


Fig. 9.49 – compassos 99 a 101: Sinal de dinâmica no compasso 99, e de andamentos no 100 e 101, ausência de acento e ligados. Fonte: EME.M4.N. © Max Eschig

Considerando o caráter expressivo dessa passagem, acreditamos que os ligados provavelmente foram retirados em ato colaborativo. Adicionamos em nossa edição a indicação de acento do compasso 99 e de dinâmica do compasso 101 (Fig. 9.47).

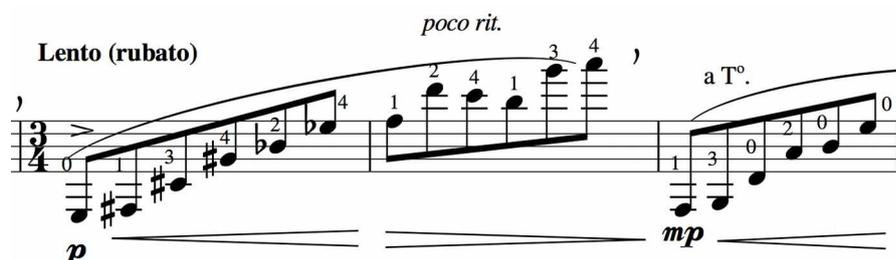


Fig. 9.47 – compassos 99 a 101: Sinal de dinâmica no compasso 99, e de andamentos no 100 e 101, ausência de acento e ligados. Fonte: EC.M4.N.

Compassos 103 e 104. As indicações de ligados presentes nos compassos 103 e 104 em Ms1.M4.N. (Fig. 9.48) e que podem ser vistos adicionados a lápis também em Ms2.M4.N. (Fig. 9.49) não foram adicionados em EME.M4.N. (Fig. 9.50), provavelmente em um ato colaborativo conforme mencionado anteriormente. No compasso 103 de Ms1.M4.N. não há indicação de garfo de dinâmica presente nas demais fontes. Há indicação *a tempo* apenas em EME.M4.N.



Fig. 9.48 – compassos 103 e 104: Sinais de ligados e ausência de garfo de dinâmica em 103. Fonte: Ms1.M4.N.

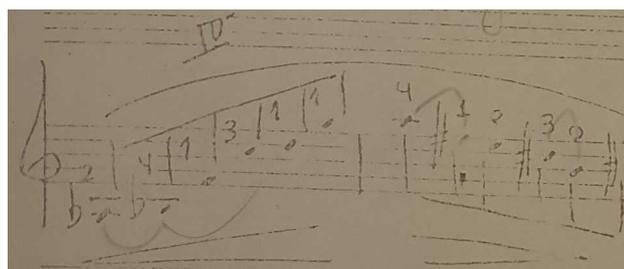


Fig. 9.49 – compassos 103 e 104: Sinais de ligados a lápis. Fonte: Ms2.M4.N.

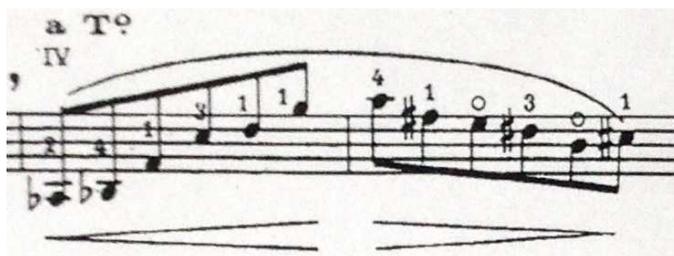


Fig. 9.50 – compassos 103 e 104: Ausência de sinais de ligados e indicação *a tempo*. Fonte: EME.M4.N. © Max Eschig

Compasso 105. Um possível erro de impressão pode ser visto na quarta nota do compasso 105 em EME.M4.N. que aparece como La e indicação de digitação de dedo 3, enquanto em Ms1.M4.N. seria a nota Si. A fonte Ms2.M4.N. não está muito legível e poderia ser uma nota Lá, formando um acorde de Lá maior que descaracterizaria a passagem claramente atonal entre os compassos 99 e 110, além de a digitação do dedo 3 coincidir com a nota Si no braço do instrumento. Há ainda a indicação de ligado na primeira nota nas fontes manuscritas.



Fig. 9.51 – compasso 105: Nota Si e sinal de ligado. Fonte: Ms1.M4.N.

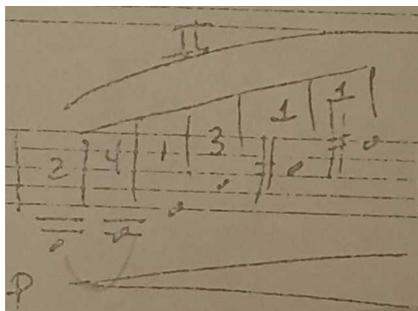


Fig. 9.52 – compasso 105: Nota Si e sinal de ligado a lápis. Fonte: Ms2.M4.N.



Fig. 9.53 – compasso 105: Nota Lá. Fonte: EME.M4.N. © Max Eschig

Corrigimos para nota Si em nossa edição (Fig. 9.54).



Fig. 9.54 – compasso 105: Nota Si. Fonte: EC.M4.N.

Compassos 106 a 109. O trecho compreendido pelos compassos 106 a 109 apresentam indicações de ligados em Ms1.M4.N. (Fig. 9.55), as mesmas indicações a lápis em Ms2.M4.N. (Fig. 9.56) que não foram adicionados na versão impressa em ato colaborativo conforme comentado anteriormente. Ms1.M4.N. apresenta ainda um número 130 dentro de um círculo riscado resultado de erro do copista o qual comentaremos na figura 9.90.

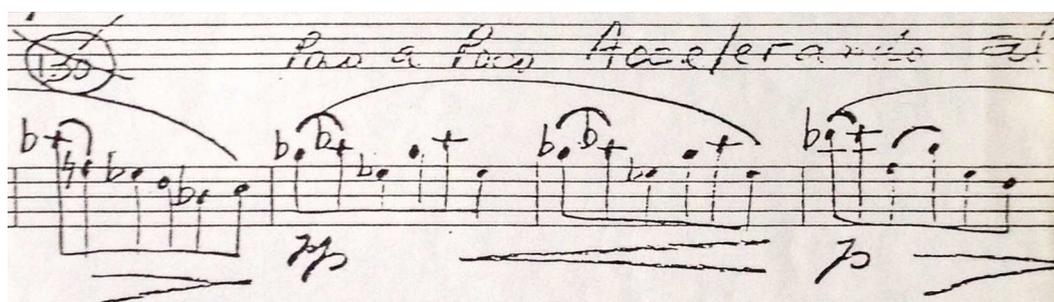


Fig. 9.55 – compassos 106 a 109: Sinais de ligados. Fonte: Ms1.M4.N.

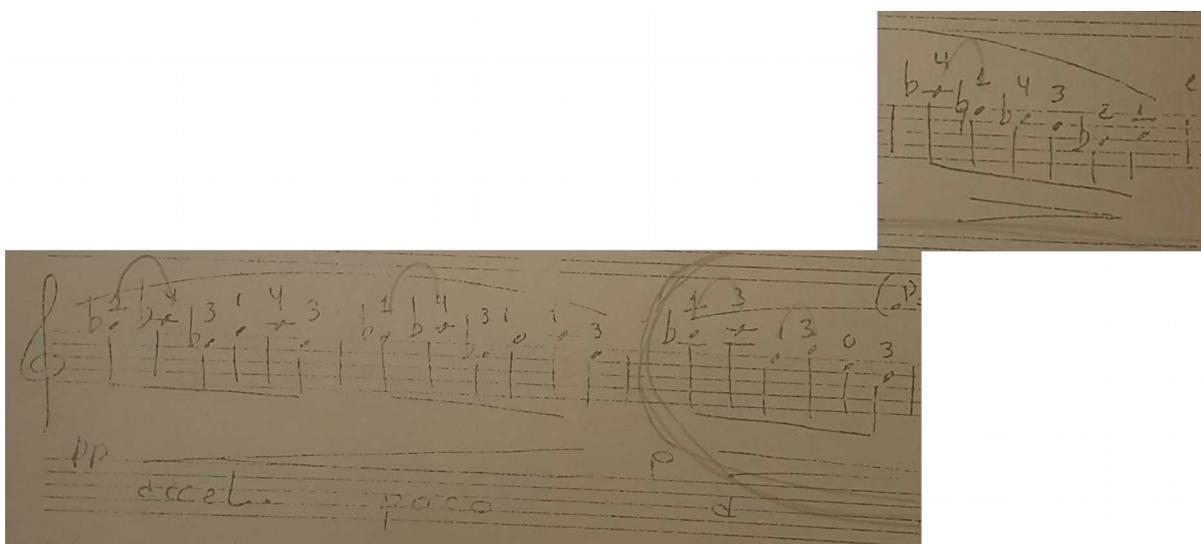


Fig. 9.56 – compassos 106 a 109: Sinais de ligados a lápis. Fonte: Ms2.M4.N.



Fig. 9.57 – compassos 106 a 109: Ausência de sinais de ligados a lápis. Fonte: EME.M4.N. © Max Eschig

Compasso 122. A indicação de dinâmica *cresc. sempre* do compasso 122 consta apenas em Ms1.M4.N. (Fig. 9.58). Observamos ainda que as fontes manuscritas trazem a quarta nota do compasso como Fá# e em EME.M4.N. tal nota é um Fá natural. Dada a digitação presente em Ms2.M4.N. e em EME.M4.N. consideramos a nota da versão impressa como um erro de impressão.

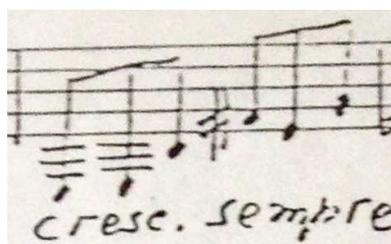


Fig. 9.58 – compasso 122: Indicação de dinâmica e nota Fá#. Fonte: Ms1.M4.N.

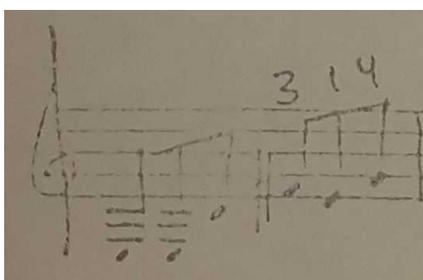


Fig. 9.59 – compasso 122: Ausência de indicação de dinâmica e nota Fá#. Fonte: Ms2.M4.N.



Fig. 9.59 – compasso 122: Ausência de indicação de dinâmica e nota Fá natural. Fonte: EME.M4.N. © Max Eschig

Consideramos erro de impressão e corrigimos a nota para Fá# em nossa edição e adicionamos ainda os sinais de dinâmicas apontados acima (Fig. 9.60).

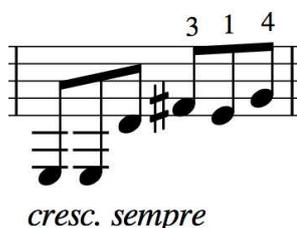


Fig. 9.60 – compasso 122: Adição de indicação de dinâmica e nota Fá#. Fonte: EC.M4.N.

Compasso 131 a 134. Dois exemplos de intervalos de quarta aumentada nas fontes manuscritas que são alterados para intervalos de quinta diminuta na versão impressa podem ser vistos na cabeça do segundo tempo dos compassos 131 e 134. Inicialmente as fontes manuscritas apresentavam as notas Láb no compasso 131 e Sib no compasso 134, que foram alteradas respectivamente para Sol e Lá naturais em EME.M4.N. (Fig. 9.63). Exemplos de ato colaborativo podem ser vistos pela adição do ligado mecânico nos compassos 132 e 133. Um possível erro de impressão é a ausência da indicação de acento, do garfo de dinâmica e do termo *piu* no compasso 133.

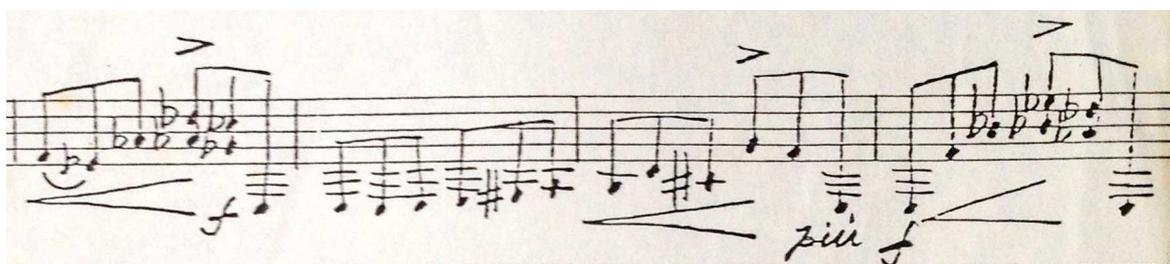


Fig. 9.61 – compassos 131 a 134: Notas Láb e Sib, indicações de dinâmicas e ausência de ligados. Fonte: Ms1.M4..N.

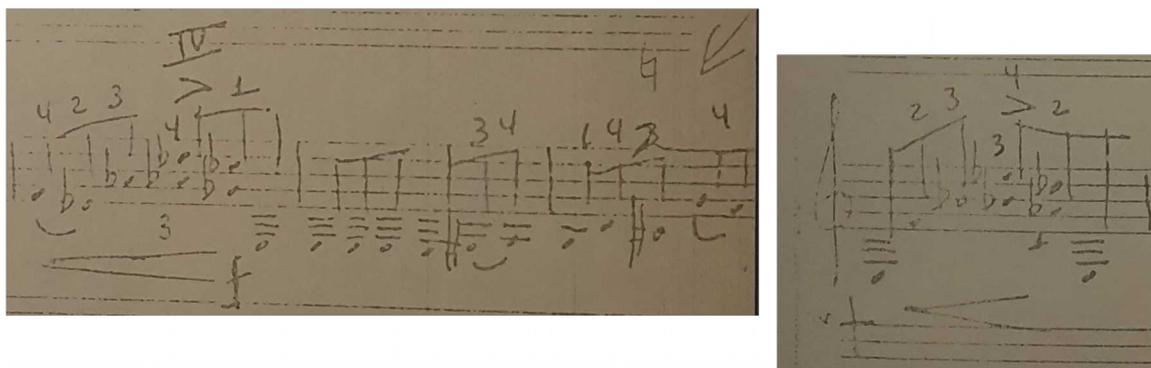


Fig. 9.62 – compassos 131 a 134: Notas Láb e Sib, ausência de indicações de dinâmicas. Fonte: Ms2.M4.N.



Fig. 9.63 – compassos 131 a 134: Notas Sol e Lá naturais, ausência de indicações de dinâmicas. Fonte: EME.M4.N.

Adicionamos as indicações de acento e de dinâmica em EC.M4.N. (Fig. 9.64).

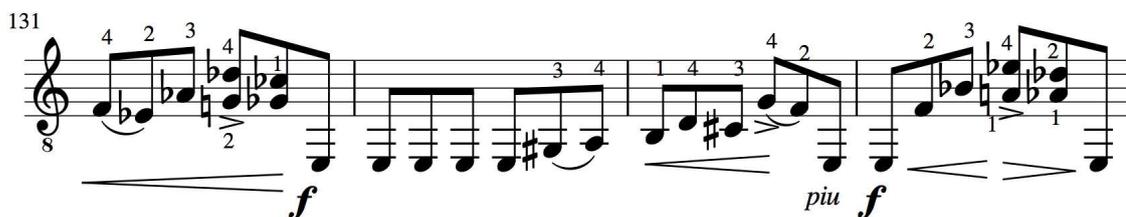


Fig. 9.64 – compassos 131 a 134: Adições de indicações de dinâmicas. Fonte: EC.M4.N.

Compasso 137. Novamente há uma alteração de intervalo de quarta justa para quarta aumentada no compasso 137, pela mudança da nota Fá# nas versões manuscritas para nota Fá natural em EME.M4.N. (Fig. 9.67). Há um sinal de acento sobre o quarto tempo presente apenas em Ms1.M4.N. (Fig. 9.65). Outro exemplo de erro de impressão é a última nota da voz inferior aparecer como semínima em EME.M4.N. (Fig. 9.67) pois o correto seria uma colcheia tal como consta nas fontes manuscritas por se tratar de um compasso 6/8.

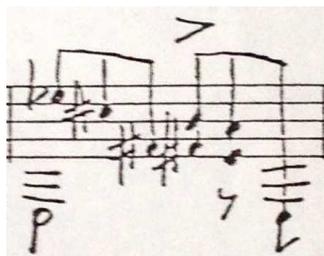


Fig. 9.65 – compasso 137: Nota Fá# e sinal de acento. Fonte: Ms1.M4.N.

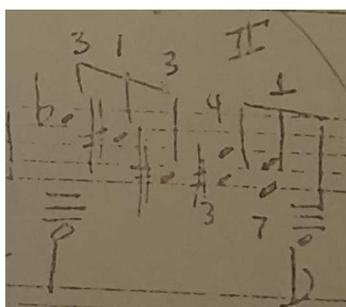


Fig. 9.66 – compasso 137: Nota Fá# e ausência de sinal de acento. Fonte: Ms2.M4.N.

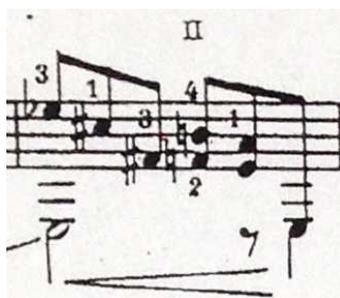


Fig. 9.67 – compasso 137: Nota Fá natural e ausência de sinal de acento. Fonte: EME.M4.N. © Max Eschig

Consideramos a ausência de acento um erro de impressão e corrigimos a semínima para colcheia (Fig. 9.68).

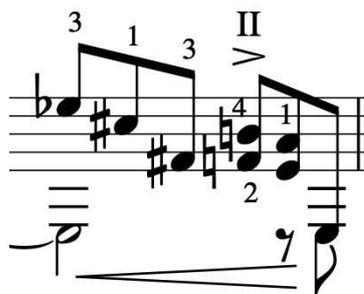


Fig. 9.68 – compasso 137: Adição de sinal de acento e correção da última nota. Fonte: EC.M4.N.

Compasso 144. Outra alteração de intervalo de quarta justa para trítono pode ser observado no compasso 144. As fontes manuscritas trazem a nota Fá no primeiro tempo enquanto EME.M4.N. apresenta a nota Mi (Fig. 9.71). Há um garfo de dinâmica presente

apenas em Ms1.M4.N. (Fig. 9.69). É possível observar a indicação “sem correr” a lápis em Ms2.M4.N. (Fig. 9.70), que provavelmente foi adicionada por algum intérprete que estudou essa peça.

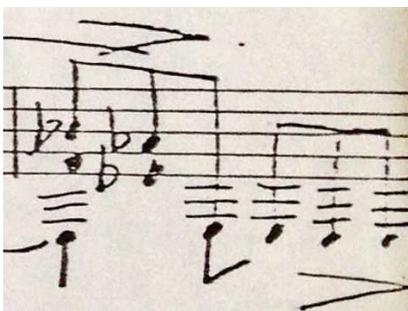


Fig. 9.69 – compasso 144: Nota Fá natural e sinal de dois garfos de dinâmica. Fonte: Ms1.M4.N.

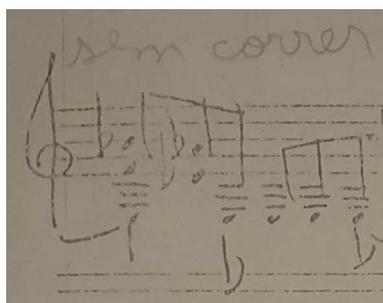


Fig. 9.70 – compasso 144: Nota Fá natural e ausência de sinais de dinâmica. Fonte: Ms2.M4.N.



Fig. 9.71 – compasso 144: Nota Mi natural e ausência do segundo sinal de garfo de dinâmica. Fonte: EME.M4.N. © Max Eschig

Consideramos a ausência do garfo de dinâmica um erro de impressão e adicionamos em nossa edição (Fig. 9.72).



Fig. 9.72 – compasso 144: Adição do segundo sinal de garfo de dinâmica. Fonte: EC.M4.N.

Compassos 146 e 147. O terceiro tempo do compasso 146 apresenta novamente um exemplo de alteração de intervalo de quarta justa nas fontes manuscritas para quarta

aumentada na versão impressa. No caso do terceiro tempo do compasso seguinte, consideramos haver um erro de impressão pois as notas Réb-Solb não se encontram na posição I do braço do violão (Fig. 9.75). Desse modo as fontes manuscritas apresentariam as notas corretas Do-Fá (Fig. 9.73 e Fig. 9.74).

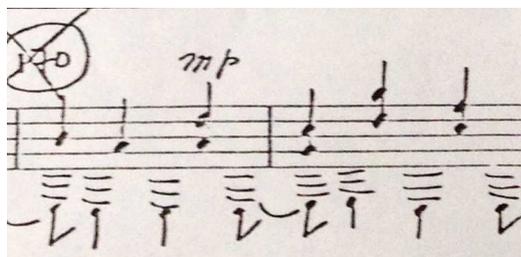


Fig. 9.72 – compassos 146 e 147: Notas Lá, Dó-Fá. Fonte: Ms1.M4.N.

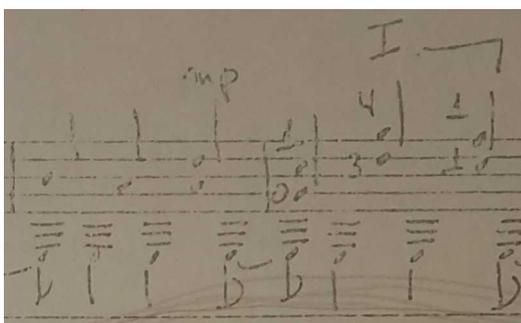


Fig. 9.72 – compassos 146 e 147: Notas Lá, Dó-Fá. Fonte: Ms2.M4.N.

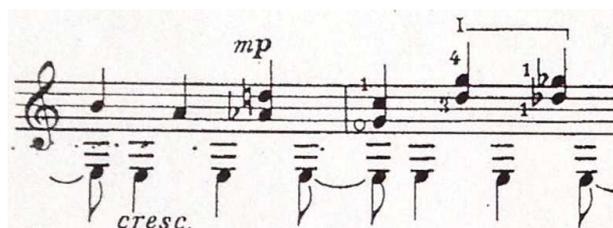


Fig. 9.72 – compassos 146 e 147: Notas Láb, Réb-Solb. Fonte: EME.M4.N.

Corrigimos as notas do compasso 147 em EC.M4.N. (Fig. 9.73)



Fig. 9.73 – compassos 146 e 147: Notas Láb, Dó-Fá. Fonte: EC.M4.N.

Compasso 154. Exemplo de erro de impressão é ausência da prolongação da nota Mi em semínima pontuada na voz inferior do compasso 154, presente apenas em Ms1.M4.N. (fig. 9.74).



Fig. 9.74 – compasso 154: Nota Mi prolongada. Fonte: Ms1.M4.N.

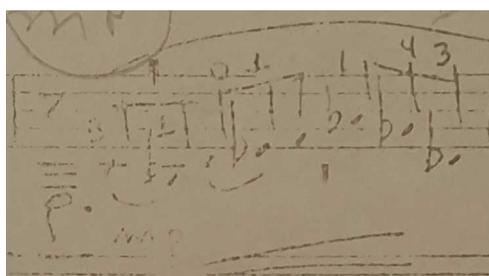


Fig. 9.75 – compasso 154: Ausência da nota Mi prolongada. Fonte: Ms2.M4.N.



Fig. 9.76 – compasso 154: Ausência da nota Mi prolongada. Fonte: EME.M4.N. © Max Eschig

Adicionamos em EC.M4.N. a nota Mi em semínima pontuada com sua ligadura (Fig. 9.77).



Fig. 9.77 – compasso 154: Nota Mi prolongada. Fonte: EC.M4.N.

Compassos 157 e 158. O compasso 157 apresenta dois exemplos de alterações de intervalos de quarta justa nas fontes manuscritas para quarta aumenta na versão impressa. É possível observar as notas Si natural e Mi natural nos manuscritos (Fig. 9.78 e Fig. 9.79) e as notas Sib e Mi natural em EME.M4.N. (Fig. 9.80). O compasso 158 apresenta no terceiro tempo as notas Lá-Ré nas fontes manuscritas e as notas Si-Mi na versão impressa.



Fig. 9.78 – compassos 157 e 158: Notas Si natural, Mi natural e La-Ré. Fonte: Ms1.M4.N.

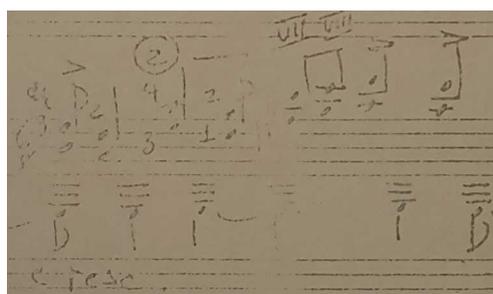


Fig. 9.79 – compassos 157 e 158: Notas Si natural, Mi natural e La-Ré. Fonte: Ms2.M4.N.

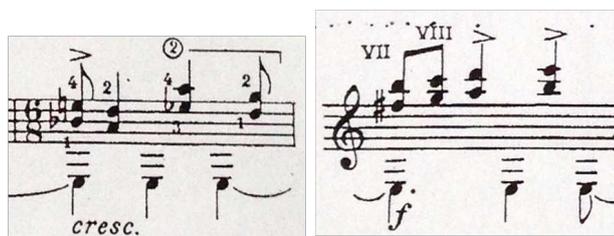


Fig. 9.80 – compassos 157 e 158: Notas Sib, Mib e Si-Mi. Fonte: EME.M4.N. © Max Eschig

Compasso 160. O compasso 160 apresenta outro exemplo de intervalo de quarta justa nas fontes manuscritas alterado para quinta diminuta na versão impressa. Há ainda em Ms1.M4.N. uma indicação de garfo de dinâmica que não foi adicionado nas demais fontes.

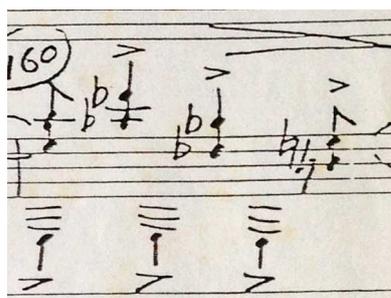


Fig. 9.82 – compasso 160: Intervalo de quarta justa Lá-b-Ré-b, e sinal de garfo de dinâmica. Fonte: Ms1.M4.N.

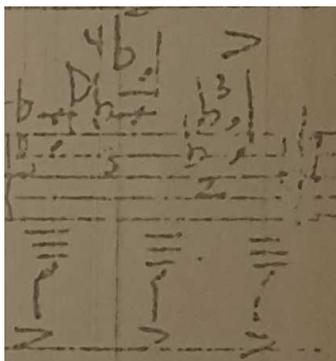


Fig. 9.83 – compasso 160: Intervalo de quarta justa Láb-Réb, e ausência de sinal de garfo de dinâmica. Fonte: Ms2.M4.N.

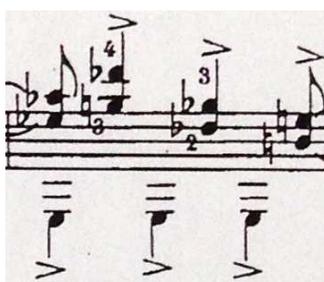


Fig. 9.84 – compasso 160: Intervalo de quinta diminuta Sol-Réb, e ausência de sinal de garfo de dinâmica. Fonte: EME.M4.N. © Max Eschig

Adicionamos o sinal de garfo de dinâmica em EC.M4.N. (Fig. 9.85).

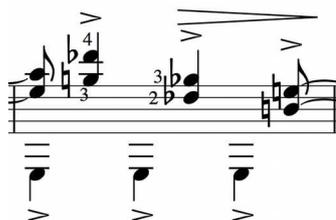


Fig. 9.85 – compasso 160: Sinal de garfo de dinâmica. Fonte: EC.M4.N.

Compasso 163 e 165. As fontes manuscritas apresentam a indicação *cresc. ancora* enquanto EME.M4.N. apresenta apenas a indicação *cresc.*

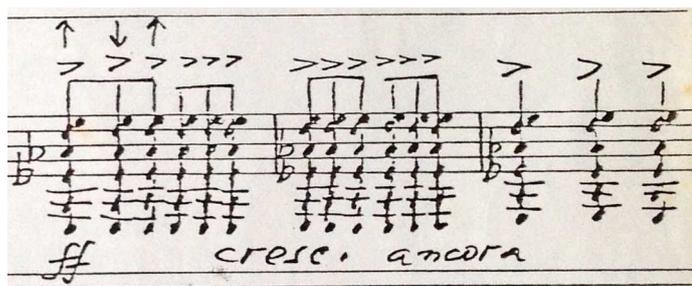


Fig. 9.86 – compassos 163 a 165: Indicação *cresc. ancora*. Fonte: Ms1.M4.N.

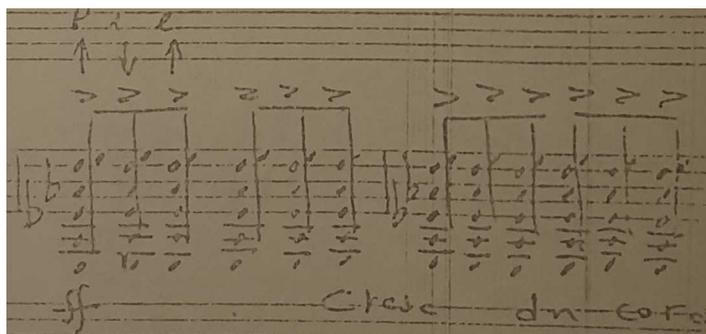


Fig. 9.87 – compassos 163 a 165: Indicação *cresc. ancora*. Fonte: Ms2.M4.N.

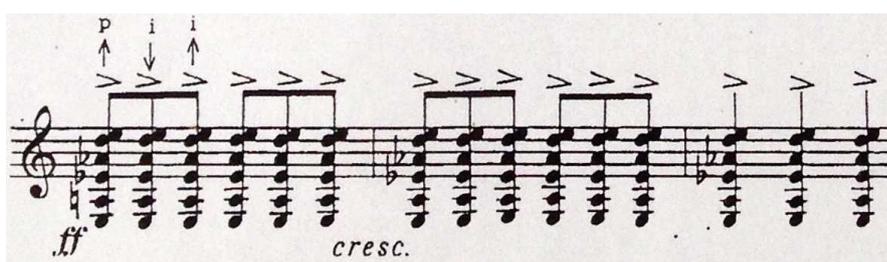


Fig. 9.88 – compassos 163 a 165: Apenas indicação *cresc.*. Fonte: EME.M4.N. © Max Eschig

Adicionamos em EC.M4.N. a indicação *ancora* (Fig. 9.89).

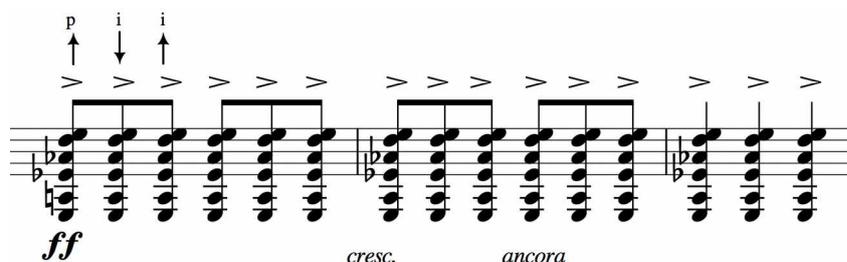


Fig. 9.89 – compassos 163 a 165: Indicação *cresc. ancora*. Fonte: EC.M4.N.

A fonte Ms1.M4.N. apresenta um trecho inicialmente compreendido entre os compassos 95 a 119 que está rabiscado (Fig. 9.90) e que provavelmente nos mostra um pouco da gênese da obra, pois aparenta ser um trecho não incluído na obra final pelo compositor.



Fig. 9.90 – compassos 95 a 199: Trecho do manuscrito Ms1.M4.N. que não foi adicionada nas demais fontes.
Fonte: Ms1.M4.N.

2.9.8 Síntese

Pudemos observar várias divergências entre as fontes que consideramos erros de impressão e atos colaborativos. Entre os possíveis erros de impressão apresentamos ausência de sinais de dinâmica, de ponto de aumento, de notas prolongadas, além de notas e figuras rítmicas erradas.

Consideramos atos colaborativos as alterações de intervalos de quartas justas para outros intervalos (muitas vezes para o trítono), a não ser nos casos em que as digitações não correspondessem as notas no braço do instrumento. Outros exemplos de atos colaborativos mencionados acima foram adições de ligados mecânicos, de acentos e de indicações de andamento.

Apresentamos ainda as diferenças entre as fontes manuscritas como ausência de sinais de acento, de ligados e de harmônicos.

Baseados nas noções de edição crítica, procuramos apresentar sugestões que corrigissem os erros e adotassem todos os atos colaborativos.

2.10 LIVRO PARA SEIS CORDAS DE ALMEIDA PRADO

2.10.1 Introdução

O manuscrito da peça *Livro Para Seis Cordas* de Almeida Prado apresenta uma enorme semelhança com a versão impressa pela Max Eschig. Ao longo dos três movimentos, pudemos encontrar apenas sete pontos de divergência que incluem alteração de figura rítmica, ausência de barra de compasso, alteração em sinal de dinâmica, omissão de ligaduras de duração e adição de ligados mecânicos.

2.10.2 Tradição da Obra

Escrita em 1974, foi uma das três primeiras peças brasileiras compostas para a Coleção Turibio Santos, ao lado de *Ritmata* de Edino Krieger, e *Momentos I* de Marlos Nobre. A peça possui uma forte relação com *Cartas Celestes n.1*, uma das obras mais famosas do compositor que foi escrita no mesmo período de *Livro para Seis cordas*. (SCARDUELLI, 2007: 206). Sua estreia ocorreu na França em 1974 pelo violonista Turibio Santos que a gravou em 1976 em seu disco *Musique Bresilienne par Turibio Santos*. Outras duas gravações da mesma obra foram realizadas pelos violonistas Orlando Fraga em 1987 e Fábio Scarduelli em 2013 (PEIXOTO, 2016: 112).

2.10.3 Localização das fontes

As partituras impressas da Max Eschig estão disponíveis no mercado. Nossa pesquisa obteve acesso a uma fotocópia do manuscrito obtido através de Turibio Santos.

O processo de estemática não se aplica nesse caso pois não obtivemos acesso a mais de duas fontes.

2.10.4 Sigla das fontes

Utilizaremos as siglas Ms.P (Manuscrito Prado) em relação à fonte obtida graças a Turibio Santo, EME.P.(Éditions Max Eschig Prado) em relação à edição impressa pela editora francesa, e EC.P. (Edição Crítica Prado) em relação à nossa edição crítica.

2.10.5 Normas de edição

A fim de facilitar a localização na partitura, estabeleceu-se a utilização de número de compassos a partir da versão impressa, a qual consideramos aqui como texto-base. Cada compasso ou grupo de compassos serão apresentados em negrito no aparato crítico, a fim de se comparar as imagens digitalizadas das duas fontes referentes a este determinado trecho, incluindo comentários sobre as variantes dos testemunhos. Sempre que nossas decisões editoriais apresentem alguma divergência em relação ao texto-base, o trecho referente de nossa edição EC.P. também estará exemplificado junto ao respectivo lugar-crítico. Não incluiremos no corpo do texto os casos em que nossa edição apresentar-se exatamente igual à edição impressa, o que inclui os casos referentes aos atos colaborativos, pois nossa edição adota todos os atos colaborativos por compreendermos que eles contribuem para o resultado final da obra. A apresentação do aparato-crítico será subdividida por movimentos.

2.10.6 Aparato crítico: Discurso (*I Movimento*)

Compasso 2. Um possível erro de impressão é a última nota do compasso 2 que aparece como colcheia em Ms.P (Fig. 10.1) e como semicolcheia em EME.P. (Fig. 10.2).

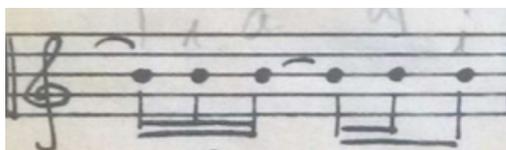


Fig. 10.1 – compasso 2: Última nota do compasso em colcheia. Fonte: Ms.P



Fig. 10.2 – compasso 2: Última nota do compasso em semicolcheia. Fonte: EME.P. © Max Eschig

Optamos por corrigir em nossa edição (Fig. 10.3) a última nota do compasso 2 baseados no manuscrito.



Fig. 10.3 – compasso 2: Correção da última nota do compasso para colcheia conforme fonte manuscrita. Fonte EC.P

Compassos 38 e 39: Erro de impressão devido à ausência de barra de compasso entre os compassos 38 e 39.

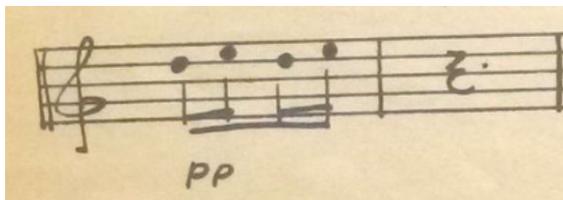


Fig. 10.4 – compassos 38 e 39: Barra de compasso logo entre as semicolcheias e a pausa de semínima pontuada. Fonte: Ms.P



Fig. 10.5 – compasso 38 e 39: Ausência da barra de compasso. Fonte: EME.P. © Max Eschig

Adicionamos em nossa edição (Fig. 10.6) a barra de compasso entre os compassos 38 e 39.



Fig. 10.6 – compassos 38 e 39: Adição da barra de compasso após semicolcheias. Fonte: EC.P

2.10.7 Aparato crítico: *Meditação (II Movimento)*

Compasso 17: Outro provável erro de impressão é a indicação de dinâmica *piano* (*p*) no manuscrito (Fig. 10.7) enquanto na versão impressa aparece *pianíssimo* (*pp*) (Fig. 10.8). É possível observar ainda as indicações de digitação feitas a lápis no manuscrito.

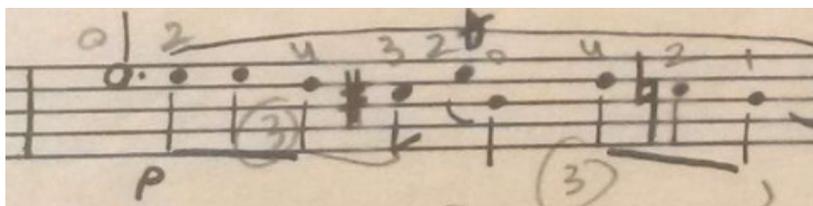


Fig. 10.7 – compasso 17: Sinal de dinâmica *piano*. Fonte: Ms.P



Fig. 10.8 – compasso 17: Sinal de dinâmica *pianíssimo*. Fonte: EME.P. © Max Eschig

Alteramos em nossa edição (Fig. 10.9) o sinal de dinâmica para *piano* conforme fonte Ms.P.



Fig. 10.9 – compasso 17: Alteração para o sinal de dinâmica *piano*. Fonte: EC.P

Compasso 39: O compasso 39 de Ms.P apresenta um sinal de ligadura de duração entre as duas últimas notas Fá (Fig. 10.10). É possível observar ainda um sinal de acento entre a última nota Fá e a nota Mi na voz inferior em Ms.P., e tal acento é adicionado em EME.P. acima da nota Fá (Fig. 10.11). Tais alterações geram dúvidas se a ligadura de prolongamento ou o acento seria um erro. Compreendemos que a indicação de dinâmica *forte* (*f*) que aparece no final do compasso se refere a voz do meio (nota Fá), pois no começo do compasso já haviam indicações de dinâmicas para as notas externas, além do que esse último sinal de dinâmica seria um resultado do sinal de crescendo que aparece no meio do compasso. Logo, concluímos que a versão imprensa não apresenta erros em relação a esse compasso, e que o sinal de ligadura é provavelmente um equívoco do compositor.

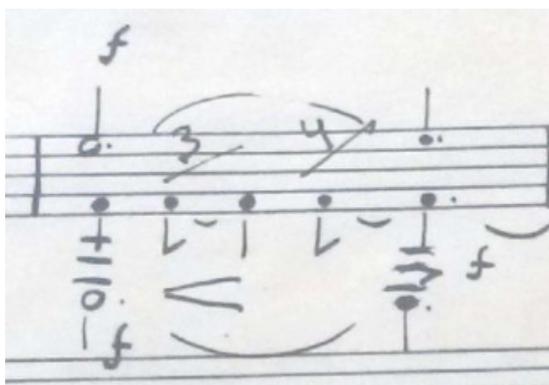


Fig. 10.10 – compasso 39: Sinal de ligadura de duração. Fonte: Ms.P

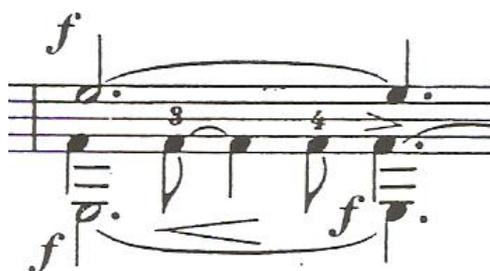


Fig. 10.11 – compasso 39: Ausência do sinal de ligadura de duração. Fonte: EME.P. © Max Eschig

Compasso 46: Dois sinais de ligaduras entre a segunda e a terceira nota Mi na voz inferior, e a terceira e a primeira nota Mi no compasso seguinte também na voz inferior foram omitidas da versão impressa.

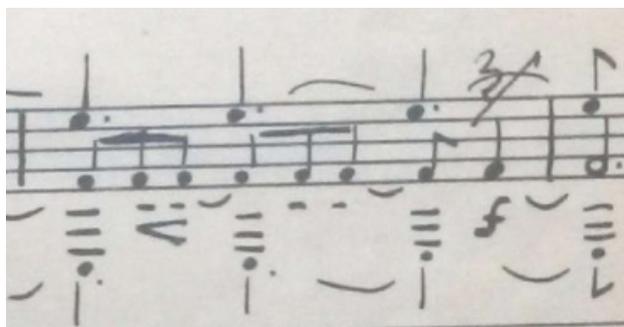


Fig. 10.12 – compasso 46: Sinais de ligadura de duração. Fonte: Ms.P



Fig. 10.13 – compasso 46: Ausência dos sinais de ligadura de duração. Fonte: EME.P. © Max Eschig

Adicionamos em nossa edição (Fig. 10.14) os sinais de ligaduras de duração conforme fonte Ms.P.

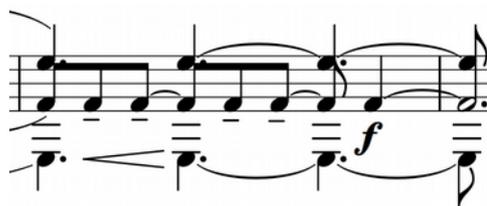


Fig. 10.14 – compasso 46: Adição dos sinais de ligadura de duração conforme fonte manuscrita. Fonte: EC.P

2.10.8 Aparato crítico: *Memória (III Movimento)*

Compasso 2: Adição de ligado mecânico em ato colaborativo.

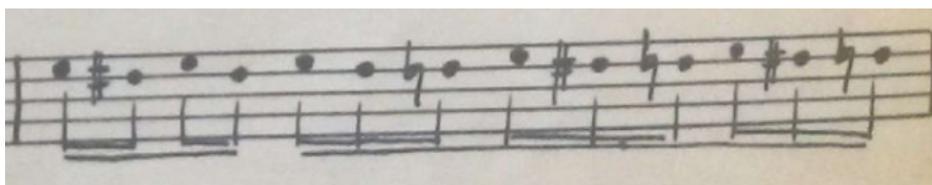


Fig. 10.15 – compasso 2: Ausência de ligado mecânico. Fonte: Ms.P.

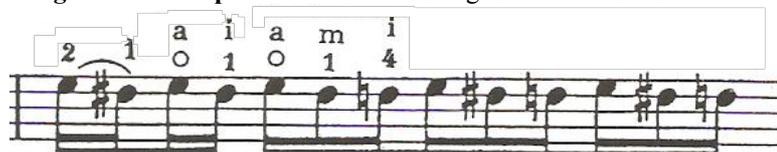


Fig. 10.16 – compasso 2: Adição de ligado mecânico. Fonte: EME.P. © Max Eschig

Compasso 5: Adição de ligado mecânico em ato colaborativo.

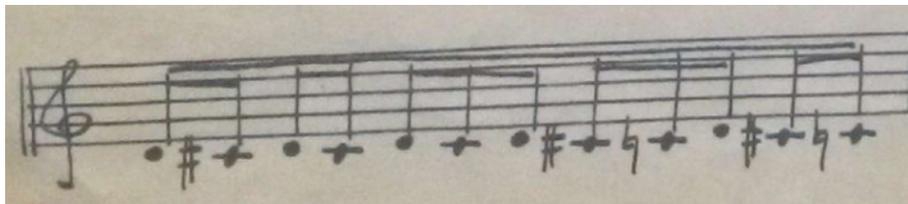


Fig. 10.17 – compasso 5: Ausência de ligado mecânico. Fonte: Ms.P.



Fig. 10.18 – compasso 5: Adição de ligado mecânico. Fonte: EME.P. © Max Eschig

2.10.9 Síntese

Devido a grande similaridade entre o manuscrito e a versão impressa, foi possível encontrar apenas alguns poucos pontos de divergência entre as fontes, os quais classificamos em erros de impressão e atos colaborativos. Em relação aos erros, observamos alteração de figura rítmica de colcheia para semicolcheia, ausência de barra de compasso, alteração em sinal de dinâmica e omissão de ligaduras de duração. Em relação aos atos colaborativos identificamos apenas a adição de ligados mecânicos no terceiro movimento. Houve ainda um possível equívoco do compositor no sinal de ligadura de prolongamento presente no manuscrito.

Procuramos corrigir os erros encontrados apresentando imagens digitalizadas dos trechos em que nossa edição crítica divergiria do texto base.

2.11 LENDA SERTANEJA DE FRANCISCO MIGNONE

2.11.1 Introdução

A pesquisa obteve acesso à cópia de um manuscrito do punho do próprio Francisco Mignone pertencente ao Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil, e através da comparação com a versão impressa pela *Max Eschig*, localizamos diversas diferenças entre as fontes como ausência das indicações *Lento e Saudoso* no início da peça, *arrastado, molto espressivo, rubato*, além de omissões de sinais de dinâmicas, de *tenuto*, de acentos e de *glissando*. Observamos também alterações provenientes de atos colaborativos realizadas pelo violonista Turibio Santos como adições de ligados mecânicos e de notas, alterações e exclusão de notas para facilitar a exequibilidade de determinado acorde, e diversos outros pontos que fornecem informações sobre o processo de criação da peça.

2.11.2 Tradição da Obra

Escrita em 1980, foi estreada em 1981 pelo próprio Turibio Santos. A *Lenda Sertaneja* para violão é, na verdade, uma transcrição do próprio compositor de sua *Lenda Sertaneja n. 7* para piano de 1932. A versão para violão ainda é pouco conhecida entre os violonistas e a nossa pesquisa não obteve sucesso em encontrar nenhuma gravação comercial.

2.11.3 Localização das fontes

As partituras impressas da Max Eschig estão disponíveis no mercado. Nossa pesquisa obteve acesso ao manuscrito autógrafo de Francisco Mignone presente no Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

Nossa pesquisa obteve acesso apenas a um manuscrito e uma edição impressa, portanto o processo de estemática torna-se irrelevante neste caso.

2.11.4 Sigla das fontes

Utilizaremos as siglas Ms.M. (Manuscrito Mignone) em relação à fonte obtida através da Biblioteca Nacional, EME.M. (*Éditions Max Eschig* Mignone) em relação à edição impressa pela editora francesa e EC.M. (Edição Crítica Mignone) em relação à nossa edição crítica.

2.11.5 Normas de edição

A fim de facilitar a localização na partitura, estabeleceu-se a utilização de número de compassos a partir da versão impressa, a qual consideramos aqui como texto-base. Cada compasso ou grupo de compassos serão apresentados em negrito no aparato crítico, a fim de se comparar as imagens digitalizadas das duas fontes referentes a este determinado trecho, incluindo comentários sobre as variantes dos testemunhos. Sempre que nossas decisões editoriais apresentem alguma divergência em relação ao texto-base, o trecho referente de nossa edição EC.M. também estará exemplificado junto ao respectivo lugar-crítico. Nossa edição adota todos os atos colaborativos por compreendemos que eles contribuem para o resultado final da obra. Dessa maneira, não incluiremos no corpo do texto todos os casos em que nossa edição apresentar-se exatamente igual à edição impressa.

2.11.6 Aparato crítico: *Lenda Sertaneja*

Compasso 1. Um possível erro de impressão aparece antes do primeiro compasso com a indicação *Lento e Saudoso* presente apenas na versão manuscrita (Fig. 11.1). Outro provável erro de impressão é a indicação de dinâmica *p* abaixo do acorde na anacruse do primeiro compasso em Ms.M. (Fig. 11.1). Um exemplo de ato colaborativo é a alteração da nota Ré no primeiro acorde do compasso 1 (Fig. 11. 1) para Mi (Fig. 11.2) a fim de facilitar a exequibilidade do trecho, além de criar um padrão em relação ao acorde da anacruse na maneira de articular, porque a corda solta é tocada primeiro no arpejo descendente..

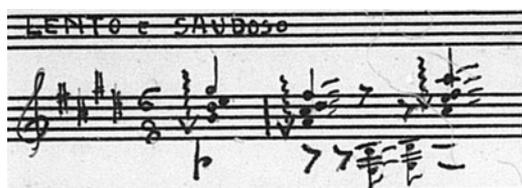


Fig. 11.1 – compasso 1: Indicação *Lento e Saudoso* e de dinâmica. Fonte: Ms.M. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.



Fig. 11.2 – compasso 1: Ausência de indicação *Lento e Saudoso* e de dinâmica. Fonte: EME.M. © Max Eschig

Adicionamos em nossa edição a indicação *Lento e Saudoso* e o sinal de dinâmica *piano* (Fig. 11.3), mas mantivemos a nota Mi conforme a edição impressa.



Fig. 11.3 – compasso 1: Adição de indicação *Lento e Saudoso* e de dinâmica. Fonte: EC.M.

Compasso 3. O compasso 3 apresenta dois exemplos de atos colaborativos pela alteração das notas Ré para Mi no primeiro e segundo acordes.



Fig. 11.4 – compasso 3: Nota Ré nos dois acordes. Fonte: Ms.M. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

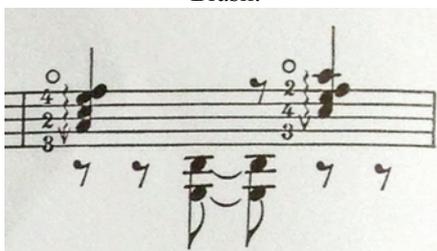


Fig. 11.5 – compasso 3: Nota Mi nos dois acordes. Fonte: EME.M. © Max Eschig

Compassos 5 a 8. Exemplos de atos colaborativos estão presentes no trecho entre os compassos 5 e 8. O primeiro acorde do compasso 5 apresenta a nota Ré em Ms.M (Fig. 11.6) que foi alterada para Mi em EME.M. (Fig. 11.7), e o terceiro acorde apresenta uma nota Mi a mais em Ms.M. (Fig. 11.6). O compasso 6 também possui uma nota Ré a mais na versão manuscrita. Observamos indicações de duas notas tocadas em harmônicos nos compassos 7 e 8, além da indicação *harmônico duplo* em Ms.M. (Fig. 11.6) que foi alterado para uma nota tocada em harmônico em EME.M. (Fig. 11.7). Outro ato colaborativo é a exclusão da nota Dó do último acorde do compasso 8.



Fig. 11.6 – compassos 5 a 8: Alterações de notas (compassos 5, 6 e 8) e indicação de harmônicos duplos. Fonte: Ms.M. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

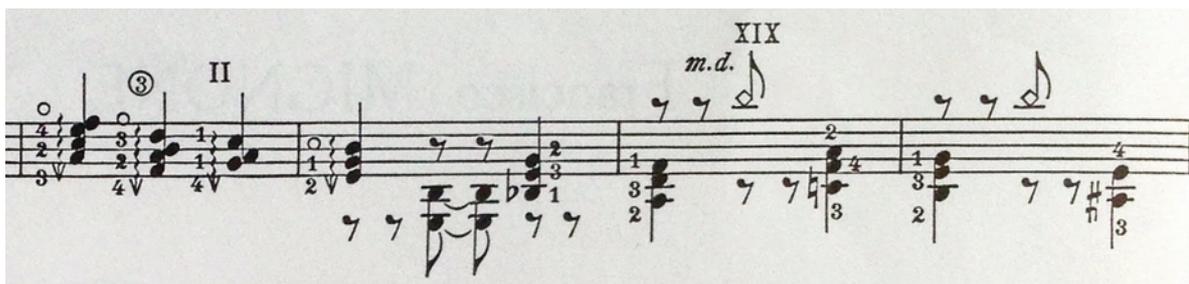


Fig. 11.7 – compassos 5 a 8: Alterações de notas (compassos 5, 6 e 8) e indicação de harmônicos simples. Fonte: EME.M. © Max Eschig

Compassos 9 a 12. O trecho entre os compassos 9 a 12 apresentam alguns possíveis erros de impressão como a ausência da indicação *arrastado* e dos sinais de *tenuto* (compasso 9), omissão do sinal de dinâmica *p* (compasso 10) e dos garfos de dinâmica (compasso 10, 11 e 12). Há ainda atos colaborativos com a inserção de ligados mecânicos.



Fig. 11.8 – compassos 9 a 12: Indicações *arrastado*, de tenuto, de dinâmica *p* e garfos de dinâmica. Fonte: Ms.M. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

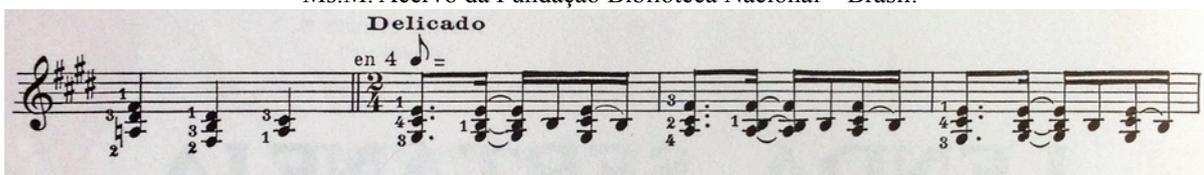


Fig. 11.9 – compassos 9 a 12: Ausência de indicações *arrastado*, de tenuto, de dinâmica *p* e garfos de dinâmica. Fonte: EME.M. © Max Eschig

Corrigimos em EC.M. os possíveis erros de ausência de sinais de dinâmica, *tenuto* e indicação *arrastado* (Fig. 11.10) e mantivemos os ligados mecânicos.

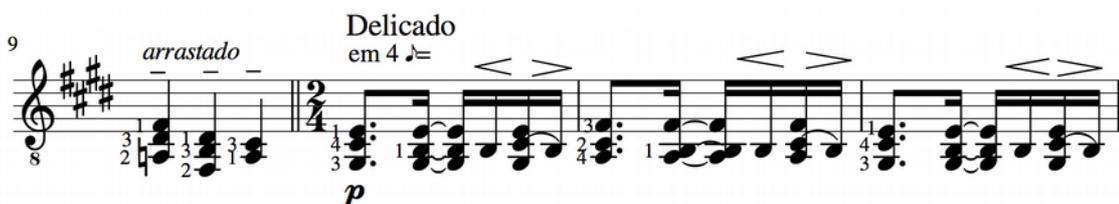


Fig. 11.10 – compassos 9 a 12: Adição de indicações *arrastado*, de tenuto, de dinâmica *p* e garfos de dinâmica. Fonte: EC.M.

Compassos 13 a 19. O trecho entre os compassos 13 e 19 apresenta exemplos de possíveis erros de impressão e de atos colaborativos. Consideramos como erros a ausência da indicação *molto espressivo* acima dos compassos 13 e 14, a omissão dos garfos de dinâmica dos compassos 17 e 18, a falta do sinal de acento nos últimos acordes dos compassos 15 e 19, e a ausência de indicações de tercina na voz inferior do compasso 19 (Fig. 11.12), inicialmente presentes em Ms.M. (Fig. 11.11). Julgamos serem atos colaborativos a exclusão da ligadura de prolongamento e adição de ligados mecânicos para melhorar a exequibilidade dos compassos 14 e 16, a exclusão das notas Si dos compassos 15 e 17, a alteração do último acorde do compasso 17 e primeiro acorde do compasso 18 pela inclusão de uma nota no baixo, e a exclusão da nota Sol no último acorde do compasso 19.



Fig. 11.11 – compassos 13 a 19: Indicação *molto espressivo*, garfos de dinâmica e sinais de acento. Fonte: Ms.M. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.



Fig. 11.12 – compassos 13 a 19: Ausência de indicações *molto espressivo*, garfos de dinâmica e sinais de acento, e adição de atos colaborativos. Fonte: EME.M. © Max Eschig

Mantivemos os atos colaborativos e corrigimos os prováveis erros em EC.M. apresentados acima.



Fig. 11.13 – compassos 13 a 19: Adição de indicações *molto espressivo*, garfos de dinâmica e sinais de acento, e manutenção de atos colaborativos. Fonte: EC.M.

Compasso 23. Há uma indicação de dinâmica *f* no compasso 23 apenas em Ms.M. (Fig. 11.14). Um exemplo de ato colaborativo é a alteração do último acorde do compasso modificando a nota Lá para uma oitava abaixo.



Fig. 11.14 – compasso 23: Indicação de dinâmica *f*. Fonte: Ms.M. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

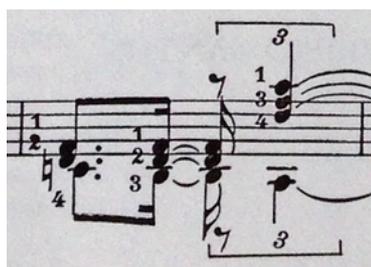


Fig. 11.15 – compasso 23: Ausência de indicação de dinâmica *f* e alteração da nota Lá no último acorde. Fonte: EME.M. © Max Eschig

Adicionamos o sinal de dinâmica e mantivemos o ato colaborativo em EC.M. (Fig. 11.16).

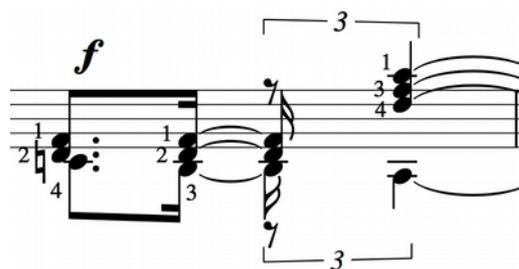


Fig. 11.16 – compasso 23: Adição de indicação de dinâmica *f*. Fonte: EC.M.

Compassos 24 a 26. O compasso 24 apresenta um exemplo de ato colaborativo pela alteração dos acordes com a mudança de oitava da nota Lá. O mesmo ocorre no compasso 25 com a mudança de oitava da nota Sol. Outro exemplo de ato colaborativo é exclusão das notas Lá e Ré do primeiro acorde do compasso 26.



Fig. 11.17 – compassos 24 a 26: Exemplos de atos colaborativos. Fonte: Ms.M. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

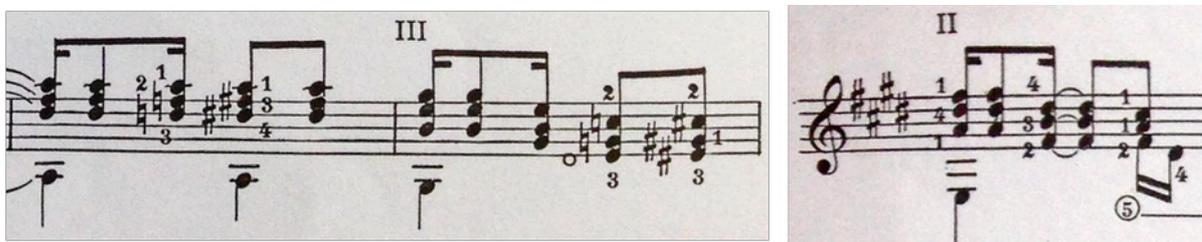


Fig. 11.18 – compassos 24 a 26: Exemplos de atos colaborativos. Fonte: EME.M. © Max Eschig

Compasso 27. A ausência dos garfos de dinâmica e os sinais de *glissando* entre os dois primeiros acordes do compasso 27 são possíveis erros de impressão.



Fig. 11.19 – compasso 27: Indicação de garfos de dinâmica. Fonte: Ms.M. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

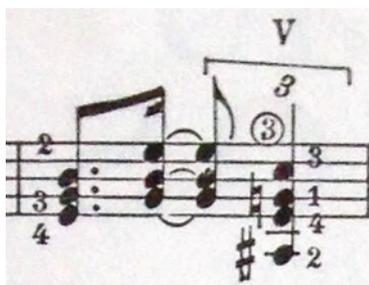


Fig. 11.20 – compasso 27: Ausência de indicação de garfos de dinâmica. Fonte: EME.M. © Max Eschig

Adicionamos os garfos de dinâmica e os sinais de *glissando* em EC.M. (Fig. 11.21).



Fig. 11.21 – compasso 27: Adição da indicação de garfos de dinâmica e linhas de *glissando*. Fonte: EC.M.

Compassos 29 a 35. O manuscrito apresenta sinais de *glissando* entre os dois primeiros acordes do compasso 29, uma indicação *rubato* e sinais de *tenuto* (compasso 30), garfos de dinâmicas (compassos 31, 33 e 35), sinais de acento nos últimos acordes dos compassos 32 e 34 e a indicação *arrastar* que foram omitidas de EME.M. (Fig. 11.23). O último acorde do compasso 29 apresenta uma nota Mi a mais em Ms.M. que foi retirada de EME.M. em possível ato colaborativo. As linhas de *glissando* entre os acordes dos compassos 32 e 33, e dos compassos 34 e 35 (Fig. 11.22) foram alteradas para sinais de ligaduras em EME.M. em um provável ato colaborativo e desse modo a indicação *arrastar* também foi retirada. Um último ato colaborativo desse trecho é a adição de ligados mecânicos entre as notas Dó#-Si nos compassos 31, 33 e 35.



Fig. 11.22 – compassos 29 a 35: Exemplos de atos colaborativos e erros de impressão. Fonte: Ms.M. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

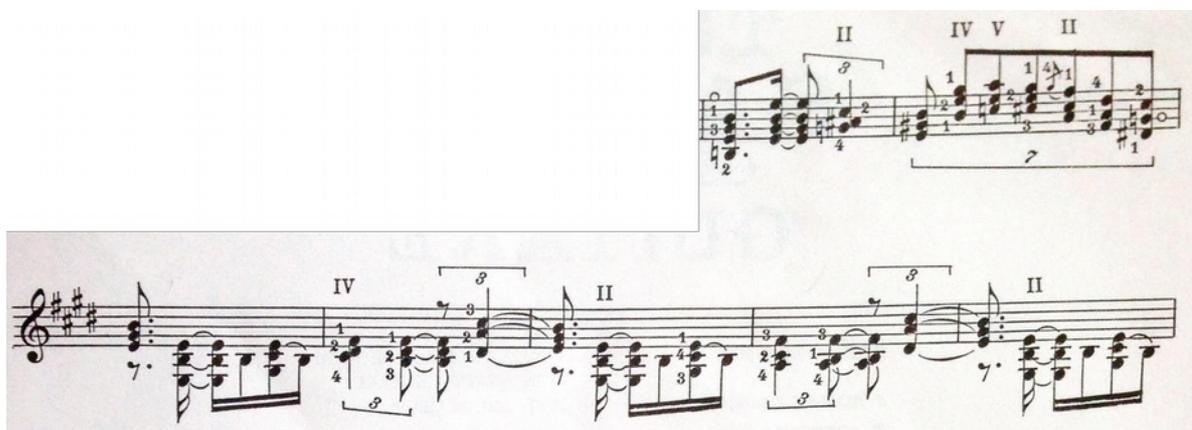


Fig. 11.23 – compassos 29 a 35: Exemplos de atos colaborativos e erros de impressão. Fonte: EME.M. © Max Eschig

Adicionamos em EC.M. as linhas de *glissando* do compasso 29, a indicação *rubato*, os sinais de *tenuto* e de acento e mantivemos as alterações originadas pelos atos colaborativos (Fig. 11.24).

Fig. 11.24 – compassos 29 a 35: Correção dos erros de impressão. Fonte: EC.M.

Compasso 36. Em um possível ato colaborativo a indicação *Calmo e sem correr* (Fig. 11.25) foi alterada para a indicação *rall.* (Fig. 11.26). Há ainda a adição de um ligado mecânico entre as notas Sol#-Mi.

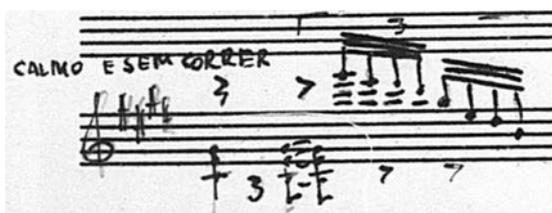


Fig. 11.25 – compasso 36: Indicação *Calmo e sem correr*. Fonte: Ms.M. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.



Fig. 11.25 – compasso 36: Indicação *rall.* e adição de ligado mecânico. Fonte: EME.M. © Max Eschig

Compassos 43 a 49. O trecho entre os compassos 43 ao primeiro tempo do compasso 49 apresentam exemplos de atos colaborativos pelas alterações dos *harmônicos duplos* inicialmente em intervalos de terças indicados em Ms.M. (Fig. 11.26) para intervalos de décimas sem harmônicos em EME.M. (Fig. 11.27) e adição de nota Mi executada com técnica de harmônico nos compassos 44 a 47..

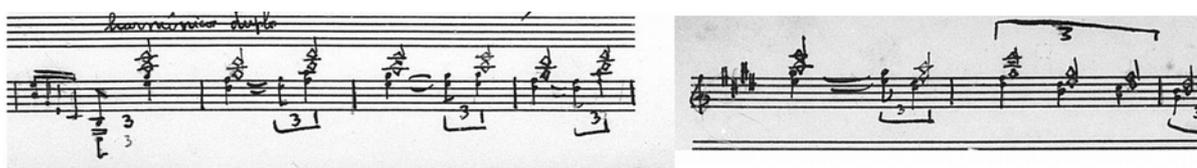


Fig. 11.26 – compassos 43 a 48: Indicações de harmônicos duplos. Fonte: Ms.M. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

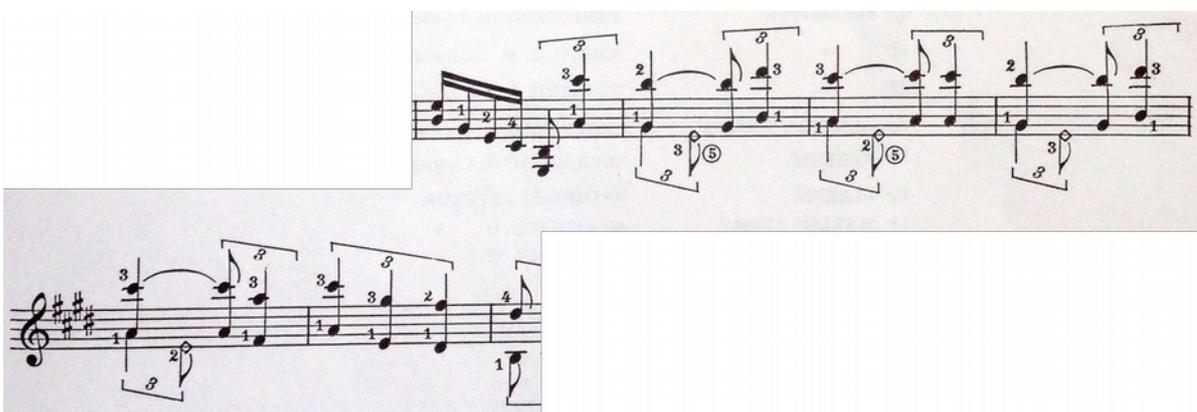


Fig. 11.27 – compassos 43 a 48: Alterações dos harmônicos para notas oitavadas. Fonte: EME.M. © Max Eschig

Compassos 49 a 54. A fonte Ms.M. apresenta a indicação *Sons Naturels*, que indicava o término do trecho em harmônicos exemplificado acima (Fig. 11.26 e Fig. 11.27) e que foi excluída de EME.M. em um ato colaborativo. Há ainda em Ms.M. a indicação *Perto do "Ponticello"* que foi omitida de EME.M. (Fig. 11.29). Consideramos erros de impressão também as ausências dos garfos de dinâmica nos compassos 49, 50, 51, 52, 53 e 54, e a omissão da indicação *dim. e cedendo sempre* nos compassos 52 e 53. Um possível ato colaborativo é a adição das notas Mi-Sol# no compasso 53.

PERTO DO "PONTICELLO"
SONS NATURAIS
E. M. G. - 1

dim. e cedendo sempre

Fig. 11.28 – compassos 49 a 54: Indicação *Perto do "Ponticello"* e de sinais de dinâmica. Fonte: Ms.M. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

II

Fig. 11.28 – compassos 49 a 54: Ausência de indicação *Perto do "Ponticello"* e de sinais de dinâmica. Fonte: EME.M. © Max Eschig

Adicionamos os garfos de dinâmica e a indicação *Perto do "Ponticello"* em EC.M. (Fig. 11.29).

Perto do "Ponticello"
II

dim. e cedendo sempre

Fig. 11.29 – compassos 49 a 54: Adição de indicação *Perto do "Ponticello"* e de sinais de dinâmica. Fonte: EC.M.

Compassos 55 a 57. É possível perceber uma alteração no manuscrito no trecho entre os compassos 55 e 57, pois um recorte de folha pautada foi adicionado acima da página inicial para alguma alteração realizada pelo próprio compositor (Fig. 11.30). No último

compasso da peça, observa-se uma nota Lá# a mais no manuscrito que foi alterada apenas para nota Ré, possivelmente em um ato colaborativo. Há ainda a assinatura do compositor, seguida do local (Rio) e data (18-5-80) da composição.

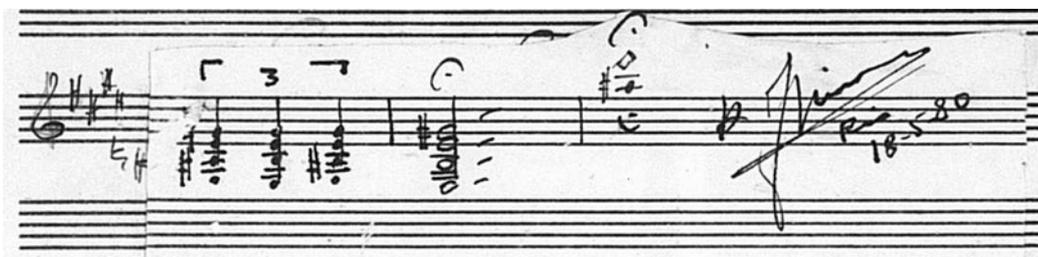


Fig. 11.30 – compassos 55 a 57: Alteração no próprio manuscrito e nota Lá# no compasso 57, local e data.
Fonte: Ms.M. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.



Fig. 11.31 – compassos 55 a 57: Ato colaborativo pela alteração para nota Ré no último compasso. Fonte: EME.M. © Max Eschig

2.11.7 Síntese

Classificamos as alterações entre as fontes em erros e atos colaborativos. Entre os exemplos de erros foram observados ausência das indicações *Lento e Saudoso* no início da peça, *arrastado, molto espressivo, rubato* e *Perto do "Ponticello"*. Foram omitidos ainda sinais de dinâmicas, de *tenuto*, de acentos e de *glissando*.

Entre os atos colaborativos localizamos adições de ligados mecânicos e de notas, alterações e exclusão de notas para facilitar a exequibilidade de determinado acorde, modificação de harmônicos duplos para uma nota tocada em harmônico, exclusão de ligadura de duração, alteração de nota do acorde para nota na voz do baixo, alteração de oitava, alteração de indicação de *glissando* para linhas de ligados, exclusão da indicação *arrastar*, alteração de indicação *Calmo e sem correr* para indicação *rall.*, alteração de harmônicos duplos inicialmente em intervalos de terças para intervalos de décimas sem harmônicos e exclusão da indicação *Sons Natureis*.

Observamos ainda uma alteração no próprio manuscrito do compositor pela colagem de uma folha pautaada recortada no trecho final da partitura.

Baseadas nas noções de edição crítica, nossas sugestões de edição apresentaram correções para os considerados erros e mantivemos os prováveis atos colaborativos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A fim de apresentar o Processo de Elaboração de uma Edição Crítica das Obras Brasileiras da Coleção Turibio Santos, procuramos inicialmente, no capítulo 1, definir e sistematizar as etapas presentes em uma edição crítica, embasados principalmente por Cambraia (2005). A fundamentação do processo de edição crítica, originalmente associada ao texto literário, se mostrou profundamente adaptável ao texto musical, conforme demonstrado ao longo do capítulo 2, e poderá ainda ser utilizada como modelo por futuros pesquisadores.

O processo de edição crítica das obras brasileiras da Coleção Turibio Santos resultou em um material que contém centenas de exemplos que podem ser utilizados por intérpretes dessas obras tão importantes para o repertório violonístico brasileiro. Entre esses exemplos estão os erros de impressão que foram devidamente documentados e corrigidos em sugestões que apresentamos como nossa edição. Outros exemplos incluem os chamados atos colaborativos que auxiliam a compreendermos melhor sobre o processo de criação da própria obra, além de exemplificar os caminhos tomados por Turibio Santos (além de Geraldo Ribeiro e Edelson Gloeden no caso da peça de Santoro) para auxiliar o compositor a transmitir suas ideias musicais para o violão.

Em síntese, organizamos 25 tipos de atos colaborativos que pode ser classificados em alterações no texto musical, articulação e andamento, correções diversas e outros, conforme apresentado na tabela abaixo.

Texto musical	1) Adição de notas
	2) Adição de notas em acordes
	3) Alteração de notas em acordes
	4) Omissão de notas em acordes
	5) Alterações de harmônicos
	6) Alterações de oitavas
	7) Alterações de figuras rítmicas
	8) Adição de pausas
Articulação e andamento	9) Adição de dinâmica
	10) Adição de sinais de vírgulas
	11) Adição de indicação <i>pizzicato</i>
	12) Adição de ligados
	13) Adição de ligaduras de expressão

	14) Exclusão de ligadura de duração
	15) Adição de acentuação
	16) Adição de indicações de andamento
Outros	17) Correções de acidentes musicais
	18) Correções de escrita do manuscrito
	19) Alterações na escrita original
	20) Adição de barras de compassos
	21) Alteração em nomenclatura da digitação
	22) Alteração no título da peça
	23) Alteração de técnica a ser utilizada
	24) Adição de <i>Ossia</i> por Turíbio
	25) Alteração de trecho por Edelton Gloeden.

Da mesma maneira, classificamos 31 tipos de erros de impressão que podem ser organizados em alterações do texto musical, articulação e andamento e outros, conforme tabela abaixo:

Texto musical	1) Alterações de notas
	2) Omissão de pausas
	3) Omissão de indicação de quiálteras
	4) Omissões de fórmulas de compasso
	5) Alterações de figuras rítmicas
	6) Omissão de barras de compasso
	7) Omissão de acidentes musicais
	8) Omissão de sinais de harmônico
	9) Omissão de notas em acordes
	10) Ambiguidade em relação a notas
	11) Omissão de linha suplementar
Articulação e andamento	12) Omissões de dinâmicas
	13) Alteração em sinais de dinâmica
	14) Alteração de digitação por dinâmica
	15) Omissões de ligaduras de expressão
	16) Omissão de ligaduras de duração
	17) Ambiguidade em relação a ligaduras
	18) Omissões de sinais de vírgulas

	19) Alterações em sinais de ligaduras
	20) Alterações nas articulações
	21) Omissão de indicação de andamento
	22) Omissão de sinal de acentuação
	23) Omissão de sinal <i>tenuto</i>
	24) Omissão de <i>glissando</i>
Outros	25) Alteração em indicação de timbres
	26) Omissão de indicações de timbre
	27) Alteração de letras em título de movimento
	28) Alteração de letras em indicações textuais
	29) Omissão de indicações textuais
	30) Adição de indicações textuais
	31) Erro no título de uma das peças

Apesar das duas tabelas acima servirem para uma análise quantitativa, percebemos que um mesmo item pode ser classificado como erro ou ato colaborativo, como omissão de notas em acordes, por exemplo. Desse modo, organizamos os tipos de atos colaborativos e de erros de impressão encontrados em cada peça, na tabela abaixo:

Peça	Atos colaborativos	Erros de impressão
<i>Ritmata</i>	Alteração no título da peça	Omissões de dinâmicas
	Alteração em nomenclatura da digitação	Omissões de articulações
	Adição de indicações de andamento	Omissões de ligaduras de expressão
	Adição de barra de compasso	Omissões de sinais de vírgulas
	Alterações de figuras rítmicas	Alterações em sinais de ligaduras
	Adição de notas	Alterações nas articulações
	Alteração de técnica a ser utilizada	Alterações de notas
	Adição de sinais de vírgulas	Alteração de digitação por dinâmica
	Adição de indicação <i>pizzicato</i>	
	Adição de ligaduras de expressão	
Transcrição de trecho repetido por extenso.		
Peça	Atos colaborativos	Erros de impressão
<i>Dois Prelúdios</i>	Alterações de oitavas	Omissão de ligadura de expressão

	Adequação para um pentagrama	Omissão de pausas
	Correções de acordes	Omissão de indicação de quiálicas
	Adição de <i>Ossia</i> por Turíbio	Omissão de articulações
	Alteração de trecho por Edelton Gloeden.	Omissões de fórmulas de compasso
		Alteração de figuras rítmicas
		Adição de indicações (A) e (B) na edição Savart
	Erro no título da Max Eschig	
Peça	Atos colaborativos	Erros de impressão
<i>Lúdica n.1</i>	Alterações de notas	Alterações de figuras rítmicas
	Alterações de oitavas	Alteração de notas
	Correções de escrita do manuscrito	Omissão de ligaduras de duração
		Omissão de ligaduras de expressão
		Alteração em sinais de dinâmica
Omissão de barras de compasso		
Peça	Atos colaborativos	Erros de impressão
<i>Pequena Suite</i>	Adição de pausas	Alteração de letras no título do primeiro movimento
	Adição de ligados	Alteração de letras em indicações textuais
	Alterações de notas em acordes	Omissão de acidentes musicais
		Alteração em indicação de timbres
		Omissão em sinais de dinâmica
Omissão de sinais de harmônico		
Omissão de articulações		
Peça	Atos colaborativos	Erros de impressão
<i>Brasiliana n.13</i>	Adição de ligados mecânicos	Omissão de ligaduras de expressão
	Correção de acidentes musicais	Omissão de ligaduras de duração
	Adição de notas em acordes	Omissão de barras de compasso
		Omissão de notas em acordes
		Omissão de sinais de dinâmica
		Deslocamento de sinais de dinâmica
		Alterações de notas
		Omissão de acidentes musicais
Ambiguidade em relação a notas		

Peça	Atos colaborativos	Erros de impressão
		Ambiguidade em relação a ligaduras
Momentos II	Adição de ligados mecânicos	Omissão de dinâmica
	Adição de notas em acordes	Omissão de acentuação
	Adição de dinâmica	Omissão de indicação de andamento
	Adição de acentuação	Omissão de linha suplementar
	Adição de sinais de andamentos	Omissão de fórmula de compasso
	Exclusão de notas em acordes	Omissão de ligadura de duração
		Omissão de indicações textuais como <i>Deciso</i>
		Omissão de pausas
		Omissão de sinal <i>tenuto</i>
Peça	Atos colaborativos	Erros de impressão
Momentos IV	Alterações de notas	Omissão de dinâmica
	Adição de ligados	Omissão de ponto de aumento
	Adição de acentos	Omissão de notas prolongadas
	Adição de indicações de andamento	Alteração de notas
		Alteração de figuras rítmicas
Peça	Atos colaborativos	Erros de impressão
Livro para Seis Cordas	Adição de ligados mecânicos	Alteração de figura rítmica
		Omissão de barra de compasso
		Alteração de sinais de dinâmica
		Omissão de ligaduras de duração
Peça	Atos colaborativos	Erros de impressão
Lenda Sertaneja	Adição de ligados mecânico	Omissão de indicações de andamento
	Adição de notas	Omissão de indicações de timbre
	Alteração de notas em acordes	Omissão de dinâmica
	Alterações de harmônicos	Omissão de acentuação
	Exclusão de ligadura de duração	Omissão de <i>glissando</i>
	Alteração de oitavas	
	Alteração de técnica utilizada	
	Alteração de indicação de andamento	

Nossa pesquisa obteve acesso aos manuscritos de nove peças brasileiras da Coleção Turibio Santos, incluindo dois manuscritos das peças *Dois Prelúdios* de Cláudio Santoro, dois manuscritos da peça *Pequena Suite* de Radamés Gnattali, dois manuscritos da peça *Momentos IV* de Marlos Nobre e um manuscrito de cada uma das seguintes peças: *Ritmata* de Edino Krieger, *Lúdica I* de Ricardo Tacuchian, *Brasileana n.13* de Radamés Gnattali, *Momentos II* de Marlos Nobre, *Livro para Seis Cordas* de Almeida Prado e *Lenda Sertaneja* de Francisco Mignone. Uma dificuldade encontrada durante a pesquisa foi que não obtivemos acesso a nenhuma cópia dos manuscritos das peças *Momentos I* e *Momentos III* de Marlos Nobre, e portanto não conseguimos apresentar o processo de edição crítica de duas das onze peças brasileiras da Coleção Turibio Santos. As outras nove peças, no entanto, foram devidamente documentadas no capítulo 2.

A tabela acima auxilia a observar que um mesmo tipo de erro como omissão de sinal de dinâmica, por exemplo, foi observado em seis peças, mas cada peça se mostrou diferente no momento da análise. A *Ritmata* de Edino Krieger foi a peça em que encontramos maiores alterações relacionadas a atos colaborativos, pois o manuscrito utilizado na comparação é anterior as últimas alterações realizadas pelo Turibio Santos. Nesse caso, apresentamos como trechos inteiros inicialmente em *tapping* foram alterados para técnica tradicional, além de inúmeros erros de impressão tal como alteração de sinal de digitação para sinal dinâmica.

Outro exemplo envolvendo atos colaborativos de três violonistas foi apresentado na peça *Prelúdio 2* de Claudio Santoro. Referente a esse trecho, exibimos cinco fontes: o manuscrito do compositor, o manuscrito de Geraldo Ribeiro, a versão impressa da Editora Savart, a versão impressa da Max Eschig e a alteração realizada por Edelton Gloeden. Nesse caso, observamos três sugestões de atos colaborativos realizadas por três violonistas diferentes e todas aceitas pelo compositor, mostrando ainda o quanto o compositor teria certa flexibilidade em relação a sua própria obra.

A peça *Lenda Sertaneja* de Francisco Mignone também apresentou diversos pontos onde podemos observar o processo de criação da peça através dos atos colaborativos que visaram facilitar a exequibilidade ao violão, como alteração e exclusão de notas em acordes, por exemplo.

Na peça *Pequena Suite* de Radamés Gnattali observamos o erro do título no primeiro movimento, ausência de dinâmicas e acidentes e os poucos atos colaborativos que nos confirma a familiaridade do compositor com o violão.

Vários exemplos de omissão de dinâmicas puderam ser observados na peça *Momentos II* de Marlos Nobre, além de atos colaborativos pela adição de ligados mecânicos.

Em alguns casos, no entanto, a classificação entre ato colaborativo e erro de impressão não é muito clara, como nos casos de ambiguidades de notas da *Brasiliiana n.13* de Radamés Gnattali e das alterações de intervalos de quarta justa para quarta aumentada na peça *Momentos IV* de Marlos Nobre. Nesses casos tivemos que tomar alguma decisão, considerando essas alterações erros ou atos colaborativos.

A peça *Lúdica I* de Ricardo Tacuchian foi uma das peças que menos apresentou diferença entre o manuscrito e a versão impressa, demonstrando ainda como foi cuidadoso o trabalho dos editores da Max Eschig ao prepararem essa peça. No entanto, pudemos ainda observar um ato colaborativo na alteração do texto musical e de oitavas no primeiro movimento.

Da mesma maneira que a peça de Tacuchian, a peça *Livro para Seis Cordas* de Almeida Prado também apresentou poucas divergências entre as fontes novamente demonstrando ainda o cuidado do trabalho dos editores da Max Eschig em relação a essa peça. Em relação as outras peças, apesar das semelhanças não terem sido tantas, não podemos afirmar que isso significa descaso por parte da editora, pois não tivemos acesso a manuscritos que possivelmente estejam nos arquivos da editora Max Eschig em Paris, e que teriam originado as versões impressas. Essa possibilidade do surgimento de novos manuscritos viria dar continuidade a esse trabalho agregando novas informações a partir dos confrontos dos lugares críticos já exibidos aqui e prováveis novos lugares críticos que surgiriam.

Em relação as nossas sugestões de correção dos erros, não pretendemos oferecê-las como definitivas pois algumas omissões de dinâmica ou de articulações poderiam ter sido realizadas intencionalmente pelos compositores ou em atos colaborativos por exemplo. Citamos novamente Grier (1996: 5) que aponta que editores diferentes produziram edições diferentes, e também Cambraia (2005: 158) que nos lembra que esse processo pode se tornar “susceptível à subjetividade de quem o executa”.

A partir do confronto entre as fontes pudemos demonstrar, no capítulo 2, que as demais obras brasileiras da Coleção Turibio Santos também apresentaram alterações em

relação aos manuscritos, confirmando nossa hipótese. De maneira geral, todos esses dados oferecem informações inéditas possibilitando que as peças brasileiras da Coleção Turibio Santos se renovem ajudando ainda a promover as obras.

REFERÊNCIAS

- AGUERA, Fernando. A influência de Turíbio Santos sobre a peça Ritmata para violão de Edino Krieger: comparação entre manuscrito e versão publicada. In: *Anais do VI Simpósio Acadêmico de Violão da Embap*, Curitiba, 2012.
- _____. *Julian Bream's Contribution to New Guitar Repertoire and Performance Practice, with Timbral Analysis of his Approach*. Dissertação (Mestrado) Cardiff: Royal Welsh College of Music and Drama, 2011.
- AGUERA, Fernando.; SCARDUELLI, Fabio. Caminhos alternativos na interpretação do Prelúdio I para violão de Claudio Santoro: análise comparativa de dois manuscritos e versão impressa. In: *Anais do XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, São Paulo, 2014.
- _____. Ritmata para violão solo de Edino Krieger: processos para a realização de uma edição crítica. *Revista Opus*, [s.l.], v. 21, n. 3, p. 9-52, dez. 2015.
- _____. Preparação de uma edição crítica do primeiro movimento da peça Lúdica I para violão solo de Ricardo Tacuchian. In.: *Anais do XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Campinas, 2017.
- AMORIM, Humberto. *Ricardo Tacuchian e o violão*. Rio de Janeiro: ABIM, 2014.
- APRO, Flávio. *Os Fundamentos da Interpretação Musical: aplicabilidade nos 12 estudos para violão de Francisco Mignone*. Dissertação (Mestrado). UNESP, 2004.
- AZEVEDO FILHO, Leodegário A. de. Sobre o conceito de edição crítica. In: *Humanitas* v. 58, p. 15-22, 2006.
- BLECUA, Alberto. *Manual de crítica textual*. Madrid: Castalia, 1983.
- BRETT, Philip. Text, Context, and the Early Music Editor. In: KENYON, N. *Authenticity and Early Music: A Symposium*. Oxford e Nova York: [s.n.], 1988. p. 83-114.
- BROUDE, Ronald. Musical Works, Musical Texts, and Musical Editions: A Brief Overview. *Scholarly Editing: The Annual of the Association for Documentary Editing*, v. 33, 2012. Disponível em: <<http://www.scholarlyediting.org/2012/essays/essay.broude.html>>. Acesso: 27/02/2015.
- CAMBRAIA, César Nardelli. *Introdução à crítica textual*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CARVALHO, Herminio Bello de. *Álbum de Retratos: Turíbio Santos*. Rio de Janeiro: Edições Folha Seca, 2007.
- DOMENICI, Catarina Leite. O Intérprete em colaboração com o compositor: uma pesquisa autoetnográfica. In: *Anais do XX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, Florianópolis, 2010. Anais (...) Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2010, p. 1142-1147.
- FARIA, Celso Silveira. *A Collection Turíbio Santos: o intérprete/editor e o desafio na construção de novo repertório brasileiro para violão*. Dissertação (Mestrado). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2012.

FORTES, Liana. *Coleção Gente: Turibio Santos – Músicos*. Rio de Janeiro: Editora Rio, 2005.

GLOEDEN, Edelson; MARTINS, José Eduardo. *As 12 valsas brasileiras em forma de estudos para violão de Francisco Mignone: um ciclo revisitado*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2002.

GRIER, James. *The Critical Editing of Music: History, Method, and Practice*. Cambridge: Cambridge University, 1996.

HARVARD University. *Edition and Editing. Types of Edition*. Disponível em: <http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic453618.files/Central/editions/edition_types.html>. Acesso: 26/06/2015.

KAMINSKI, Leonardo Casarin. *Preparação e planejamento da performance do violonista: estudo da obra homenagem a Villa-Lobos Op.46 de Marlos Nobre*. Dissertação (Mestrado). Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2012.

LIMA, Luciano. *Radamés Gnattali e o violão de Concerto [livro eletrônico]: uma revisão da obra para violão solo com base nos manuscritos*. Curitiba: UNESPAR, 2017

MACIEL, Michel Barbosa. *Ritmata de Edino Krieger: uma reflexão sobre processos vanguardistas na literatura do violão brasileiro*. Dissertação (Mestrado). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2010.

MATOS, Robson Barreto. *Brasiliana n.13 de Radamés Gnattali: uma abordagem técnica e interpretativa*. Dissertação (Mestrado). Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1999.

MENDONÇA, Gustavo da Silva Furtado de. *A Guitarra Elétrica e o Violão: O idiomatismo na música de concerto de Radamés Gnattali*. Dissertação (Mestrado). Rio de Janeiro: UNIRIO, 2006.

NIS UNIRIO. *Grandes Nomes: Turibio Santos: A arte do violão brasileiro*. Vídeo (25min06s). Disponível em: <<https://youtu.be/G7bCD4fLGUI>>. Acesso: 25/04/2016

OROSCO, Maurício Tadeu dos Santos. *Concerto para violão e orquestra de Francisco Mignone: edição crítica a partir da versão de Sérgio Abreu*. Tese (Doutorado). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2013.

PEIXOTO, Valéria. *Almeida Prado [recurso eletrônico]: Catálogo de Obras / organizado por Valéria Peixoto*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2016.

ROE, Paul. *A Phenomenology of Collaboration in Contemporary Composition and Performance*. Tese (Doutorado). York: The University of York, 2007.

SANTOS, Turibio. *Caminhos, encruzilhadas e mistérios...: autobiografia Turibio Santos*. Rio de Janeiro: Artviva, 2014.

SANTOS, Turibio. *Mentiras... ou não?: uma quase autobiografia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

SALLES, Paulo de Tarso Momentos I (1974) para violão de Marlos Nobre: síntese e contraste. *Per Musi*. Belo Horizonte, v.7, 2003, p. 37-51.

SCARDUELLI, Fábio. *A obra para violão solo de Almeida Prado. Dissertação (Mestrado)*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2007.

SILVA, André Luiz da. Folkcomunicação: a representação cultural e religiosa no nordeste do folgado popular pastoril. In *Revista Temática*. Ano VII, n. 04. Abril. 2011. Disponível em: <http://www.insite.pro.br/2011/abril/folkcomunicacao_folguedo_pastoril.pdf>. Acesso: 04/09/2017.

SILVA, Felipe Garibaldi de Almeida. *Obra de Claudio Santoro para violão solo: contexto de criação, análise musical e sugestões técnico-interpretativas*. Dissertação (Mestrado). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2014.

SILVA, João Raone Tavares da. *Reminiscências op.78 de Marlos Nobre: um estudo técnico e Interpretativo*. Dissertação (Mestrado). Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2007.

SPAGGIARI, Barbara.; PERUGI, Maurizio. *Fundamentos da crítica textual: história, metodologia, exercícios*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.

WIESE, Bartolomeu. *Radamés Gnattali e sua Obra para Violão*. Dissertação (Mestrado). Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.

ZORZAL, Ricieri Carlini. *Dez Estudos para Violão de Radamés Gnattali: estilos musicais e propostas técnico-interpretativas*. 2005. Dissertação (Mestrado). Salvador: Universidade Federal da Bahia. 2005.

Partituras

GNATTALI, Radamés. *Brasiliana n. 13*. Paris: Max Eschig, 1985.

_____. *Brasiliana n.13*. Edição manuscrita, 1983

_____. *Petite suite*. Paris: Max Eschig, 1989.

_____. *Pequena suite*. Edição manuscrita 1, 1985.

_____. *Pequena suite*. Edição manuscrita 2, 1985.

KRIEGER, Edno. *Ritmata*. Paris: Max Eschig, 1975.

_____. *Ritmata*. Edição manuscrita. Rio: 1974.

MIGNONE, Francisco. *Lenda sertaneja*. Paris: Max Eschig, 1985.

_____. *Lenda sertaneja*. Edição manuscrita, 1980.

NOBRE, Marlos. *Momentos I*. Paris: Max Eschig, 1975.

_____. *Momentos II*. Paris: Max Eschig, 1980.

_____. *Momentos II*. Edição manuscrita, 1975.

_____. *Momentos III*. Paris: Max Eschig, 1981.

_____. *Momentos IV*. Paris: Max Eschig, 1984.

_____. *Momentos IV*. Edição manuscrita, 1984.

_____. *Momentos IV*. Edição manuscrita, 1982.

PRADO, José Antonio Rezende de Almeida. Livre pour six cordes. Paris: Max Eschig, 1975.

_____. Livro para seis cordas. Edição manuscrita, 1974

SANTORO, Claudio. Prelúdios e estudo para violão. Brasília: Savart, 1982.

_____. Prelúdio para violão. Edição manuscrita, Campos do Jordão, 1982.

_____. Prelúdios para violão. Edição manuscrita, Campos do Jordão, 1982.

_____. Dos preludios. Paris: Max Eschig, 1986.

TACUCHIAN, Ricardo. Lúdica I. Paris: Max Eschig, 1985.

_____. Lúdica I. Edição manuscrita, 1981.

WALTON, William. Five Bagatelles for Guitar, London: Oxford University Press, 1974.

_____. Five Bagatelles for Guitar. Edição manuscrita, Cardiff, s/d.