

Carlos Alberto Figueiredo

Música sacra e religiosa brasileira
dos séculos XVIII e XIX

Teorias e práticas editoriais



Carlos Alberto Figueiredo

Música sacra e religiosa brasileira
dos séculos XVIII e XIX

Teorias e práticas editoriais

2ª edição revisada

Copyright © Carlos Alberto Figueiredo

Revisão

Elisabeth Lissovsky

Revisão das referências

José Grillo

Projeto gráfico, diagramação e produção de ebook

S2 Books

Capa

Renata Bergo Duarte

ISBN

978-85-917578-4-8

Publicação eletrônica disponível em musicasacrabrasileira.com.br

Todos os direitos reservados. Este livro pode ser reproduzido livremente, sendo obrigatória apenas a referência à autoria e à publicação.

Agradecimentos a Adilton Bairral, Adilson Cândido, Luiz Affonso Chagas, Aluizio Viegas, André Guerra Cotta, David Cranmer, Edoardo Monteiro, Elisabeth Lissovsky, Inês de Almeida Rocha, João Augusto Mendes, Jorge Passos, Mário Trilha, Mary Ângela Biason, Paulo Castagna, Suzana Martins, Veruschka Mainhard.

Agradecimentos especiais a Bernadette Nelson, Raul Martinho Sá D'Oliveira e Vasco Negreiros, pela contribuição para esta revisão deste livro.

Este livro é dedicado à memória de Lais, minha mãe.

Prefácio

Há poucas semanas, participando numa banca de mestrado, tive de avaliar uma dissertação em Artes Musicais. Incluída, como apêndice, foi uma parte bastante importante – uma edição de uma série de obras até aí inéditas, que foram executadas pelo candidato, como elemento prático do seu exame. A edição tinha sido realizada com bastante cuidado – característico, aliás, de toda a produção do candidato a avaliar, quer do recital, quer da dissertação. Referiu certas orientações na edição, como, por exemplo, não mexer no agrupamento de colcheias (*beaming*), mesmo quando não obedecesse às normas de hoje em dia, e houve uma listagem das poucas, mas importantes, correções introduzidas.

No entanto, existiam, por outro lado, certas incoerências, tais como indicações de articulação numa certa passagem que, quando repetida, já não as tinham, ou ausências de certos acidentes (sustenidos) em lugares em que o estilo parecia exigí-los. Na defesa, levantei a questão de que tipo de edição o candidato pretendia elaborar, visto que certos aspectos (sobretudo a listagem de correções) pareciam indicar uma tentativa de produzir uma edição crítica, enquanto outros (a manutenção do agrupamento das colcheias e as incoerências mantidas a nível de articulação) implicavam uma edição diplomática. Respondeu que não sabia desta diferença de abordagem nem as metodologias que cada uma iria envolver. Tive pena, pois sabendo, e com a devida orientação, o candidato tinha a capacidade de produzir uma excelente edição crítica (que é o que o material merecia), em vez de uma edição “prática”, que apesar de ter sido elaborada com atenção e método (embora algo ingênuo), acabou por ser “nem carne, nem peixe”.

Hoje em dia, com a existência de programas de *software* como Finale e Sibelius, tem-se tornado cada vez mais fácil e tentador resgatar obras musicais do passado e, de modo a permitir a sua execução, elaborar uma “edição” – de música que, muitas vezes, pela sua qualidade, exige mesmo ser recuperada. Para muitos, este processo é constituído por duas fases mais ou menos simples (algo dificultado apenas se a fonte estiver numa notação mais antiga): em primeiro lugar, arranjar fotocópias ou digitalizações do “original” e, em segundo, passar este material a limpo para um ou outro dos programas referidos. Não se levanta

uma série de questões fundamentais: o estatuto da fonte (autógrafa ou copiada e em que contexto); se a fonte transmite, portanto, fielmente a obra ou está corrupta; se existem outras fontes (eventualmente melhores); as *nuances* da notação, que, mesmo que aparentemente igual à de hoje em dia, muitas vezes difere em pormenores bastante importantes (a articulação implícita no agrupamento de colcheias, por exemplo); como detectar lapsos na fonte (nem sempre fáceis de se identificar) e como corrigi-los (às vezes ainda mais difícil); que atitude adotar face a incoerências de altura, de ritmo, de dinâmica, de articulação etc. Pessoalmente, não acredito em “edições práticas” – o executante sério precisa sempre de uma edição de qualidade, baseada numa atitude crítica, criteriosa e coerente perante a(s) fonte(s) usada(s). Como é que um intérprete pode transmitir o melhor da música se a edição que usa passa cegamente o que estava na fonte, sem qualquer critério ou coerência?

O meu colega e amigo Carlos Alberto Figueiredo, neste livro, disponibiliza os frutos de várias décadas de ampla leitura e profundo pensamento sobre as diversas espécies de edição possíveis e as questões que levantam, assim como sua vasta experiência da elaboração de edições de vários tipos. A abrangência e rigor aqui patentes, em combinação com uma clareza em tudo o que este texto expõe, tornam-no uma obra de leitura agradável e ao mesmo tempo altamente informativa. Quem quiser tomar a sério a questão de como produzir edições de qualidade ganhou assim um “manual” ideal, que constitui igualmente um grande apoio ao docente que quer transmitir devidamente aos outros as questões inerentes a esta atividade, bem como atitudes e métodos a adotar conforme a natureza de cada tarefa de edição.

Os meus mais sinceros parabéns ao autor.

David Cranmer

Lisboa

Julho de 2013

Sumário

Introdução.....	9
Capítulo 1 – A questão textual.....	12
O texto musical	12
O triplo modo de existência da obra musical	13
Os componentes do texto musical escrito	15
A transmissão de textos e seus problemas	18
A questão do estilo.....	20
Erros e variantes - tipologia.....	23
A origem do texto e sua transformação	25
As fontes.....	27
Bibliografia textual	29
Capítulo 2 – Edições.....	31
Copistas e editores	31
Os copistas/editores e seus erros	33
Editar – o que é?.....	39
Itens de uma edição	42
O essencial: o texto musical.....	42
As partes acessórias de uma edição	47
Tipos de edição.....	49
Capítulo 3 – Edições não críticas: fac-similar, diplomática, prática	51
Edição fac-similar.....	51
Edição diplomática.....	54

Edição prática	57
Capítulo 4 – Edições teóricas: genética e aberta	60
A crítica genética e a edição genética	60
A crítica da recepção, a história da recepção e a edição aberta	78
Capítulo 5 – A edição crítica e suas metodologias	82
A crítica textual e suas metodologias	82
A estemática	83
Um exercício de estemática	91
Excurso: o arquétipo e o original.....	96
Outras metodologias da crítica textual.....	98
A edição <i>Urtext</i>	99
A crítica textual e suas conotações ideológicas.....	102
A crítica das variantes e suas metodologias.....	104
Os erros de autor.....	111
As variantes de autor.....	115
O método do texto-base	118
As variantes de autor e suas decorrências	125
As edições críticas – aspectos gerais.....	126
Interferências editoriais	132
Aparato crítico	132
Integração editorial	137
Comentário crítico e notas críticas	139
O repertório sacro e religioso brasileiro e as edições críticas.....	140
Excurso: o repertório de concerto brasileiro do final do século XIX e do século XX	141
Edições críticas e informática.....	144

Coda: um debate imaginário.....	149
Capítulo 6 – Análises editoriais.....	152
Análise 1 – <i>Missa dos Defuntos</i> – 1809 (CPM 184) – José Maurício Nunes Garcia (1767-1830).....	155
Análise 2 – <i>Salve Regina</i> (MIG XXX) - José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746-1805).....	168
Análise 3 – <i>Memento mei Deus</i> – Damião Barbosa de Araújo (1778-1856)	179
Análise 4 – <i>Tercio</i> (MIG 14) - José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746-1805)	186
Análise 5 – <i>O Salutaris hostia</i> (P04-03) – Marcos Portugal (1752-1830)	198
Análise 6 – <i>Miserere</i> (CPM 195) - José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) ...	205
Análise 7 – <i>Pueri Hebræorum</i> - Anônimo (século XVIII?).....	211
Análise 8 – <i>Immutemur habitu</i> (CPM 61) - José Maurício Nunes Garcia (1767-1830).....	219
Análise 9 – <i>Bajulans</i> - Manoel Dias de Oliveira (1735?-1813).....	224
Análise 10 – <i>Sicut cedrus</i> - Anônimo (séc. XVIII?).....	233
Análise 11 – <i>Ex tractatu sancti Augustini</i> - Frei Manuel Cardoso (1566-1650) ...	243
Capítulo 7 – A prática editorial – tópicos em destaque	256
Alturas e durações.....	256
Notação arcaica.....	259
Ornamentos	260
Andamentos e fórmulas de compasso	262
Baixo-contínuo	263
Transposição	266
Texto litúrgico.....	268
Dinâmicas	276
Articulações.....	280

Estruturas	286
Reconstituição de partes.....	291
Cantochão.....	294
Instrumentação.....	297
Lay-out.....	301
Tipos de edição.....	302
Considerações finais	305
Glossário.....	310
Referências	322
Referências bibliográficas e discográficas.....	322
Referências de documentação musical – partituras impressas e digitais.....	343
Referências de documentação musical – fontes manuscritas	352
Biografia.....	357

Introdução

O repertório sacro e religioso brasileiro dos séculos XVIII e XIX é de grande exuberância. Os arquivos estão repletos de manuscritos, autógrafos, infelizmente não muitos, e de tradição, em infinita quantidade, demonstrando a enorme criatividade dos compositores brasileiros na produção da música para o culto católico e em sua intensa transmissão.

Com as diversas diretrizes estabelecidas pela cúpula da Igreja Católica com relação à música a ser utilizada no culto, principalmente o *Motu proprio* de 1903 e o Concílio Vaticano II da década de 1960, grande parte desse repertório foi perdendo sua funcionalidade original. Atualmente, é mais utilizado como música de concerto, com finalidades de apreciação estética, histórica ou identitária. Apenas algumas raras cidades brasileiras, principalmente em Minas Gerais, ainda mantêm a funcionalidade original.

Para que toda essa música seja conhecida, executada, gravada e estudada é preciso proporcionar o acesso a ela, seja mediante publicações impressas ou digitais.

O Catálogo de Publicações de Música Sacra e Religiosa Brasileira – Obras dos séculos XVIII e XIX [CMSRB] (FIGUEIREDO, 2010) trouxe a público um panorama da atividade das publicações de música sacra e religiosa brasileira, tanto no Brasil como no exterior. São cerca de 700 itens até o momento, englobando o período que vai de 1820 até o presente. Tendo sido publicado apenas *on-line* (www.musicasacrabrasileira.com.br), é uma pesquisa que permanece aberta, na medida em que novos itens vão sendo descobertos e novas publicações vão sendo lançadas. O CMSRB tem sido intensamente consultado na Internet desde que foi publicado, em março de 2010, em português; a disponibilização da versão em inglês, em maio de 2011, aumentou ainda mais o alcance dessa ferramenta de busca e de divulgação da nossa música do passado.

Evidentemente, se há publicações, há edições dos textos publicados, ou seja, houve a tentativa, empírica ou resultante de reflexão metodológica, de estabelecimento desses textos a partir da fonte ou fontes que geraram tais edições, com suas peculiaridades e

problemas. Observar todas essas publicações significou entrar em contato com as características dessas edições, extremamente variadas como filosofia editorial e aspectos técnicos e metodológicos.

Os estudos sobre as edições brasileiras ainda são poucos. Como consequência, grande parte das obras editadas, ainda hoje, o é de maneira empírica, sem uma reflexão consciente, denotando a resistência da comunidade acadêmica em levar a sério a questão e adotar critérios mais consistentes ou mais conscientes. Junte-se a isso a quantidade de curiosos que confundem cópias com edições, e os *softwares* de música, que ajudam nessa confusão, com o largo emprego do termo “editar”, que nada tem a ver com o termo técnico correto.

Assim, torna-se necessário o aprofundamento das questões editoriais ligadas ao repertório sacro e religioso brasileiro dos séculos XVIII e XIX, e este livro tem como objetivo estabelecer parâmetros teóricos e práticos para a abordagem das edições desse repertório, com destaque para o estabelecimento de uma metodologia para análise editorial daquilo que já foi publicado. Nesse aspecto, serão apresentadas análises de algumas das edições que geraram as publicações catalogadas no CMSRB, servindo como exemplo da aplicação dessa metodologia.

Os sete capítulos estão assim organizados:

No primeiro capítulo, “A questão textual”, são discutidas as características dos textos musicais no Ocidente, sua transmissão e os problemas ocorridos nessa transmissão e algumas das bases teóricas que irão nortear os quatro capítulos seguintes. No segundo capítulo, “Edições”, proponho a edição como processo de recepção gráfica, com a inevitável pluralidade das abordagens editoriais, levando à definição de sete tipos de edição, que serão detalhados nos três capítulos seguintes. No terceiro capítulo, serão abordadas as edições não críticas: fac-similar, diplomática e prática. No quarto capítulo, as edições que chamo de teóricas: genética e aberta. No quinto capítulo, mais longo, será abordada a edição crítica, nas suas vertentes principais baseadas na crítica textual e na crítica das variantes. O sexto capítulo contém a análise do estabelecimento dos textos de 11 obras em 19 edições, selecionadas de acordo com a riqueza de questões textuais que trazem. Tais análises foram feitas a partir de edições isoladas, ou comparando-se duas ou mais edições que tenham sido feitas a partir de mesma fonte e até mesmo duas edições diferentes feitas de uma mesma obra, a partir da mesma fonte, pelo mesmo editor, mas no período de onze anos de diferença. Finalmente, no sétimo capítulo, serão discutidas questões práticas pontuais, oriundas

de tais análises, abordando itens, tais como alturas e durações, notação arcaica, estruturas, utilização de cantochão, o texto litúrgico, instrumentação, transposição, baixo contínuo, sinais de dinâmica e de articulação.

O Glossário ao final traz a definição da maioria dos termos técnicos utilizados no livro.

Enriquece a abordagem aqui apresentada a consulta feita a mais de 100 edições de obras musicais publicadas e cerca de 40 fontes musicais primárias manuscritas, autógrafas e cópias.

Entre os compositores mais destacados pelas suas obras utilizadas como exemplos encontraremos José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746-1805) e Manoel Dias de Oliveira, a grande tríade do cânon estabelecido para nossa música do passado. Não casualmente, as estatísticas sobre os compositores publicados nos 190 anos que abarca o CMSRB apontam para esses três compositores como os mais presentes: José Maurício, 27% das publicações, Emerico, 8% e Manoel Dias 6%.

Embora o foco principal deste livro sejam as fontes e edições de música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX, serão também utilizados exemplos de música sacra, religiosa ou profana de qualquer procedência geográfica ou época, inclusive de música de compositores portugueses utilizada no Brasil nesse período, tais como Marcos Portugal (1762-1830) e Frei Manoel Cardoso (1566-1650). Eventualmente, serão abordadas também edições de obras profanas brasileiras, vocais e instrumentais, de qualquer época e que apresentem questões interessantes do ponto de vista editorial.

A bibliografia utilizada procura colocar em diálogo convergente ou divergente inúmeros autores, brasileiros e internacionais, que lidaram com a questão editorial ou com a música brasileira do período aqui estudado. Destaco nomes como Maria Caraci Vela, James Grier, G. Thomas Tanselle, Almuth Grésillon, Paulo Castagna, Régis Duprat e José Maria Neves.

O diálogo entre os compositores brasileiros do passado e o mundo de hoje é muito promissor, e este livro pretende construir uma ponte entre esses dois mundos, permitindo o surgimento de novos objetos musicais escritos e, conseqüentemente, sonoros.

Capítulo 1

A questão textual

O texto musical

Uma obra musical pode ter dois modos básicos de existência, sonoro e escrito, levando à possibilidade de dois modos de transmissão, oral e escrita. Se a transmissão oral é um fato para grande número de músicas, a música ocidental estabeleceu, porém, a escrita como modo preferencial de conservação e transmissão do texto musical. O desenrolar histórico desse processo está, na expressão de Dufourt, no “crescente domínio dos olhos sobre os ouvidos” (1997: 14), a ponto de que “qualquer consideração sobre o ato de criar remete sempre à questão do ato de escrever” (Idem: 15). A escrita musical permite a reflexão a partir do ato da leitura e, segundo Nicolas, “na música existe pensamento”, e “a música não é pensamento senão quando intermediada pela escrita” (1991: 47), escrita essa que “é o operador que coloca à distância o material sonoro e autoriza que o pensamento do sensível não se reduza de imediato a uma sensação” (Idem: 48). O texto escrito cria a possibilidade de repetição (SEGRE, 1989: 152). Enquanto o texto oral não pode ser repetido, porque o contexto nunca mais será o mesmo, no texto escrito, a realização permanece indefinidamente, gerando uma contínua potencialidade (Idem: 154).

Segundo Cohen e Katz, a notação musical ocidental tradicional se caracteriza por grande eficiência, utilizando um mínimo de informação visual para representar um máximo de informação musical (1979: 106), sendo especialmente compatível com a ideia de mudança estilística (Idem: 105). Apesar de tal eficiência, apresenta a escrita musical algumas limitações, tais como a dificuldade de representação do sonoro, por seu aspecto descontínuo, em oposição ao contínuo da escuta (DUFORT, 1997: 9) e a impossibilidade de descrever o tempo, a agógica, e a fusão do timbre (NICOLAS, 1991: 50).

Duas correntes principais se dividem na tentativa de caracterização da relação entre a obra musical e o texto escrito que a transmite. A primeira pode ser exemplificada pela afirmação de Nattiez de que

o que resulta do gesto criador do compositor é, na tradição ocidental, a partitura; o que torna a obra executável e reconhecível, como entidade, é a partitura; o que lhe permite atravessar os séculos é ainda ela (1987: 98-99).

Nattiez justifica sua posição “escandalosa” (1975: 109) reconhecendo que, embora uma descrição neutra deva considerar tanto a partitura como os traços acústicos da execução, é necessário levar em conta a diferença de que “a partitura é a única realidade física invariável, enquanto há tantas realizações acústicas quanto execuções” (Idem: 110). Pierre Boulez se expressa de forma radical, defendendo tal posição, ao afirmar que “as ideias musicais não existem, senão realizadas na escrita. Em si mesmas, elas não são coisa alguma” (1993: 139).

A outra corrente, exemplificada por Roman Ingarden, parte da premissa de que, na partitura, a obra não é determinada senão de maneira esquemática, carregada de “pontos de indeterminação” que não podem ser precisados senão na execução (1989: 147). Dentro dessa segunda perspectiva, a partitura, por não ser autossuficiente, não pode ser tomada como sinônimo da obra que transmite (GRIER, 1996: 21). Meeùs corrobora tal posição ao afirmar que “a notação em pentagrama propõe uma visualização do fenômeno musical, mas não constitui uma representação de seu lado sonoro” (1991: 19). Para Delalande, “a partitura é uma redução do concreto sonoro que não mantém desse senão os traços pertinentes, negligenciando as variantes livres da execução” (1991: 15). Nas palavras de Dufourt: “escrever é eliminar” (1997: 9). Para Siohan, “o signo musical, elemento gráfico, não é a música, nem mesmo seu reflexo, mas unicamente um auxiliar para a memória. Não há música a não ser no estado de manifestação sonora” (apud NATTIEZ, 1975: 110). A posição mais radical vem de Adorno, ao afirmar que “jamais, e em nenhuma passagem, o texto musical da partitura é idêntico à obra” (1998: 142).

O triplo modo de existência da obra musical

De acordo com Molino (s.d.: 112), o fenômeno musical pode ser considerado segundo três aspectos: as circunstâncias de sua produção (nível poético), a própria obra de arte como objeto final produzido (nível neutro) e sua recepção (nível estésico).

A ideia da tripartição poético / neutro / estésico foi extensamente desenvolvida por Nattiez (1975), que enfatizou a associação do nível neutro com a partitura, “modo físico de existência da obra musical” (Idem: 110), “único laço funcional entre as situações de pro-

dução e de utilização” (MEEÛS, 1991: 21). Chamarei esse esquema tripartite de Esquema 1, no qual constato a existência de dois agentes, o compositor e o ouvinte, e um objeto, a partitura.

produção (compositor) → nível neutro (partitura) ← recepção (ouvinte)

Exemplo 1 – Esquema 1^[1]

Nattiez reconhece a existência de uma zona intermediária ambígua, que leva à frequente pergunta sobre onde termina o poético e onde começa o estético (1975: 110). Delalande retoma a questão, ao enfatizar o papel do executante e sua condição ambígua, poética e estética ao mesmo tempo, no contexto da música escrita, estendendo a tripartição anterior (1991: 13) para o que chamarei de Esquema 2:

compositor → partitura ← executante → objeto sonoro ← ouvinte

Exemplo 2 – Esquema 2

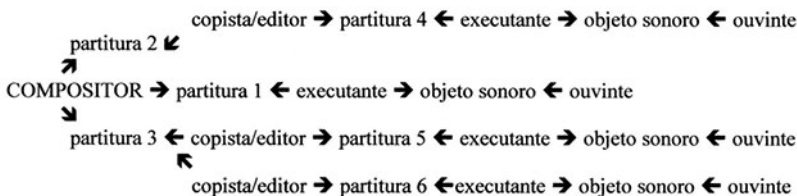
No Esquema 2, passamos a ter três agentes, com a inclusão do intérprete, e dois objetos, com a inclusão do objeto sonoro. Aqui está duplamente presente o Esquema 1, estando o executante na intersecção de dois conjuntos tripartites:

compositor → partitura ← executante / executante → objeto sonoro ← ouvinte

Exemplo 3 – Intersecção dos dois conjuntos tripartites

Tal processo pode sofrer, no entanto, muitos desdobramentos, tornando a situação mais complexa: o compositor pode gerar diferentes objetos escritos da mesma obra (versões); os copistas e editores podem gerar outros diferentes objetos escritos da mesma obra; diferentes executantes produzirão objetos sonoros diversos a partir dos diferentes objetos escritos gerados pelo compositor ou pelos copistas/editores, e, no final da linha, diferentes ouvintes terão acesso a diferentes objetos sonoros:

[1] As setas para a direita significam processos poéticos, e as para a esquerda, processos estéticos.



Exemplo 4 – Desdobramentos da tripartição poético - nível neutro - estético

O desdobramento se inicia, pois, com a multiplicidade de objetos musicais escritos, as partituras, e é da multiplicidade de objetos musicais escritos que surge o objeto de estudo da filologia musical. A pressuposição da existência de uma fonte autoral original faz com que a obra, como entidade artística, e o texto escrito, sua manifestação física, sejam virtualmente idênticos (GRIER, 1995: 78). Para Caraci Vela,

mesmo se obviamente escrito para ser ouvido ou para fixar aquilo que se ouve, não tem o texto musical necessidade de legitimar sua existência por meio da execução, que pode haver cessado há séculos ou talvez jamais ter ocorrido, mas afirma sua identidade pelos modos da sua escritura e na fenomenologia da relação entre o pensamento que o produz e a notação que o fixa, e a sua transformação por meio dos modos de transmissão (1995b: 11).

A constatação da possibilidade da multiplicidade de objetos musicais escritos coloca em questão a afirmação acima de Nattiez sobre a “invariabilidade da partitura”, bem como a colocação de Nogueira (1999: 62ff) de que “um texto escrito pode preservar-se de um processo de contínua transformação e, portanto, ‘degeneração’, como a que se vê naturalmente resultar do modo de conservação mediada (tradição oral)”.

A principal preocupação das edições está voltada, pois, para os textos escritos, já que ela depende deles para gerar, finalmente, um texto escrito como produto (GRIER, 1996: 21).

Os componentes do texto musical escrito

O texto musical escrito é constituído de lições e se organiza em determinada estrutura.

O conceito de lição é bem abrangente. Pode-se defini-lo como qualquer porção ou segmento de um texto. Na música ocidental, os parâmetros altura e ritmo, pelo menos até a primeira metade do século XX, estabelecem a identidade básica de uma obra e constituem,

por isso, os elementos essenciais que caracterizam as lições da obra musical: uma linha melódica, ou apenas uma nota, um grupamento rítmico, ou apenas uma figura de duração, um acorde, são exemplos de lições. Outros exemplos de lição são os sinais de dinâmica e de articulação. Em obras vocais, os fragmentos do texto literário ou litúrgico também são lições. O parâmetro do timbre exige aproximação mais cautelosa. Em obras orquestradas com sutilezas tímbricas, por exemplo, um fragmento melódico apresentado por determinado instrumento pode ser considerado uma lição.

As lições podem ser classificadas como substanciais e acidentais, para utilizarmos a terminologia do método do texto-base (*copy-text*), que será abordado no capítulo 5. Lições substanciais são aquelas imprescindíveis para o sentido do texto, de acordo com a intenção de escrita do autor. As lições acidentais são aquelas não determinantes do sentido do texto. No caso de textos literários, as palavras são consideradas lições substanciais, enquanto ortografia e pontuação são consideradas acidentais, dentro de certos limites.

Transpor essa classificação para textos musicais não é tarefa fácil, necessitando-se, para tal, intensa reinterpretação e analogia.

É possível reconhecer dois tipos de lições acidentais em música:

- 1) aquelas efetivamente ortográficas, a partir de convenções de escrita que foram sendo modificadas no decorrer dos séculos: formatos das notas, ligação de hastes, abreviações, direção de hastes, claves modernas e antigas, ortografia e pontuação do texto literário ou litúrgico;
- 2) aquelas que estão sujeitas a variações na execução dos intérpretes.

A correta avaliação do segundo item depende de considerações históricas sobre a importância que os vários parâmetros musicais foram assumindo no processo composicional, sempre no sentido da intenção de escrita do compositor, que abre mão do seu controle sobre tais lições em nome dos intérpretes. Segundo Mendel (1980: 17), até 1520, a escolha de acidentes e a colocação das palavras na música vocal, e outros elementos, tais como instrumentos utilizados, ornamentação, articulação e tempo pertenciam aos intérpretes, fazendo desses parâmetros lições acidentais.

Podemos assumir que, na música do século XVIII, notas e ritmos podem ser considerados como substanciais, e dinâmicas e articulações como acidentais, conforme o curioso depoimento de Christian Gottfried Thomas, em 1778, que nos dá uma perspectiva do *status* secundário dos vários sinais de dinâmica no trabalho do copista:

quando ele copiar, deixe de lado os *f, p, sf, mf, pf, crescendo, diminuendo* etc., para que possa rapidamente progredir, e não precise olhar para o original tão frequentemente. [...] Uma vez copiada a peça integralmente [...] deve ele escrever abaixo, imediatamente, os *f, p, sf, mf, pf, crescendo, diminuendo* etc. que foram cuidadosamente deixados de fora. Dessa maneira, a peça também será revisada, ao mesmo tempo (apud FEDER, 1987: 60ff).

Outro depoimento, de Arnold Schoenberg (1974-1951), 150 anos depois, confirma o *status* de alguns desses sinais, quando assim se expressa:

porque o verdadeiro produto da mente [...] é estabelecido entre as alturas e os ritmos. [...] Mas, todas as demais coisas – dinâmica, tempo, timbre [...] – nada mais são do que recursos dos intérpretes, servindo para tornar a ideia compreensível, admitindo variações (1975: 326).

Se, para Schönberg, em sua postura conservadora, tais lições são claramente acidentais, na *Klangfarbemelodie* de Webern (1883-1945), ou em obras do serialismo integral, os mesmos sinais de timbre e dinâmica, entre outros, tornam-se parâmetros substanciais.

Estrutura, em oposição à lição, “é o conjunto de relações existentes entre todos os elementos semânticos de um texto” (SEGRE, 1989: 157). Para Caraci Vela, é a organização interna de uma obra, bem como a ordem de sucessão de seus elementos constitutivos (1995b: 20), gerando um “encadeamento discursivo” (SEGRE, 1989: 151).

Podemos classificar as estruturas de uma obra musical multiseccional em dois tipos: pequenas e grandes estruturas. A pequena estrutura diz respeito às relações dentro de uma mesma seção, e a grande estrutura às relações entre as várias seções. A organização fraseológica e a existência de codas ou introduções podem ser exemplos de pequenas estruturas, enquanto a sequência proposta das seções caracteriza uma grande estrutura. A organização tímbrica de uma obra musical, principalmente quando apenas instrumentada, e o plano tonal, ou seja, as relações tonais entre seções, são outros exemplos de grande estrutura. Se na música instrumental do século XVIII a estrutura ou sintaxe é determinada pela lógica da forma e das relações harmônicas, na música sacra e religiosa o dado *a priori* é o texto litúrgico ou paralitúrgico, que deve ser obedecido pelo compositor que domina seu ofício artesanal e está consciente de sua funcionalidade.

Uma contribuição fundamental para o estudo das estruturas em música, principalmente no que diz respeito às grandes estruturas, é aquela trazida por Paulo Castagna, ao identificar, no caso da música sacra, os níveis de organização musical desse repertório, classificados em “unidade cerimonial”, “unidade funcional” e “seção” (2000: 150-152). Um conceito ainda

mais importante é o de “unidade musical permutável” (UMP), definida como “o conjunto de textos [...] que receberam uma composição autônoma e que pode ser associada a outra *unidade musical permutável*, mesmo que escrita por autor diferente” (Idem: 151, grifos no original). Apesar de seu estudo estar voltado para a música sacra, é perfeitamente aplicável a obras profanas, vocais ou instrumentais: sinfonias, sonatas, óperas etc.

A transmissão de textos e seus problemas

O texto musical, sendo uma obra de arte, goza, nas palavras de Brandi, de “dúplice historicidade”:

aquela [historicidade] que coincide com o ato de sua formulação, o ato da criação, e se refere, portanto, a um artista, a um tempo e a um lugar, e uma segunda historicidade que provém do fato de insistir no presente de uma consciência, e portanto, uma historicidade que se refere ao tempo e ao lugar em que está naquele momento (2004: 32).

Completando suas reflexões, diz Brandi:

O período intermediário entre o tempo em que a obra foi criada e esse presente histórico que de modo contínuo se desloca para frente, será constituído de outros tantos presentes históricos que se tornaram passado, mas de cujo trânsito a obra poderá ter conservado os traços (Idem: 33).

O original, ou seja, a fonte que fixa a redação inicial do compositor, sofre transformações de suas lições e estruturas, em seu percurso gráfico, manuscrito, impresso e digital. Tais transformações se apresentam em duas categorias, para usar a terminologia de Cambraia (2005: 2): exógenas e endógenas.

As modificações exógenas dizem respeito à “corrupção do material utilizado para registrar um texto” (Idem: 2): rasgos, ação de insetos e umidade e fogo, ação corrosiva da tinta utilizada, lacunas que surgem no ato de serem os papéis aparados para encadernação etc. Incluo nessa categoria o extravio de fólhos, de forma geral, ou de partes cavadas, quando o material é transmitido dessa forma. As modificações endógenas dizem respeito ao “ato da reprodução do texto em si” (Idem: 6).

A criação de uma obra e sua redação é fruto do trabalho de um autor. Mas as modificações no texto dessa obra podem ser introduzidas não só pelo próprio autor ou outro agen-

te por ele autorizado, mas também por agentes da tradição: copistas, tipógrafos, editores. Os executantes podem ser considerados agentes modificadores do texto escrito, desde que, de sua atividade modificadora, sejam deixados vestígios documentais, ainda que sonoros, como é o caso de gravações.

Três tipos de modificação do texto musical podem ser atribuídos ao compositor: introdução de variantes e versões, correção de erros cometidos em fases anteriores, introdução de novos erros. É preciso enfatizar o fato, nem sempre aceito, de que compositores cometem erros ao redigir suas partituras. Três tipos de modificação do texto musical podem ser atribuídos aos agentes da tradição: introdução de erros, correções de erros cometidos pelo autor ou pela tradição, e introdução de variantes e versões.

Segre se expressa de forma taxativa com relação às modificações nos textos pelos agentes da tradição: “a infidelidade dos copistas foi o preço que se pagou pela sobrevivência: um texto só pode viver se for deformado” (1989: 164), ou, em outras palavras, “o texto só pode sobreviver porque é traído” (Idem: 165).

As modificações do texto musical se passam no nível das lições (notas, ritmos, articulações, dinâmicas), das pequenas estruturas (introduções, codas, sinais de repetição) e das grandes estruturas (instrumentação e *setting* vocal, omissão ou inclusão de seções, seção única isolada de seu contexto original, recombinação de seções, substituição de seções e alteração do plano tonal).

Ao estudo da atividade modificadora do compositor, ou de agentes por ele autorizados, com os problemas dela decorrentes, chamarei de Filologia de Autor. Ao estudo da atividade modificadora dos agentes da tradição, chamarei de Filologia de Tradição. Usarei o termo tradição neste livro no sentido de tudo aquilo que, direta ou indiretamente, não está sob o controle do compositor.

Quando se estuda a modificação dos textos, é preciso entender, assim, duas categorias essenciais de problemas: os erros e as variantes.

Para Cambraia, erro é a “modificação não autoral do texto” (2005: 78). Spina é mais abrangente ao defini-lo como “todo e qualquer desvio do texto original, isto é, qualquer lição que o autor do texto não pretendeu escrever, seja ela formal ou ideológica” (1994: 104). Como já vimos, os erros podem ser cometidos tanto pelo compositor, no ato de registrar suas ideias, ou mesmo ao reproduzir graficamente o já escrito, como também por copistas,

gravadores, tipógrafos, editores etc. O problema na definição de Cambraia é excluir os erros autorais, e o de ambas as definições é não distinguir o erro da variante.

O que caracteriza uma lição como erro e o que a distingue da variante?

Erros são lições ou estruturas evidentemente incorretas (CARACI VELA, 1995b: 11), que podem ser detectadas na medida em que são impossíveis dentro das convenções estilísticas da obra (GRIER, 1995: 5). Variantes são desvios da lição ou estrutura original, quando conhecidas, ou discrepâncias entre fontes quanto à mesma lição ou estrutura, mas que permanecem dentro das convenções estilísticas da obra. O erro é detectável pela sua própria natureza, enquanto a detecção das variantes depende da comparação entre fontes ou até de lições dentro de uma mesma fonte. Emerge, assim, a questão do estilo como critério fundamental para a distinção entre erros e variantes.

A questão do estilo

O conhecimento do estilo em que se insere uma obra musical é essencial para a correta avaliação visando o estabelecimento do seu texto. Kater destaca “o papel fundamental que a atividade analítica passa a ter para a realização de um trabalho de restauro seguro, baseado em mais amplo e subsidiado conhecimento das características estilísticas” (1994: 107).

Segundo Meyer, “estilo é uma reprodução de padrões [...] que resulta de uma série de escolhas feita dentro de um conjunto de restrições” (1989: 3). Para Nattiez, fala-se de estilo porque há sempre traços recorrentes observáveis em um *corpus* (1993: 5). Meeùs constata que as acepções para a palavra estilo são divergentes, às vezes quase opostas: “‘ter estilo’ é demonstrar singularidade: o estilo é um *desvio*; por outro lado, ‘escrever no estilo de ...’ é se conformar a um modelo: o estilo é uma *norma*” (1993: 9; grifos no original). Grier (1996: 29) traz outra perspectiva sobre o estilo ao destacar o fato de que ele existe e opera dentro de um contexto histórico, enfatizando os vários fatores que influenciam o estilo: a função, o gênero, a prática existente, a factibilidade da *performance*, além dos fatores sociais, políticos e econômicos.

Para estabelecermos as características de uma obra, é necessário submetê-la à análise estilística, o que pressupõe sempre a comparação, “não sendo possível a análise de um *corpus* sem análise de um *contra-corpus*” (NATTIEZ, 1993: 7). Para Meeùs, “a própria norma es-

tilística não pode existir a não ser pela sua diferença em relação a uma normalidade maior, pelo seu desvio em relação a um sistema que a engloba” (1993: 9).

Meyer, ao abordar textos musicais, estabelece três níveis distintos de conhecimento estilístico, que são o “dialeto”, o “idioma” e o “estilo intraobra” (1989: 23). O “dialeto” se refere a um “número de compositores, normalmente, mas não necessariamente, contemporâneos e de uma mesma região, que empregam as mesmas, ou similares, regras e estratégias” (Idem: 23). O “idioma” diz respeito a um comportamento individualizante, quando um compositor, em relação a outros, tende a usar mais uma restrição do que outras, e chega, inclusive, a criar novas restrições (Idem: 24). O “estilo intraobra” diz respeito à reprodução dos elementos composicionais dentro de uma mesma obra (Idem).

Kater trabalha com classificação semelhante ao propor quatro níveis de “normas condicionantes e características” (1994: 109): o “idioleto” (específico da obra), correspondente ao “estilo intraobra” de Meyer; o “estilo” ou “estilemas” (particular do autor), correspondente ao “idioma” de Meyer; a “escola” (social de afinidade); e a “estética” (vigente na época), podendo esses dois últimos ser englobados pelo “dialeto” de Meyer.

O repertório sacro brasileiro dos séculos XVIII e XIX traz vários obstáculos para a análise estilística no nível do idioma ou do estilema. O problema principal é: como saber que obra é de qual compositor?

Os acervos brasileiros estão cheios de obras sem atribuição de autoria. A Coleção Curt Lange do Museu da Inconfidência de Ouro Preto tem o terceiro volume de seus catálogos especialmente dedicado às obras anônimas, cerca de 300, quase metade dos itens elencados nos três volumes (DUPRAT, BALTAZAR, 1991, 1994a; DUPRAT, BIASON, 2002: passim). O Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo tem, segundo Castagna, cerca de 40% de seu acervo de Manuscritos Musicais Avulsos dos Séculos XVIII e XIX sem atribuição de autoria (2000: 157).

São poucos os compositores dos quais temos fontes autógrafas. De Lobo de Mesquita (1746?-1805) temos alguns exemplos.^[2] José Maurício (1767-1830)^[3] e André da Silva Gomes (1752-1844)^[4] tiveram boa quantidade de fontes autógrafas que chegaram até nós, da mesma forma que José Maria Xavier (1819-1887).^[5] De resto, há graves problemas de

[2] Sobre as fontes que transmitem as obras de Lobo de Mesquita, ver Guimarães, 1996.

[3] Ver Mattos, 1970.

[4] Ver Duprat, 1995.

[5] Ver Neves, 1997: 54-56.

definição de autoria. Muitas obras são transmitidas com atribuições conflitantes, tal como a *Missa do Divino Espírito Santo* ou *Missa Pequena em Dó*, entre outros títulos, atribuída ao goiano Manoel Ribeiro de Freitas (fl. início do século XIX), Lobo de Mesquita, Joaquim de Paula Souza (1780-1842) e a Manoel Dias de Oliveira (1735?-1813),^[6] Outras apresentam atribuição dúbia, tal com a situação envolvendo o nome de “Jerônimo” ou “Jerônimo de Souza”: Jerônimo de Souza Lobo (século XVIII) ou Jerônimo de Souza Queirós (fl. século XIX), seu provável filho?^[7] Marcos Coelho Neto é outro problema, havendo dois compositores com o mesmo nome, o pai (1746-1806) e o filho (1763-1823).^[8] Não é de se excluir que muitas obras transmitidas como anônimas possam ser de vários dos compositores nossos conhecidos, seja por outras obras, seja por registros historiográficos. Mas a necessidade de atribuição de autoria levou o Catálogo “O Ciclo do Ouro”, por exemplo, a “atribuir vinte e nove obras [...] sem indicação de autoria ao compositor mineiro Manoel Dias de Oliveira, sem esclarecer os critérios dessa atribuição” (CASTAGNA, 2000:157). Todos esses fatos prejudicam enormemente a análise estilística do repertório no nível do idioma.

No nível do dialeto, escola ou estética, as perspectivas são melhores, desde que seja possível estabelecer a procedência e/ou datação da fonte. Uma obra de compositor anônimo transmitida por cópia com datação garantida do século XVIII poderá ser estudada estilisticamente como obra do século XVIII. Mas os perigos sempre rondam, haja vista, por exemplo, o caso do *Ex Tractatu* do conjunto de Mogi das Cruzes, que, inicialmente considerada como sendo de compositor brasileiro, foi finalmente atribuída a compositor português do século XVII, Frei Manoel Cardoso (1566-1650) (Idem, 2002b: 39-40).

O nível intraobra ou do idioleto poderia ser ainda mais promissor, mas sabemos como as fontes do século XIX alteraram obras do século XVIII, principalmente na instrumentação. Aqui também se torna necessária a datação da fonte para um estudo mais confiável.

A abordagem analítica empreendida por Dottori sobre a *Ladainha em Sol maior*, de João de Deus Castro Lobo (1990), traz importantes subsídios para a compreensão das questões estilísticas envolvendo a estrutura tonal da obra do compositor. Mas o fato de ter sido feito a partir de duas cópias de tradição, e não fontes autógrafas, pode comprometer o resultado do estudo.

A situação descrita acima não é exclusiva das fontes brasileiras. Janz (1995) trata da mesma questão com relação à música da Renascença europeia, em que grande quantidade de

[6] Ver Pinto, 2004a.

[7] Ver Cardoso, 2008.

[8] Sobre esses dois compositores, ver Neves, 1997: 100.

obras permanece anônima e atribuições conflitantes ocorrem com frequência nas fontes. Ao lermos seu estudo, temos intensa sensação de familiaridade, já que as semelhanças são muito grandes com o que vivem os pesquisadores brasileiros em relação ao nosso repertório dos séculos XVIII e XIX.

Não são muitas as abordagens analíticas do repertório brasileiro dos séculos XVIII e XIX. Um levantamento abrangente dessas abordagens pode ser encontrado em Fonseca (2013).

Há grande preocupação da musicologia brasileira na definição das influências estilísticas na música sacra e religiosa do período abordado neste livro. Há dicotomias, tais como barroco ou clássico, napolitano ou vienense, antigo ou moderno, além de rococó, galante e outras. São abordagens importantes, embora muito imprecisas. Para o editor, porém, preocupado com lições envolvendo notas, ritmos, harmonias, ou seja, aspectos estilísticos mais detalhados, tais classificações representam um pano de fundo, a partir do qual essas questões mais pontuais possam ser avaliadas em estudos mais sofisticados, como o empreendido por Kater (1994), que se propôs a analisar configurações harmônicas e melódicas com tratamento estatístico. A riqueza de seu complexo estudo pode ficar prejudicada pelo fato de abordar o *Gradual para Domingo de Ramos* (integrando o CPM 218), de José Maurício, a partir de cópias de tradição. É de se lamentar, principalmente, que o autor não tenha continuado trilhando esse caminho de pesquisa tão útil.

Erros e variantes - tipologia

Os erros, entendidos estilisticamente como tais, podem ser classificados quanto ao seu impacto no texto. Lindsay propõe a terminologia erros de transposição, de omissão, de inserção e de substituição (apud SPINA, 1994: 137), renomeadas por Cambraia como omissão, adição, substituição e alteração da ordem (2005: 78):

a) omissão – exclui lições que havia no modelo utilizado para a cópia, sendo casos especiais a haplografia, que consiste na omissão de lições que deveriam figurar duas vezes; o erro homoteleuto, que surge quando, em presença de duas lições que se repetem no final de trechos, é omitido o texto intermediário; a homeoarchia, que surge quando, em presença de duas lições que se repetem no início de trechos, é omitido o texto intermediário.

- b) adição – inclui lições que não havia no modelo, sendo um caso especial a ditografia, que consiste na repetição equivocada de uma lição;
- c) substituição – substitui lições do modelo por outras;
- d) alteração da ordem – altera a posição de lições como existentes no modelo.

Essa terminologia é oriunda do domínio literário, em que a crítica textual, em sentido amplo, tem longa história e metodologias consolidadas. Como aplicá-la, porém, à notação da música tradicional e em geral?

O texto musical apresenta determinadas peculiaridades, quando comparado com o literário. Destaquemos alguns aspectos.

Enquanto o texto literário tradicional é sempre concebido como sequência de eventos, lidos horizontalmente, qualquer obra musical a mais de uma voz pressupõe simultaneidade de eventos, lidos horizontalmente, mas também verticalmente. Mesmo quando consideramos uma única linha melódica, há simultaneidade e superposição de eventos: as notas têm durações diferentes, por seu formato; são afetadas por sinais de dinâmica e de articulação diferentes, e, havendo texto litúrgico ou literário, ele corre paralelamente ao texto musical propriamente dito, o mesmo ocorrendo com as cifras de baixo-contínuo, entre outros exemplos. Não esqueçamos a figura do acorde. A quantidade de informações por centímetro quadrado numa partitura é imensa. Essa simultaneidade de eventos na partitura cria possibilidades específicas de erros, tais como o fato recorrente de o copista saltar um ou mais pentagramas quando exerce sua atividade, como veremos nos exemplos adiante, ao abordar a gênese dos erros.

Na notação da música tradicional, como já vimos, há dois parâmetros principais: altura e durações. As alturas são estabelecidas pela colocação das notas no pentagrama, mas também pela utilização dos acidentes ao lado das notas e das indicações de oitava acima ou abaixo das notas. As claves são o código essencial, fazendo com que notas colocadas na mesma posição no pentagrama possam ter significados bem diferentes. Como devemos classificar a inserção ou a subtração de um acidente? Como erro de adição ou subtração, respectivamente, ou como erro de substituição, considerando-se a totalidade da nota com seu acidente?

No caso das durações, há mais detalhes. As figuras utilizadas implicam a existência da cabeça da nota, sua cor, a existência ou não da haste e a existência ou não das bandeirolas. A inserção ou subtração de uma bandeirola ou uma haste devem ser consideradas como

erros de adição ou omissão, respectivamente, ou de substituição, considerando-se que uma figura, como um todo, foi substituída por outra figura? Como classificar, ainda, os erros que envolvem pontos de aumento ou ligaduras de duração?

Da mesma forma que os erros, as variantes, autorais ou de tradição, podem ser classificadas quanto ao seu impacto no texto, segundo a terminologia adotada por Caraci Vela e Grassi (1995: 393):

- a) instaurativa – aquela que inclui algo que não havia no texto;
- b) destitutiva – aquela que elimina algo que havia no texto, sem substituição;
- c) substitutiva – aquela que substitui algo do texto por outra redação;
- d) compensativa – aquela que é introduzida para equilibrar outra variante;
- e) alternativas – aquelas que mantêm, na mesma fonte, versões diferentes da mesma lição, sem que o autor tenha chegado a optar por uma delas.

Os quatro primeiros tipos pressupõem a existência de mais de uma fonte transmitindo a mesma obra, enquanto o quinto tipo pressupõe a ocorrência dentro da mesma fonte, com raras exceções.

A atividade modificadora do compositor, com suas variantes autorais, gera a revisão e a versão de autor. A primeira pressupõe o trabalho contínuo do compositor com o objetivo de atingir a última versão, e a segunda parte de variantes surgidas ao acaso ou por circunstâncias (DÜRR, 1991: 522). O manuscrito autógrafo em movimento é a cópia modificada pelo autor, a partir da qual se pode estabelecer uma linha de tradição diversa do autógrafo original (CARACI VELA, GRASSI, 1995: 381). A transmissão por meio de fontes impressas ou digitais assume as mesmas características.

A origem do texto e sua transformação

Há duas vertentes que norteiam a busca do estabelecimento de um texto: sua origem ou seu processo de transformação.

Na busca da origem do texto, podemos nos deparar com duas situações básicas: existência ou inexistência de uma ou mais fontes autógrafas ou autorizadas.^[9] Havendo uma única fonte autógrafo, não paira dúvida sobre o original a ser considerado, mesmo considerando eventuais questões textuais que tal fonte apresente. Havendo, porém, mais de uma fonte autógrafo, ou pelo menos uma autorizada, será necessário decidir qual das fontes deverá ser tomada como origem do ou dos caminhos da transmissão. O estudo aqui estará dentro da esfera da crítica das variantes. No caso de inexistência de fontes autógrafas, será necessária a reconstituição do provável original, utilizando-se os métodos da crítica textual ou crítica da tradição. Embora na literatura especializada o termo crítica textual seja usado, muitas vezes, de forma abrangente, englobando também as fontes autógrafas e autorizadas, usarei esse termo apenas para as fontes de tradição.

No estabelecimento do percurso de um texto podemos distinguir dois segmentos importantes. O primeiro vai da concepção da obra por parte do compositor (a imagem mental) até o estabelecimento da primeira redação de seu texto, considerado, naquele momento, terminado, passando por rascunhos, esboços de vários tipos e anotações. Tal segmento poderá se repetir no caso de o compositor decidir estabelecer uma segunda redação para a mesma obra, e daí por diante, tantas quantas forem as redações que ele decida estabelecer para a mesma obra. O segundo segmento começa no momento em que a obra sai da esfera de controle do compositor e cai na esfera da tradição, passando a sofrer todo tipo de modificação. O primeiro segmento é estudado pela crítica genética, e o segundo, pela história ou crítica da recepção.

Como é possível constatar, as quatro vertentes acima ressaltam a questão da “crítica”. Para Hornby, “pensar de maneira crítica [...] envolve avaliar as evidências disponíveis, e não aceitar as coisas precipitadamente. Envolve o reconhecimento e a apreciação de diversos pontos de vista e envolve pensar lateralmente sobre como resolver problemas” (2000: 253).

Essas duas grandes abordagens, quanto à origem e quanto ao percurso de um texto, têm consequências importantes, quando se decide editá-lo, abrindo-se vários caminhos:

- a) considerando-se as origens – deve-se editar o texto tendo como base o manuscrito autógrafo, uma de suas versões posteriores, a primeira edição autorizada, ou sua reconstituição a partir de fontes de tradição?

[9] Fonte autorizada é aquela que, embora não autógrafo, permite a dedução de que sua produção foi controlada pelo autor.

b) considerando-se seu percurso – deve-se editar o texto registrando todos os seus estágios composicionais, escolher uma versão de tradição que tenha sido importante por alguma razão específica ou registrar todas as contribuições da tradição?

As fontes

O que é uma fonte? Como surge uma fonte? Como distinguimos uma fonte de outra fonte?

A fonte é o suporte físico, manuscrito, impresso ou digital que contém uma ou mais obras, ou partes de obras. Na tradição musical ocidental escrita do século XVII para cá, as fontes, manuscritas, impressas ou digitais, podem ser apresentadas como partitura ou partes cavadas.^[10] No caso da partitura, em que as várias partes vocais e/ou instrumentais constituintes da obra são apresentadas simultaneamente, é mais fácil o processo de individualização das fontes, já que, normalmente, elas são grafadas num determinado espaço de tempo por um único agente, seja o compositor ou um copista. No entanto, é preciso estar-se atento à possibilidade de que mais de um agente tenha produzido a mesma partitura. O hábito medieval da *pecia*, ou seja, de partilhar a cópia da mesma fonte entre dois copistas, pode estar presente no Brasil do século XVIII, na medida em que grupos profissionais estavam envolvidos com a produção e a execução de música religiosa, mediante contratos, como é fartamente sabido.^[11] Ernesto Gonçalves de Pinho, ao se referir à copistaria do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, nos séculos XVI e XVII, indica a clara divisão de tarefas, cabendo ao “pautador” o traçado dos pentagramas; ao “apontador de solfa”, a cópia dos símbolos musicais; e, ainda, ao “escrivão da letra”, a colocação da letra na música (1981: 113-114). Podemos até imaginar a situação na qual a própria composição das obras estava partilhada entre membros do mesmo grupo, cabendo ao “compositor” o estabelecimento das ideias principais, possivelmente o baixo-contínuo, e a outros membros do grupo o estabelecimento, talvez, das partes vocais, das trompas etc. O processo composicional da música sacra brasileira do século XVIII é uma pesquisa que ainda precisa ser feita e que, certamente, trará surpresas.

[10] É possível encontrar na Idade Média e na Renascença outros tipos de *lay-out*. Sobre esse assunto, ver Sloboda, 1981.

[11] Sobre a atividade profissional dos músicos brasileiros no século XVIII, consultar Neves, 1997, entre outros.

No caso de partes cavadas, a situação torna-se mais complicada. A mesma obra pode estar consignada num grupo de partes cavadas feitas por copistas diferentes, embora no mesmo período de tempo. Também é possível que o mesmo copista tenha copiado todas as partes, mas em épocas totalmente diferentes.^[12]

A preocupação em individualizar uma fonte pela identificação do mesmo copista prende-se ao fato de que cada copista carrega consigo várias convenções, hábitos, qualidades e deficiências, que podem influenciar em muito o resultado da cópia, assunto que será desenvolvido no capítulo 2. Por outro lado, a necessidade de se determinar o lapso de tempo em que a cópia foi feita vem do fato de que o mesmo copista, em épocas diferentes, pode ter os mesmos hábitos, convenções, qualidades e deficiências muito modificados. No caso do compositor, grandes lapsos de tempo podem levar a modificações consideráveis na sua ideia sobre a obra que está grafando.

Não podemos desconsiderar, ainda, a possibilidade recorrente de uma fonte que seja constituída, ao mesmo tempo, de partitura e partes cavadas. Se for autógrafa, é preciso estar atento às possibilidades tanto de mudança de ideia por parte do compositor, ou, simplesmente, à impossibilidade de grafar a obra por completo por falta de pentagramas suficientes na partitura. Como exemplo, posso citar as fontes autógrafas para o *Moteto de São João Baptista (Praecursor Domino)*, de José Maurício, que constam de partitura (GARCIA, 1810b), e partes autógrafas (GARCIA, 1810c) de viola, flautas e trompas.

Não só textos manuscritos, impressos ou digitais podem transmitir uma obra. Fonogramas também podem ser fontes para o estabelecimento de um texto, principalmente na esfera da crítica das variantes. Para tanto, é imprescindível verificar o grau de interferência do compositor durante o processo de gravação, seja como intérprete da própria obra ou como presença atuante. É muito importante, além disso, a datação das gravações. Gravações feitas ao vivo são menos confiáveis, já que não se pode ter certeza de que as mudanças ocorridas no nível das lições não sejam casuais. Modificações no nível das estruturas são mais significativas, já que dificilmente serão casuais. As gravações feitas em estúdio ou locação oferecem maior grau de confiabilidade no que diz respeito às lições e, ainda mais, no que diz respeito às estruturas.

[12] Castagna (2004: 81-84) propõe terminologia precisa para lidar com essas variáveis.

Bibliografia textual

Embora eu tenha tratado das fontes manuscritas, impressas e digitais indiscriminadamente, é necessário mencionar que as segundas trazem questões específicas, no que diz respeito a textos autorais ou de tradição. Há, inclusive, um ramo disciplinar específico, a bibliografia textual, que é o correspondente à crítica das variantes e à crítica textual, no lidar com as fontes impressas e sua transmissão. No âmbito da bibliografia textual, assume o gravador das placas ou tipógrafo função análoga à do copista em fontes manuscritas, sendo importante conhecer o seu estilo pessoal, para avaliar questões textuais.^[13]

Embora haja a convicção de que uma obra impressa apresenta absoluta semelhança em todos os exemplares da mesma impressão, contata-se, no entanto, que, apesar de dois exemplares do mesmo livro impresso terem seu conteúdo arranjado na mesma ordem e com a tentativa de mesmas lições e estruturas, raramente pode-se assumir que eles sejam idênticos, antes do século XVIII (BOORMAN, 1980: 590). Na verdade, como demonstrou Otto Henrich Deutsch, até cópias da mesma tiragem de música do século XVIII podem ter pequenas diferenças. Tal fato se deve a hábitos das oficinas gráficas no espaçamento temporal entre diversas impressões, gerando, por vezes, mudanças nas placas, principalmente por quebra, e conseqüente substituição, com possível surgimento de erros ou variantes (apud BADURA-SKODA, 1995: 195). A dificuldade é encontrar mais de uma cópia da mesma tiragem, para que a questão seja devidamente avaliada (Idem: 196ff.). O mesmo problema pode ser constatado já nos impressos de Petrucci, no início do século XVI, embora a abordagem aqui seja mais promissora, na medida em que mais de um exemplar da mesma tiragem tem sido encontrado (BOORMAN, 1981: passim).

Segre (1989: 160) chama a atenção para o fato de que “a imprensa, devido à velocidade de execução e de difusão, permite ao autor efectuar correcções no decurso da composição [tipográfica], e, eventualmente, promover edições sucessivas melhoradas ou alteradas”. Encontramos a prática corrente na correção ou inserção de variantes por parte dos compositores (as já mencionadas variantes de autor) no momento da impressão, gerando discrepâncias entre o manuscrito autógrafo e a cópia impressa, muitas vezes atribuídas a “erros de impressão” (BADURA-SKODA, 1995: 192).

É importante também conhecer o impacto que diferentes processos de impressão podem ter na transmissão dos textos, pela maior ou menor facilidade com que permitem a

[13] Sobre essa questão, ver Badura-Skoda, 1995 e Boorman, 1981.

introdução de modificações, ou reprodução de detalhes notacionais dos manuscritos utilizados, conforme podemos acompanhar nos vários exemplos apresentados por Bowers (1959: 21), no domínio literário, e por Boorman (1981: *passim*) e Noblitt (1981: *passim*), no domínio musical.

Para alguém que ouve, executa ou analisa uma obra, a constatação instintiva é de que “a obra é aquela mesma”, e jamais se questiona se “a obra poderia ser diferente, no todo ou em suas partes”. Frequentemente em aulas, em vários níveis, provooco os alunos, me referindo à “questão textual”. Todos sempre acham que estou me referindo às características do texto litúrgico ou poético de alguma obra. Em resumo, considerações sobre a “questão textual”, ou seja, o que acontece com um texto durante sua transmissão, simplesmente não existem para a maioria dos músicos, estudiosos e, muito menos, ouvintes.

De nada adianta escrever sobre questões editoriais enquanto não houver o *insight* por parte dos leitores sobre “a questão textual”. É preciso, no primeiro momento, que os leitores passem pelo estágio da “perplexidade diante das fontes que transmitem determinada obra”, para, em seguida, atingirem o estágio do “fascínio” diante dessas fontes e das situações que elas trazem. Aí, a “questão textual” começará a ser compreendida e, finalmente, será possível abordar as “questões editoriais”.

Capítulo 2

Edições

Como afirmei no capítulo anterior, uma obra musical pode ter dois tipos de existência: como objeto sonoro e como objeto escrito, tendo a música ocidental estabelecido o objeto escrito como meio preferencial de conservação e transmissão.

O objeto musical sonoro pode ser lido por qualquer pessoa com capacidade auditiva, e de tal leitura podem resultar discursos verbais. Mesmo objetos musicais escritos podem resultar da leitura do objeto musical sonoro, dependendo do conhecimento que o leitor tenha do código de escrita, como é o caso das transcrições etnomusicológicas.

O objeto musical escrito demanda uma gama de leitores mais sofisticados, com a habilidade de decifrar o código da escritura vigente em sua cultura: os executantes, os estudiosos, os críticos, os copistas e os editores. Da leitura feita por cada um desses agentes podem surgir objetos sonoros, no caso dos executantes, discursos acadêmicos ou literários, no caso de estudiosos e críticos, e novos objetos musicais escritos, no caso dos compositores, arranjadores, orquestradores, copistas e editores.

Passarei, adiante, a me deter na atividade modificadora do texto escrito por parte de copistas e editores.

Copistas e editores

Há duas ações essenciais no ato de copiar ou editar textos musicais. A primeira, aparentemente mecânica, mas que já contém forte componente interpretativo, consiste em transcrever os símbolos musicais do exemplar à disposição para a cópia. A segunda, interpretativa por excelência, consiste em levar em consideração os conteúdos musicais que são transmitidos por esses símbolos.

Quando o copista/editor se depara com a fonte da qual pretende fazer uma cópia/edição, instala-se, nesse momento, o chamado diassistema, conceito criado por Segre:

um texto é uma estrutura linguística que realiza um sistema. Cada copista tem um sistema linguístico próprio, que entra em contato com

aquele do texto, no curso da tradição. Se mais escrupuloso, procurará o copista deixar intacto o sistema do texto, mas é impossível que o sistema do copista não se imponha em algum aspecto. Pois os sistemas concorrentes são participações históricas: fazer calar-se o próprio sistema é tão impossível como anular a própria historicidade. [...] O compromisso entre o sistema do texto e o do copista realiza um diassistema (apud CARACI VELA, 1995b: 10).

Em outras palavras, “a partitura musical é um documento semiótico cujo significado depende do contexto e da convenção” (GRIER, 1995: 78). BOORMAN (1981: 247), ao perguntar “o que provavelmente faria o copista com o que está diante dele”, está querendo discutir um método para descobrir seu padrão ao fazer as coisas e descobrir detalhes que possam revelar um gosto local.

Há dois tipos de modificação trazidos pelo copista/editor em seu trabalho: voluntárias e involuntárias (CAMBRAIA, 2005: 7ff).

Toda modificação involuntária é um erro, na medida em que contraria a própria intenção do copista/editor. Mas, como do ponto de vista da crítica textual o erro é uma lição fora dos limites estilísticos da obra, podemos dizer que a modificação involuntária pode gerar erros ou variantes. O problema desse tipo de variante é que ela é difícil de detectar, por ser uma lição coerente dentro do estilo da obra.

As modificações voluntárias que geram variantes podem surgir por razões práticas ou estéticas. Quanto às razões práticas, são bastante conhecidas as situações em que copistas brasileiros do século XIX produziam variantes estruturais nas obras do século XVIII, modificando a instrumentação ou as vozes escolhidas, por necessidades locais imediatas.^[14] Quanto às razões estéticas, muitas vezes os copistas introduzem modificações por acharem “que fica melhor assim”, caracterizando o diassistema, conforme apresentado por Segre, acima. Paradoxalmente, a atividade modificadora voluntária pode gerar erros, na medida em que introduza variante que se choque com as características estilísticas da obra.

Sendo o estudo da recepção sempre uma pesquisa das preferências (LISSA, 1989: 70), interessa investigar as razões e circunstâncias que levam o copista/editor, no exercer de sua atividade, a introduzir diferentes tipos de inovação num texto: erros, variantes e correções.

[14] Veremos, adiante, que uma cópia, diferentemente de uma edição, tem sempre função imediata.

Os copistas/editores e seus erros

Quanto à gênese dos erros, deve ser levado em conta, inicialmente, que há quatro etapas principais no processo de copiar, combinando-se a classificação de Roncaglia e Dain (apud CAMBRAIA, 2005: 79): leitura do modelo, memorização ou retenção do texto, ditado interior e execução manual ou manejo da mão.

Na etapa da leitura, o copista alterna a atenção dos olhos entre o modelo e a sua cópia. Segundo Spina, “o copista não lê palavra por palavra, mas segmentos frásicos com sentido” (1994: 132). Podemos supor procedimento semelhante com relação ao texto musical.

Na segunda etapa, o copista guarda para si fragmentos do texto do modelo, envolvendo certo tipo de memorização passageira (BOORMAN, 1995: 46). O enfraquecimento da memória faz com que seja comum, nessa etapa, que o copista transcreva com fidelidade a parte inicial do segmento, mas com erros a porção final (SPINA, 1994: 132).

Na etapa do ditado interior, o copista diz para si o que vai copiando, sejam notas ou porções do texto literário ou litúrgico, quando há.

A etapa da execução manual é quando o copista efetivamente registra graficamente os itens que estão sendo copiados.

Spina (1994: 131) enfatiza que, em todas essas etapas, a atenção é o suporte psicológico da boa ou má transcrição de um manuscrito ou texto impresso. Segundo o mesmo autor, o cansaço, as interrupções, a memória e os movimentos do olhar influenciam na qualidade da atenção (Idem: 131ff).

A cultura do copista, ou sua ignorância, podem ser causas de erros. Por exemplo, a presença no exemplar de uma *lectio difficilior*, ou seja, lição complexa, de difícil entendimento para quem copia, pode gerar uma *lectio faciliior*, ou seja, uma lição facilitada. A *lectio difficilior* surge, por exemplo, em determinado contexto histórico, no qual há mudança na notação musical, obrigando o copista a “traduzir” símbolos de um sistema para outro (CARACI VELA, 1995c: 374). Castagna (2002a: 40-41) traz alguns exemplos da dificuldade de copistas brasileiros compreenderem, muitas vezes, o sistema de claves altas e baixas, gerando problemas na transmissão de obras em estilo antigo.

Os hábitos e convenções do copista são outros fatores importantes para a introdução de erros. Nas palavras de Grier, “a forma gráfica do texto é sujeita à mudança sempre que copiada [...], na medida em que cada copista novo traz seu conjunto de convenções, quando

na tarefa de copiar o texto” (1995: 78). Francisco Manoel da Silva (1795-1865), ao fazer o arranjo para quatro vozes do *Ofício de Defuntos a oito vozes*, de José Maurício, transcreve vários dos ornamentos existentes “resolvendo-os” (GARCIA, s.d.b: passim).

Influenciam, assim, no trabalho do copista, desde componentes individuais, tais como a normalização, ou seja, sua tendência a transcrever o texto segundo seus hábitos (CARACI VELA, GRASSI, 1995: 389), até situações culturais, tal como o *usus scribendi*, ou seja, os hábitos de escrita e de estilo, próprios de uma época ou região geográfica (Idem: 393).

Havet recomenda que o futuro crítico, antes de abordar a arte de encontrar as correções, deverá estudar a arte principal: a de reconhecer e definir as presunções de erro (apud SPINA, 1994: 131). E isso é válido tanto para os erros cometidos pelos copistas como pelos compositores, conforme veremos no capítulo 5.

Vejamos alguns exemplos de erros cometidos por copistas, analisando-os quanto ao seu impacto no texto musical e sua gênese. Os exemplos foram tirados do grupo de fontes manuscritas^[15] que transmitem o *Christus factus est*, CPM 203, de José Maurício, todas em partes avulsas, vocais e instrumentais.

c.41



Exemplo 1 – Ditografia, com inclusão de uma semínima a mais no c.41.

As seguidas repetições da nota Lá foram certamente a causa.



Exemplo 2 – Omissão da nota Si no terceiro tempo do c.50.

[15] Todas as fontes utilizadas para este estudo, partes cavadas, estão arquivadas na Biblioteca Alberto Nepomuceno da EM-UFRJ. O problema é que a individualização que fizemos dessas fontes, segundo os critérios apresentados no capítulo 1, não coincidem nem com a catalogação antiga nem com a recente dessa biblioteca, o que me impede de dar a referência exata para cada uma dessas partes de onde os exemplos foram extraídos. A referência geral atual que posso oferecer para essas fontes é: 000349160, 000349161, 000349162, 000349163 e 000349164.

É comum que os copistas iniciem um compasso num pentagrama e o terminem no pentagrama seguinte. A nota Si deveria ter sido escrita no pentagrama seguinte, mas o fato de a primeira nota do compasso 51 ser a mesma que terminava o pentagrama anterior causou provavelmente a confusão.

Os quatro próximos exemplos estão relacionados entre si quanto à sua causa básica. Os 16 primeiros compassos do *Christus factus est* apresentam, nas cordas, um motivo rítmico e arpejado constante. Essa uniformidade rítmica causa enorme confusão visual, gerando erros de leitura.



Exemplo 3 – Ditografia, com repetição do c.4 e notas erradas no c.5.

Além da ditografia, as duas primeiras notas do compasso 5, que deveriam ser Lá, e não Si (*), foram, com certeza, copiadas erradas pela semelhança quanto ao início dos compassos anteriores.



Exemplo 4 – Ditografia, com repetição do c.7.



Exemplo 5 – Cancelamento através de rasura do c.14.

A confusão causada pela uniformidade motívica já descrita acima fez com que o copista anulasse o compasso 14, necessário na composição.

Exemplo 6 – Repetição no pentagrama de cima ou de baixo do c.70, levando a rasuras nos dois pentagramas.

Para tentarmos compreender a gênese desse erro, são necessárias algumas considerações iniciais. Supondo que os modelos provavelmente usados para a cópia fossem as partes avulsas de violino I e de baixo instrumental, não posso supor que o copista viesse copiando os dois pentagramas desses dois modelos alternando sua atenção. Nesse caso, qual das duas partes teria sido copiada em primeiro lugar? Supondo que a parte de violino I tenha sido copiada inicialmente, foi gerada a ditografia, ou seja, a repetição do compasso 70. Ao copiar a parte do baixo instrumental, chegou a grafar o compasso 71 abaixo do compasso 70, mas, se dando conta do equívoco, rasurou os dois pentagramas e deu sequência à cópia. Observemos, ainda, que a perturbação gerada pelo fato fez com que o copista adicionasse um sustenido erradamente ao Sol do compasso 72 (*), certamente pela existência desse acidente em posição semelhante no compasso anterior. O copista dessa fonte estava certamente perturbado, já que nessa mesma página ele cometeu vários outros erros, que não detalharei aqui: omissão integral dos compassos 44-50 e omissão do compasso 77.

Observemos uma causa que julgo fundamental para os quatro erros mencionados acima: há sempre mudanças de pentagramas envolvidas, gerando confusão na leitura.

Exemplo 7 – Omissão do c.16.

A uniformidade motívica apontada acima levou ao erro contrário, ou seja, a omissão.

Exemplo 8 – Substituição de Lá por Si, no c.63 (*), e de Ré por Mi, no c.72 (*).

Na etapa de ditado interior descrita mais acima, os copistas provavelmente vão solfejando, ou seja, dizendo para si o nome das notas que estão copiando. O tipo de solfejo executado pelos copistas brasileiros no século XIX era provavelmente muito semelhante ao usado até hoje, conforme podemos deduzir do verbete “Solfejar” do dicionário de Raphael Coelho Machado (1909: 214-228). Assim, o que, num primeiro momento, podem parecer erros de execução manual neste exemplo 8, acaba se caracterizando, a meu ver, como erros de ditado interior, já que as duas notas erradas corresponderiam às mesmas notas na clave de Sol.

c.71 mudança
de pentagrama

no - men quod est ex - al - ta - vit no - - - - men.

Exemplo 9 – Substituição do fragmento do texto litúrgico *super omne* por *exaltavit*.

Este é provavelmente um erro de leitura, que tentarei explicar.

Acredito que o modelo utilizado pelo copista desta fonte, que chamarei de G, foi a fonte A, pelas seguintes razões:

- a) a fonte G reproduz exatamente a distribuição do texto musical conforme os pentagramas da fonte A, até o final do pentagrama 6;
- b) a primeira nota do compasso 65, isolada no final do sexto pentagrama da fonte A, foi copiada já no início do sétimo pentagrama da fonte G, causando o deslocamento geral no sétimo e oitavo pentagramas desta fonte.
- c) Os compassos 72 e 73 passaram, assim, a estar no início do oitavo pentagrama da fonte G, em posição que corresponde aos compassos 66 e 67 da fonte A, logo acima.

Concluo, assim, que o copista olhou para o pentagrama acima, na fonte A, e reproduziu o segmento do texto litúrgico como estava nesses compassos.

Observe-se que, no último compasso do sétimo pentagrama da fonte G, já aconteceu uma “turbulência” na colocação do texto litúrgico, evidenciada por uma rasura, que, infelizmente, não consegui distinguir.

c.35

início de et de - dit illi no - - - - - men quod est
 pentagrama om - ne no
 XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

Exemplo 10 – Distribuição errada das sílabas de “illi no”, nos c.36 e 37.

O copista inicia este trecho de forma turbulenta, colocando um fragmento inicial já errado (“*omne no*”), rasurado posteriormente. A correção levou à distribuição errada das sílabas “*illi no*”, nos compassos 36 e 37, não tendo sido possível estabelecer a causa da turbulência nem conjecturar sobre o modelo utilizado para a cópia.

A ignorância do latim por parte dos copistas é certamente a causa de muitos erros cometidos nessas fontes que transmitem o *Christus factus est*. A expressão *quod est* é grafada como *quo dest*, *quod dest*, *quo est*, caracterizando erros de ditado interior. A situação se agrava ainda mais pelo fato de, no texto litúrgico, haver tanto a expressão *quod et* quanto *quod est*. Há também confusão em torno de *illi* (dativo) com *illum* (acusativo). Um caso extremo acontece com o copista que grafa *et dedit illi*, forma gramatical correta, mas introduz rasura, resultando *et dedit illum*, ocasionando erro.

Não apenas erros são cometidos pelo copista/editor. Na sua atividade modificadora voluntária, também tenta sanar erros, exercendo atividade corretiva do texto que copia, utilizando a conjetura, baseada no seu conhecimento da obra ou do contexto estilístico da mesma (*ope ingenii*), ou a consulta a mais de uma fonte (*ope codicum*).

Por tudo que foi exposto, conclui-se com Grier que “editar é interpretar” (1996: 2), ou seja, é um ato de recepção do aspecto gráfico de um texto. E, como todo ato de recepção, está sujeito a condicionamentos de vários tipos: psicológicos, estéticos, intelectuais etc.

Eva Badura-Skoda aponta para o fato de que “a história das edições parece sugerir que cada geração estabelece sua própria escala de valores e os relativos critérios editoriais” (1995: 183), enfatizando, assim, as perspectivas cultural e histórica envolvidas que funcionam como condicionamentos na preparação de uma edição.

Por outro lado, pelo fato de editar ser também uma atividade interpretativa individual, duas edições da mesma obra jamais serão iguais – da mesma maneira que duas execuções da mesma peça jamais serão iguais – mesmo a partir das mesmas fontes e nas mesmas condições (GRIER, 1996: 5).

O desdobramento da tripartição semiológica, conforme visto no capítulo 1, nos coloca diante de uma cadeia de produção ramificada, incluindo a função autoral do copista/editor.



Exemplo 11 – Cadeia de produção ramificada da transmissão gráfica de uma obra.

Qualquer dos segmentos dessa cadeia pode ser eleito como alvo de edição:

- buscar a reconstituição do original do compositor (partitura 1), a partir das fontes de tradição (partituras 4, 5 e 6);
- buscar a “última intenção autoral”, a partir das várias versões deixadas pelo compositor (partituras 1, 2 e 3);
- apresentar o conjunto de modificações trazidas pelas fontes de tradição (partituras 4, 5 e 6), analisando o significado das setas orientadas para a esquerda, ligando os copistas/editores às fontes utilizadas para seu trabalho;
- apresentar qualquer dessas fontes isoladamente, por razões específicas;
- explicitar o processo composicional presente em qualquer das setas que ligam o compositor às partituras 1, 2 ou 3;

A partir dessas constatações, percebe-se que é importante reconhecer e legitimar as diferenças em orientações editoriais e cessar o uso da palavra “definitivo” em relação a qualquer texto editado (BRETT apud GRIER, 1996: 4), posição compartilhada por Maria Caraci Vela (1995b: 22). Não podemos esquecer também que cada obra é um caso especial, cada fonte é um caso especial, cada edição é um caso especial (GRIER, 1996: 19).

Editar – o que é?

O termo editar e seus derivados podem ser entendidos de várias maneiras. Segundo o *Dicionário Houaiss*, significa “publicar [obra] por meio de impressão ou outra modalidade

de reprodução” (HOUAISS, VILAR, 2001: 1100). No mesmo dicionário, o termo “editor” é entendido como “aquele que prepara, de acordo com as normas editoriais, um texto [...] para figurar numa publicação” (Idem), e, mais adiante, encontramos o termo “editoração” com o significado amplo de “conjunto de atividades funcionais de um editor (seleção de originais, [...] supervisão da preparação dos originais, escolha da tipologia, assentamento da diagramação, escolha da capa) (Idem). O *Webster Dictionary* também define editar, entre outras acepções, como “revisar e preparar para uma publicação” (1951: 261).

É possível perceber nessas definições a ideia de tornar pública, de exteriorizar a atividade. Falar sobre “preparação e revisão de um texto ou de originais”, por outro lado, coincide com a ideia de Grier de que o “produto final de uma edição é um texto” (1996: 36) e enfatiza o trabalho reflexivo necessário para se alcançá-lo. Assim, estabeleço como ponto de partida para este livro que editar é estabelecer um texto, resultante da pesquisa e da reflexão em torno das fontes que o transmitem e que seria o exemplar utilizado para a impressão, se for o caso. O fato de o editor encerrar sua etapa exclusiva no processo ao estabelecer o texto não impede que ele assuma outras tarefas, tais como enunciadas acima no verbete “editoração”. Não podemos esquecer, ainda, que, na prática acadêmica, é comum a edição de uma obra sem a sua conseqüente publicação. Eu mesmo possuo várias edições feitas quando da elaboração de minha tese de doutorado, além de outras posteriores, que nunca foram publicadas, como impresso ou por meio digital, por várias razões. Quando do projeto Restauração e Difusão de Partituras – Museu da Música de Mariana, algumas obras chegaram a ser editadas pela equipe, mas não foram publicadas, também por várias razões.

A separação entre o estabelecimento do texto e sua impressão leva, inevitavelmente, à formulação de outra pergunta: qual a diferença entre uma edição e uma cópia?

É possível reconhecer vários itens comuns ao processo de copiar e de editar, principalmente o fato de ambas as atividades serem essencialmente interpretativas. Mas a diferença fundamental reside no fato de que a cópia é resultante de necessidade prática, imediata e momentânea, enquanto a edição, seja de que tipo for, é resultante do processo de pesquisa e reflexão por parte do editor, que não decide fazê-la por necessidades práticas imediatas, mas com pretensões a que seja completa e definitiva.

Um fator complicador nessa delimitação, por outro lado, são os “curiosos”, ou seja, pessoas bem intencionadas que confundem o ato de copiar com o de editar, principalmente a partir da utilização de *softwares* de música, nos quais o termo editar é usado como um dos comandos básicos, levando à inevitável confusão.

A questão editorial não tem sido tratada sistematicamente pela Musicologia brasileira, e muitos conceitos errôneos ou incompletos encontram-se misturados nos esparsos escritos que tratam do assunto ou nas expressões empregadas por aqueles que vêm se dedicando a esse tipo de atividade. Paulo Castagna fez um levantamento dos principais termos usados no Brasil, para denominar “o processo de conversão da música encontrada em fontes primárias [...] em uma partitura atual” (1998: 102): restauração, restauro, reconstituição, transcrição, transcrição musicológica, partituração, levantamento da partitura, edição e edição crítica.

Analisemos esses termos à luz das informações que foram apresentadas anteriormente, ou que serão trazidas nesta seção.

1) restauração, restauro, reconstituição – são termos totalmente inadequados.

Segundo Brandi, “a restauração constitui o momento metodológico do reconhecimento da obra de arte, na sua consistência física e na sua dúplici polaridade estética e histórica, com vistas à sua transmissão para o futuro” (2004: 30), estabelecendo, em seguida, seu axioma: “restaura-se somente a matéria da obra de arte” (Idem: 31). Ou seja, no caso da música, restaura-se apenas o papel e os sinais gráficos existentes, ou o fonograma;

2) transcrição, transcrição musicológica – um dos itens que compõem, quando necessário, o processo de edição, consistindo em copiar ou traduzir símbolos musicais contidos numa fonte para outro documento;

3) partituração, levantamento da partitura – a opção de apresentar o texto musical, originalmente em partes cavadas, em partitura. Está dentro do critério de possibilidade de modernização do texto a ser editado.

Os itens 2 e 3 acima estão contidos, como procedimentos, no item edição, sendo a edição crítica um dos vários tipos de edição, conforme veremos. Não posso, assim, concordar que todos os termos acima sejam considerados como tendo “significados próximos” (CASTAGNA, 1998: 102), mas concordo que são “sempre limitados” (Idem). O termo “edição”, como proposto por mim aqui, tem significado bem definido, conforme expus acima, abrangendo todos os outros.

É um ponto de partida importante a definição da terminologia e, principalmente, o conhecimento de teorias e metodologias editoriais, para que possamos adotar critérios mais concretos para a edição de música no Brasil e, em especial, a música sacra e religiosa dos séculos XVIII e XIX, alvo principal deste livro.

Itens de uma edição

Reconheço dois tipos de item que devem ou podem constar na edição de uma obra musical: um essencial e vários acessórios. O essencial é, naturalmente, o texto musical, razão de ser da edição de uma obra musical, e acessórios são os apêndices e anexos, trazendo maior ou menor esclarecimento sobre o próprio texto musical, das circunstâncias em torno dele e da pesquisa para estabelecê-lo. As características do texto final editado e a quantidade e os tipos de itens acessórios dependerão do tipo de edição proposta e dos meios disponíveis para tal.

O essencial: o texto musical

A pesquisa para o estabelecimento de um texto deve responder algumas perguntas, todas, de certa maneira, interdependentes. As seis perguntas a serem feitas, a seguir, são um desdobramento daquelas apresentadas por Badura-Skoda (1995: 186):

Primeira pergunta: Quantas e que tipos de fonte deverão ser utilizados para o estabelecimento da edição?

Uma obra musical pode ser transmitida por uma ou mais fontes, manuscritas, impressas ou digitais. Havendo uma única fonte, seja de que tipo for, não pode haver dúvidas quanto àquela a ser utilizada. Havendo, porém, mais de uma, deverá o editor decidir quanto ao número de fontes a serem consultadas para a realização da edição, bem como a sua avaliação, ou seja, o seu nível de importância, principalmente no que diz respeito ao seu grau de proximidade com o autor: autógrafas, autorizadas, cópias, edições da época do compositor ou de épocas posteriores.

Segunda pergunta: O que está fixado na fonte?

A segunda pergunta leva à crítica das fontes, ou seja, à constatação dos fatos físicos que as envolvem: estado, tipo de notação que contêm, número de fôlios ou fascículos e seu *lay-out*, marcas d'água, em caso de manuscrito, atribuição de autoria, data da composição (da cópia ou da edição), número da publicação e das placas (em caso de obra impressa). Tal levantamento é importante não só como estudo genérico das características materiais de fontes que transmitem determinado repertório, mas também como ponto de partida para alguns dos problemas a serem discutidos pelas perguntas seguintes. A questão notacional é, sem dúvida alguma, uma das mais importantes, pelo fato de a reprodução gráfica ser a

atividade essencial de uma edição. A crítica das fontes deve levar, além disso, à avaliação sobre as lacunas existentes.

Terceira pergunta: Deve-se investigar e registrar a intenção de escrita do compositor?

Essa pergunta coloca o editor diante da necessidade de investigar ou não se aquilo que está fixado na fonte corresponde àquilo que o compositor teve realmente a intenção de escrever. Trata-se da revisão primária.

Toda fonte, autógrafa, autorizada ou de tradição, pode ter lições ou estruturas dúbias, incompletas, contraditórias ou erradas. As fontes transmitidas em partes avulsas podem trazer um problema especial de intenção de escrita do compositor, nos casos em que uma das partes esteja perdida. A partir da constatação de tais fatos, pode o editor adotar duas atitudes: seguir apenas a sua intuição, introduzindo modificações ou acréscimos arbitrários, ou se respaldar em metodologias que lhe permitam se aproximar de soluções que reflitam aquilo que o compositor quis efetivamente escrever. Essa pergunta pode ser subdividida em duas, dependendo dos tipos de fonte à disposição para a edição da obra:

a) havendo fontes autógrafas e autorizadas, pode o editor basear-se ou não nos princípios da crítica das variantes, buscando ou não o estabelecimento do texto musical, segundo a intenção do compositor, principalmente nos pontos onde este introduziu erros ou variantes. As versões representam, nesse caso, um item especial.

b) havendo apenas fontes de tradição, é necessário tomar a decisão de se considerar, ou não, as metodologias da crítica textual para a possível reconstituição do original perdido, o arquetipo, na terminologia da estemática, como será visto no capítulo 5. Por outro lado, é possível a decisão de se editar uma das fontes de tradição, por critérios diversos, sem qualquer preocupação com a reconstituição do texto.

As características determinadas pelos patrocinadores do projeto Restauração e Difusão de Partituras – Museu da Música de Mariana criaram para mim a delicada situação de ter que editar as *Matinas e Encomendação de Defuntos*^[16] (GARCIA, 2003), CPM 183, compostas em 1799 por José Maurício, a partir das fontes existentes no Museu da Música de Mariana, cópias do século XIX. O conflito intelectual é saber sobre a existência das fontes autógrafas no Rio de Janeiro, que serviram apenas para dirimir dúvidas em relação ao material de Mariana. As variantes existentes em Mariana, porém, tiveram que ser incorporadas ao texto editado.

[16] CMSRB-041/005

Quarta pergunta: Deve-se investigar e registrar a intenção sonora do compositor subjacente àquilo que está fixado na fonte?

A quarta pergunta traz a reflexão conforme expressa por Harran, de que “uma edição significativa [...] não é aquela que reproduz as peculiaridades da sua notação, mas aquela que reconstrói a música como parece ter sido concebida pelo compositor e veiculada pelos intérpretes” (1986: 351).

Levando-se em consideração que o texto musical é criado para ser necessariamente executado, gerando o objeto sonoro, emergem, assim, as convenções de execução que estão subjacentes ao texto fixado. Segundo Nattiez, “a dificuldade é que o uso de uma notação não é possível senão no contexto de uma prática adquirida, e, quando essas práticas deixam de ser conhecidas, a notação se torna muda” (1975: 112).

Quanto mais avançamos no tempo, mais foram os compositores se preocupando em notar as sutilezas de suas intenções, fazendo com que aquilo que estivesse fixado por escrito cada vez mais correspondesse à intenção sonora. Se tomarmos a música do período Barroco, por exemplo, veremos que, na maior parte das vezes, a partitura não passa de mero esquema a ser preenchido pela grande quantidade de convenções de execução da época. Se o editor de uma obra literária deve preocupar-se apenas com a ideia gráfica, deve o editor de música levar em conta tanto a ideia gráfica como a sonora (DÜRR, 1995: 14).

A quarta pergunta leva o editor a decidir sobre a atitude a tomar diante de tais fatos trazidos pelas convenções de execução de época, podendo vir a explicitá-los ou não no seu texto final editado. Trata-se da revisão secundária. Entram, aqui, eventuais considerações sobre apresentação de baixo-contínuo realizado, ornamentos resolvidos, partes instrumentais implícitas, como é o caso de violas dobrando a parte do baixo. Uma questão especial, estrutural, diz respeito à inclusão ou não de cantochão em obras que preveem esse tipo de situação, tais como um *Te Deum*, um *Magnificat* etc. Todos esses assuntos serão discutidos no capítulo 7.

Outra possibilidade está em o editor desconsiderar as intenções sonoras do compositor e vir a introduzir as suas próprias, segundo as convenções vigentes em sua época, ou mesmo levando em consideração apenas a sua visão interpretativa pessoal da obra.

Quinta pergunta: De que maneira poderiam ter escrito o compositor ou o copista seus textos, para serem entendidos universalmente nos dias de hoje?

A quinta pergunta coloca o editor diante dos critérios editoriais que levam à necessidade ou possibilidade de modernização, ou padronização, segundo critérios atuais, do texto fixado na fonte.^[17] Sabemos que, quanto mais recuamos no tempo, mais a notação musical se diferencia da atual, levando à necessidade de realização de transcrições.

A transcrição traz algumas reflexões. Para Siegele (1995: 342), a transcrição é sempre inevitável, mesmo numa edição comprometida com a fidelidade às fontes, não sendo uma questão do fato, mas do grau de transcrição. Grier (1996: 58) aponta dois estágios nas transcrições: a inscrição dos símbolos e sua interpretação, reconhecendo, porém, que os limites entre dois estágios são tênues, o que leva Badura-Skoda (1995: 188) a afirmar que é impossível que uma transcrição não apresente características interpretativas. Caraci Vela associa a transcrição com a tradução de uma língua para outra, enfatizando que “uma operação de tradução de uma notação para outra [...] não pode reduzir-se a equiparações simples e práticas de sinais, mas exige um processo de penetração crítica e interpretativa” (1995d: 48).

Sexta pergunta: Qual a destinação da edição?

A última pergunta enfatiza as diferenças no estabelecimento do texto segundo sua destinação: prática ou musicológica, ou seja, para ser executado ou para ser estudado.

Segundo Walther Dürr, “parece haver uma contradição insolúvel entre uma edição musicológica e uma edição para a prática musical” (1991: 522). Aquela estritamente musicológica oferece um texto para ser estudado e analisado nos seus aspectos notacionais, formais e estilísticos, enquanto a prática enfatiza a execução do mesmo: dinâmica, ornamentação, andamentos. Para o editor da edição musicológica, não interessa se ela é executável por um músico de hoje (Idem: 522). Martin Bente (1991: 528ff), fazendo-se porta-voz da Henle Verlag, diz haver clara distinção entre a edição de Obras Completas (musicológica) e a *Urtext* para a prática. Embora baseada nos mesmos princípios, têm objetivos diferentes. A primeira é realizada dentro dos princípios da crítica textual, enquanto a segunda seria realizada também dentro dos mesmos princípios, mas sem detalhar o processo, além de introduzir indicações para execução. Para esse mesmo autor, a edição científica, ou musicológica, deve servir de base para a edição prática (Idem: 530).

A posição de Duprat, prolífico editor brasileiro, diante dessa dicotomia é de particular importância:

[17] Sobre a possibilidade de padronização atual, consultar Heussenstamm, 1987.

as chamadas edições críticas representam uma fase profícua na musicologia tradicional, mas, mesmo do ponto de vista acadêmico, a concepção de suas finalidades se modificou acentuadamente nas últimas décadas e hoje as suas técnicas já não se prendem às preocupações microscópicas e até irrelevantes das ‘notas erradas’ e das dinâmicas omitidas, coisas óbvias que acabam congestionando a partitura e fazendo-a perder sua função precípua que é a execução e divulgação para um crescente público de aficionados. Com isso não se quer dizer que as especulações teóricas, às vezes realmente ávidas, não sejam necessárias, mas que elas cabem somente nas edições acadêmicas (1999b: X).

A ênfase no aspecto musicológico por excelência de determinadas edições tem levado a sérios questionamentos. O problema, inicialmente, é que, se o único acesso a determinada obra só pode ser feito por meio de uma edição musicológica, torna-se restrito, inevitavelmente, o número de leitores possíveis e, principalmente, o de executantes. Ulrich Siegele, ao discutir a edição do *Denkmäler der Musik in Baden-Württemberg*, realizada dentro de critérios estritamente musicológicos, pergunta se “só podem ter acesso a uma música aqueles que têm a capacidade de ler a notação original”, criticando, em seguida, que “tal tipo de ciência distancia-se da responsabilidade de partilhar seus resultados” (1995: 342).

Falar sobre a edição voltada exclusivamente para a prática, por outro lado, leva à pergunta sobre que tipo de executante se pretende alcançar. É possível reconhecer toda uma gradação de tipos de executante, desde os mais sofisticados, até o mais simplório, do profissional ao amador, do pragmático ao investigador. É necessário ou viável conceber edições diferentes para cada um desses tipos de executante?

A separação entre a pesquisa e a prática reflete, na verdade, a situação tradicional vigente até a década de 1950, quando, então, nova orientação começa a se instalar no campo editorial, ou seja, quando as edições passam a oferecer um texto científico associado com elementos da prática musical, deixando a ciência e a prática de representar “territórios incommensuráveis” (BERKE, 1991: 531). Uma das razões para essa mudança de orientação está na nova necessidade dos músicos, principalmente ao lidar com a chamada Música Antiga, de terem acesso a textos filologicamente incontestáveis (Idem). Para Caldwell,

há apenas dois requisitos fundamentais para uma edição de música: clareza e consistência. Nesse aspecto, não existe diferença entre uma edição musicológica e uma prática. O objetivo de ambas é o mesmo: oferecer um texto musical em que se possa confiar, e fazê-lo de tal maneira que a música possa ser facilmente assimilada pelo olho (1985: 1).

Acrescenta Dahlhaus que um “maior rigor científico não implica o afastamento da prática” (1995: 67), sendo o “comentário sobre a prática de execução um dever filológico e um componente essencial da edição, e não um simples apêndice” (Idem: 68). Enfatiza ainda que

sinais introduzidos pelo editor, instruções para o uso prático não são contraditórios com as normas de uma edição histórico-crítica, desde que não causem perturbação, ou seja, não se confundam com os sinais originais ou sejam irreconciliáveis com a prática de execução da época em que surgiu a obra (Idem: 69).

Castagna segue nessa direção, destacando que “a série [Patrimônio Arquivístico-Musical Mineiro] adotou como orientação básica a elaboração de edições prontas para a execução musical, mas que, ao mesmo tempo, buscam proporcionar uma visão a mais exata possível do conteúdo das fontes” (2008: v I, 23).

As perguntas feitas acima servem não só para as decisões do editor no momento de estabelecimento de um texto, mas também como um guia seguro para a análise de edições já realizadas, o que será tratado no capítulo 6.

Das seis perguntas, apenas a segunda não implica em resultado textual explícito decorrente de decisões conscientes ou inconscientes. Mas, a não compreensão “daquilo que está fixado numa fonte” pode comprometer todas as decisões implícitas nas demais perguntas.

As partes acessórias de uma edição

Enumerarei, em seguida, alguns dos itens acessórios possíveis em edições, não excluindo a possibilidade de que outros possam se somar a esta lista.

1) Nota introdutória

Contém informações biográficas do compositor ou contextuais sobre a obra, análise formal e estilística da composição. Nessa seção, podem ser discutidas a atribuição de autoria da obra, a discussão sobre a transmissão da obra e a justificativa para a realização da edição.

2) Indicações para prática

Nessa seção, podem ser discutidos a ornamentação, os tempos, a pedalização e a dinâmica, que, ao serem colocados à parte, não afetam as características da edição crítica ou *Urtext*.

3) Estudo sobre o texto literário

Em obra vocal, é possível a transcrição do texto literário ou litúrgico, com tradução, em caso de obra em língua não vernácula, além de informações pertinentes: sua origem, sua funcionalidade, em caso de obra sacra, análise literária, dados sobre o autor e outros itens de interesse. Cabe aqui, ainda, a transcrição fonética desse texto, baseada ou não nas normas do Alfabeto Fonético Internacional.

4) Fac-símile

A cópia fac-símile de um ou mais fólios do ou dos manuscritos utilizados na preparação da edição pode ser inserida no corpo da edição, abrindo ao intérprete a possibilidade de vislumbrar a situação notacional da fonte original. Pode representar um elemento instigador, uma sofisticação ou mera curiosidade.

5) Material para execução

Edições de obras orquestrais ou camarásticas podem vir acompanhadas das partes cavadas para os executantes. A situação atual, com utilização de *softwares* que permitem a extração das partes, automaticamente, facilita imensamente esse trabalho, diminuindo as possíveis discrepâncias entre as partituras e partes a, praticamente, zero. O material de execução gerado por *softwares* deve ser pensado em seu lado prático, principalmente no que diz respeito às viradas de páginas e ao tamanho dos tipos empregados, certamente maiores do que na partitura que gerou o material de execução.

6) Redução para piano

Item possível, principalmente para edições de obras corais ou vocais, de maneira geral, com ênfase na prática. A redução pode ser tanto das partes efetivamente presentes na edição, no caso de obras corais, ou das partes de orquestra, no caso de obras corais-sinfônicas ou solo.

7) Aspectos técnicos da editoração

Esse item inclui formato e tipo de papel utilizado na possível impressão, *software* utilizado na provável digitação eletrônica, fontes utilizadas, com ou sem especificação de redução etc.

Tipos de edição

A combinação dos ângulos abordados pelas seis perguntas feitas acima, ou a ênfase em qualquer deles, levam ao estabelecimento, de acordo com minha proposta, dos seguintes tipos de texto musical:

- 1) edição fac-similar
- 2) edição diplomática
- 3) edição crítica
- 4) edição *Urtext*
- 5) edição prática
- 6) edição genética
- 7) edição aberta

A classificação quanto à quantidade de tipos possíveis de edição varia de autor para autor. Feder propõe oito tipos: fac-similar, diplomática, impressão corrigida em notação moderna, crítica, histórico-crítica, “musicológica e prática”, *Urtext* e “edição baseada na história da transmissão da obra” (1987: 135-157). Grier (1996: 145), após constatar que os cinco últimos tipos de Feder não são claros, é mais econômico, propondo apenas quatro: fac-similar, diplomática, crítica e interpretativa. Caraci Vela (1995b: 20-22) propõe cinco: prática, diplomática, *Urtext*, fac-similar e crítica. Observemos que apenas Feder (1987: 154-156) considera a edição aberta, embora de maneira depreciativa e restritiva, e nenhum desses autores considera a possibilidade da edição genética.

Organizei esses tipos de edição em três grupos:

- 1) edições não-críticas: fac-similar, diplomática e prática
- 2) edições teóricas: genética e aberta

3) edições crítica e *Urtext*

Abordarei no capítulo 3 as edições não críticas; no capítulo 4, as edições teóricas; e, no capítulo 5, as edições crítica e *Urtext*, com desdobramentos no capítulo 7.

Capítulo 3

Edições não críticas:

Fac-similar, Diplomática, Prática

Edição fac-similar

A edição fac-similar é aquela que reproduz fielmente uma fonte, por meios fotográficos ou digitais. Anteriormente, o método utilizado era a litografia, inventada no século XVIII, mas só efetivamente utilizada para tal fim a partir do início do século XIX (GRÉSILLON, 1994: 243). É uma edição com características musicológicas, baseada em única fonte e essencialmente não crítica, ou seja, não pressupõe qualquer discussão sobre a intenção de escrita do compositor, já que não há qualquer possibilidade de intervenção do editor no seu texto final.

O texto gerado por tal tipo de edição traz várias questões. Em primeiro lugar, está a precisão das informações contidas na fonte utilizada (BROUDE, 1990: 19). Dependendo das técnicas utilizadas na reprodução do manuscrito, sinais importantes, quase imperceptíveis no original, podem acabar omitidos, e sinais sem qualquer importância, tais como manchas, insetos mortos ou tinta de um lado do papel que tenha penetrado no outro, acabam entrando no texto, criando, muitas vezes, interpretações erradas. Tais lacunas do original se tornam um desafio para o leitor. Em segundo lugar, é preciso levar em consideração a habilidade do leitor em ler o tipo de notação que a edição contém. Quanto mais recuamos no tempo, mais a notação musical apresenta peculiaridades, que, para o músico moderno, são extremamente complexas: notação mensural, ligaduras neumáticas (derivadas dos neumas, utilizadas no período medieval e renascentista para indicar melismas), colocação de texto etc. Em terceiro lugar, está a impossibilidade de registrar os erros que tenham sido cometidos pelo compositor ou copista ao fazer o manuscrito alvo da edição. Esse terceiro ponto torna a presença do aparato crítico inevitável, e, mesmo nos outros casos, como das lacunas, o aparato crítico pode minimizar as limitações trazidas pela edição fac-similar.

Segundo Hans Albrecht, “puramente musicológica é, apenas, uma edição fac-similar. Qualquer outro tipo de edição representa, estritamente falando, uma transcrição” (apud

LONGYEAR, 1980: 335). Ora, se a edição fac-similar pode ser incluída na categoria de edição musicológica por excelência, trazendo ao estudioso um documento ao qual ele talvez jamais pudesse ter acesso, há, no entanto, muitos executantes que têm a sua preferência por esse tipo de edição, destacando sua validade para a prática musical. Alexander Silbiger, na sua defesa dos fac-símiles, argumenta que esse é “um texto que um músico contemporâneo do compositor pode ter usado na execução” (1994: 101). No seu ataque à crítica textual, pergunta “por que devemos assumir *a priori* que qualquer partitura preparada, há alguns séculos, por um músico para outro músico tocar, não possa ser usada hoje sem a intervenção de um musicólogo?” (Idem: 103). Coloca esse autor, ainda, que, diferentemente dos textos literários, que são codificados puramente em formato digital, o texto musical apresenta também componentes analógicos, componentes esses que tendem a ser distorcidos numa edição moderna (Idem: 102), como os neumas nas suas formas sinuosas, indicando inflexões da linha melódica do cantochão.

Lorenzo Mammi traz vários exemplos de melodias do cantochão, chegando à conclusão de que “a estruturação da melodia como uma série de impulsos melódicos direcionados [...] é realizada com clareza muito maior na escrita original [neumas em campo aberto] do que em qualquer tipo de transcrição moderna” (1998-1999: 32).

James Haar desenvolve esse tema ao defender a “música como objeto visual”, enfatizando a “importância da aparência da notação” (1995: 97). Esse autor parte de exemplos de cânones do início do século XV, nos quais o aspecto visual parece superar a questão aural (Idem: 100). Afirma, em seguida, que a “história da notação, em termos caligráficos, pode nos dizer coisas que nossas abordagens, normalmente mais utilitárias, deixam de dizer” (Idem: 101). Enfatiza, ainda, a importante influência recíproca entre a caligrafia e os tipos utilizados na impressão de música (Idem: 102), afirmando, finalmente, que “algo do meio cultural é evidente em cópias contemporâneas, impressas ou manuscritas” (Idem). Henle enfatiza a importância do aspecto visual do texto musical, ao abordar o pensamento “sonoro-corporal” de Beethoven, que, através de notação muitas vezes sofisticada e diversificada, transmite ao executante, também no aspecto óptico, uma impressão plástica da viva dinâmica interna de sua música (1954: 379ff).

Vasco Negreiros, na introdução de sua edição dupla (fac-similar e diplomática) do *Livro de Vários Motetes*, de Frei Manuel Cardoso (1566-1650), enfatiza que “a nossa actual norma notacional não é um melhoramento de sistemas mais antigos, mas sim uma prática adequada a outros estilos musicais ou a certo tipo de homogeneização [...]” (2008b: 197). Defende ele também esse tipo de edição, ao afirmar que “só a edição fac-similada mantém por todos

os séculos o seu valor inalterado, devido à sua evidente autenticidade [...] podendo a obra ser observada, através dos tempos, sempre com novos olhos e sob novas perspectivas, mantendo, não obstante, perene a vontade gráfica do autor e do impressor” (2008a: 7).

Uma boa utilização prática da edição fac-similar é permitir acesso direto às possíveis rasuras encontradas em manuscritos, seja por descuido do compositor ou do copista, ou pelas modificações conscientes introduzidas pelo compositor. Nesse último aspecto, a edição crítica completa de Béla Bartók trouxe importante contribuição, ao apresentar grande parte das obras em fac-símile, de tal maneira que o leitor possa acompanhar o processo criativo desse compositor (SOMFAI, 1992), numa abordagem genética, que será discutida no capítulo 4.

Outra utilização prática da edição fac-similar é preconizada por Longyear (1980: 334ff), que, após constatar a enorme quantidade de música que permanece em manuscritos em bibliotecas diversas, propõe que todo esse material seja editado fac-similarmente, devido ao baixo custo desse tipo de edição. Isso permitiria, inclusive, a meu ver, que muitas obras fossem salvas da total destruição ou desaparecimento.

Apesar do caráter eminentemente não crítico da edição fac-similar, defende Grier (1996: 147ff) que o editor possa interferir, entre outras coisas, na inclusão de numeração dos fólios, no estabelecimento de um sumário e, finalmente, na redação de introdução com informações sobre a fonte, redução utilizada no fotocopiar, contextualização. Para Feder (1987: 135), o aparato crítico da edição fac-similar deve conter, além da descrição da fonte, a sua avaliação.

No Brasil, há poucos exemplos de edições fac-similares de obras do repertório sacro do período colonial. A primeira delas é a do *Tercio*, MIG 14, do compositor mineiro Lobo de Mesquita, editada por Conceição Resende^[18] (MESQUITA, 1985), publicada pela Funarte, em 1985. Aqui vejo um dos problemas enumerados acima, no que diz respeito a esse tipo de edição, já que a reprodução fotostática é de péssima qualidade, tornando difícil o acesso ao manuscrito autógrafo, pela sua ilegibilidade.

O volume *Lobo de Mesquita no Museu da Música de Mariana*, organizado por André Cotta, apresenta fac-símiles de duas obras desse compositor: *Regina coeli laetare* e o mesmo *Tercio* (COTTA, 2005). As reproduções nessa publicação são de muito boa qualidade.

[18] CMSRB-055/003

No que diz respeito ao repertório profano, encontramos a edição do *Recitativo e Ária para José Mascarenhas*, aos cuidados de Flávia Toni (ANÔNIMO, 2000), com excelente qualidade de reprodução.

Outra edição fac-similar é a do *Método de Pianoforte* de José Maurício, realizada por Marcelo Fagerlande (1995), também com alta qualidade de reprodução fotográfica.

Quanto ao repertório mais recente, temos a edição fac-similar *15 manuscritos para canto*, de Alberto Nepomuceno (1864-1920), em volume organizado por Rosa Maria Zamith (2000).

O repertório contemporâneo brasileiro também conhece edições fac-similares. Almeida Prado (1943-2010) teve sua *Savanas* para piano solo editada dessa forma pela Tonos, de Darmstadt, em 1983, a partir do autógrafo. Embora tenha muito boa legibilidade, há questões textuais, rasuras e outras dubiedades, problemas esses descritos por Spoladore (2009: 16-20).

As perspectivas para edições fac-similares do repertório sacro e religioso brasileiro dos séculos XVIII e XIX são boas e ruins. Boas, porque a realização desse tipo de edição em larga escala seria uma forma de preservação de muitos acervos, além de causar a aproximação de estudiosos e intérpretes das fontes originais. Ruins, porque muitas dessas fontes estão em péssimo estado de conservação, impedindo edições fac-similares com clareza. Outro ponto negativo é o fato de a maioria desse repertório ser transmitido em partes, o que dificulta o interesse por estudiosos, embora nem sempre dos intérpretes. De toda forma, encontra-se grande quantidade de fontes apresentadas como partituras e em bom estado, o que viabiliza projetos nessa direção.

Edição diplomática

A edição diplomática está um passo adiante da edição fac-similar, ao trazer o texto musical transcrito diplomaticamente, ou seja, o mais fiel possível ao original, apresentando, pelo fato de ser uma transcrição, um componente interpretativo que a edição fac-similar não pode ter. Tem caráter eminentemente musicológico, sendo baseada em única fonte, mas com possibilidade de metodologia crítica.

O texto gerado pela edição ou transcrição diplomática deve refletir, na medida do possível, aquilo que está fixado na fonte. Feder (1987: 139) chama a atenção para os limites

estritos a serem adotados na transcrição que gerará a edição diplomática: a não substituição de acidentes, a não substituição de claves antigas, a não modificação do *lay-out* do material, quando se trata de partitura, a não diminuição de valores utilizados, deixando em aberto, apenas, a questão da possível partituração de obras transmitidas através de partes.

É preciso levar em conta que, se o objetivo é ser fiel à fonte, outros limites deveriam ser colocados, tais como manutenção de alguns tipos de notação arcaica, em obras após o século XVII, quando a notação já se encontra mais próxima da tradicional, manutenção das peculiaridades de grafia dos textos literários etc. Finalmente pergunta-se se erros de vários tipos devem ser mantidos no texto ou se lacunas devem ser sanadas. Caraci Vela (1995b: 21) propõe que os erros evidentes devam ser corrigidos no texto resultante da edição diplomática, constatando, contrariada, que “existem em musicologia [...] edições diplomáticas nas quais o zelo ingênuo fetichista do curador é forçado ao ponto de manter até os erros poligenéticos^[19] mais banais [...], na convicção de que seja muito científica a conservação até as últimas consequências” (Idem). São decisões difíceis que introduzem características críticas a esse tipo de edição, fazendo-a se aproximar da edição *Urtext*, que discutirei no capítulo 5. Tais decisões deverão depender, a meu ver, da destinação da edição.

Não há exemplos de edições diplomáticas publicadas de repertório brasileiro. Tenho conhecimento do trabalho nessa direção, não publicado, do musicólogo Paulo Castagna, a partir da fonte de Mogi das Cruzes do *Ex Tractatu Sancti Augustini*, do compositor português Frei Manuel Cardoso.

Na esfera da Música Antiga portuguesa, encontramos a edição diplomática do *Livro de vários motetes*, publicado em 1648, do mesmo Frei Manuel Cardoso, feita por Vasco Negreiros (CARDOSO, 2008). Trata-se de material de grande sofisticação gráfica, que merece ser consultado como bom exemplo desse tipo de edição.

Observemos alguns problemas e soluções encontrados pelo editor:

A fonte gráfica Novembro utilizada para a transcrição, consegue reproduzir a notação da publicação original com grande precisão, conforme podemos comparar nas figuras 2 e 3 abaixo:

[19] Ver Glossário.



Figura 1 – Notação original do *Superius* da publicação de 1648 do *Livro de vários motetes*, de Frei Manoel Cardoso (CARDOSO, 2004: fl.1r).



Figura 2 – Transcrição do *Bassus* na edição diplomática de Vasco Negreiros do *Livro de vários motetes*, de Frei Manoel Cardoso (CARDOSO, 2004: 1).

O material original, em partes, é apresentado partiturado pelo editor, assumindo, com isso, algumas impossibilidades na transcrição, no que diz respeito a alguns itens, tais como ligaduras neumáticas e pausas. Levando em consideração, ainda, que “é para os cantores e leitores de hoje imprescindível saber onde se inicia cada compasso [...]” (NEGREIROS, 2008b: 199), optou por não utilizar barras de compassos modernas nem mesmo o *Mensurstrich*, preferindo marcar o início de cada compasso com números na parte superior da partitura.



Figura 3 – Transcrição do *Superius* na edição diplomática de Vasco Negreiros do *Livro de vários motetes*, de Frei Manoel Cardoso, com a numeração de compassos (CARDOSO, 2004: 2).

No que diz respeito à transcrição do texto litúrgico, foram desdobrados, em itálicos, os sinais de repetição “ij” e foi usada hifenização, diferentemente da edição de 1648, e com modernização da ortografia de algumas palavras, assunto que detalharemos melhor no capítulo 7.

As edições diplomáticas não parecem ser boa opção para as fontes que transmitem o repertório sacro e religioso brasileiro dos séculos XVIII e XIX. Em primeiro lugar, porque as edições desse tipo representam uma sofisticação que os recursos normalmente disponíveis não podem dar conta. Em segundo lugar, porque as edições diplomáticas estão associadas, na maior parte das vezes, com notações arcaicas, e a notação da maioria das fontes brasi-

leiras dessa época já é estabilizada, dispensando esse tipo de transcrição. Apenas o pouco repertório em estilo antigo, com suas peculiaridades notacionais, justificaria esse tipo de empreendimento.

Edição prática

A edição prática, ou didática, é destinada exclusivamente a executantes, sendo baseada em fonte única, na verdade qualquer fonte, com utilização de critérios ecléticos para atingir seu texto. Um dos problemas comuns com tal tipo de edição é a manutenção de muitos erros, já que os editores tendem a utilizar edições anteriores para seu trabalho de revisão (BADURA-SKODA, 1995: 184). A ausência de aparato crítico impede o conhecimento acerca de qual fonte foi utilizada, e o porquê, além de tornar impossível apontar e esclarecer as intervenções e critérios do editor-revisor. Para Caraci Vela, “com este tipo de edição se toca no fundo da incorreção e do arbítrio” (1995b: 21) e para Dahlhaus (1995: 68) dá a ideia de que representa uma falsificação do texto.

A edição prática acaba tendo papel semelhante à cópia, imediatista, só que multiplicada pela quantidade de exemplares, quando publicada. Ela acaba, porém, cumprindo a função de registro gráfico de obras que, sem elas, permaneceriam desconhecidas dos intérpretes e do público.

O primeiro tipo de edição prática enfatiza a realização sonora, trazendo sinais de vários tipos (de dinâmica, de articulação, de fraseado), que têm a intenção de conduzir o executante que a utiliza. Não se trata, porém, de trazer a intenção sonora do compositor, mas a do editor. Em 1951, Curt Lange revela os frutos de sua pesquisa em Minas Gerais através da edição de obras de três compositores mineiros: Francisco Gomes da Rocha, *Novena de Nossa Senhora do Pilar*^[20] (ROCHA, 1951), Marcos Coelho Netto, *Maria Mater Gratiae*^[21] (COELHO NETTO, 1951), e Lobo de Mesquita, *Salve Regina*^[22] (MESQUITA, 1951), que servem como bons exemplos para este primeiro tipo, pela quantidade de interferências do editor com vistas à realização sonora. Analisarei, no capítulo 6 deste livro, em detalhe, sua edição da Antífona *Salve Regina*.

[20] CMSRB-170/002

[21] CMSRB-109/001

[22] CMSRB-145/006

Muitas dessas edições do primeiro tipo são realizadas por executantes famosos, que registram no texto sua visão pessoal interpretativa, a partir das tendências espirituais em que vivem (HENLE, 1954: 377), sem qualquer preocupação com autenticidade, intenção do compositor, ou qualquer outro preceito cultivado pelas metodologias críticas. Grier aponta para o fato de que a importância desse tipo de edição está exatamente em transmitir um tipo de tradição oral dos estilos de execução, já que “grandes intérpretes estudam com grandes professores, que transmitem adiante *insights* sobre o significado dessas obras vindos da geração anterior” (1996: 151). Essas edições passam a ser documentos da história da recepção da obra (Idem: 13).

O segundo tipo de edição prática é aquela que provoca modificações na textura da composição original, normalmente com o objetivo de ampliação do número possível de executantes, além de arranjos, transcrições,^[23] reduções para piano etc. Como exemplo desse segundo tipo, cito a edição do *Requiem 1816*, de José Maurício, publicada em 1897, pela Irmão Bevilacqua^[24] (GARCIA, 1897), aos cuidados de Alberto Nepomuceno. Essa edição reduz a orquestra para harmônio, além de outras modificações mais pontuais.

A edição inicial desse *Requiem* gerou, ainda, várias outras edições práticas, integrais ou parciais, envolvendo as vozes:

Ingemisco^[25] (GARCIA, 1930) – cópia exata, com provável utilização das mesmas matrizes, do trecho correspondente da edição integral do *Requiem*. Trata-se de suplemento da revista *Ilustração Musical*, publicada em outubro de 1930, em comemoração ao centenário de morte do compositor.

Kyrie da Missa de Requiem (1816)^[26] (GARCIA, 193-) – publicado pela Casa Arthur Napoleão, contendo arranjo para 4 vozes *a cappella*, feito por Heitor Villa-Lobos, na verdade, mera transcrição das partes vocais, sem acompanhamento, fazendo parte da série denominada “Coleção Escolar”, publicada na época em que Heitor Villa-Lobos foi chefe do Serviço de Educação Musical e Artística (Sema), a partir de 1932.

Lux aeterna^[27] (GARCIA, 1943) – publicada em 1943, adaptada para duas vozes, órgão ou piano.

[23] No sentido de modificações criativas das obras dos compositores.

[24] CMSRB-142/007

[25] CMSRB-087/002

[26] CMSRB-097/009

[27] CMSRB-107/001

Requiem Mass^[28] (GARCIA, 1977) – lançada em 1977 pela Associated Music Publishers, Inc., dos EUA (HL 50232210). A obra, editada por Dominique-René de Lerma, é reduzida às vozes com acompanhamento de piano. A editora declara, na breve Introdução, que se trata de “uma ampliação e, às vezes, de uma recomposição” da edição de 1897. Não há, porém, qualquer indicação, no texto, ou em aparato crítico, das modificações introduzidas.

Além dessas, há ainda algumas outras que transcrevem trechos vocais para instrumentos:

Andante (do *Ingemisco da Missa de Requiem*) (GARCIA, s.d.h) – transcrição e adaptação para piano por Ivan d. Hunac (João Itiberê da Cunha), publicada pela Casa Vieira Machado, provavelmente, entre 1927 e 1934. Índice catalográfico: F.A.P. 634.

Andante Cantabile (do *Ingemisco da Missa de Requiem*) (GARCIA, 1940) – transcrito para violino e piano por Gustav Fritzsche, publicado por A Melodia (E.S.Mangione), em 1940. Número de série: 10.306.

Fugato (do *Kyrie da Missa de Requiem*) (GARCIA, s.d.i) – transcrição e adaptação para piano por Ivan d’Hunac (João Itiberê da Cunha), publicada pela Casa Vieira Machado. Indicação catalográfica F.A.P 635.

A edição prática acaba assumindo muitas características, exatamente por não ter uma característica específica. Ela é a negação de todas as outras, embora não de maneira consciente por parte dos editores.

[28] CMSRB-142/009

Capítulo 4

Edições teóricas: Genética e Aberta

A crítica genética e a edição genética

A composição de uma obra musical, na tradição escrita ocidental, não é, na maior parte dos casos, um ato instantâneo, mas passa por várias fases, desenvolvendo um percurso, uma “transformação progressiva” (SALLES, 1992: 17). Esse percurso composicional pode ser dividido em dois segmentos: o primeiro, que vai da imagem mental que o compositor faz de sua obra, desde o momento inicial de sua concepção, até a primeira redação. Havendo o desejo por parte do compositor de estabelecer uma segunda versão, temos, então, um segundo segmento, e tantos mais quantas forem as versões. Segre (1989: 168) chama a atenção para o fato de que não só o processo de elaboração é raramente coerente e linear, como também o texto definitivo não representa o resultado de rigorosa programação inicial.

A maior parte dos estágios pode permanecer em estado mental, mas interessam ao pesquisador os vestígios escritos que os vários segmentos possam ter deixado no decorrer do processo, já que apenas o que se pode dominar é o desenvolvimento da fase escrita (SEGRE, 1995b: 29). Segundo Salles, “ao mergulhar no universo do manuscrito, as camadas superpostas de uma mente em criação vão sendo lentamente reveladas e surpreendentemente compreendidas” (1992: 18).

O termo manuscrito, usado acima, é tratado aqui de forma abrangente, significando qualquer documento de escrita originado do autor: anotações várias ou correspondências, nas quais planos sobre a obra podem ser mencionados, *sketchs*, rascunhos, manuscritos acabados, páginas datilografadas, provas para impressão ou o conteúdo de um disquete de computador.

Segre (1989: 168) enfatiza a diferença entre os *sketchs* e os rascunhos, entendendo que aqueles representam os primeiros ordenamentos da matéria, sem uma preocupação formal desmedida ou sequer determinante, enquanto esses estão um passo adiante dos primeiros, por já conterem o esboço formal e sintático da obra. Bellemin-Noël (1993: 132), ao destacar os rascunhos, afirma que eles desvendam os mecanismos da produção e da elaboração

de um produto acabado, dando a ideia aproximada das intenções do escritor, tornando visíveis as desistências, as reorientações, a maneira que pareceu necessária ou preferível para retificar o itinerário. A peculiaridade de tais tipos de documento, como rascunhos e *sketchs*, está no fato de que eles jamais foram concebidos para serem conhecidos do público, ou seja, são “destinados a leitor nenhum” (GRÉSILLON, 1999: 21ff).

A versão acabada de uma obra, da maneira como será dada a conhecer ao público, traz também informações importantes para a pesquisa do processo criativo e, contrariamente ao aspecto sincrônico que parece ter, pode significar mais de uma camada da atividade composicional (GRIER, 1996: 112). Segundo Segre (1995b: 37), num texto com correções, estamos, igualmente, na presença de textos sucessivos, superpostos no mesmo espaço, representando, assim, fases sucessivas.

A crítica genética, que teve seu grande desenvolvimento na França, a partir da década de 1970, estuda as várias fases de elaboração de um texto, privilegiando suas “transformações de conteúdo” (SEGRE, 1995b: 30). Seu interesse fundamental, pois, está voltado para o processo criativo artístico, tentando discutir esse processo de criação (SALLES, 1992: 19). Tal estudo é feito, como vimos, a partir dos vestígios documentais existentes do processo. Essa ciência desloca o eixo da atenção da obra acabada para o ato de sua produção, sendo seu discurso permeado por dois tipos de metáfora: a organicista e a construtivista (GRÉSILLON, 1999: 22ff). Na organicista, descreve-se o compositor inspirado procedendo à gênese, ao nascimento de seu texto, e na construtivista, é ele visto como o técnico que, na sua fábrica, constrói sua obra, a partir de cálculo minucioso, da elaboração consciente.

Os métodos operacionais da crítica genética

O rascunho é um conjunto de sinais que precisa ser organizado para ser lido, compreendido e interpretado (BELLEMIN-NÖEL, 1993: 145). Assim, certo número de operações é indispensável, se o propósito do crítico é obter e fornecer desses rascunhos uma série de enunciados que conduzam a determinada obra (Idem: 144). O objetivo é, assim, o estabelecimento do prototexto.

O prototexto representa certa reconstrução dos antecedentes de um texto, estabelecida pelo crítico, com o auxílio de método específico, destinada a ser objeto da leitura em continuidade com o dado definitivo (Idem: 141), “não existindo em nenhum lugar fora desse discurso crítico que o produz” (Idem: 159). Segre (1995b, 29) define o prototexto de

maneira diversa, ou seja, como o conjunto de materiais precedendo o estado definitivo de uma obra. Salles (1992) enfatiza, porém, que o prototexto não é o conjunto de manuscritos ou rascunhos, “mas esse novo texto formado pelo conjunto de documentos, que coloca em evidência os sistemas lógicos que o organizam” (Idem: 53).

Para o estabelecimento do prototexto pode haver várias etapas (Idem: 54):

- 1) constituição do dossiê integral dos manuscritos disponíveis da obra em questão, reunindo e autenticando todo o material;
- 2) organização do dossiê dos rascunhos e documentos de redação, obedecendo a uma finalidade;
- 3) especificação, datação e classificação de cada fólio do dossiê;
- 4) decifração e transcrição do dossiê.

Grésillon (1999: 36) afirma que o geneticista deve explorar o prototexto como tal: diferente da obra, mas diferente também do papel de apêndice que a edição crítica faz com que as “variantes” desempenhem, ao afastá-las de seu terreno genético, ao rejeitá-las, no fim do volume, para o aparato crítico. Para Pasquali, “o aparato [crítico] não objetiva fornecer material para a reconstrução de um original, mas colocar sob os olhos os diversos originais sucessivamente, ou um original nos seus estágios sucessivos” (1988: XXI).

Entre os conceitos operacionais utilizados para o estabelecimento do prototexto, está o de unidade redacional (UR), definida como o segmento de texto que foi redigido num único impulso, ou durante a mesma sessão de trabalho, o que pode ser detectado, por exemplo, pelo uso eventual de diferentes instrumentos de escrita, como, por exemplo, tinta preta depois de tinta azul (BELLEMIN-NÖEL, 1993: 146).

Os *sketchs* e rascunhos têm várias utilidades, além da investigação do processo composicional, podendo trazer grande quantidade de informação sobre uma obra, como, por exemplo, a data de sua composição (KERMANN, 1995: 100) e também auxiliar na análise de determinada obra.

Nesse segundo aspecto, as opiniões divergem. Leonard Meyer, expressa, em seu *Explaining Music*, que “delinear a gênese de uma obra [...] não é como uma séria crítica analítica, não podendo, sequer, substituí-la” (1973: 78-79). Lewis Lockwood, propõe, na introdução de seu *Studies in Musical Genesis and Structure*, tentarmos “combinar uma visão da evidência genética com uma visão analítica da composição terminada” (apud MEYER, 1973: 102).

Pierre Boulez é outro autor que deixa entrever a importância do estudo de esboços para a compreensão analítica de uma obra (1993: 137ff).

Outra utilidade está na possibilidade desse material auxiliar a crítica textual, trazendo informações sobre a intenção de escrita ou sonora do compositor.

Grier é da opinião de que esboços, ao apresentarem “o que o compositor poderia ter escrito, não podem ser tomados como base para o estabelecimento de um texto editado” (1996: 110), abrindo exceção, porém, para a questão textual envolvendo o *Lá susenido versus Lá natural*, no primeiro movimento da *Sonata op.106*, de Beethoven (Idem: 106ff).

Finalmente, os *sketchs* e rascunhos são essenciais para tirar “possíveis conclusões relativas a uma teoria da criação” (SALLES, 1992: 31).

A crítica genética e os manuscritos musicais

Gustav Nottebohm (1917-1882) foi o primeiro musicólogo a editar *sketchs* de um compositor, Beethoven, na segunda metade do século XIX. Esse foi o pioneiro esboço de interesse genético em música, embora, na realidade, sua preocupação principal tenha sido utilizar os *sketchs* para a preparação do catálogo cronológico das obras desse compositor (KERMANN, 1987: 184). Os *sketchs* de Beethoven têm sido a fonte de numerosos estudos desse tipo, principalmente no século XX (Idem: 185-191), devido ao fato de ter sido ele o compositor que nos legou o maior número de tais tipos de documento. Infelizmente, não são muitos os compositores que deixaram expressiva quantidade de *sketchs* e rascunhos. Na falta desses tipos de documento, passa-se a utilizar os manuscritos autógrafos, nos quais as rasuras, por exemplo, podem fornecer informações importantes. A rasura, na terminologia de Grésillon, é “uma operação de anulação de um segmento escrito, seja para substituí-lo por outro segmento, seja para eliminá-lo definitivamente” (1994: 245). Segundo Salles (1992: 31), sendo o processo de criação “um ato permanente de tomada de decisão”, significa a rasura a consequência das prováveis discussões que o compositor teve consigo mesmo, no ato de compor sua obra.

A crítica genética em música vem avançando mais lentamente que no domínio literário. É verdade que a literatura musicológica apresenta muitas pesquisas sobre processos criativos de compositores. Destaco, entre tantos, as de Lester, em torno da partitura autógrafa do *Kyrie* da *Missa Solemnis*, de Beethoven (1970); as de Marshall, preocupado com a siste-

mática da composição dos corais de J.S.Bach (1970); as de Owens, desvendando práticas composicionais de autores da Renascença (1997); e as de Finson, abordando os esboços do quarto movimento da *Segunda Sinfonia* de Schumann (1986). Na música contemporânea, encontramos ainda bom número de estudos sobre o assunto (FENEYROU, 1993; PIEN-CIKOWSKI, 1993; SZENDY, 1993; UNGEHEUER, DECROUPET, 1993).

Observemos os exemplos seguintes, cinco casos de rasuras, todos tirados de situações em manuscritos autógrafos de José Maurício.

1a. unidade redacional



2a. unidade redacional



Exemplo 1 - José Maurício Nunes Garcia, *Tanquam aurum – Moteto para os santos mártires*, CPM 56, c.37/38 da partitura autógrafa, Fl I (GARCIA, 1812).

O Ré do compasso 38, na primeira UR, era claramente uma semibreve, que teve, na segunda UR, uma haste colocada no seu centro, sendo o Mi bemol adicionado ao mesmo compasso, ligado ao precedente. Isso pode ser detectado pela distribuição gráfica anormal dos valores em autógrafo mauriciano, o que o exemplo acima não consegue mostrar. O objetivo dessa “rasura” foi igualar o desenho da flauta I ao do fagote I. Observemos que, segundo a definição de Grésillon acima, este primeiro exemplo não trata, a rigor, de rasura, mas sim de sobrecarga (1994: 246) associada com adição (Idem: 241).

Se, no exemplo anterior, a reescritura pode significar, talvez, uma correção por parte do compositor, no exemplo seguinte, a situação se configura como mudança de ideia com relação à lição:



Exemplo 2 - José Maurício Nunes Garcia, *Missa dos Defuntos*, CPM 184, *Introito*, c.1/6 da partitura autógrafa (GARCIA, 1809c).

Inicialmente, a ideia do compositor, conforme o segundo pentagrama acima, seria fazer o *Organo* participar do grande uníssono de todas as vozes, representadas no primeiro pentagrama. No terceiro pentagrama, percebemos que a parte de *Organo*, através de rasuras, tornou-se independente das vozes, numa clara reorientação de itinerário.

Soprano
da, mun - da me, mun - da me.

Contralto
da, mun - da me, mun - da me.

Tenor
mun - da da, mun - da me.

Baixo
mun - da, mun - da, mun - da me.
mun - da, mun - - - d
mun - da, mun - - - - - da me.

Exemplo 3 - José Maurício Nunes Garcia, *Miserere*, CPM 194, c.15/18 da 2ª seção, partes vocais autógrafas (GARCIA, 1798a).

É possível perceber neste exemplo a grande hesitação do compositor ao grafar o texto litúrgico das vozes, sendo difícil, porém, estabelecer a ordem dos acontecimentos. Nenhuma das URs (explicitadas pelas duas linhas de texto no contralto, tenor e baixo) é satisfatória como resultado final, num estilo que pressupõe a absoluta verticalidade de colocação do texto vocal em trechos homófonos. A solução do soprano poderia ter sido adotada por todas as vozes. Não compreendo porque não o foi. Posso perceber que as mudanças no contralto e no tenor estão associadas, não tendo se refletido, todavia, nem no soprano nem no baixo. A mudança no baixo, no compasso 17, surgiu pela impossibilidade de melisma sobre a sílaba “da”, com repetição da mesma nota.

The image displays two systems of a musical score. Each system includes five staves: Soprano, Contralto, Tenor, Baixo, and Órgão. The vocal parts (Soprano, Contralto, Tenor, Baixo) all have the lyrics "no - bis" written below their respective staves. The Órgão part is shown in the bass clef with a single note on the first line (F#4) and a "6" below it, indicating a sixth fret. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Exemplo 4 - José Maurício Nunes Garcia, *Regina coeli laetare*, CPM 10, c.64 da partitura autógrafa (GARCIA, s.d.c).

Neste exemplo, é possível perceber que a modificação no soprano foi motivada pela cifra do *Organo*, o que me possibilita supor que este foi escrito primeiro que aquele.

Essa partitura autógrafa oferece ainda a possibilidade de se observar que, a partir da folha 4, havia a intenção do compositor de introduzir um *Victimae Paschali*, do qual só temos o cabeçalho, com título e autoria, além do registro do nome das vozes, *Soprano*, *Contralto*, *Tenor* e *Baixo*, e do *Organo*, e também o das claves e acoladas. Tal ocorrência permite deduzir os primeiros passos do compositor, ao preparar seu material para grafar nova composição.

The image shows a single staff of music in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). It illustrates three variations of a melodic figure: a) a quarter note followed by a dotted quarter note with a trill (tr) above it; b) a quarter note followed by a dotted quarter note with a trill (tr) above it; c) a quarter note followed by a dotted quarter note with a trill (tr) above it, ending with a double bar line.

Exemplo 5 - José Maurício Nunes Garcia, *Lauda Sion*, CPM 165, Vn I, c.3 da partitura autógrafa (GARCIA, 1809a).

As duas primeiras notas fazem parte de um desenho melódico apresentado em uníssono pelas cordas, várias vezes no decorrer da obra. Na primeira vez em que aparece, no compasso 3, foi feita a modificação, apenas no violino I, conforme “a” e “b” acima, ou seja, a semínima original foi transformada em mínima. No entanto, em todas as demais manifestações do mesmo desenho melódico, ele assume a figuração conforme “c” acima, em todas as cordas, o que aproxima a figuração em “c” de “a”. Posso supor que a ideia apresentada em “c” estivesse latente no pensamento do compositor, ocasionando o lapso, logo corrigido, do terceiro compasso, correção que acabou sendo assumida como lição desejada no decorrer da obra.

A edição genética

Embora o objetivo do estabelecimento do prototexto não seja, necessariamente, a sua edição e publicação, e sim o preparo do material original para a análise genética (SALLES, 1992: 57), é possível fazer-se a edição dos documentos que o constituem, gerando, assim, a edição genética.

Em 13 de março de 1879, escreve Brahms uma carta a um editor, dizendo:

eis o que gostaria de sugerir: publicar algumas das primeiras obras de Schumann em duas edições, a versão velha e a nova, separadamente. Não, por exemplo, como foi feito no op.5, na qual a versão precedente é apresentada no apêndice; nem como foi feito com o op.6, na qual as diversas redações estão presentes nas notas de pé de página e no comentário crítico. Essa última solução me impediu de apreciar o livro e, ainda mais, a música (apud BADURA-SKODA, 1995: 187).

Brahms está propondo, assim, um tipo daquilo que chamarei de edição genética, fruto das considerações trazidas pela crítica genética e pela crítica das variantes. Tal iniciativa em música parece tardia, se levarmos em conta que a primeira edição genética, no domínio literário, ocorre em 1642: a de Federico Ubaldini (1610-1657) sobre o *Canzoniere* de Petrarca, a partir de rascunhos, com correções, rasuras e lições alternativas (SEGRE, 1995b: 32).

Para Querbach (1988: 18), a ideia da unívoca intenção do autor simplifica a realidade do processo de produção. Siegfried Scheibe afirma que cada versão isolada de uma obra representa uma pequena unidade ou sua situação num determinado momento (apud QUERBACH, 1988: 19), o que faz, segundo Karl Stackmann, com que o texto editado e posto à disposição acabe descrevendo imperfeitamente a realidade de uma obra viva (Idem). Cada modificação introduzida pelo compositor pode, assim, reivindicar ser apresentada no texto editado. Para Grésillon (2007: 255), “a força da edição genética reside no fato de deslocar deliberadamente o acento do texto para a escritura, do produto em direção ao processo”.

Grésillon define a edição genética como aquela que “apresenta exaustivamente, e na ordem cronológica de seu aparecimento, os testemunhos de uma gênese” (Idem: 246), acrescentando que “não se trata de estabelecer uma edição sinóptica (que reúne várias camadas em uma única), mas de reproduzir um a um todos os manuscritos do prototexto” (Idem).

As edições genéticas podem ser classificadas em dois tipos:

a) aquelas que trazem apenas diversas versões, ou seja, redações consideradas definitivas pelo compositor em diferentes momentos, de determinada obra. Como exemplo desse primeiro tipo cito o *Lied Die Forelle*, op.32 (D550), de Schubert, cujas cinco versões foram igualmente editadas na *Neue Schubert Ausgabe*,^[29] aquilo com que Brahms havia sonhado, há mais de 130 anos. A *Neue Schubert Ausgabe* se define como “edição aberta”, classificação que discutirei mais adiante com outro significado.

b) aquelas que apresentam os rascunhos, *sketchs*, anotações de vários tipos, que precederam o estabelecimento do texto considerado definitivo, podendo registrar apenas uma fase particular da gênese ou o percurso genético integral (GRÉSILLON, 2007: 250-252). Como exemplo desse segundo tipo, cito vários dos itens da Edição Completa das Obras de Béla Bartók, que, além da edição crítica, trazem os textos facsimilarmente ou transcritos diplomaticamente (SOMFAI, 1992: passim), como discutirei adiante.

Ambos os tipos são musicológicos por excelência, podendo o primeiro ser utilizado, além disso, para fins de execução, bastando o executante optar por uma das versões.

As transcrições

As edições genéticas trazem a necessidade de discussão sobre técnicas de transcrição do material disponível. Apesar de seu grande desenvolvimento, a crítica genética ainda vem tentando sistematizar essa questão.

Grésillon (1994: 121) se expressa, com preocupação: “De que serve, então, toda essa maravilhosa construção do espírito, que chamamos de ‘crítica genética’, se o resultado concreto da pesquisa não é transmissível [...]?”. Salles (2000: 63) acrescenta que “embora os estudiosos [...] procurem por um código comum para transcrição, ainda não foi possível se chegar a uma padronização: esse código, realmente, só caminha para um consenso”. Grésillon (1994: 121) chega a falar da “Babel genética”, ao constatar a variedade de tipos de transcrição utilizados por diferentes pesquisadores. Essa autora propõe, assim, a transcrição diplomática como princípio geral para tornar os manuscritos dos autores literários legíveis (Idem: 129). Ela distingue, em seu glossário (2007: 335), a transcrição diplomá-

[29] Sobre a publicação deste *lied*, ver http://www.schubert-ausgabe.de/index.php?article_id=20&-clang=0.

tica (propriamente dita) e a transcrição linearizada. A primeira obedece rigorosamente a topografia dos significantes gráficos, sempre colocados na mesma posição conforme o manuscrito que a gerou, e a segunda, não. A autora expõe, ainda, vários sinais diacríticos para representar os vários tipos de reescritura^[30] encontrados nos manuscritos literários (Idem: 171-176).

Grésillon (2007: passim) acha também importante que esteja sempre presente a reprodução fac-similar da fonte transcrita, de tal forma que, em páginas subsequentes, haja a reprodução fac-similar de um lado e a transcrição do outro.

Em nenhum dos estudos sobre crítica genética em música apontados acima, há a preocupação com a sistematização da transcrição dos esboços e rascunhos abordados, embora, inevitavelmente, os exemplos apresentados no corpo desses textos criem a necessidade de transcrições, meras soluções empíricas e momentâneas.

A notação dos manuscritos ocidentais de música tradicional apresenta importantes peculiaridades, se compararmos com os manuscritos literários: a existência dos pentagramas, dos inumeráveis símbolos que representam os vários parâmetros musicais, e, principalmente, a simultaneidade de eventos sonoros. A complexidade aumenta em muito nos manuscritos do século XX, com a nova gama de símbolos e utilização do espaço gráfico da página. Tais peculiaridades levam à questão metodológica, entre outras, de como transcrever e representar graficamente as várias camadas composicionais pelas quais passou a gênese de uma obra musical. Na raiz do problema está o “desejo de representar na bidimensionalidade das páginas um processo genético que tem uma terceira dimensão, o tempo” (GRÉSILLON, 1994: 121).

Somfai, o editor responsável pela Edição Crítica Completa de Béla Bartók, mencionada acima, discute as opções para que os procedimentos composicionais possam ser explicitados, da maneira mais clara possível, em seus aspectos genéticos. Ele aponta três possibilidades: fac-símile, com comentários; transcrição diplomática; ou a combinação das duas (SOMFAI, 1992: 81), passando a discutir vários exemplos que ensejariam a aplicação dessas três possibilidades. Ele também destaca a importância da transcrição diplomática, apontando dois tipos: o primeiro, que ele considera “a maneira cuidadosa”, levando a um tipo de exatidão “fotográfica”; e o segundo, que ele chama de “a maneira ousada”, no qual se pretende a “reconstrução do processo, se necessário, em camadas sucessivas, em diferentes pentagramas” (Idem: 86). Explicando-se melhor, ele explicita, mais adiante, que

[30] Ver Glossário.

o primeiro tipo (“transcrição tipográfica espelhada”) segue o “arranjo do original, página a página, linha a linha, preenchendo, ocasionalmente, também as margens”. O segundo tipo (“transcrição diplomática contínua”) apresenta a “notação contínua num tamanho e formato fácil de ser lido” (Idem). Podemos ver a semelhança com os dois tipos propostos por Grésillon, conforme descritos. Somfai (Idem: 85) enfatiza, ainda, a necessidade da utilização de diversos sinais para indicar as reescrituras encontradas nos manuscritos.

Observemos que Somfai jamais se refere à existência da crítica genética e de seus métodos. Aliás, nenhum dos estudos acima mencionados parece conhecer essa ciência. É sintomático que Feder, em seu abrangente livro sobre filologia musical e edições musicais (1987), já tantas vezes citado, não chegue a mencionar a possibilidade da edição genética, entre as tantas que analisa (Idem: 135-157). Caraci Vela e Grassi, porém, chegam a mencionar estudos genéticos em seu glossário (1995: 387).

A transcrição de documentos de processo de compositores é um assunto que tem me interessado em particular, levando à realização da edição genética de uma obra de José Maurício, o *Moteto de São João Baptista*, composto em 1810, quando de minha tese de doutorado (FIGUEIREDO, 2000). Nessa edição, utilizo o critério de cores para tentar representar as várias camadas composicionais que pude detectar no riquíssimo manuscrito. Essa edição traz as duas fontes autógrafas compactadas sempre na mesma página, o que contraria as características da edição genética, conforme discutidas acima por Grésillon, pelas quais cada uma das fontes deveria ser apresentada separadamente. Minha edição não apresenta a reprodução fac-similar, também advogada pela autora.

Evidentemente, a edição genética, como a que fiz, está fadada à não publicação, pelo alto custo que representaria a impressão em cores. É uma dificuldade mesmo para divulgação em publicações científicas, como aconteceu nos Anais do Colóquio Internacional de Lisboa, em 2000 (FIGUEIREDO, 2001: 293-302) e mesmo para exemplificar no presente livro, quando da primeira edição impressa. Agora, nesta versão em e-book, é possível apresentar o exemplo de sua primeira página:

Mottetto de S. João Baptista em 1810
Mottetto de S. João Baptista em 1810
(Edição Genética de Carlos Alberto Figueiredo)

pa. Sta. Cruz
pa. Sta. Cruz

J.M.N.G. J.M.N.G.
em 1810 em 1810

Andro Andro

Figura 1 – Primeira página da edição genética do *Moteto de São João Baptista*, de José Maurício Nunes Garcia (FIGUEIREDO, 2000, Anexos, p. 63).

Para fazer uma abordagem inicial sobre as transcrições que visam o estabelecimento de uma edição genética, vou utilizar o manuscrito da *Missa n. 7* de Francisco Mignone (1897-1986). O documento, datado de 1968, inicialmente uma cópia para impressão, passou por profunda revisão por parte do compositor, em data desconhecida, gerando inúmeras instâncias de reescrituras.^[31]

A *Missa n. 7 In Festis Duplicibus (De Angelis)* é dividida nas seguintes seções: *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus* e *Agnus Dei*, sendo escrita para a formação soprano (S), contralto (A), tenor (T) e baixo (B), com inúmeras instâncias de *divisi* nas vozes.

O documento tem o formato de partitura, contendo 10 páginas. Os pentagramas, já impressos no papel utilizado, são em número de 20, por página. De maneira geral, o compositor deixa um pentagrama vazio entre os sistemas SATB contidos em cada página.

[31] O manuscrito está depositado na Divisão de Música e Arquivo Sonoro (Dimas), da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, estando arquivado sob o código MS-M-IV-201.

Dado o seu carácter exploratório, vou me deter neste estudo apenas em algumas das situações de reescritura na primeira página do manuscrito, procurando discutir soluções para sua transcrição.

É possível detectar três URs principais na primeira página, assim como nas demais. A primeira, certamente a original, apresenta elegante escrita a nanquim, típica do compositor. As duas seguintes, já com reescrituras importantes, utilizam canetas esferográficas vermelha e azul. As ocorrências em vermelho são pouquíssimas, tanto na primeira página quanto nas demais. Elas representam, certamente, a segunda UR principal do manuscrito, conforme é possível observar no compasso 9, onde substituições em vermelho são posteriormente suprimidas em azul. Outra situação importante, nesta primeira página, está no fato de que há um fragmento de papel pautado colado após o penúltimo compasso e sobre o qual se encontra grafado o último compasso da página, com suas ocorrências.

Tomo, como exemplos, algumas situações pontuais nesta primeira página. Leve-se em consideração que as cores no manuscrito não poderão ser reproduzidas aqui.



Figura 2 – Compassos 2 e 3 no manuscrito autógrafo.



Exemplo 6 – Transcrição da figura 2.

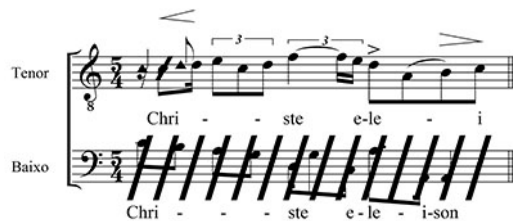
Na figura 2, há três instâncias a serem consideradas: a transformação do Sol, nota longa do contralto (pentagrama de baixo), primeiramente num Fá sustenido de mesma duração e, depois, num desenho melódico mais elaborado, e a alteração na figuração do soprano (pentagrama de cima), que se reflete na colocação do texto litúrgico. Tudo isso em azul. Observemos, ainda, que a barra de compasso que separa estes dois compassos foi traçada por cima de um segmento do papel que foi atritado por borracha ou raspado, obrigando o

compositor a reconstituir as linhas do pentagrama. Não é possível reconstituir o que havia aqui, certamente ainda da UR em nanquim.

A situação no contralto pode ser resolvida transcrevendo a terceira UR dessa voz com cabeças de notas de formatos não usuais. A supressão de valores no soprano pode ser transcrita com a colocação de traço oblíquo sobre o segmento suprimido, e as instâncias de reescritura do texto litúrgico podem ser representadas em três camadas diferentes, utilizando-se o *strike out* para representar o segmento do texto litúrgico suprimido no soprano.



Figura 3 – Compasso 3 no manuscrito autógrafo.



Exemplo 7 – Transcrição da figura 3.

Neste compasso, além da alteração do soprano, já tratada no item anterior, temos a alteração rítmica no tenor (pentagrama de cima) e a supressão da linha do baixo (pentagrama de baixo), tudo em azul.

Representei a substituição no início do tenor por meio do recurso da mudança da cabeça das duas notas envolvidas, e a supressão da linha do baixo, que se expande sobre o texto litúrgico do tenor, por traços oblíquos colocados sobre os elementos efetivamente suprimidos.



Figura 4 – Compasso 10 no manuscrito autógrafo.

Exemplo 8 - Transcrição da figura 4.

Neste compasso 10, a questão principal é a modificação da fórmula de compasso de 10/8 para 5/8, explicitada pela substituição da fórmula no soprano, além das rasuras da fórmula nas outras vozes. A transformação das cinco últimas notas em todas as vozes de colcheias para semicolcheias, além da adição do número 5, indicando quiálteras, tanto no primeiro grupo de cinco notas do soprano como no segundo, são consequências dessa grande modificação. Mencione-se, ainda, as várias substituições de notas no contralto, tenor e baixo, além da inclusão de uma nota ao final das linhas do tenor e do baixo. Tudo em azul. A única modificação em vermelho neste compasso foi a inclusão do bequadro na quarta nota do soprano, refletindo um problema ocorrido no compasso 9, não abordado aqui. O bequadro ao lado da quinta nota do baixo não é claro como instância de reescritura. Observemos a situação indefinida na linha do baixo, logo abaixo da segunda nota, Ré2, com a aparente presença do Lá1 sobre linhas de pentagramas que foram certamente

apagadas com borracha. Posso supor que o compositor tenha escrito inicialmente o Lá1, substituindo-o, porém, pelo Ré2. Não tendo apagado completamente a UR inicial, restou dela um pouco de sua cabeça.

Optei por representar as notas modificadas através de rasura pela colocação de traços oblíquos sobre as notas suprimidas, escrevendo as novas notas justapostas às suprimidas, com modificação de suas cabeças. No caso de sobrecarga da primeira nota do tenor, modificando-a de Ré3 para Mi3, utilizei a cabeça de nota redonda, porém mais rombuda, representando a nota que ultrapassa o limite da linha em que se encontrava originalmente. Incluí, ainda, a palavra “mi”, reveladora, acima da nota. A modificação das hastes adicionadas aos segundos grupos de 5 notas de cada voz foi representada por linhas tracejadas. Esse problema inclui, ainda, as notas adicionadas ao final do tenor e do baixo (terceiro e quarto pentagramas, respectivamente), representadas com modificação de suas cabeças. O bequadro adicionado ao soprano foi representado entre colchetes.

Notemos que a transcrição acima não consegue distinguir as ocorrências em esferográfica vermelha das em azul, que caracterizam dois momentos diferentes na história desse manuscrito.



Figura 5 - Compassos 14 e 15 no manuscrito autógrafo.

entre os pentagramas

Soprano
Be - ne - di - ci - mus te.

Contralto
Be - ne - di - ci - mus

Tenor
Be - ne - di - ci - mus dó lá fá#

Baixo
Be - ne - di - ci - mus te.

Exemplo 9 – Transcrição da figura 5.

Estes dois compassos têm várias URs. No compasso 14, no soprano, há a inclusão de uma colcheia, Lá3, no início do compasso, levando, aparentemente, à substituição da pausa de semínima por pausa de colcheia, mas sem a supressão da pausa de semínima. A transformação do Lá4 em colcheia gerou, no entanto, erro na contagem de tempos no compasso, 5/4: se entendermos que a pausa de semínima não foi suprimida, há uma colcheia sobrando; se considerarmos que a pausa de semínima foi suprimida, haverá uma colcheia de menos. No contralto, tivemos a inclusão de bemol na segunda nota, em azul. A linha do baixo foi escrita onde havia uma pausa para o compasso inteiro. Essa reescritura, contudo, não é clara. Acredito que a segunda nota seja Dó3 e que a quarta seja Lá2. O colchete acrescentado à segunda nota do soprano foi representado por linha pontilhada.

O compasso 15 é originalmente 4/4, transformado em 2/4, com adição de hastes nas semibreves do contralto e tenor. A situação do baixo passa por três URs. Algumas notas da primeira UR são modificadas, escrevendo, inclusive, o compositor o nome das novas notas (Dó, Lá, Fá sustenido). Quando da modificação do compasso de 4/4 para 2/4, toda essa linha independente do baixo foi rasurada e substituída por Lá2, semibreve. A inclusão da haste é duvidosa. As várias notas incluídas e substituídas nestes dois compassos foram representadas pela modificação de suas cabeças. As hastes acrescentadas no contralto e tenor foram representadas com traços ligeiramente separados de suas cabeças. As notas rasuradas no baixo foram explicitadas por meio de traços oblíquos.

A figuração escrita na entrelinha acima deste quarto sistema é desafiante. Trata-se certamente de esboço para os compassos 14 e 15. Podemos reconhecer as notas iniciais do contralto, tenor e baixo (Dó3, Fá3 e Si bemol2), no compasso 14. Há, ainda, a figuração

em colcheias, certamente para o soprano. Mas há valores demais nesta voz (12 colcheias), de acordo com a fórmula 5/4. Na porção da entrelinha correspondente ao compasso 15, há tempos demais, mesmo considerando-se o compasso 4/4. É possível que o compositor desejasse quáteras de 5 nestes dois grupos de colcheias, mas isso não está explícito no manuscrito. Representei as entrelinhas e suas ocorrências utilizando o recurso de *ossia*.

Outra questão desafiante, no compasso 15, é o fragmento de papel pautado colado sobre este compasso, ocultando uma UR anterior. O pouco que consegui desvendar é que a fórmula de compasso original no compasso 15 era 2/4.

Como vimos, a transcrição de reescrituras nesses poucos exemplos utilizando a partitura da *Missa n. 7*, de Mignone, traz inúmeros problemas, mas também enseja a discussão de várias possibilidades. Não há a pretensão de apresentar propostas definitivas para os exemplos acima. Sendo uma abordagem exploratória nessa direção, procura trazer provocações para os pesquisadores, que podem, e devem, trazer ideias que aperfeiçoem as propostas apresentadas. Um dos problemas não resolvidos, já mencionado, é como distinguir as instâncias de reescrituras em vermelho e azul. Uma questão prática, a ser desenvolvida, é a exploração das potencialidades de *softwares* de música (no caso, o FINALE 2002), na sua capacidade de disponibilizar recursos gráficos para as várias situações com que podemos nos deparar em manuscritos de música com notação tradicional. Devemos levar em consideração que qualquer proposta de sistematização da transcrição de documentos de processo em música deverá passar antes pela sistematização da terminologia dos tipos de reescritura que podem surgir, a partir das peculiaridades da notação musical ocidental.

As edições genéticas contêm elementos limitadores práticos, principalmente pelo tamanho que acabam tendo, pela sofisticação gráfica necessária e, conseqüentemente, pelo alto custo. Contudo, muitas das dificuldades práticas podem ser resolvidas com os recursos tecnológicos da informática. Grésillon aponta o hipertexto^[32] como recurso inestimável para apresentar de forma dinâmica os vários documentos de uma gênese (2007: 260). Menciona, também, a utilização do software *Hypercard* para tal resultado. Em música, houve um projeto na década de 1990 para a edição-hipertexto dos documentos de gênese do *Rosenkavalier*, ópera de Strauss composta em relação estreita com o libretista Hoffmannstahl (2007: 261).

[32] Sobre hipertexto, ver capítulo 5.

A crítica da recepção, a história da recepção e a edição aberta

A edição aberta

A edição aberta tem como objetivo apresentar graficamente as modificações trazidas ao texto pela tradição, registrando diferentes cópias e edições de uma mesma obra. A mistura de fontes, pelos editores, segundo Querbach (1988: passim), gerando textos que jamais existiram, resultam em ficções históricas, tornando-se o *Urtex*^[33] o contrário daquilo que seu nome propõe, um *constructo*, empreendido a partir do ponto de vista histórico do editor. Colocamo-nos, na opinião desse autor, num círculo vicioso: apenas a partir das fontes é possível erigir a intenção do autor, as mesmas fontes que o crítico deve encarar e corrigir com a ajuda da intenção do autor (Idem).

A edição aberta, nas palavras de Grier, é um “antimétodo de estabelecimento de um texto” (1996: 16ff), através do qual, pelo fato de cada fonte refletir um estágio histórico particular de uma obra, tem-se como consequência que o texto editado vá refletir a concepção do editor da peça como existia no seu ambiente histórico e social (Idem: 17). A conclusão é de que “cada fonte e cada lição é considerada uma peça individual de evidência para a história da obra” (Idem: 108).

A edição aberta é, assim, baseada em várias fontes de tradição, e tem objetivo musicológico por excelência, ao permitir a pesquisa sobre a transmissão de uma obra musical. Nesse tipo de edição, todo o material de tradição é apresentado de forma organizada e metódica, de maneira a facilitar tal estudo. Chamo a atenção para o fato de que Walther Dürr (1991: 524) propõe a expressão edição aberta, a partir do conceito de obra aberta, de Umberto Eco, para caracterizar o tipo de edição que não só apresente as variantes e versões paralelas de autor, mas também as transformações trazidas a um texto pela tradição. Porém, verificamos que a edição que apresenta as modificações trazidas pelo autor já foi caracterizada como edição genética, reservando-se, assim, o termo edição aberta para caracterizar o segundo caso acima, ou seja, a que apresente as modificações trazidas ao texto pela tradição.

Estabelecer uma edição aberta traz, da mesma maneira que as edições genéticas, problemas práticos importantes. Apresentar, por exemplo, todas as versões de tradição de uma obra de longa duração é, praticamente, impossível, pelo tamanho que teria e pelo altíssimo custo. É preciso também considerar o hipertexto como possibilidade tecnológica capaz de apresentar o material da edição aberta de maneira eficiente, completa e dinâmica, mas o

[33] Termo usado aqui no sentido de edição crítica.

custo certamente permanecerá alto.

Um bom exemplo de edição aberta é o *Graduale Triplex*, editado por Solesmes em 1979, trazendo os neumas na sua notação original, segundo dois manuscritos medievais (Laon e Saint-Gall), transcritos acima, em preto, e abaixo, em vermelho, do texto musical impresso em notação quadrada. Essa edição tornou-se viável, do ponto de vista prático, não só por se tratar de música monódica, mas também pela concisão da notação neumática empregada nos dois manuscritos, ainda não diastemática.



Figura 6 – *Graduale Triplex*.

Alberto Dantas apresenta estudo (2010) sobre a edição aberta dos *Motetos* do compositor português Vicente Ferrer de Lyra (?-1857), que desenvolveu atividades profissionais no Maranhão, a partir de 1826/1827 (Idem: 109), mas não sei se tal edição foi publicada.

Realizei a edição aberta do *Popule meus*, CPM 222, de José Maurício, justapondo quatro fontes, duas manuscritas de época e duas edições modernas. Sendo uma peça curta, foi possível um resultado gráfico razoável, colocando-se cada uma das fontes sempre em duas páginas seguidas, duas a duas. Na base da edição estão transcrições diplomáticas, principalmente das fontes manuscritas. Essa edição está disponível apenas como anexo de minha tese de doutorado. O estudo sobre ela pode ser consultado, também, em Figueiredo, 2004a (ver exemplo 10).

Popule meus
Edição Aberta

José Maurício Nunes Garcia
(1767-1830)

Largo

Fonte A

Soprano *p* *pmo* *cresc*
Po pu le // me us quid fe... ci... ti bi

Alto *p* *pmo* *cresc* *p*
Po pu le // me us quid fe... ci... ti bi

Tenore *p* *pmo* *cresc* *p*
Po pu le // me us quid fe ei... ti bi

Baixo *p* *pmo* *cresc* *p*
Po pu le // me us quid fe... ci... ti bi

Largo

Fonte B

Soprano a 4 *p* *pmo* *cresc* *p*
Po pu le // me us quid fe... ci... ti bi

Contralto a 4 *p* *pmo* *cresc* *p*
Po pu le // me us quid fe... ci... ti bi

Tenore a 4 *p* *pmo* *cresc* *p*
Po pu le // me us quid fe ei... ti bi

Baixo a 4 *p* *pmo* *cresc* *p*
Po pu le // me us quid fe... ci... ti bi

Acompañamiento *p* *pmo* *cresc* *p*
Popule meus

Popule meus
Edição Aberta

1

José Maurício Nunes Garcia
(1767-1830)

Largo

Fonte C

p *pp* *cresc.* *p*

S Po - pu - le po - pu - le me - us quid fe - ci - ti - bi

A Po - pu - le po - pu - le me - us quid fe - ci - ti - bi

T Po - pu - le po - pu - le me - us quid fe - ci - ti - bi

B Po - pu - le po - pu - le me - us quid fe - ci - ti - bi

Largo

Fonte D

p *pp* *Crescendo* *mp*

Sop Po - pu - le po - pu - le me - us Quid fe - ci - ti - bi

Alto Po - pu - le po - pu - le me - us Quid fe - ci - ti - bi

Tenor Po - pu - le po - pu - le me - us Quid fe - ci - ti - bi

Bass Po - pu - le po - pu - le me - us Quid fe - ci - ti - bi

Capítulo 5

A edição crítica e suas metodologias

A edição crítica é aquela que investiga e procura registrar a intenção de escrita do compositor, a partir daquilo que está fixado nas fontes que transmitem a obra a ser editada. Sendo essencialmente musicológica, baseia-se em várias fontes, mas também pode ser baseada em uma única fonte. No caso da edição crítica baseada em fontes de tradição, o objetivo é o estabelecimento do texto com utilização de metodologias da crítica textual. No caso da edição crítica baseada em fontes autógrafas ou autorizadas, o objetivo é estabelecer um texto que reflita a intenção autoral final com utilização de metodologias da crítica das variantes. Por “intenção autoral final” entende-se “a intenção refletida nas últimas alterações feitas ou propostas pelo autor” (TANSELLE, 1976: 171).

Apesar da ênfase musicológica, o aspecto da prática musical acaba tendo destacada presença na edição crítica. Para Feder, toda edição crítica apresenta o texto mais ou menos modernizado, buscando a intenção sonora do compositor (FEDER, UNVERRICHT, 1995: 79). Walther Dürr (1991: 522) propõe que a edição crítica deve fornecer vários elementos, tais como abrangentes comentários para a prática musical, possibilidades interpretativas “autorizadas”, ou seja, aquelas que de alguma maneira são detectáveis em fontes autógrafas ou autorizadas, além de indicações sobre práticas de execução históricas. Ainda para esse autor, a edição crítica deve cuidar de documentos que transmitam a história da execução e da transmissão da obra (Idem: 524).

Dividirei este estudo sobre a edição crítica em três partes, abordando inicialmente a crítica textual, em seguida, a crítica das variantes e, finalmente, os aspectos gerais das edições críticas.

A crítica textual e suas metodologias

A crítica textual, ou crítica da tradição, é um “método crítico que se esforça por restabelecer a forma autêntica de um texto de tradição” (DADELSEN, 1972: 41), ou “produzir

um texto o mais próximo do original perdido” (BENT, 1981: 295). Para Housman (1921), é a ciência de descobrir erros em textos e a arte de removê-los.

Foi no século XIX que ocorreram as primeiras sistematizações da crítica textual, inicialmente no domínio literário. No século XX, a crítica textual aplicada à música teve desenvolvimento razoável, apoiando-se nas técnicas desenvolvidas na área da literatura, principalmente o método de Lachmann, reinterpretado e expandido por vários autores, entre eles Paul Maas (1957), Giorgio Pasquali (1988) e Gianfranco Contini (1986). Os sistemas apresentados por Lothar Hoffmann-Erbrecht, no aparato crítico de sua edição de obras do compositor alemão renascentista Thomas Stoltzer (1969: 173-182), parecem ser os primeiros exemplos de estudos de reconstituição de texto musical utilizando o método de Lachmann (GRIER, 1996: 100).

Reconstituir um texto, como já vimos, pressupõe o trabalho crítico sobre dois tipos de lição muito diferentes quanto à sua natureza: os erros e as variantes, além de ter que lidar com as inevitáveis lacunas. Essa arte ou ciência tem se utilizado de diferentes abordagens ou métodos para lidar com esses itens. Abordarei alguns desses métodos e seus fundamentos teóricos.

A estemática

O método de Lachmann, ou estemática, o mais antigo método sistematizado utilizado, impregnou de tal maneira a crítica textual, que os nomes acabam quase sendo sinônimos um do outro (CARACI VELA, 1995b: 15). Farei, assim, a descrição desse método, apontando, em seguida, as suas derivações, desdobramentos e críticas.

A estemática, atribuída ao filólogo alemão Karl Lachmann (1793-1851), que desenvolveu suas pesquisas no início do século XIX, procura estabelecer a relação genealógica ou de filiação entre as várias fontes de tradição que transmitem um texto, sendo seu objetivo final a reconstituição desse texto, o chamado *restitutio textus*. Timpanaro (1988: passim) demonstra com clareza, porém, que o método se deve menos a Lachmann do que ao conjunto de contribuições de vários filólogos, dos séculos XIV ao XIX, afirmando que se pode continuar a falar de “método de Lachmann” mais no sentido emblemático do que exatamente histórico (Idem: 80).

O método de Lachmann, aplicado inicialmente apenas na reconstituição de textos da Bíblia e clássicos gregos e latinos, prevê três estágios principais na sua busca do *restitutio textus*: refutação da *vulgata*, recenseamento (*rescensio*) e *examinatio* (MAAS, 1957: 5). A fase do recenseamento pode ser subdividida em recenseamento propriamente dito, colação, constituição do estema e reconstrução do arquétipo.

A refutação da *vulgata*, na verdade uma atitude metodológica, tem suas raízes na situação histórica da transmissão de textos literários até então. A partir do surgimento da imprensa, no século XV, foram realizadas as primeiras impressões de textos de autores clássicos, gregos e latinos, a partir de qualquer fonte. As edições seguintes eram baseadas nessas primeiras edições, sem qualquer preocupação filológica, a não ser emendas eventuais baseadas no senso comum, julgamento e gosto do editor ou, um pouco mais tarde, por meio da consulta a qualquer manuscrito, sem critérios definidos. Foi o primado do ecletismo editorial. Tal estado de coisas foi criando tradição e conservadorismo na transmissão de determinado texto, a chamada *vulgata* ou *textus receptus*. A refutação da *vulgata*, com a conseqüente busca de manuscritos confiáveis para a reedição de um texto, foi uma atitude inicial importante, num contexto no qual o uso de manuscritos era encarado como afastamento da tradição ao invés de retorno a ela (REYNOLDS, WILSON, 1991: 209).

O recenseamento, propriamente dito, consiste no levantamento completo das fontes disponíveis de uma obra, análise de suas inter-relações, individualização das fontes de maneira geral e dos *descripti* (CARACI VELA, GRASSI, 1995: 390), ou seja, as fontes existentes que revelam terem sido copiadas de outra, igualmente existente (Idem: 384).

A colação é o confronto sistemático de todas as lições de todas as fontes de uma obra, disponibilizadas pelo recenseamento (Idem: 382).

Como resultado do recenseamento e da colação surgem três tipos de lição nas fontes consideradas: lições corretas, lições variantes e lições claramente erradas.

Relembremos que lições corretas são aquelas que, além de estarem dentro dos limites estilísticos da obra,^[34] estão presentes em todas as fontes que a transmitem. Uma lição é considerada variante quando, apesar de se encontrar dentro dos limites estilísticos da obra, representa desvio da lição original, quando conhecida, ou tem diferenças em relação à outra fonte. Lições erradas são aquelas impossíveis dentro do estilo da obra.

[34] Sobre questões estilísticas, ver a abordagem de Meyer e Kater no capítulo 1.

Para determinar quais lições de um texto podem ser classificadas em que tipo (corretas, variantes e erradas) é necessário, como já vimos, partir do conhecimento do estilo em que a obra abordada está inserida, e, principalmente, da coerência interna da própria obra. Surge, assim, a questão do círculo hermenêutico, conforme destacada por Feder (1987: 67; 90-91), já que essas lições são avaliadas e classificadas a partir da concepção de estilo que surge delas mesmas. Nos extremos, encontram-se as lições do primeiro tipo, que formam a base para o estabelecimento do estilo da obra considerada (GRIER, 1996: 30) e as do terceiro tipo, os erros, aquelas impossíveis dentro do estilo da obra (GRIER, 1995: 76). As lições do segundo tipo são as mais problemáticas, por estarem dentro dos limites do estilo da obra, mas serem conflitantes entre si.

Os erros podem ser classificados em duas categorias, segundo Paul Maas (1957: 27): monogenéticos, significativos, ou erros-guia, e poligenéticos, ou não significativos. O erro monogenético é aquele que é improvável que aconteça em locais e momentos diversos, pela mão de diferentes copistas, independentes entre si (CARACI VELA, GRASSI, 1995: 385). O erro poligenético, em contrapartida, é aquele que é possível acontecer a partir de copistas independentes entre si (Idem).

O método de Lachmann estabelece como fundamento a pesquisa genealógica em torno das lições do tipo 3, erros, sendo, por isso, também chamado de método do erro comum. Procura-se que o maior número possível de lições encontradas em determinada fonte, e que poderiam ser inicialmente classificadas como variantes, seja colocado dentro da categoria dos erros.

O critério da presença ou não de erros significativos, nas diversas fontes que transmitem uma obra, faz com que eles possam ser classificados em duas categorias: erros conjuntivos e erros separativos (MAAS, 1957: 27ff). Erro conjuntivo é aquele cuja presença em, por exemplo, duas fontes demonstra o parentesco entre elas, ou seja, aponta para o fato de que tenham sido copiadas da mesma fonte ancestral, que não chegou até nós, e na qual tal erro teria sido inicialmente cometido. O erro separativo é aquele que ocorre numa fonte, mas não em outra, demonstrando, assim, a inexistência do ancestral comum.

Com base na detecção dos erros conjuntivos e separativos em várias fontes é possível estabelecer a relação genealógica entre elas, que passa a ser representada por um esquema gráfico, o *stemma codicum*, ou árvore genealógica da transmissão da obra.

Também na fase de estabelecimento do estema se realiza o processo chamado de *eliminatio codicum descriptorum*, ou eliminação dos *descripti*, por serem julgados inúteis no processo

de reconstituição do texto (CARACI VELA, GRASSI, 1995: 385), já que não trazem informações que o modelo utilizado para a cópia não contenha. Grier (1995: 90) afirma que, para efetivação do *eliminatio codicum descriptorum*, é preciso que uma fonte contenha todos os erros em relação à outra, e mais alguns próprios, únicos. Para Feder (1987: 63), basta que haja apenas mais um único erro próprio.

Uma vez estabelecido o estema, o próximo passo é a reconstrução das fontes hipotéticas: o arquétipo, ou seja, aquela fonte da qual todas as outras existentes descendem, e os subarquétipos, ou seja, aquelas fontes das quais apenas parte das fontes existentes descendem (GRIER, 1995: 89). Nessa fase, as lições do primeiro tipo, corretas, são incorporadas ao arquétipo ou subarquétipo, as do terceiro tipo, erros, são corrigidas com emendas, e as lições do segundo tipo, variantes, de mesmo peso estemático, serão julgadas para selecionar aquelas que constarão do subarquétipo e do arquétipo (GRIER, 1995: 98ff).

O último estágio do processo, a *examinatio*, pressupõe o julgamento do texto reconstruído do ponto de vista de sua possível autenticidade (MAAS, 1957: 5). Maas classifica o arquétipo alcançado em quatro níveis: melhor do que qualquer outro exemplar existente, igual a qualquer outro, pior que qualquer outro, num nível suportável ou insuportável (Idem: 10). Esse último estágio inclui, finalmente, verificar se lições improváveis permanecem, submetendo-as, em caso positivo, a emendas (GRIER, 1996: 100). O processo de emenda pode ser feito de duas maneiras: a primeira, por meio de consulta a outra fonte onde a lição esteja correta (*ope codicum*), e a segunda, por conjectura, a partir do conhecimento estilístico da obra por parte do editor (*ope ingenii*).

Para que o método de Lachmann seja efetivo, é preciso partir-se de certezas básicas, tais como a definição de erro e a caracterização de erro significativo. Por outro lado, é possível perguntar-se quantos erros significativos são suficientes para estabelecer a relação entre as fontes. Segundo Grier, depende do tamanho da peça e de sua relação com a quantidade de erros ocorridos (Idem: 89ff.). Outro ponto diz respeito à certeza de que todas as fontes tenham sido consultadas, ou seja, de que o recenseamento tenha sido exaustivo, já que a descoberta de uma nova fonte pode colocar por terra a construção de um estema.

A possibilidade de verificação de que uma lição, aparentemente provável, não tenha sido resultante de contaminação ou emenda conjetural é uma das investigações mais importantes, já que essas duas ocorrências são os maiores perigos para o método de filiação. A contaminação ocorre na transmissão horizontal ou aberta, ou seja, quando o copista utiliza mais de uma fonte para sua atividade, quase sempre para sanar erros. A presença de

contaminação pode ser detectada sempre que a distribuição dos erros num grupo de manuscritos torna impossível explicar tais erros sem contradições (EKLUND, 1975-76: 77). O mesmo Eklund destaca nuance interessante ao considerar que a fonte contaminada não é aquela (fonte A, digamos) que é resultante de, por exemplo, duas fontes (B e C, digamos), mas sim aquela (fonte D) copiada de A (Idem). A metodologia lachmanniana pressupõe a transmissão vertical ou fechada, ou seja, cada exemplar gerando um exemplar. A emenda conjectural ocorre quando o copista se defronta com um erro e decide emendá-lo segundo critérios próprios, quer seja por conhecimento do estilo da obra ou do autor, quer seja por mera arbitrariedade. Margaret Bent aponta algumas peculiaridades no ato de copiar música que se refletem na possibilidade de emenda conjectural (1981: 304). Como é sabido, os significados musicais não ocorrem apenas no eixo horizontal, melódico, mas também no vertical, harmônico-contrapontístico. Ora, podemos aceitar a possibilidade de emenda conjectural na cópia feita a partir de um manuscrito num *lay-out* de partitura, mas na cópia feita a partir de partes avulsas, a possibilidade se torna mais remota, já que o copista não pode controlar o resultado vertical. A autora aponta exceções, no entanto, para situações nas quais a memória do copista, a partir de seu conhecimento prévio da obra, propicia este tipo de interferência consciente (Idem: 304ff).

Segundo Grier (1996: 85), o conhecimento das circunstâncias históricas e geográficas em torno da cópia pode ajudar a detectar a possibilidade da ocorrência de contaminação ou emenda conjectural: existe a probabilidade histórica de que o copista possa ter tido acesso a mais de uma cópia, ou se pressupõe que ele, obrigatoriamente, deva ter tido acesso a mais de uma cópia, tal como era comum entre os dominicanos ou franciscanos de copistarias monásticas do século XIII? Situa-se o copista numa tradição na qual se encoraja ou se tolera a emenda (Idem: 100)? Alguns critérios práticos podem ajudar também na detecção desses tipos de problema: há circunstâncias na cópia que poderiam ter sido corrigidas, mas não o foram, ou pontos em que um erro de copista possa ter gerado outros erros (Idem)? Eklund propõe a utilização das variantes de tradição (chamadas por ele de erros latentes) para detectar a presença de contaminação (1975-1976: 77-80).

A contaminação e a emenda conjectural geram a variante adiafóra, que consiste numa lição plausível, difícil de detectar. Esse tipo de variante surge, além disso, pela presença na fonte de uma *lectio difficilior*, ou seja, uma lição de difícil entendimento para quem copia. A proliferação de variantes adiafóras numa mesma lição, produzida pela presença de *lectio difficilior*, leva à chamada difração, ou discordância generalizada entre as fontes (CARACI VELA, GRASSI, 1995: 384). Contini (1986: 140) observa que uma inovação múltipla, num

mesmo lugar, não pode ser irracional, mas demonstra, na verdade, a existência de um nó naquele ponto, ou seja, um problema interpretativo difícil para os copistas. A difração pode ser classificada como em presença da *lectio difficilior*, quando essa se mantém em parte da tradição, e em ausência da *lectio difficilior*, quando essa desapareceu da tradição e precisa ser reconstruída por conjectura (CARACI VELA, GRASSI, 1995: 373ff).

Apesar do método de Lachmann basear-se, tradicionalmente, apenas nos erros, tem-se procurado expandir essa metodologia, utilizando-se também as variantes para estabelecimento do texto. Assim, as variantes de tradição podem, da mesma maneira que os erros, ser classificadas em significativas e não significativas, dependendo da probabilidade de serem introduzidas por diferentes copistas, independentes entre si ou não, respectivamente. Allan Atlas aponta alguns tipos de variante significativa (1995: 144):

- a) diferenças substanciais no tecido polifônico inteiro;
- b) presença de parte *ad libitum*;
- c) ortografia do *incipit* textual;
- d) atribuição de uma obra a certo autor;
- e) presença da mesma peça iniciando ou concluindo uma miscelânea de manuscritos.

Eklund (1987-1988: 42) se posiciona radicalmente contra a utilização de variantes (“erros latentes”), afirmando que “se o número de erros confiáveis for tão pequeno, de tal maneira que um estema não possa ser construído, deve-se necessariamente abandonar o método estemático [...]” (Idem: 43).

É necessário que todo o processo percorrido pelo editor na construção do estema seja devidamente documentado, através da publicação da seleção dos erros utilizados para tal, com os devidos argumentos, além de deixar clara a diferença entre os erros e lições do segundo tipo, variantes, que tenham sido eventualmente utilizados (GRIER, 1996: 89).

Grier (Idem: 75ff) propõe, ainda, que, além das evidências puramente textuais, típicas do método de Lachmann, outras abordagens, tais como a do texto literário, em obras que o contêm, de dados documentais ou históricos diversos, possam colaborar na montagem de um estema.

Como último item para a metodologia que ora abordo está a importância da datação das fontes a serem utilizadas, questão apontada por Allan Atlas (1995: 152) e que é uma preo-

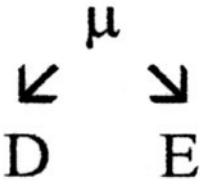
cupação implícita em Maas (1957: 28). Uma das dificuldades, todavia, é que nem sempre é possível a datação das fontes disponíveis.

A discussão sobre a datação das fontes faz surgir o preconceito corrente de que uma fonte tem mais autoridade por ser a mais antiga. Isso pode ser verdade na maior parte dos casos, mas nem sempre. Tal problema foi destacado por Pasquali, com a expressão *recentiores non deteriores* (1988: XVI), significando que uma fonte mais recente pode conter lições mais antigas, fazendo com que a autoridade da fonte independa, assim, da sua antiguidade.

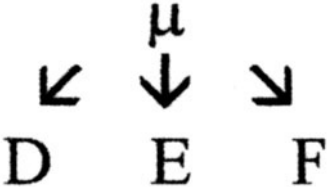
Na sua representação gráfica da filiação entre as várias fontes que transmitem um texto no tempo e no espaço, apresentam os estemas subdivisões típicas dos ramos de suas famílias: unipartidos (exemplo 1a), bipartidos (exemplo 1b) e multipartidos (exemplo 1c):



Exemplo 1a – Estema unipartido



Exemplo 1b – Estema bipartido

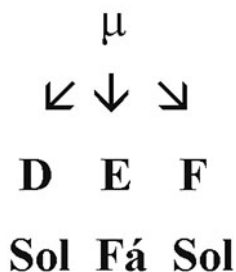


Exemplo 1c – Estema multipartido

Examinarei cada uma dessas famílias de fontes, com as possibilidades e os problemas que trazem na fase da *rescensio*, principalmente no que diz respeito ao julgamento sobre quais das lições do tipo 2, variantes, devem ser incorporadas ao texto final.

No exemplo 1a, vê-se a representação da típica situação em que a fonte B é considerada um *descriptus*, ou seja, ela revela ter sido copiada da fonte A. Essa relação surge do fato de serem encontrados em B todos os erros presentes em A, e, pelo menos, mais um, sendo esse último considerado separativo, excluindo, assim, a possibilidade de que A tenha sido copiada de B (GRIER, 1996: 79).

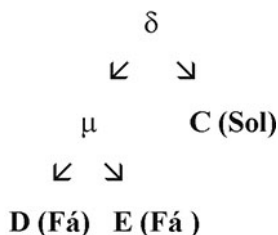
No exemplo 1c, as três fontes contêm erros separativos entre si, e a ausência de um erro conjuntivo, que coloque, por exemplo, D e E, contra F, impede o estabelecimento de um ramo bipartido. No esquema tripartido, a presença de uma lição variante, em duas das fontes, opondo-se a outra variante numa terceira fonte, considerada lição singular, conduz, no estágio da *examinatio*, à valorização da variante presente em maioria, levando à eliminação da terceira, no processo chamado de *eliminatio lectionum singularium* – eliminação da lição singular (FEDER, 1987: 64).



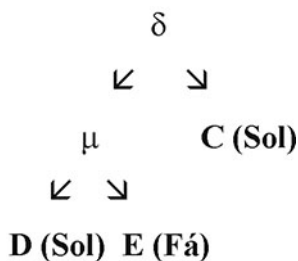
Exemplo 2 – Estema favorecendo a eliminação da lição singular pelo critério da maioria.

No exemplo 2, a variante Sol seria escolhida por maioria simples em oposição ao Fá, lição singular.

O estema bipartido, conforme o exemplo 1b, traz vários problemas para a crítica textual. Por exemplo, não é possível, nessas circunstâncias, o processo de eliminação da lição singular, a não ser por decisão puramente interpretativa (exemplo 3a), ou pela comparação com outro galho do estema (exemplo 3b) (FEDER, 1987: 65).



Exemplo 3a - Estema favorecendo a eliminação da lição singular por decisão interpretativa.



Exemplo 3b - Estema favorecendo a eliminação da lição singular pela comparação com outro galho do estema.

No exemplo 3a, a variante Fá ascenderia para o subarquétipo μ , gerando um estema bipartido, passando a competir com a variante Sol em pé de igualdade, o que levaria a uma decisão arbitrária por parte do editor. No exemplo 3b, a escolha entre as variantes Sol e Fá no nível da família do subarquétipo μ teria que ser puramente arbitrária, mas o fato do Sol pertencer a dois ramos diferentes do estema, seria considerada a lição escolhida, por critério mecânico, ou seja, isenta de arbitrariedade por parte do editor.

Assim, os problemas trazidos pelos exemplos 3a e 3b trazem ao primeiro plano uma questão importante na reconstituição de um texto: como avaliar as lições presentes em maioria. Originalmente, esse critério fazia com que uma lição variante fosse escolhida pela simples presença na maioria das fontes. Contudo, pelo método de Lachmann, o importante não é que uma lição seja atestada pela maioria dos códices, mas pela *maioria das famílias*; somente no interior de cada família tem valor a maioria dos códices.

Um exercício de estemática

Para exemplificar o método aqui discutido, proponho um “exercício de estemática”, tomando por base as fontes que transmitem o *Christus factus est*, CPM 203, de José Maurício,

e que foi alvo de abordagem estemática minha mais ampla, anterior.^[35] Sendo, porém, um método trabalhoso e detalhado, não haveria espaço aqui para expor sua aplicação integral às quinze fontes que transmitem a obra. Proponho, assim, demonstrá-lo utilizando apenas as partes de violino II contidas nessas fontes. Essas partes são em número significativo, cinco, e propiciam situações e soluções típicas do método. É, sem dúvida, um procedimento artificial, e as conclusões que serão alcançadas devem ser colocadas na devida dimensão que ocupam.

Inicialmente, a etapa da refutação da vulgata não cabe aqui, já que não existem outras edições da obra.

Na fase do recenseamento propriamente dito, constata-se que todos os manuscritos, cópias, que transmitem o *Christus factus est* estão depositados na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), e são constituídos de partes avulsas, vocais e instrumentais. Considerarei apenas as fontes que contêm a parte de violino II, que chamarei de A, B, C, I e O, dentro da metodologia do estudo aqui apresentado.^[36]

Fonte A – sem data, copiada por José Batista Lisboa (1760?-1848)

Fonte B – sem data, copiada por Francisco da Luz Pinto (?-1865)

Fonte C – sem data, copiada por João dos Reis Pereira (1782-1853)

Fonte I – sem data e por copista desconhecido

Fonte O – sem data e por copista desconhecido

Para o processo de colação, foram consideradas apenas as chamadas lições substanciais – alturas, valores, fórmulas de compasso e indicações de andamento – e não as acidentais, tais como os sinais de execução – articulações, dinâmicas. Apoio-me em Feder (1987: 60) para tal diferenciação, embora consciente do debate em torno do assunto (GRIER, 1996: 104-107).

[35] Ver Figueiredo, 2001.

[36] Conforme já mencionado em nota de rodapé no capítulo 2, todas as fontes utilizadas para este estudo, partes cavadas, estão arquivadas na Biblioteca Alberto Nepomuceno da EM-UFRJ. O problema é que a individualização que fizemos dessas fontes, segundo os critérios apresentados no capítulo 1, não coincide com a catalogação antiga nem com a recente dessa biblioteca, o que me impede de dar a referência exata para cada uma dessas partes de onde os exemplos foram extraídos. A referência geral atual que posso oferecer para essas fontes é: 000349160, 000349161, 000349162, 000349163 e 000349164.

Assim, são encontrados os seguintes erros (Tabela 1):

Erros	Compassos	Ocorrência	Fontes
E01	c.10, n.5	Lá, no lugar de Dó	A,B,O
E02	c.14, t.1	duas colcheias, no lugar de colcheia pontuada, semicolcheia	A
E03	c.14, n.4 e 6	colcheia, no lugar de semicolcheia	A
E04	c.17, n.6	semínima, no lugar de colcheia	C
E05	c.20, n.5	Dó, no lugar de Ré	C,I
E06	c.34, n.1	Lá, no lugar de Sol susenido	C,I
E07	c.38, t.1	duas colcheias, no lugar de colcheia pontuada, semicolcheia	A,B,O
E08	c.41	semínima a mais	A
E09	c.50	omissão da última nota	B
E10	c.56, n.1 e 2	figuração em colcheias	A,B,O
E11	c.57, n.1 e 2	figuração em colcheias	A,B,O
E12	c.60, n.1	Ré, no lugar de Dó	O
E13	c.64	ausência do Fá, mínima pontuada	I
E14	c.64	falta o ponto na mínima	A,B,O
E15	c.64, n.2 e 3	Semínimas	A,B,O
E16	c.65	falta o ponto na mínima	B
E17	c.65, n.2	Dó, no lugar de Ré	I
E18	c.71, n.2	sem talho	A,B,O
E19	c.74, n.1	falta o ponto	A
E20	c.78, n.3	<i>appoggiatura</i> como colcheia	B

Tabela 1 - Erros detectados a partir da colação das fontes

Justificativa para os erros conjuntivos:

E01 – nota conflitante num contexto em que todos os motivos apresentados nos instrumentos têm notas repetidas;

E05 – a nota Dó conflita com o desenho arpejado descendente de Ré maior;

E06 – nota Lá num acorde de Mi maior;

E07 – figuração conflitante num contexto em que todos os instrumentos apresentam colcheia pontuada, semicolcheia;

E10 – figuração conflitante num contexto em que violinos e violas têm semicolcheias;

E11 – idem;

E14 – valor incompleto;

E15 – ausência do talho num contexto em que as demais notas do violino II têm o talho de semicolcheia;

E18 – idem.

São encontradas apenas três variantes (Tabela 2):



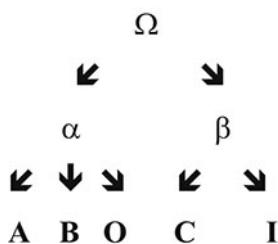
Variante	Compassos	Ocorrência1	Fonte	Ocorrência 2	Fonte
V01	c.24		A,B,O		C,I
V02	c.38, n.2	dupla haste	A,B,O	haste simples	C,I
V03	c.77, n.4	Sol	A,B,O	Lá	C,I

Tabela 2 - Variantes detectadas a partir da colação das fontes

Observando-se a tabela 1, vejo que as fontes A, B e O apresentam os erros conjuntivos E01, E07, E10, E11, E14, E15 e E18, criando a hipótese de que essas fontes teriam sido copiadas de um ancestral comum. Os erros separativos E02, E03, E8, E09, E012, E16, E19 e E20 demonstram que não existe a possibilidade de uma dessas fontes ter sido copiada de outra. Por outro lado, apresentam as fontes C e I os erros conjuntivos E05 e E06, criando a hipótese de seu parentesco. Os erros separativos E04, E13 e E17 demonstram, da mesma forma, que não existe a possibilidade de uma dessas fontes ter sido copiada da outra.

A tabela 2, com as suas três variantes, corrobora esse raciocínio, o que leva à seguinte proposta de estema:



Exemplo 4 – Estema resultante

As fontes A, B e O teriam sido copiadas do subarquétipo α , e as fontes C e I, do subarquétipo β , o que me leva a concluir sobre a existência do arquétipo Ω , do qual esses subarquétipos teriam sido copiados.

O estema proposto no exemplo 4 permite reconhecer duas tradições na transmissão do *Christus factus est*, representadas pelos subarquétipos α e β , sendo os dois, em primeira análise, cópias do arquétipo Ω .

Tenho, no entanto, outra interpretação a partir desses dados, que passarei a discutir. Acredito que o arquétipo Ω não represente, na verdade, uma fonte física, mas sim o símbolo da imagem mental da obra, por parte do compositor, que a teria consignado em dois manuscritos autógrafos, α e β . O meu argumento principal em favor dessa teoria diz respeito à situação histórica da fonte A. Essa fonte, embora não datada, foi copiada por José Baptista Lisboa, ou pelo menos sob sua ordem ou supervisão. Não acho viável imaginar que ele, que fazia parte do círculo íntimo do compositor, sendo, inclusive, colecionador de manuscritos autógrafos de José Maurício, tivesse utilizado uma cópia e não um manuscrito autógrafo para produzir sua cópia. Assim, concluo que α só possa ser um autógrafo. Mas se α é um autógrafo então β também é, ou uma cópia autógrafa revisada, uma nova versão ou, pelo menos, uma cópia autorizada, ou seja, feita sob a supervisão do autor. O importante é que o subarquétipo β corrige quase todos os erros de α e introduz variantes. Chamo a atenção, porém, para o fato de que se β corrige os erros de α , introduz também dois outros, E05 e E06. Se esta hipótese estiver correta, a pesquisa deixa de ser de Filologia de Tradição e passa a ser de Filologia de Autor, o que transforma β numa fonte privilegiada na reconstrução do texto dessa obra.

O estágio final de uma pesquisa como esta, a *examinatio*, leva, como vimos, à reconstrução das fontes hipotéticas, o arquétipo e os subarquétipos, incorporando-se as lições corretas, corrigindo as erradas, e julgando as variantes de mesmo peso estemático, para selecionar aquelas que constarão dessas fontes.

De acordo com a hipótese acima, o subarquétipo β é uma fonte privilegiada, por significar o segundo manuscrito autógrafo, com revisão feita pelo compositor, corrigindo quase todos os erros e introduzindo variantes. Assim, o objetivo, nesse momento, seria, apenas, a reconstituição de β , já que a reconstituição de α não trará, assim, contribuições fundamentais para o texto final do *Christus factus est*.

O erro exclusivo da fonte C, E04, é corrigido mediante consulta às demais fontes. Igualmente são corrigidos os dois erros exclusivos da fonte I, E13 e E17. Da mesma forma, no nível do subarquétipo β , são corrigidos os erros E05 e E06. A variante do subarquétipo β é também incorporada ao texto final editado.

Excursão: o arquétipo e o original

Como foi visto, a crítica textual tem por objetivo a reconstrução do arquétipo, quando se propõe a utilização do método de Lachmann, passando pelo estabelecimento de relações genealógicas entre as fontes, relações essas representadas pelo estema.

Uma das questões mais debatidas diz respeito ao significado do arquétipo. Nos primórdios dessa ciência, pretendia-se que a reconstrução do arquétipo significasse a reconstrução do texto original (SEGRE, 1995a: 4), postura pretensiosa. Mais tarde, as abordagens foram se tornando mais moderadas, passando o arquétipo a ser o texto “que se aproxime o mais possível do original” (MAAS apud SEGRE, 1995a: 4). Mais recentemente, passou o arquétipo a ser encarado apenas como a cópia da qual descendem todas as outras, existentes ou perdidas (Idem: 5). Pasquali (1988: 15-21) chega ao extremo de se opor ao dogma da necessária existência do arquétipo. Assim, a desvinculação do arquétipo do original faz com que o novo objetivo da crítica textual passe a ser apenas a reconstrução do arquétipo, mas não do original (SEGRE, 1995a: 5). Consequentemente, o estema, como “imagem virtual” de um texto, e o autógrafo, como “imagem real”, podem ser colocados em correspondência estreita, mas não podem ser sobrepostos, dada a sua heteronomia (SEGRE, 1989: 166). Dentro dessa nova perspectiva, passa a ser o dever da crítica textual inverter o processo de divulgação da obra, percorrendo os caminhos em sentido inverso (REYNOLDS, WILSON apud SEGRE, 1989: 165), apresentando de tal modo a reconstituição do texto que o leitor possa controlar ele mesmo esse trabalho (PASQUALI apud SEGRE, Idem).

Outra questão decorrente está na busca do significado do original. Para Segre, o original é uma abstração e, para Silbiger (1994: 101), um “texto ideal representando a intenção do compositor”. Segundo Avalle, tal conceito, associado com a intenção do compositor, é dos mais difíceis e ambíguos da crítica textual, deixando a impressão de que o original, entendido como texto perfeito em cada uma de suas partes, nunca existiu (apud SEGRE, 1989: 166). Avaliar a intenção de escrita de um compositor depende muito do período histórico considerado. No período Barroco, por exemplo, não havia uma versão que refletisse a real intenção do autor, com pretensões a definitiva, por não ser esse o objetivo artístico de qualquer compositor, antes do período Clássico (HERTRICH, 1985: 40). Vale esclarecer, ainda, que o original não coincide necessariamente com o autógrafo do compositor, podendo ser, apenas, a fonte mais recuada, a partir da qual se inicia a tradição de um texto. Só a partir do século XVI é que se começa a encontrar, esparsamente, autógrafos de compositores.

Levemos em conta, finalmente, que, ao buscarmos o arquétipo, ou seja, a fonte original perdida, incorremos no erro de achar que haverá sempre uma única fonte autoral perdida, o que contraria o conhecimento que temos sobre a atividade modificadora dos compositores, assunto que será abordado na seção crítica das variantes. O “exercício de estemática” apresentado acima me fez concluir sobre a existência de duas versões autorais do *Christus factus est*, de José Maurício, e cada uma dessas versões seguiu seu caminho na tradição.

Nas palavras de Caraci Vela, não há qualquer razão para que sejam valorizadas apenas as fontes autorizadas como confiáveis, já que diferentes caminhos da tradição podem fixar essas variantes (1995b: 13), o que faz com que “o culto ao autógrafo [...] possa, facilmente, induzir a avaliações erradas” (Idem: 6).

Destaco, para finalizar esta seção, algumas obras que poderiam passar pelo processo de edição crítica com base na estemática, devido à quantidade de fontes de tradição que as transmitem e às eventuais complexidades que trazem. Na esfera brasileira, temos José Maurício com o *Te Deum em Ré*, CPM 96, com pelo menos seis fontes; a *Missa Mimoso*, CPM 111, com pelo menos quatro fontes, apresentando enorme complexidade; a *Missa em Mi bemol*, CPM 118, com pelo menos oito fontes de procedências bastante diversas; o *Credo em Dó Maior*, CPM 123, com pelo menos sete fontes; o *Credo em Ré Maior*, CPM 127, com pelo menos três fontes, mas certamente desdobráveis em mais; o *Libera me*, CPM 181, com uma complexa história de transmissão.

Na esfera portuguesa, Marques ressalta algumas obras de Marcos Portugal transmitidas em várias versões: a *Missa Grande*, em Mi bemol maior, P 01.09, o *Te Deum*, em Ré maior, P 04.08, e as *Matinas da Conceição*, em Dó maior, P 03.05 (2010b: V), todas transmitidas por fontes de tradição (MARQUES, 2012: passim) ensejando, assim, a aplicação da estemática para estabelecimento de seus textos, embora em sua edição da *Missa Grande* tenha esse autor utilizado prioritariamente o método do melhor texto, que será discutido na seção a seguir.

Ainda na esfera portuguesa, menciono pesquisa minha recente para edição das *Matinas do Sábado Santo*, de David Perez (1711-1778), compositor napolitano que desenvolveu grande atividade em Portugal, a partir de 1752. A obra é transmitida por 23 fontes de tradição (FIGUEIREDO, 2015), apresentando enorme variedade. Aqui, a estemática é colocada em cheque pela extrema fragmentação das fontes, a maioria em partes cavadas. A pesquisa está em andamento e não posso ainda garantir que a metodologia estudada nesta seção poderá dar conta da complexidade da transmissão dessa obra.

Outras metodologias da crítica textual

Joseph Bédier (1864-1938), filólogo francês do final do século XIX, ao levantar críticas ao método de Lachmann, principalmente no que diz respeito à predominância de estemas com ramos bipartidos, levando à escolha final das lições ao julgamento pessoal do editor, estabelece o método que leva o seu nome, ou o chamado método do melhor texto (*codex optimus*). O método consiste em selecionar apenas uma fonte como a melhor, baseada no fato de ser a mais antiga ou a menos corrompida, recorrendo-se às outras fontes ou à emenda conjectural, para a correção dos erros evidentes (GRIER, 1995: 99). Essa metodologia enfatiza, assim, a realidade física da fonte singular contra a hipótese do resultado da análise comparada, preferindo a reprodução diplomático-interpretativa de uma única fonte à reconstrução de seu texto (CARACI VELA, GRASSI, 1995: 389).

Brown (1980: 840) preconiza a utilização desse método em música, ao dizer que

a maior parte dos editores modernos concorda que é melhor basear uma nova edição numa boa fonte do que publicar uma miscelânea, em nada parecida com algo que tenha existido, na época da própria obra, ou logo depois.

Caldwell segue a mesma linha, ao propor que o método mais objetivo para se editar um texto é tomar uma única fonte como referência (1985: 4).

Percebe-se que, com a utilização da proposta de Bédier, são colocadas de lado as variantes, com exceção, talvez, da variante alternativa. Esse é o ponto principal da crítica de Contini (1986: 140), destacando a possibilidade de que, na fonte singular, além dos erros claros, possam subsistir variantes adiaforas de aparência plausível, individualizáveis apenas por meio de análise comparada de todas as fontes, e que, sem colação, passariam inadvertidas. Outras questões são levantadas por este autor, tais como a definição de “erros evidentes” e a escolha “do melhor manuscrito” (Idem: 139).

O método desenvolvido separadamente por Dom Henri Quentin (1872-1935), W.W. Greg (1875-1959) e Vinton A. Dearing (1920-2005), durante o século XX, parte da recusa de distinguir entre lições do terceiro tipo, erros, e lições do primeiro tipo, corretas. Resultam, assim, apenas lições variantes, que são submetidas a análises estatísticas, para determinar a filiação das fontes (GRIER, 1996: 66), ou seja, a lição mais presente é a que deve acabar prevalecendo (FEDER, 1987: 58). É a recorrência do antigo critério da maioria.

Outro método foi desenvolvido conjuntamente por George Kane (1916-2009) e E. Talbot Donaldson (1910-1987), que baseiam suas conclusões a partir de lições do segundo tipo, que eles julgam como erros, por considerações interpretativas (GRIER, 1996: 67).

A análise cladística é uma metodologia mecanicista utilizada por biólogos evolucionistas para a reconstrução da história evolutiva dos organismos, a partir das suas características comuns. Essa metodologia foi utilizada para confirmar o estabelecimento de um estema envolvendo 44 manuscritos que transmitiam uma lenda norueguesa antiga (ROBINSON, O'HARA, 1992). Desconheço se novas experiências foram feitas com essa metodologia na literatura ou se foi aplicada a fontes musicais.

Embora a estemática seja um método valioso para o estabelecimento de um texto transmitido por várias fontes de tradição, as suspeitas trazidas por Bédier quanto à predominância de estemas bipartidos criaram importante cisão entre os editores. Assim, os textos passaram a ser abordados, nas palavras de Eklund, tanto do ponto de vista tradicional, ou seja, utilizando o método do melhor texto bédieriano, como do ponto de vista da estemática, gerando tipos específicos de edição.

A edição Urtext

Ao teórico vienense Heinrich Schenker (1868-1935), com suas edições das sonatas de Beethoven, na década de 1910, é muitas vezes dada a primazia de iniciador das chamadas edições *Urtext* (DADELSEN, 1995: 52). Não é totalmente correto, porém, que ele tenha sido o iniciador, mas sim aquele que deu estímulo novo e decisivo ao método filológico-musical (FEDER, 1995: 86). A verdade é que, já no final do século XIX, a *Königliche Akademie der Künste*, de Berlim, lança várias edições de obras de Mozart, Beethoven, Chopin e Bach, nas quais, pela primeira vez, foi empregado o termo *Urtext* (Idem). Tais edições surgiram como reação à avalanche de edições interpretativas ou práticas existentes naquele momento, que obscureciam o texto original com grande quantidade de intervenções editoriais (GRIER, 1996: 11). O objetivo expresso no prefácio dessas edições *Urtext* seria evitar o “assoreamento das fontes” (apud FEDER, 1987: 86).

Andrade relata sobre o sintomático posicionamento do pianista russo Anton Rubinstein (1829-1894) com relação a uma nova percepção da situação das edições práticas e *Urtext*, na *Gazeta Musical*, periódico de curta duração publicado no Rio de Janeiro no início da década de 1890:

ainda com relação à performance da música antiga, Rubinstein alerta para o problema das edições feitas por artistas célebres (como Czerny fez para a obra de Bach) que se distanciam da partitura original e na maioria das vezes a disvirtuam (sic). Rubinstein propõe que se façam edições ‘acadêmicas’ das obras dos grandes mestres, fiéis à partitura original (ANDRADE, 2014: 34).

Qual pode ter sido o impacto desse depoimento de Rubinstein no Rio de Janeiro, da década de 1890, quando as casas editoras estavam produzindo grande quantidade de edições práticas, tanto de repertório profano quanto sacro?

Se tomarmos o sentido da palavra *Urtext* em alemão, “texto original”, chegamos à conclusão de que, a rigor, “apenas uma edição fac-similar do autógrafa de uma obra pode ser considerada um *Urtext* verdadeiro” (FEDER, 1995: 75), levando-se em consideração, ainda, que “edições fac-similares só fornecem o *Urtext* autêntico nos casos em que o compositor deixou apenas um autógrafa, não tendo introduzido variantes, em seguida” (BADURA-SKODA, 1995: 188).

Walther Dürr, ao caracterizar a edição musicológica, diz que “o editor pesquisa a melhor fonte (um *Urtext*), editando apenas essa, não adicionando nem deixando de lado coisa alguma” (1991: 522). Dahlhaus (1995: 69) corrobora tal posição, destacando no *Urtext* a renúncia à integração editorial: o texto como é, ou um texto “suficientemente” autêntico.

O *Urtext* verdadeiro enfatizaria, assim, o aspecto do texto fixado na fonte, apenas uma, com um mínimo de intervenção editorial, não se distinguindo muito da edição diplomática. No entanto, questões mercadológicas foram ampliando o conceito de *Urtext* (GRIER, 1996: 11), principalmente por esse termo ter passado a ser a garantia de um texto confiável, especialmente para os adeptos da chamada Música Antiga. Tudo isso fez com que o termo *Urtext* passasse a ser dos mais controvertidos em termos editoriais e, segundo Eva Badura-Skoda, “tem dado margem a muito abuso” (1995: 188).

Dois itens passam a integrar as considerações sobre o *Urtext*: utilização de metodologias da crítica das variantes e da crítica textual e inclusão de elementos para a prática. Nas palavras de Günter Henle (1954: 377), um dos mais importantes editores da segunda metade do século XX:

a tarefa de nosso tempo, no campo da edição musical, deve ser, assim, restabelecer as obras de nossos grandes mestres em sua forma não falsificada e livre de todos os acréscimos arbitrários, fornecendo ao

público, amante da música, textos fiéis ao original e, ao mesmo tempo, oferecer edições destinadas à utilização prática.

Feder e Unverricht, em seu extenso estudo sobre o *Urtext* (1995), apontam que ele é geralmente entendido como um texto perseguido (Idem: 77), ou seja, aquele que reflete a intenção de escrita do compositor, apesar de que o aspecto de texto fixado seja, aparentemente, sua característica mais intrínseca:

Urtext é, de fato, o texto que o compositor previu escrever, e a edição *Urtext* é, portanto, uma forma de edição crítica que compreende, nesse estreito sentido, a intenção do compositor. A edição *Urtext* se coloca na linha que parte do texto fixado na fonte e mergulha na interpretação livre de um texto definido na origem com método crítico, entre edição diplomática e edição crítica em sentido amplo (Idem: 80).

Apontam eles, ainda, para a necessidade de que apenas um mínimo de modernização seja introduzido para não afetar o trabalho de revisão primária, ou seja, aquela que busca a intenção de escrita do compositor, ficando o texto apenas legível, sem tentar realizar as intenções de execução, que estão subjacentes, senão não se diferenciaria da edição crítica em sentido amplo (Idem). Além disso, a revisão secundária, ou seja, aquela que busca a intenção sonora do compositor, é outro fator de ampliação do conceito de *Urtext*, na medida em que “supera a intenção de escrita do compositor para satisfazer as condições editoriais de hoje” (Idem: 81). Advertem Feder e Unverricht, finalmente, que “se a edição *Urtext* precisa utilizar alguns atributos de uma edição prática, é melhor fazer escolhas que intervenham sobre o texto de maneira menos pesada” (Idem: 82). Caraci Vela sintetiza a questão, ao afirmar que *Urtext* é a “edição diplomática de fonte única, autorizada, com indicações úteis para a prática de execução” (1995b: 21), utilizando a metodologia bédieriana (Idem: 17). A autora vai mais longe ao dizer que as intervenções editoriais devem indicar questões de “execução da época” (CARACI VELA, GRASSI, 1995: 385). Chegamos, no entanto, ao extremo oposto, em que se usa o termo *Urtext* para designar até uma edição que sequer se baseia em fonte primária (BADURA-SKODA, 1995: 188), como são os vários exemplos, trazidos por Eva e Paul Badura-Skoda, de edições de obras de Mozart que se automeiam *Urtext*, mas que foram baseadas em edições do século XIX (1962: 129), denunciando, ainda, a falácia de prefácios que não refletem a realidade dos textos editados (Idem: 130). Advogam esses dois autores, finalmente, que “seria uma boa coisa que o uso da palavra ‘Urtext’ fosse protegida pela lei, para prevenir tal mau uso” (Idem: 129).

A utilização de metodologias da crítica textual ou crítica das variantes e a inclusão de elementos para a prática fazem com que o limite entre edições *Urtext* e crítica vá se tornando tênue. Mesmo a distinção que seria fundamental, a do número de fontes a serem empregadas para gerar o texto editado, não parece ser um elemento diferenciador por excelência. Eva Badura-Skoda (1995: 191), por exemplo, é da opinião de que a edição *Urtext* deva examinar diversas redações, mesmo no caso em que se tenha conservado o autógrafo. Por outro lado, afirma Caraci Vela (1995b: 22) que, mesmo um texto transmitido por fonte única, pode ser objeto de edição crítica.

Segundo Dahlhaus, “o conceito de *Urtext* teve consequências exatamente pelo fato de ter permanecido vago, e isso fez dele um *slogan*” (1995: 68).

A crítica textual e suas conotações ideológicas

A crítica textual, ou busca da origem de um texto, apresenta várias conotações ideológicas.

Inicialmente, na oposição verdadeiro/falso, enumerada por Foucault entre os seus três tipos de procedimento de exclusão, presentes, segundo ele, em qualquer sociedade (apud HANSEN, 1992: 33). Para esse autor, é nessa oposição verdadeiro/falso que se situam os sistemas editoriais. O objetivo da crítica textual de reconstituição de um texto implica a exclusão de todos os acréscimos e modificações inseridas nele em seu percurso no tempo e no espaço, ficando do lado verdadeiro o autor e sua intenção e, do lado falso, as contribuições da tradição. Segre é de opinião de que “valeria a pena percorrer a história da edição dos textos relacionada com as diferentes concepções de verdade e, conseqüentemente, com a importância atribuída a esses mesmos textos” (1989: 160).

Em segundo lugar, o aspecto sagrado dos textos. O mesmo Segre (1989: 153) chama a atenção para o fato de que a palavra texto tenha surgido no mundo judaico-cristão, pleno de circunstâncias nas quais a palavra de Deus é transmitida por escrito, tornando sagrado o próprio ato da escrita: “hieróglifo = ‘escrita sagrada’” (Idem: 154). A ideia do sagrado está subjacente ao surgimento da sistematização da crítica textual, no início do século XIX, como pode ser sintomaticamente constatado em algumas de suas mais importantes aplicações pioneiras, ou seja, na busca de reconstituição dos textos do Novo Testamento, empreendida por Lachmann e outros filólogos de sua época (TIMPANARO, 1988: passim).

O trabalho desenvolvido pelos mesmos filólogos em torno dos clássicos antigos traz a terceira conotação ideológica para a crítica textual: a criação e manutenção de um cânon, ou seja, um conjunto de obras consagradas. À semelhança da literatura, há também nos procedimentos da crítica do texto musical a busca da criação de um cânon de obras que teriam o mesmo peso filológico dos textos literários ou de história política. É exatamente no início do século XIX que esse cânon de obras musicais vai se configurando, sintomaticamente, junto com a própria sistematização da crítica textual.

As três conotações ideológicas apontadas acima levaram à ideia, nas palavras de Gadamer, de “serviço ao texto”, ou seja, de tentativa de preservá-lo na sua pureza original para poder ser utilizado pelas gerações do presente (apud QUERBACH, 1988: 19). Tal atitude pode ser exemplificada por Bowers, que, após constatar “a deletéria e impiedosa influência que tira pedaços de um texto no curso de sua transmissão”, propõe que a mais importante preocupação [...] seja a de “guardar a pureza de importantes documentos da nossa literatura e de nossa cultura” (1959: 8). É sintomática a analogia que estabelece esse autor entre “uma pequena corrupção no texto” e um possível “pecadilho no Éden”, ambos, segundo ele, intoleráveis (Idem).

A crítica textual também pode ter conotações políticas, como é o caso da história contada por João, o Diácono, ocorrida em torno do início do século IX, que revela a surpresa de Carlos Magno, quando de sua estadia em Roma, ao perceber o nível de discordância entre os Cantos Romano e o Galicano, levando-o ao questionamento sobre o autêntico Antifonário:

naquela ocasião, assim reza a história, perguntou Carlos Magno se a corrente ou a nascente carregam a água mais pura. Quando recebeu a resposta, “a nascente”, comentou sabiamente, “então nós também, que até agora bebemos das águas turvas da corrente, devemos voltar à clareza da nascente”. Deixou ele, então, dois clérigos com [o papa] Adriano. Depois de boas instruções, restauraram eles o canto antigo em Metz e, a partir daí, para toda a Gália (apud TREITLER, 1974: 339ff).

O objetivo de unificação do canto litúrgico por parte daquele monarca, com a conseqüente preocupação com a “fonte pura”, esteve a serviço do expansionismo territorial e político, levando à formação e estabilização de seu império. É, aliás, precisamente nos domínios do império carolíngio que a notação neumática vai primeiramente se desenvolver, gerando, a partir daí, textos escritos, sem os quais seria impossível, sequer, pensar na constituição de uma crítica do texto musical. Relembremos as palavras de Caraci Vela, que diz: “só existe filologia onde existe texto escrito” (1995b: 6).

O aspecto nacionalista em torno do estabelecimento de textos musicais – nuance de conotação política – pode ser exemplificado, ainda, pela postura do Imperador Wilhelm II da Alemanha, ao saudar, em 1889, os *Denkmäler deutscher Tonkunst*^[37] como um meritório empreendimento patriótico e artístico (DAHLHAUS, 1995: 65).

Assim, o autor – seja ele Deus, os santos, os clássicos gregos ou o compositor – seu produto, o texto, e sua intenção ao grafá-lo são os pontos de partida da crítica textual, que guiam a busca da origem desse texto e de sua reconstituição.

Qual a importância de se tentar restabelecer um texto musical, segundo os critérios da crítica textual, e despender tanto tempo e dinheiro na pesquisa?

Dadelsen é da opinião de que a corrupção de textos musicais, tendo significado menor do que em obras literárias – onde, segundo ele, uma palavra errada pode levar a um entendimento ao contrário do original, enquanto uma nota errada não muda o significado de um trecho musical de forma decisiva (1972: 44) – não justificaria tanto esforço. Seria necessário aqui um aprofundamento na questão da semântica musical para podermos constatar a inadequação da afirmação acima. Basta apenas um exemplo, conforme oferecido por Nattiez (s.d: 28), de que o significado em música não é tão simples como coloca Dadelsen. A mesma indiferença pela Filologia, que afeta o crítico musical, está presente também no domínio literário, conforme constata Bowers (1959: 1-2).

Dadelsen, porém, encontra justificativas para o dispêndio de tempo e energia com a utilização dos métodos da crítica textual, ao constatar ser essa metodologia a única maneira de “ordenar e, com isso, julgar corretamente a tradição” (1972: 44). Aponta esse autor, por exemplo, a importância que teve a crítica textual no estabelecimento da nova cronologia das obras de Bach (Idem) e como o conhecimento profundo das fontes que transmitem um repertório evita especulações inúteis e hipóteses descabidas (Idem: 45). O consolo que trazem as duas últimas afirmações de Dadelsen não compensa o seu descaso com a questão puramente textual, que deve estar no centro das atenções, dentro da perspectiva da crítica textual.

A crítica das variantes e suas metodologias

Uma obra musical ocidental de tradição escrita tem sempre sua origem associada a um compositor, identificado ou não, que, utilizando-se dos recursos técnicos e estilísticos de

[37] Monumentos da música alemã.

sua época, cria e grafa seu texto, que será executado e transmitido no tempo e no espaço por vários tipos de documento.

O compositor é não só responsável pela origem de seu texto, mas é também importante agente modificador, gerando alterações de vários tipos, que podem ocorrer por diferentes razões, como será visto adiante. É imensa a quantidade de exemplos de compositores que modificam seus textos. Na esfera luso-brasileira, temos tanto o caso das diferentes versões autógrafas de obras de José Maurício (MATTOS, 1970: passim), como o de Marcos Portugal, com suas inúmeras versões de obras sacras, principalmente as escritas em Portugal e adaptadas para o uso no Rio de Janeiro (MARQUES, 2012: 279-280). Tais modificações podem ser muito intensas e ocorrer durante longo período de tempo. Temperley, se referindo à *Sinfonia Fantástica*, de Berlioz (1803-1869), constata a “dificuldade de estabelecer quando terminou a composição e quando começou a revisão” (apud RUSSO, 1998: 71ff.).

O comportamento de Berlioz parece ir contra a ideia de Robert Schumann, segundo a qual “a primeira concepção [de uma obra] é sempre a mais natural e a melhor. A razão erra, mas o sentimento não” (apud DADELSEN, 1995: 48). No entanto, o próprio Schumann, apesar da declaração acima, foi levado muitas vezes a introduzir modificações importantes em sua obra (Idem: 56).

Quatro tipos de modificação do texto musical podem ser gerados pelo compositor:

- 1) as variantes, modificando-o no nível das lições;
- 2) as versões, ou seja, macrovariantes que o modificam em nível estrutural;
- 3) os erros, introduzindo modificações não desejadas;
- 4) as correções de erros cometidos em fases anteriores.

Duas correntes teóricas procuram lidar com as modificações feitas pelos compositores. A primeira, a crítica genética, já estudada no capítulo 4, lida com as modificações ocorridas na profase do texto. A segunda, a crítica das variantes, estudada neste capítulo, lida com as modificações ocorridas em textos já considerados pelos compositores como terminados. Segre, porém, destaca o fato de que nem sempre parece clara a distinção entre a crítica das variantes e a crítica genética e enfatiza que, para ele,

a distinção entre uma e outra [crítica das variantes e crítica genética] é puramente operacional, já que, quanto maiores e mais radicais são as variantes, menos elas podem figurar num aparato crítico; além disso,

seria necessário um aparato capaz de assinalar [...] a ordem cronológica das variantes, que, evidentemente não coincide com aquela das linhas ou versos de um texto. Poder-se-ia afirmar, paradoxalmente, que o esboço de um texto que, em seguida, foi totalmente refeito, representa uma única macrovariante, não inserível num aparato (1995b: 39).

Se a crítica textual, como vimos, procura estabelecer um texto enfatizando a intenção de escrita do compositor a partir dos vestígios deixados pelas fontes de tradição, tem a crítica das variantes outra abordagem, procurando estabelecer um texto que não apenas reflita a intenção de escrita original do compositor, mas também sua última intenção, ou a chamada “versão de última mão”. Para tanto, é necessária a correta avaliação dos quatro itens enumerados acima, com vistas à edição de uma obra, feita dentro do enfoque da crítica das variantes.

Variantes, versões de autor, erros e correções podem ser detectados nos vários tipos de documento que transmitem uma obra, e essas modificações autorais podem ser divididas em duas grandes categorias:

- 1) autógrafas – são aquelas geradas pela mão do compositor, estabelecendo uma ou várias redações consideradas definitivas por ele, em diferentes momentos;
- 2) autorizadas – são aquelas feitas por outrem, mas sob a supervisão do compositor.

Entre os documentos autorizados podem ser citados:

- a) cópia preparada sob a supervisão direta do compositor, a chamada cópia autêntica;^[38]
- b) edição impressa sob a supervisão do compositor – a supervisão do compositor no momento da impressão pode levar a modificações nas próprias placas ou tipos a serem usados para tal fim. Numerosos exemplos podem ser encontrados na relação de Beethoven com seus editores, conforme pode ser detectado em sua correspondência (KALISCHER, 1972: passim);
- c) cópia impressa com correções autógrafas – uma vez recebida a cópia impressa, o compositor pode introduzir correções ou modificações no exemplar, de própria mão. Um exemplar impresso da *2ª Sonata em Dó menor* para piano, de Francisco Valle (1869-1906), tem várias anotações autógrafas do compositor indicando modificações no *Romance* e no *Rondó* (PIRES, 2011: anexos);

[38] Sobre este termo, ver Marques (2012: 183).

d) material de execução contemporâneo do compositor – pode demonstrar as variantes introduzidas pelo compositor, seja nas lições acidentais e substanciais, ou mesmo nas estruturas;

e) gravações feitas pelo autor ou sob sua supervisão – durante o processo de gravação o compositor pode aproveitar para introduzir modificações, seja no nível das lições substanciais, acidentais ou da estrutura. Como visto no capítulo 1, a gravação de CDs ou DVDs em estúdio ou locação terá mais peso na avaliação das modificações do que gravações de execuções ao vivo, nas quais discrepâncias podem acontecer de forma totalmente involuntária. Souza (2010), por exemplo, utiliza as informações contidas em duas gravações do *Concertino para oboé e cordas T.17*, de Breno Blauth (1931-1993), para, por meio de comparação com as fontes manuscritas da obra, tomar suas decisões com vistas à sua edição.

A identificação da fonte manuscrita como autógrafa ou autorizada é requisito essencial para o estabelecimento de um texto a partir das metodologias da crítica das variantes. A pesquisa para tal fim pode atingir níveis sofisticados, como é o caso daquela realizada por Goldberg, utilizando, inclusive, a grafoscopia, na busca da autenticidade da grafia de Alberto Nepomuceno, para embasar suas decisões editoriais com relação à *Sonata para piano* desse compositor (GOLDBERG, 2004: 152-157). Estudos grafoscópicos ainda mais sofisticados são realizados por Marques (2012) no texto introdutório de seu catálogo da obra religiosa de Marcos Portugal.

No caso de uso de gravações como fontes, é preciso ter-se a certeza de que as modificações encontradas são de ordem autoral, tarefa nem sempre fácil. Breno Blauth, em carta a León Biriotti, datada de 1982, assim se refere a uma gravação do mesmo *Concertino para oboé e cordas*, já mencionado:

confesso que a gravação não me agradou, pois cortaram alguns pedaços, para caber no disco, e o solista confundiu muitas vezes, fã sustenido com fá natural. Mas a gravação está no comércio, que fazer? (apud SOUZA, 2010: 19).

É também importante o estabelecimento da cronologia dos documentos autorais. É claro que as modificações e versões estabelecidas pelos compositores acontecem cronologicamente e, quando não há datação das fontes, é necessária a devida atenção a todo tipo de indício. Eduardo Monteiro, após observar as três fontes autorais e autorizadas que transmitem o *Quintetto op.18*, de Henrique Oswald (1852-1931), alvo de edição sua, conclui, ao se

referir a uma das fontes: “foi o primeiro dos manuscritos do *Quintetto* a ser escrito. Pode-se chegar a essa conclusão pelas rasuras no quarto movimento, que já aparecem corrigidas nos outros dois documentos” (MONTEIRO, 2009: 52).

As razões que levam o compositor a introduzir variantes, correções e produzir novas versões são muitas. Exemplificarei algumas:

a) insatisfação com o resultado alcançado:

“Estou enviando à Vossa Senhoria o resto da *Arianna*. Se tivesse tido mais tempo, eu a teria revisado mais profundamente e até, talvez, melhorado bastante” (carta de Monteverdi a Alessandro Striggio, datada de 4 de abril de 1620, apud STEVENS, 1995: 203).

b) percepção de novas possibilidades em seu texto:

“Gostaria que o senhor pudesse ver uma maneira de induzir um editor de Londres a considerar [...] uma sonata para piano transcrita por mim como Quinteto para 2 violinos, 2 violas, 1 cello” (carta de Beethoven a Ferdinand Ries, s.d., apud KALISCHER, 1972: 269).

“No conjunto de sua obra, todas as transcrições realizadas por Henrique Oswald partiram de peças escritas originalmente para piano solo” (AGOSTINI, MONTEIRO, 2007: 3).

c) pressão das circunstâncias:

adaptação por Wagner de sua ópera *Tannhäuser*, quando de sua apresentação em Paris, inserindo típicos ballets ao gosto parisiense, que não constavam do original (DAELENSEN, 1995: 48ff).

d) modificações ou correções a partir de sugestões de colegas e executantes:

“Nessa Sonata [*Waldstein*], havia inicialmente um grande Andante [justamente o Andante Favorito]. Um amigo observou para Beethoven que, na sua opinião, a sonata estava longa demais, e por essa razão foi espantosamente maltratado por ele. Apenas uma reflexão mais tranquila convenceu depois o meu professor da exatidão da observação. Publicou, por isso, o grande *Andante em Fá maior* em 3/8 separadamente, e, em seguida, compôs como complemento o interessante *Introduzione al Rondo*, que agora se encontra na sonata” (Ferdinand Ries, aluno de Beethoven, apud DAELENSEN, 1995: 55).

“Eu não sei se você lembra que nós modificamos algumas coisas no Estudo 7. De qualquer forma, se a edição for publicada imediatamente, me avise, que eu enviarei a você a cópia com as alterações que nós concordamos da última vez em Paris. Eu acabo de gra-

var para Decca aquele Estudo [7] e o Prelúdio com a melodia no baixo. Acredito que você gostará” (carta de Andres Segovia a Villa-Lobos, apud FRAGA, 1997: 23).

“O próprio Abel Carlevaro, então, sugeriu que este [*Estudo n.1 para violão*] soaria melhor se fosse tocado um pouco mais lento. Villa-Lobos prontamente aceitou e adicionou a expressão “ma non Troppo” (FRAGA, 1997: 15ff).

e) ordens de quem encomenda:

“Tendo sido ordenado por tão excelente Senhor como vós [...] a compor a Missa aqui incluída, eu a moldei da forma como fui instruído por mestre Annibale Capello. Se nesta primeira tentativa eu não preenchi os desejos de Vossa Excelência, eu imploro ser informado como vós a preferis – se curta, longa, ou escrita de tal forma que as palavras possam ser entendidas” (carta enviada por Palestrina ao duque de Mântua, em 1568, apud OWENS, 1997: 291).

“[...] e outro acréscimo de sopros e Violetas foi mandado fazer para o dia 7 de março de 1814” (GARCIA, 1811a).

f) não disponibilidade do mesmo grupo de executantes em situações diversas:

“Organo p^a q^{do} não houver instrumental” (GARCIA, 1811c).

“Missa Com toda a orquestra, a qual se pode executar de dois modos, e vem a ser ou com toda a orquestra, como fica dito, e n’este cazo de nenhuma maneira se deve usar do órgão, ou sómt^e. com todos os instrumentos de vento, Bachos e timbales, e d’este modo então he indispensável o órgão” (*Missa em Mi bemol maior*, de Marcos Portugal, apud MARRQUES, 2012: 292).

g) falta de tempo para compor nova obra encomendada, levando ao aproveitamento de material anterior:

Missa da Imaculada Conceição para 4v. e órgão, part. original acrescentada para a festa de S. Pedro de Alcântara no ano de 1809 (informação contida no catálogo de obras de José Maurício Nunes Garcia, organizado, em 1887, por Joaquim José Maciel, arquivista da Capela Imperial, apud MATTOS, 1970: 342).

h) adaptação ao gosto dos executantes:

[...] “se você pudesse arranjá-lo [o Quinteto] para flauta, faria uma boa coisa para os flautistas amadores, que já me propuseram tal coisa e iriam enxamear em torno dele como

insetos e se alimentar dele” (carta de Beethoven a Hofmeister, datada de 15 de dezembro de 1800(?), apud KALISCHER, 1972: 27)

i) percepção de limitações e possibilidades, a partir de execuções:

“No início do *Gloria* eu escrevi tempo comum ao invés de *alla breve* e mudança de andamento. Eu havia escrito dessa forma inicialmente; mas uma execução ruim, na qual o andamento foi tomado muito rápido, me levou a essa modificação” (carta de Beethoven à firma Breitkopf und Härtel, datada de maio de 1812, apud KALISCHER, 1972: 131).

j) injunções políticas:

Mudanças feitas por Prokófiev no final de seu ballet *Romeu e Julieta* por pressões de funcionários soviéticos (ROSS, 2009: 260).

Observemos que, em grande parte dos casos mencionados, as circunstâncias que levaram às modificações estão registradas em fontes indiretas: depoimentos, cartas etc., e chamo a atenção para o fato de que muitas das situações acima são decisões do próprio compositor, mas outras são feitas ou determinadas por outros agentes.

Martina (1993: 46) classifica as modificações feitas pelos compositores em dois grupos: aquelas motivadas por questões funcionais e aquelas motivadas por questões estéticas, enquanto Tanselle (1976: 194) divide tais revisões em dois tipos: vertical – “aquela que tem como objetivo alterar o propósito, direção e caráter da obra, tentando, assim, fazer dela um tipo diferente de obra”, sendo considerada vertical porque “move a obra para um plano diferente”; e horizontal – “aquela que tem como objetivo intensificar, refinar ou melhorar a obra como então concebida [...], alterando, assim, a obra em grau, mas não em tipo”, sendo considerada horizontal por “envolver alterações dentro do mesmo plano”.

Complementa esse autor que

ambas produzem mudanças locais na ‘intenção ativa’, mas revisões do primeiro tipo parecem estar na realização de uma ‘intenção programática’ alterada ou em refletir uma ‘intenção ativa’ alterada como um todo, enquanto as do segundo tipo, não (TANSELLE, 1976: 194).

Os erros de autor

O compositor está sempre sujeito a cometer erros ao grafar sua obra, tanto num primeiro momento quanto em cópias suas posteriores. A observação de Agostini e Monteiro (2007: 3) exemplifica bem a situação:

se por um lado é evidente o cuidado com que Oswald confecciona seus manuscritos, também é patente a distração que o caracteriza na mesma tarefa. Verifica-se o esquecimento sistemático na utilização de acidentes, divergências nas indicações de articulação, dinâmica, agógica, assim como variações de notas.

Os compositores têm consciência de que cometem ou podem cometer erros, e que nem sempre conseguem detectá-los e saná-los. Em carta de 25 de abril de 1931 ao organista Furio Franceschini (1880-1976), o mesmo Henrique Oswald reconhece que “ordinariamente os autores são péssimos revisores das próprias composições e, entre eles, eu sou o pior” (apud MONTEIRO, 2009: 56). Em outra carta, destaca a colaboração corretiva do mesmo Franceschini:

quanto à Sonata para órgão, não tenho mais do que agradecer-lhe novamente. O que o Sr. fez foi até demais e nunca me perdoarei por tê-lo obrigado a corrigir uns cinquenta sustenidos, bemóis, bequadros, etc., com o que deveria me envergonhar (Oswald apud MONTEIRO, 2009: 56).

Villa-Lobos, ao se referir a obras suas para violão, em conversa com Turíbio Santos, declarou:

quando vocês encontrarem um acorde de sete notas podem cortar uma delas. Eu não tenho tempo para fazer revisão, tenho muitas ideias para colocar no papel... (apud DUARTE, 2009: 46).

Os erros cometidos pelo compositor têm status especial, por acontecerem no bojo do processo criativo, e podem até ser confundidos com variantes. Porém, quanto à causalidade, eles têm muito em comum com os erros cometidos pelos copistas: distração, defeitos de memória, ditado interior, manuseio da mão, limites de cultura etc. O ambiente em que Villa-Lobos trabalhava, certamente contribuía para o surgimento de erros, conforme descreve Duarte:

as pessoas que tiveram o privilégio de ser seus amigos e de ter um contato muito próximo com ele relatam que sua casa estava sempre cheia

de amigos, colegas de profissão e muitas crianças, além do rádio ligado. E ele... compondo (2009: 43).

Observemos alguns erros de autor, com exemplos tirados da partitura autógrafa do *Moteto de São João Batista*, de José Maurício, CPM 55 (GARCIA, 1810a), procurando detectar sua gênese, quando possível.



em lugar de



Exemplo 5 – Pausa em posição errada nas trompas, no c. I/24, deslocando seu desenho rítmico em relação aos outros instrumentos.

Musical score for Example 6. It features two staves: Clarineta I (top) and Clarineta II (bottom). Both are in 3/8 time. The Clarineta I staff starts at measure 8 (c.8) and continues with a melodic line. The Clarineta II staff starts with a whole note marked "Unis" (unison) in measure 8, then has a whole rest in measure 9, and then resumes with a melodic line in measure 10. A "mudança de página" (page change) is indicated above the Clarineta I staff at measure 12.

Exemplo 6 – Súbita mudança de oitava na parte de clarineta II (c.II/8-13).

A partir do compasso 9 da 2ª seção, o autor escreve a abreviatura “*Unis*”, indicando que a clarineta II deve tocar em uníssono com a clarineta I. Mas, no compasso 12, início de nova página, a clarineta II se encontra na oitava de baixo. A mudança de página fez com que o compositor se esquecesse da indicação na página anterior. Observe-se, ainda, que, nesta seção, as clarinetas ora tocam em uníssono, ora oitavadas, com farta utilização das abreviaturas “*Unis*” e “*Unis 8ª abaixo*”, o que aumentou ainda mais a confusão do compositor.



Exemplo 7 – Omissão de pausa de colcheia no c.III/10.

Exemplo 8 – Acentuação errada da palavra *Propheta*, nos c.III/22-23.

Tal colocação do texto litúrgico só seria possível se a palavra fosse proparoxítona, de acordo com as regras mauricianas de colocação de texto.^[39] A união das hastes das duas primeiras notas do compasso III/23 corrobora o fato, indicando que a sílaba “*phe*” serviria para ambas, recurso gráfico muito comum em manuscritos mauricianos e de outros compositores de sua época. Some-se a isso o caráter de *appoggiatura* das primeiras notas de ambas as partes do mesmo compasso.

A cópia feita pelo compositor pode dar margem à continuação do processo composicional, com o surgimento de variantes. Possibilita também a correção de erros cometidos na fase anterior, mas enseja o surgimento de novos erros.

Outra fonte que transmite o mesmo *Moteto de São João Batista*, de José Maurício, traz erros do autor, mas enquanto copista de sua própria partitura autógrafa. Essa fonte é constituída de partes avulsas (GARCIA, 1810b), cuja origem provável é o fato de serem cópias das partes para execução da obra.

Vejamos alguns dos erros cometidos por José Maurício.

[39] Sobre a colocação de texto mauricana, ver Figueiredo, 2008.

Fonte A c.11 c.12 c.13 c.14 c.15

Fonte B/I

Fonte B/II

(acrescentado
à margem)

Exemplo 9 – Omissão de compasso na terceira seção, gerando várias rasuras.

No pentagrama do meio, observemos a situação inicial, em que o compositor, ao copiar essa parte de violino I, fonte B, da partitura, fonte A, omitiu o compasso 14. Ao se dar conta do equívoco, prolongou o pentagrama além do quadro normal, transcrevendo o compasso 13, e introduziu rasuras modificando as notas do compasso 14, de Si bemol para Lá, conforme representado no terceiro pentagrama acima. A mudança de pentagrama certamente causou a distração do compositor-copista.

Fonte A c.19 c.20 c.21 c.22 c.23 c.24

Fonte B/I

Fonte B/II

Exemplo 10 – Ditografia, com repetição de dois compassos, na primeira seção, gerando várias rasuras.

O compositor, certamente por um golpe de vista errado, repetiu os compassos 19-20 na fonte B, conforme o segundo pentagrama acima, omitindo ainda o compasso 22. Ao se dar conta do erro, inseriu rasuras nos dois compassos, dando-lhes o conteúdo correto, e eliminou o compasso seguinte, conforme representado no terceiro pentagrama acima.

Muitos dos erros autorais permanecem despercebidos pelo compositor, mas outros sofrem correções de sua mão, seja no próprio documento, por meio de rasuras, seja em documentos posteriores, revistos. Na presença de correções de autor, não pairam dúvidas,

evidentemente, quanto ao texto a ser considerado na origem, conforme é possível constatar nas correções feitas por Mignone na fonte original (A) de seu *Concertino para Clarineta e Orquestra* (SILVEIRA, 2008: 261).

As variantes de autor

Vejamos alguns exemplos de tipos de variante, utilizando a terminologia estabelecida no capítulo 1.

a) instaurativa: aquela que inclui algo que não havia no texto:



Exemplo 11 - *Moteto de São João Baptista (Præcursor Domini)*, CPM 55, de José Maurício Nunes Garcia, 3ª seção (GARCIA, 1810c).

Nos compassos 3-4, onde havia pausas na fonte A (GARCIA, 1810b), nas trompas, foi adicionada a lição acima na fonte B (Idem, 1810b).



Figura 1 – *Agnus Dei*, da *Missa n.7* (c.45), de Francisco Mignone.

Neste compasso, onde os contraltos e baixos tinham pausa, foi indicada a inclusão de notas, conforme a indicação “Todos”.

b) destitutiva: aquela que elimina algo que havia no texto, sem substituição:

No *Estudo 10*, de Villa-Lobos, uma seção inteira, com 17 compassos de um interlúdio, foi eliminada após o compasso 20, na edição de 1953, feita pela Max Eschig, quando comparada com duas das fontes autógrafas (MS Eschig e MS Guimarães I).^[40]

No *Quinteto op.18*, de Henrique Oswald, 4º movimento, a fonte AN (OSWALD, 1895) apresenta, entre os compassos 340 e 341, conforme a partitura editada por Monteiro, 8 compassos que são eliminados na fonte UFRJ (OSWALD, s.d.).

The image displays two systems of musical notation for the opera *Condor* by Carlos Gomes. The first system features a vocal line for 'Odalea' and a piano accompaniment. The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics 'Di Sa-mar-can - da la re - gi - na io'. The piano accompaniment consists of a treble and bass clef with various chords and melodic lines. The second system continues the vocal line with the lyrics 'son. ven - ga s'a - van - zi il reo pro - fá - na', including a triplet of eighth notes. The piano accompaniment continues with sustained chords and a melodic line in the bass.

Figura 2 – Trecho da ópera *Condor* de Carlos Gomes, conforme a fonte autoral mais antiga.

Os três compassos entre colchetes, existentes na fonte RA da ópera *Condor*, de Carlos Gomes (1836-1896), a mais antiga, foram eliminados nas fontes posteriores, MS, CB e CP (VIRMOND, 2006: 544).

c) substitutiva: aquela que substitui algo do texto por outra redação:

[40] Sobre esta importante variante, ver Fraga, 1997: 22 e Apêndices 3. O autor subentende ser essa uma variante instaurativa, mas a cronologia apresentada por ele próprio faz desta uma variante destitutiva.

Fonte A

Fonte B

Exemplo 12 - *Precursor Domino – Moteto de São João Batista*, CPM 55, de José Maurício Nunes Garcia, 3ª. seção (GARCIA 1810b e 1810c).

Nos compassos 1-3, nas flautas, a lição da fonte A (GARCIA, 1810b), transcrita no sistema de cima, foi substituída pela lição da fonte B (GARCIA, 1810c), transcrita no sistema de baixo.

Exemplo 13a Exemplo 13b
Quintetto op.18, de Henrique Oswald, 4º movimento (OSWALD, 2009).

Nos compassos 234-237, o violino II dobrava o violino I à oitava, na fonte NA (OSWALD, 1895), conforme o exemplo 13a, sendo substituído pela lição como no exemplo 13b, na fonte UFRJ (OSWALD, s.d.). O dobramento já vinha ocorrendo desde o compasso 226.

d) compensativa: aquela que é introduzida para equilibrar outra variante:

	Variante 1	Variante 2
Soprano		
	A - gnus De - i	A - gnus De - i
	Variante 1	Variante 2
Tenor		
	A - gnus De - i	A - gnus De - i

Exemplo 14 - *Missa de São Pedro de Alcântara*, CPM 105, de José Maurício Nunes Garcia, *Agnus Dei*, c.2, 16, 18 comparando-se com c.4 (GARCIA, 1809b).

A modificação no ritmo da lição no soprano levou à do tenor, ou vice-versa.

e) alternativas: aquelas que são mantidas, no mesmo manuscrito, representando versões diferentes de uma mesma lição, sem que o autor tenha chegado a optar por uma delas:

The image displays a musical score for two flutes, Flauta I and Flauta II, in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The score is divided into two sections: 'Variante I' and 'Variante II'. In 'Variante I', Flauta I plays a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, with a trill (tr) over the C5. Flauta II plays: B3, C4, D4, E4, with a trill (tr) over the E4. In 'Variante II', Flauta I plays: G4, A4, B4, C5, with a trill (tr) over the C5. Flauta II plays: B3, C4, D4, E4, with a trill (tr) over the E4. The notation includes stems, beams, and trill ornaments.

Exemplo 15 – *Lauda Sion*, CPM 165, de José Maurício Nunes Garcia c.7/8, comparando-se com c.19/20, 346/347 e 358/359 (GARCIA, 1809a).

Observemos nas flautas a hesitação entre a presença de terminações explícitas para os trilos, bem como a modificação rítmica na lição da segunda flauta.

Um exemplo particularmente insólito de variante alternativa, envolvendo duas fontes diferentes, é destacado por Silveira, com relação ao *Concertino para Clarineta*, de Francisco Mignone:

Mignone, então, deu liberdade para que [José] Botelho compusesse sua própria versão para esse trecho. Tal versão sugerida por Botelho foi ouvida por Mignone que autorizou sua execução. Tal sugestão não foi executada na primeira audição da obra, só posteriormente (SILVEIRA, 2008: 267).

O método do texto-base

O método do texto-base (*copy-text*) foi desenvolvido no âmbito da moderna filologia anglo-americana, para lidar com os erros e, principalmente, as variantes de autor. Foi concebido inicialmente por Ronald B. McKerrow (1872-1940) e conheceu grande desenvolvimento durante o século XX, nas mãos de autores, como W. W. Greg (1875-1959), Fredson Bowers (1995-1991) e G. Thomas Tanselle (1934-), entre outros.

O método, nas palavras de Tanselle, tem por objetivo “apresentar um fundamento racional para selecionar, e, então, corrigir um texto básico, nos casos em que a escolha não tenha sido óbvia pelas evidências históricas, biográficas, bibliográficas e linguísticas disponíveis” (1976: 168).

Para entendermos a metodologia do texto-base e sua eventual aplicabilidade em textos musicais, é preciso ter em mente alguns pontos:

- 1) é prioritariamente concebida para lidar com textos literários, inicialmente de Shakespeare;
- 2) utiliza, na maior parte dos casos, edições publicadas autorizadas como fontes para a edição;
- 3) estabelece a distinção, já apontada no capítulo 1, entre lições substanciais e acidentais.

Relembro que as lições substanciais são aquelas que carregam sentido, como, por exemplo, as palavras do texto literário, e as acidentais, aquelas que incluem pontuação, ortografia etc. (GREG, 1950-1951: 22).

O método envolve os seguintes passos:

- 1) escolha do texto-base, a partir do qual todos os demais passos serão dados;
- 2) correção dos erros presentes no texto-base;
- 3) consideração sobre as lições acidentais;
- 4) consideração sobre as variantes substanciais.

Quanto ao primeiro passo, algumas alternativas são enumeradas por Tanselle (1976: passim):

- a) na inexistência de um manuscrito completo de um texto, o texto-base deve ser normalmente a mais antiga edição impressa disponível baseada no manuscrito desaparecido;
- b) se é possível determinar que uma edição posterior foi cuidadosamente revisada pelo autor, ela se torna o texto-base;
- c) se uma obra foi inteiramente reescrita e impressa a partir de novo manuscrito, a edição revisada será escolhida como texto-base.

Greg é consciente de que “os casos de revisão diferem tão enormemente em circunstância e caráter que parece impossível estabelecer regras rígidas sobre quando um editor deve tomar a edição original como seu texto-base e quando a reimpressão revisada” (1950-1951: 35)

Quanto ao segundo passo, os erros são corrigidos por colação, mas também por conjectura.

Quanto à consideração sobre as lições acidentais, terceiro passo, a regra básica, que pouco mudou, é a de que o texto-base permanece a referência para elas.

O ponto mais debatido, porém, pelos seguidores do método, diz respeito à escolha entre as variantes textuais, quarto passo. Na formulação inicial de McKerrow, as variantes deveriam ser aquelas presentes no texto-base escolhido, partindo do princípio de que o editor não poderia escolher entre as variantes aquelas que ele próprio preferiria em seus próprios escritos (apud TANSELLE, 1994: 8). Em 1950, Greg, no seu clássico artigo *The Rationale of Copy-Text*, estabelece novos parâmetros para a escolha das variantes:

- a) incorpora-se no texto-base as variantes de edições posteriores que possam ser comprovadas como revisões autorais;
- b) o fato de o editor adotar uma variante substancial de edição posterior não o obriga a adotar todas outras variantes dessa edição.

De acordo com esses parâmetros, Greg, como Housman, elevou o papel do julgamento informado na escolha entre variantes (TANSELLE, 1994: 3), dentro do princípio de que “a escolha entre lições substanciais pertence à teoria geral da crítica textual” (GREG, 1950-1951: 27).

Autores não afinados com os princípios do texto-base discordam da abordagem das variantes dentro desse método. Caraci Vela, por exemplo, destaca o hábito incorreto de editores de reservar-se a escolha *ad libitum* entre as variantes individuais de autor, pertencendo a fases redacionais diversas e o critério de substituir passos pouco claros com variantes originárias de outra versão (1995b: 15). Segre concorda com Caraci Vela, ao afirmar que a contaminação de fases é “blasfema”, mas aceita a possibilidade de que as várias fases evolutivas de um texto possam ajudar a corrigir erros eventuais das fases precedentes (1995a: 7). Zeller é mais enfático e afirma que “qualquer modificação autoral de uma obra cria uma nova ‘versão’ da obra e que cada versão é uma entidade independente que não deveria ser emendada pelo editor com variantes autorais de outra versão” (apud TANSELLE, 1981: 32).

Chamo a atenção para a expressão “juízo informado”, utilizada acima por Greg, entendendo-se essa expressão como o juízo que é feito pelo editor a partir da reunião a mais completa possível de dados, de informações, de conhecimento do compositor e de seu contexto histórico e cultural, entre outros itens. No lado oposto do “juízo informado” temos o gosto pessoal e difuso do editor.

O gosto na atividade editorial é essencial, mas, como enfatiza Tanselle, “um texto editado deveria refletir não a preferência pessoal do editor, mas os julgamentos do editor no que diz respeito às preferências do autor, ou do autor em conjunção com outros, num determinado momento” (1994: 7). Complementa o mesmo Tanselle, afirmando, todavia, que “o gosto deve ser colocado a serviço da compreensão histórica, permitindo que ele o guie na distinção entre os níveis de revisão autoral e na discriminação entre as várias concepções artísticas que elas representam” (1976: 196). Como último conselho, Tanselle chama a atenção para o fato de que o editor não tem como função “melhorar” as decisões de um autor, ainda que ele discorde delas. O que está em jogo é a recuperação daquilo que um autor escreveu e não a eficácia de suas revisões (Idem: 170).

Para lidar com as variantes e mesmo escolher o texto-base, o editor precisa estabelecer a distinção entre as decisões que foram feitas pelo próprio autor, por outros agentes ou sob pressão de outros agentes. No primeiro caso, o foco se concentra em buscar a intenção autoral final – dogma essencial para os adeptos dessa metodologia – associada com a cronologia do surgimento de tais variantes, embora nem sempre. Lembro que a intenção autoral final significa aquela “refletida nas últimas alterações feitas ou propostas pelo autor” (Idem: 171). No segundo caso, a distinção a ser estabelecida é entre as variantes que foram autorizadas ou não pelo autor. Evidentemente, variantes não autorizadas não terão lugar no texto editado.

Dentro deste segundo caso, podemos nos perguntar se o autor pode delegar a alguém a realização de sua intenção, ou parte dela. Tanselle desenvolve algumas reflexões sobre essa hipótese, constatando, por exemplo, que é comum que o autor espere que seu editor aperfeiçoe as lições acidentais em seu texto, e, assim, as mudanças introduzidas por esse editor podem ser pensadas como realização das intenções do autor (Idem: 189).

Observemos, nessa perspectiva colaborativa, a relação entre Camargo Guarnieri e o editor de seus *Estudos n. 2 e 3*, para violão, Angelo Gilardino, conforme descrita por Pereira (2010: 627):

em uma das cartas [...], Gilardino propõe uma única alteração no *Estudo n. 2*, no compasso 21, solicitando a exclusão de uma nota de execução impossível. Há ainda um pedido de exclusão de notas no *Estudo n. 3*, sob a alegação de que a melodia seria prejudicada, caso essas alterações não ocorressem. A resposta de Guarnieri [...] contém o agradecimento pelas alterações e a recomendação de que seus sinais de dinâmica, ligaduras de frase e articulações fossem obedecidas. O autor ainda se justifica dizendo que não é violonista [...].

É certamente pela justificativa destacada acima que o manuscrito autógrafo dos *Estudos* não contém a digitação, ficando implícito que o editor, violonista, deveria provê-la, como efetivamente aconteceu (Idem: anexos), mas observemos a preocupação do autor com outras lições acidentais (dinâmicas, articulações etc.). No entanto, no que diz respeito à nota do compasso 21 do *Estudo n. 2*, o resultado final parece ter sido equivocado textualmente, segundo Pereira, talvez até mesmo por omissão do próprio autor (Idem: 629), com relação a essa lição substancial.

Incluo ainda neste segundo caso a ideia de que o autor possa ativamente ter a intenção de que a revisão em sua obra seja feita por outrem, o que vai depender, efetivamente, de até que ponto os dois podem ser considerados como colaboradores voluntários (TANSELLE, 1976: 191). Exemplos podem ser encontrados na relação de Schumann com seus copistas ou de Mendelssohn com seus editores (EMANS, 2010: 11).

No terceiro caso, quando as variantes são introduzidas pelo autor, mas sob pressão de editores, autoridades políticas, intérpretes, patrocinadores e outros agentes, questões mais complexas emergem. Greg e seus seguidores enfatizam que apenas a intenção autoral espontânea deve ser considerada nas decisões editoriais, em qualquer circunstância.

Jerome McGann, crítico feroz do método do texto-base, parte da ideia de que a obra de arte é um artefato social, resultante da síntese entre o autor e seu meio. Por essa razão, enfatiza ele que as decisões editoriais devem retratar essa condição da obra e não a intenção autoral final espontânea (1983: passim).

Segundo Grier (1996: 17):

Ao rejeitar o conceito de intenção autoral final, e substituí-lo pela teoria da natureza social da obra de arte, McGann transforma o processo de editar de uma tentativa psicológica [...] num empreendimento histórico. Segundo esse princípio, cada fonte atesta um estado histórico particular da obra; o editor avalia o valor daquela prova contra o pano

de fundo do contexto histórico mais amplo no qual aquela peça foi criada; e o texto final editado reflete a concepção que o editor tem da peça como existiu no seu ambiente histórico e social. Assim, cada fonte e cada lição é considerada como uma prova individual da história da obra.

Tanselle (1986: 20-27), ao analisar as posições de McGann, destaca que, embora acate os seus pontos de vista, não vê porque não pode enfatizar a intenção autoral exclusivamente em suas decisões editoriais (Idem: 22).

É possível imaginar o ato composicional totalmente não condicionado? Já de saída, o compositor opera dentro de um contexto estilístico, e mesmo que rompa com muitos dos cânones estabelecidos, estes deixam marcas em sua composição, nem que seja pela negação. Trata-se aqui de condicionamento estético. Mas há, ainda, muitos condicionamentos de ordem prática: conjunto de intérpretes disponível, quanto ao número e habilidade; imposições de editais ou patrocinadores; conjuntura política; espaço onde será executada a obra; funcionalidade da obra. Evidentemente, mesmo a existência de tantos condicionamentos não impede que, em algum nível, o compositor tenha o seu espaço para decisões espontâneas.

O debate entre Tanselle e McGann gerou muitos artigos em periódicos acadêmicos (GRIER, 1996: 19). A diferença reside em que McGann enfatiza os condicionamentos e Tanselle a espontaneidade das decisões autorais, ou o que o compositor teria feito se não fossem os condicionamentos. Resta a certeza, nesse debate, de que é o direito de cada editor usar o filtro teórico que esteja mais de acordo com sua orientação intelectual para tomar suas decisões editoriais. E os textos resultantes refletirão essas diferenças, como é da própria natureza do processo editorial.

Na sua busca pelo estabelecimento responsável de um texto a partir do “juízo informado”, o editor crítico precisa assumir também o papel de crítico. Entendo o crítico como aquele que analisa e avalia os significados que o autor teve a intenção de colocar em sua obra. E a questão não está em buscar esse significado apenas numa nota ou num ritmo, no caso de textos musicais, mas na obra como um todo.

A intenção autoral é vista de forma diversa por diferentes autores. Para alguns, tais como Wimsatt e Beardsley, “a intenção do autor é irrelevante para o processo de interpretação e avaliação [...]” (apud TANSELLE, 1976: 171), mas outros, como Hirsch, insistem na ideia de que “o significado de uma obra é o significado colocado nela pelo autor” (Idem: 172).

Quase todas as considerações destacadas acima vêm do universo da literatura, no qual a questão do significado parece direta e óbvia. Todavia, falar sobre o significado nas obras musicais é assunto bastante vasto e controverso, e, como não desenvolverei esse tópico aqui, remeto os interessados para a seção “La signification musicale”, do *Fondements d’une sémiologie de la musique*, de Nattiez (1975: 129-193), essencial em sua abordagem de vários autores e posicionamentos, como é seu estilo.

O método do texto-base tem semelhanças com o do melhor texto bédieriano, mas com algumas diferenças importantes:

- a) no primeiro, as lições acidentais são fornecidas pelo texto escolhido, e as substanciais podem ser fornecidas por qualquer outro texto, enquanto no segundo, todas as lições, acidentais e substanciais, são fornecidas por uma única fonte;
- b) no primeiro, os erros são corrigidos por colação, enquanto no segundo são quase sempre corrigidos por conjectura;
- c) no primeiro, as variantes substanciais podem ser fornecidas por outras fontes, enquanto no segundo não há, sequer, a possibilidade de considerações sobre variantes, a não ser as alternativas.

Uma falha importante no método do texto-base, para Grier (1996), estaria na dificuldade de se estabelecer a real distinção entre lições substanciais e acidentais, sendo o problema em música ainda mais sensível, já que, segundo esse autor, todo e qualquer aspecto gráfico da notação carregaria significados. Por essa razão, chega ele à conclusão de que a aplicação do texto-base em música fica sem sentido (Idem: 107). Feder (1987: 60), porém, reconhece a aplicabilidade desse método em música, ao estabelecer as alturas, valores, fórmulas de compasso e indicações de andamento, como lições substanciais. Como lições acidentais ele nomeia diferenças de notação – tais como o formato das notas e diferenças de claves – e sinais de execução – tais como ligaduras, *staccato* etc. Maria Caraci Vela (1995b: 19) adverte, porém, que tais distinções entre lições substanciais e acidentais em música podem-se revelar perigosas e até contraditórias, em relação a hábitos de escrita de muitos compositores.

As variantes de autor e suas decorrências

A crítica das variantes traz várias reflexões, sendo a primeira aquela que aborda a noção de texto musical definitivo. Pode-se falar de uma versão definitiva de uma obra? O que significa a intenção final autoral?

A noção de obra acabada, definitiva, nem sempre foi um critério para a atividade criativa de compositores. Na Idade Média, os compositores partem das obras de seus predecessores e mestres, adaptando-as e reinterpretando-as (DADELSEN, 1995: 49). O método de composição sucessivo, vigente ainda no final do século XV, permitindo a inclusão, exclusão ou substituição de uma voz da composição polifônica, é um aspecto técnico que demonstra essa não preocupação com a obra terminada. Com o surgimento da composição simultânea, cada vez mais as obras vão adquirindo contornos mais definitivos, terminados.^[41] Nesse novo ambiente, outras questões surgem, conforme colocadas pelo mesmo Dadelsen (1995: 50):

a versão ‘de última mão’, isto é, a última versão redigida pelo próprio autor, é a versão definitiva? É verdadeiramente um ponto de chegada? Como se relaciona com as versões precedentes?

A questão não está apenas na relação com as versões precedentes, mas na constatação de que

a atividade corretiva do compositor não significa uma soma de intervenções isoladas, sem relação recíproca, mas estabelece nexos com os elementos do sistema e com a cultura linguística inteira do corretor, estabelecendo relações com outros momentos da mesma obra, com outras obras do mesmo autor e mesmo com pontos fora da obra do autor (Contini apud CARACI VELA, 1995b: 13).

Qual o *status* de uma nova versão de uma obra: é feita para suprimir a anterior ou deve conviver com ela, como possibilidade? Quando Henrique Oswald retrabalha o segundo de seus *3 Romances sans paroles, op.7*, para piano, gerando a versão para violino e piano, pretende ele que a primeira versão seja esquecida? Certamente não, já que inclusive ela foi publicada (AGOSTINI, 2007: 3). Da mesma forma, quando Cláudio Santoro (1919-1989) constrói algumas de suas *Canções de amor*, para canto e piano, a partir de seus próprios *Prelúdios* para piano, pretende que esses sejam substituídos por aquelas? A resposta é a mesma.

[41] Sobre aspectos composicionais na Idade Média, ver Figueiredo, 2010: 28ff.

Caraci Vela chama a atenção para a longevidade do preconceito evolucionista, ao afirmar que “a existência de diversas redações do autor não atesta, necessariamente um caminho do 'pior' para o 'melhor', do insatisfatório ao definitivo” (1995b: 13). Muitas vezes, o compositor, nas suas idas e vindas, acaba optando pela lição mais antiga, conforme podemos constatar na pitoresca observação na parte de tímpano de uma obra de Camargo Guarnieri usada num ensaio sob a direção do próprio compositor: “aos colegas: o maestro [...] resolveu si-fá# no dia 3/12/81; o maestro voltou a dizer que é dó-fá” (apud RAVAGNANI, 2010: 1.083).

As edições críticas – aspectos gerais

“Todos os editores acadêmicos devem decidir até que ponto os textos que eles apresentam em suas edições têm a permissão de se afastar dos textos documentais que chegaram até eles” (TANSELLE, 1986: 2). Surge, assim, a necessidade de lidar com os erros, as variantes e as lacunas.

Ao lidar com os erros, surgem cinco perguntas para o editor:

- 1) pode-se ou deve-se corrigi-los?
- 2) por que os corrigir ou não?
- 3) respondendo-se afirmativamente à primeira pergunta, que critérios utilizar para tais interferências?
- 4) deve-se explicitar para os usuários tais interferências?
- 5) respondendo-se afirmativamente à quarta pergunta, como explicitá-las?

Analisarei em seguida como a literatura editorial, tanto literária como musical tem respondido a essas perguntas, inserindo sempre o posicionamento de editores brasileiros de música sacra e religiosa, dos últimos 120 anos, na busca de um panorama dessa atividade no Brasil. As citações de editores brasileiros, apresentadas a seguir, são apenas a tentativa de ilustrar suas atitudes com relação aos erros. Elas são poucas porque a própria quantidade de textos introdutórios nos quais esses editores se expressam de maneira clara é pouca.

Com relação à primeira pergunta, desde a Renascença, os compositores manifestam sua preocupação com relação a erros. O madrigalista italiano Corteccia (1502-1571), preocu-

pado com a correção de seus textos, assim se expressa, na dedicatória do seu segundo livro de madrigais a 5 vozes:

enviei ao impressor este segundo livro de meus Madrigais, expurgando-os primeiramente de muitos erros dos quais eles estavam cheios, seja por causa de defeitos de impressão, seja por causa de quaisquer outras razões (apud OWENS, 1997: 209).

A literatura especializada atual se manifesta:

“Onde a fonte está patentemente corrompida, deve ser corrigida” (GRIER, 1996: 102);

“Nenhum editor deveria hesitar em emendar racionalmente” (CALDWELL, 1995: 5);

“Todo editor cujo objetivo é uma edição crítica corrigirá, claro, erros manuscritos e tipográficos” (GREG, 1950: 31).

Spina, porém, é mais cauteloso, ao dizer que “o texto só será corrigido quando o erro é certo, indiscutível [...]; na hipótese de incerteza quanto ao erro, este continua no corpo da obra” (1994: 114).

Os erros cometidos pelos autores-compositores trazem maior preocupação. Já em 1768, no verbete “Copista”, de seu Dicionário de Música, Jean-Jacques Rousseau expressa sua preocupação com os erros de autor e as atitudes a serem tomadas. Diz ele que é dever do copista

[...] corrigir todas as notas erradas. [...] eu não entendo como notas erradas os erros da obra, mas aqueles da cópia que lhe serve de original. [...] a perfeição de sua [cópia] está em transmitir fielmente as ideias do autor, boas ou ruins. [...] É verdade que se o autor, por engano, colocou uma nota no lugar de outra, deve ele corrigi-la. Se, no entanto, o mesmo autor, por desconhecimento, cometeu um erro composicional, deve ele mantê-lo como está (ROUSSEAU, 1768: 128).

Havet afirma que “os erros do autor não devem ser mais que simplesmente assinalados” (apud SPINA, 1994: 112). Siegele se opõe, enfatizando que “notas erradas devem ser corrigidas, mesmo que seja em autógrafos de Bach ou Beethoven” (1995: 344). Cunha é da mesma opinião, porém, com nuances:

o editor [...] pode e deve corrigir os descuidos da pena do autor, mas não pode e não deve em nenhuma hipótese substituir a cultura do autor pela sua. Se um autor fornece dados objetivamente inexatos [...]

o editor advertirá em nota ao leitor, mas não corrigirá o texto (apud CAMBRAIA, 2005: 85).

O mesmo alerta é dado por Grier sobre “a tentação de melhorar o compositor” (1996: 136).

Os editores brasileiros se manifestam:

Alberto Nepomuceno, em pioneiro documento de intenções editoriais, sua “Advertência” para a edição de 1898 do *Requiem* de José Maurício, de 1816, CPM 185, assim nos diz: “achei meu dever corrigir-os [descuidos], e fil-o escrupulosamente” (1898).

O Instituto Nacional de Música lança, em 1934, a série de partituras intitulada *Arquivo de Musica Brasileira*, como separatas da *Revista Brasileira de Música*. Luiz Heitor Correa de Azevedo, o editor responsável, destaca como princípio editorial que

nenhuma alteração essencial do texto musical será praticada na transcrição dos mesmos [originais]. As modificações a serem feitas ficarão adstritas, exclusivamente, ao campo da *notação*, para modernizá-la, quando for necessário; no caso de um descuido evidente do compositor, ou erro de copia, também me permitirei retificá-los (1934a: 65).

Jaime Diniz, na introdução de sua edição do *Te Deum* de Luiz Álvares Pinto^[42] (PINTO, 1968), esclarece que

houve um trabalho de revisão das partes manuscritas, não para enfeitar, ou ‘corrigir’ aquilo que nos pareceu pertencer ao autor, como alguns “erros” de oitavas e quintas seguidas. Visou o trabalho de revisão somente (sic) os *descuidos* nas cópias, descuidos evidentiíssimos em sua maioria (DINIZ, 1968: V, grifos do autor).

Pinto (2004a: 11) assume as interferências feitas em sua edição da *Missa ao Divino Espírito Santo*, eliminando “as contradições e erros presentes nas diversas cópias”.

José Maria Neves (1997: 22) resume toda a questão, afirmando: “evidentemente que todos os *erros* do manuscrito [...] podem e devem ser corrigidos”.

Com relação à segunda pergunta, Brown (1980: 839) enfatiza, de saída, que “o editor deveria tentar colocar o mais claro possível as melhores intenções do compositor”.

Qual o nível de impacto que os erros existentes nas fontes ou nas edições resultantes podem trazer para a compreensão dos diferentes tipos de texto? Podemos imaginar que em

[42] CMSRB-163/007.

textos bíblicos ou escritos de Platão e Aristóteles o impacto na civilização ocidental pode ser profundo. Erasmo de Rotterdam (1466-1536), envolvido com os prefácios do Novo Testamento, pergunta: “existe alguma coisa de mais minúscula que uma vírgula? E, contudo, isto basta para produzir uma heresia” (apud CARINA, 1989: 212).

Em textos literários, fica comprometido o significado e a fruição estética para o leitor, além da análise do crítico literário, conforme o pitoresco exemplo trazido por Cambraia (2005: 21-22). No caso do texto musical, não parece haver estudos que abordem o impacto dos erros no significado musical. Tacuchian traz alguns exemplos de erros presentes em lições da *Walzer* do op.23, de Schoenberg, que nunca foram corrigidos em edições (1994-1995: 80-81). O que muda na compreensão do ouvinte ou na análise do teórico com a manutenção de tais erros?

Alberto Nepomuceno (1898), na sua já mencionada “Advertência”, diz que respeitou “o pensamento do autor ao ponto de preferir deixar os senões originaes, sempre que a correcção importasse uma desfiguração de sua ideia musical”. Por outro lado, Jaime Diniz (1968: V) é da opinião de que “uma fidelidade mal-entendida aos originaes poderia conduzir-nos a coisas absurdas e, até mesmo ridículas”. Pinto (2004: 11) justifica suas interferências editoriais como meio de possibilitar a execução atual da obra.

A terceira pergunta nos defronta com os critérios a serem adotados para tais interferências.

O processo de correção de erros pode ser feito de duas maneiras principais, como já foi visto na seção sobre a estemática: pela consulta a outra fonte em que a lição esteja correta (*ope codicum*), ou por conjectura (*ope conjecturae*), a partir do conhecimento estilístico da obra por parte do editor.

Spina enfatiza, ainda, que se [o editor] prefere [...] corrigi-los [os erros], é mister que todas as emendas propostas sejam fundamentadas, quer justificando as razões da leitura preferida, quer explicando os motivos que levaram o copista à prática do erro (1994: 115).

Pinto corrobora Grier, ao afirmar que procurou “através de uma cuidadosa análise dos diversos *aspectos históricos e estilísticos* [grifos meus] pertinentes, realizar uma transcrição musicológica da Missa [ao *Divino Espírito Santo*]” (PINTO, 2004a: 11).

Azevedo destaca a necessidade de apresentar as razões que o levaram a adotar modificações feitas em suas edições (1934a: 65).

Um dos critérios problemáticos é a tentativa do editor de “melhorar” o compositor, questão já levantada por Cunha e Grier. Sabemos que um dos grandes fetiches no pensamento dos editores brasileiros é a sistemática observação sobre as quintas e oitavas na música brasileira do século XVIII, sempre encaradas como erros e como ignorância dos compositores.

Azevedo, no texto introdutório da sua edição da *Missa de Defuntos* – 1809, de José Maurício, CPM 184^[43] (GARCIA, 1934a, 1935a, 1935b, 1934b), assim se expressa: “De nenhum modo, porém, ser-me-ia permitido dar curso à versão original, com aquelas 5as. e 8as. seguidas tão grosseiras [...]. Modifiquei, pois, o texto, de maneira a evital-as [...]” (AZEVEDO, 1934c: 230ff.).

Gérard Béhague, ao analisar as edições de Curt Lange da *Missa em Mi bemol*, de Lobo de Mesquita, denuncia: “Tem-se a impressão que o Sr. Curt Lange procura encobrir mínimos erros do compositor [...], pois as notas mudadas têm frequentemente por objetivo evitar 5as. ou 8as. paralelas” (1969: 149). Percebe-se a posição dúbia de Béhague, que não deixa de considerar as 5^{as} ou 8^{as} paralelas como erros, mas apenas se insurge contra sua correção nas edições do musicólogo teuto-uruguaio.

Jaime Diniz, numa atitude mais aberta, em citação já apresentada, se refere a elementos que parecem pertencer ao autor [Luís Álvares Pinto], como alguns “erros” de oitavas e quintas seguidas, que não foram “corrigidos” em sua edição do *Te Deum* (1968: V, aspas do autor).

Fagerlande destaca a questão das 5^{as} e 8^{as} paralelas, em seu livro sobre os tratados em língua portuguesa que abordam o baixo contínuo, formulando a hipótese de que:

enquanto as regras do contraponto não deixam dúvidas quanto à proibição das 5as. paralelas, vimos que essas regras são muito mais flexíveis em se tratando do baixo contínuo, especialmente em relação às vozes intermediárias. Sendo a maior parte das obras corais brasileiras desse período compostas em texturas homofônicas, podemos considerar que suas 5as. paralelas, num contexto homofônico, sejam fruto de uma técnica herdada muito mais da prática do contínuo do que de uma escrita contrapontística (2011: 177).

Com relação à quarta pergunta, Brown (1980: 840) afirma que correções e emendas devem ser notadas na edição e que o editor

[43] CMSRB-142/003, 004, 005, 008.

deveria diferenciar da maneira mais simples possível as suas próprias sugestões para realizar as intenções do compositor e os sinais encontrados nas fontes musicais sobre as quais ele baseia seu trabalho (Idem: 839).

Azevedo (1934a: 65), mais uma vez se expressa na *Revista Brasileira de Música*, enfatizando para os usuários de suas edições que indica as modificações feitas. Um ano depois, porém, ao comentar sobre suas edições de *O Salutaris*, de Francisco Manoel da Silva,^[44] FMSTC 14 (SILVA, 1935a e 1935b), diz não ser possível, *nem preciso* (grifos meus), enumerar todas as passagens em que introduziu pequenas modificações, “a bem de uma relativa pureza da escripta” (1935: 222).

Mais editores optam pelo silêncio. Maurício Dottori (2000: 13) fala sobre “notas obviamente erradas que foram *silenciosamente* [grifos meus] corrigidas”. Da mesma forma, Harry Crowl justifica, em sua Introdução à edição da *Missa em Ré maior* de Castro Lobo,^[45] que

tornaria-se (*sic*) demasiadamente longo um comentário exaustivo sobre os critérios de reconstituição da presente partitura, pois todas as cópias consultadas foram realizadas em épocas muito posteriores à composição da mesma, tornando-se praticamente impossível a realização de uma edição “Urtext” (CASTRO LOBO, 2001: X).

Régis Duprat, responsável por inúmeras edições de música sacra brasileira dos séculos XVIII e XIX, é categórico na sua aversão a expressar interferências editoriais: “optamos, portanto, por não congestionar o texto com a exibição de complicados exercícios alternativos de variantes e/ou versões [...]”, justificando que “[...] os regentes não devem ser sobrecarregados com as difíceis decisões que requerem a consulta a manuscritos originais e a reflexão demorada sobre a correção da escritura geral da peça” (1999b: X).

José Maria Neves discorda de seu colega, ao afirmar que “o texto final [...] deve mostrar o erro encontrado e a solução proposta, para que o leitor [...] julgue e aceite ou não a solução proposta” (1997: 22).

No que diz respeito à quinta pergunta, Ricardo Bernardes advoga “que todos e quaisquer casos de intervenção [editorial] devem ser devidamente assinalados em aparato crítico anexo, seguindo as regras da moderna edição crítica” (2004: 55).

Três depoimentos de editores brasileiros apontam na direção da integração editorial:

[44] CMSRB-122/003 e 122/012.

[45] CMSRB-097/032.

“Não foram acrescentados sinais às indicações contidas nos originais, sem que isso tenha sido indicado no texto musical” (DOTTORI, 2000: 13).

“Foi de acôrdo com o estado atual da musicologia, que não escrevemos os acidentes – inexistentes nos originais – diante das notas musicais, mas acima ou abaixo das mesmas. Quando, porém, nos pareceram apenas *possíveis* musicològicamente [...] os acidentes aparecerão entre parêntesis [*sic*] nesta edição” (DINIZ, 1968: V; grifos do autor).

“As transcrições obedeceram sistematicamente o princípio de indicar com parênteses as alterações consideradas indispensáveis para a execução moderna das obras” (DUPRAT, BALTAZAR, 1999b: 20).

A quinta pergunta abre espaço para o aprofundamento sobre a explicitação das interferências editoriais, sem a qual não se pode falar em edição crítica.

Interferências editoriais

Sendo a edição crítica um tipo de edição “que interroga sobre o texto e sua transmissão” (CARACI VELA, 1995b: 21), deve conter inicialmente um exaustivo recenseamento, ou seja, a apresentação completa das fontes utilizadas, ou não, com siglas, e descritas segundo as normas correntes, ou seja, manuscritos ordenados por país, cidade, biblioteca, e impressos, na sua sucessão cronológica (Idem: 22). Pode ser feita, ainda, a descrição das fontes quanto ao tipo de notação, peculiaridades e história. Encontra-se em Grier um roteiro prático para inspeção e descrição de fontes (1996: 219-229). É a partir da identificação da(s) fonte(s) utilizada(s) que os demais passos podem ser dados.

A etapa fundamental é a pormenorizada descrição das intervenções editoriais, relatadas, principalmente, por meio do aparato crítico e/ou integração editorial. Duas outras seções, o comentário crítico e as notas críticas podem complementar esse relatório do editor.

Aparato crítico

O aparato crítico é a seção sistemática da edição crítica que registra as variantes, erros e lacunas presentes nas fontes utilizadas e que criam a necessidade das intervenções editoriais.

Tanselle (1972: 43) enfatiza a diferença entre as decisões referentes à construção do aparato, determinantes de sua natureza, daquelas subjacentes ao estabelecimento do texto, destacando ele, além disso, que decisões que afetam o texto envolvem a intenção autoral, e aquelas que envolvem o aparato envolvem responsabilidade editorial. Segundo o mesmo autor, um aparato crítico responsável pode ser considerado a única seção definitiva de uma edição, na medida em que representa uma declaração definitiva da situação textual nas fontes consultadas (Idem: 89).

Lanfranco Caretti distingue dois tipos de aparato crítico: diacrônico, aquele que registra as variantes, erros e correções de autor, e sincrônico, aquele que registra os erros e as variantes de tradição (apud MARTINA, 1993: 50). O aparato crítico diacrônico pode ser subdividido em aparato genético, que “atesta a elaboração da obra desde o primeiro momento até o limiar de seu estabelecimento definitivo” (Idem), e o aparato evolutivo, que “documenta as modificações sucessivas feitas pelo autor num texto anteriormente considerado definitivo” (Idem).

O aparato crítico traz três questões principais para seu estabelecimento.

A primeira está em decidir sobre a quantidade de informações a serem incluídas. Caraci Vela (1995b: 23) adverte para o comportamento inadequado de aparatos prolixos, e Caldwell afirma ser “irreal supor que toda e qualquer pequena diferença entre a fonte e a edição possa ser mostrada” (1985: 9), ainda mais nas situações em que esses aparatos contenham “elementos que não estão em relação direta com o que se encontra no texto” (Feder, 1995: 81), posição compartilhada por Grier (1996: 173). Para Brown, “uma grande quantidade de pequenos detalhes é tão difícil de controlar, que as supostas listas completas contêm muitos erros ou omitem muitos” (1980: 840), propondo, assim, que a “lista das variantes seja restrita às diferenças importantes ou musicalmente significativas” (Idem). Caímos, aqui, no perigo de se definir o que seja “musicalmente significativo”, critério que certamente variará de editor para editor.

A segunda questão é onde colocar o aparato crítico no conjunto da edição, questão essa que pode estar relacionada diretamente com o tamanho do mesmo. Há três possibilidades:

a) ao pé das páginas do próprio texto musical (aparato crítico disperso)

Essa opção, criticada por Caraci Vela (1995b: 23), pode parecer adequada para um aparato com poucos itens. O problema criado, no entanto, é diminuir-se o espaço na folha para o texto musical, gerando mais viradas de página para o executante. Tanselle (1972:

49) se pergunta se as vantagens de ter alguns dados disponíveis sem viradas de página superam as decisivas desvantagens de ter as páginas do texto musical sobrecarregadas com sinais visíveis do processo editorial. Outro problema é que o texto musical carregado com anotações não poderia servir de base para uma edição prática feita a partir dele, como tem sido feito, por exemplo, pela *Bärenreiter*, ao preparar edições de obras de Mozart ou Bach (GRIER, 1996: 157).

b) ao início ou ao final da edição (aparato crítico concentrado)

Segundo Tanselle,

relegar o material editorial para um apêndice, e permitir que o texto se destaque por si mesmo, serve para enfatizar a primazia do texto e permite ao estudioso ou intérprete um confronto com a obra [...] sem a distração de um comentário editorial e ler a obra com facilidade (1972: 46).

Para Grier (1996: 158), porém, essa opção, embora deixe o texto musical mais limpo, eliminando os pés de página, cria a possibilidade de que o aparato crítico não venha jamais a ser consultado pelo executante, que só com grande interesse musicológico se submete às idas e vindas dentro do conjunto da edição, para verificar as questões colocadas pelo aparato. Bowers, dentro da metodologia do texto-base, propõe colocar as lições substanciais em pés de página, deixando as acidentais para uma listagem ao final (apud TANSELLE, 1972: 44).

Outro problema especial é apontado por Tanselle (1972), no que diz respeito a várias obras num mesmo volume: deve-se colocar o aparato após cada uma delas ou grupá-las todos num mesmo ponto? (Idem: 50) O autor apresenta vários argumentos a favor de uma ou outra opção, a partir de critérios de clareza e facilidade, concluindo pelo aparato após cada uma das obras (Idem: 52).

c) em volume separado

Essa é a opção mais controversa. Inicialmente, há a possibilidade de que tal tipo de aparato poderá acabar nunca sendo publicado, o que compromete a edição no seu aspecto crítico. Mendel (1980: 22) aponta os problemas gerados por tal opção de aparato crítico, empregado na edição completa das obras de Beethoven e em algumas do American Institute of Musicology. Além do mais, a consulta ao aparato, pelo executante, pode ficar ainda mais comprometida do que no item anterior. Finalmente, há o custo que tal edição

acabaria gerando (Idem). Eva Badura-Skoda (1995: 190) propõe que, para uma edição com caráter eminentemente científico, e que tenha que lidar com grande número de variantes, seja possível depositar uma versão manuscrita de um grande aparato em uma biblioteca, de tal maneira que os estudiosos possam consultá-lo. É o que foi feito, de certa maneira, pelos editores da *Neue Schubert Ausgabe*, ao colocarem, ao final de cada volume, um breve aparato crítico com as principais variantes, mas depositando o aparato completo em várias das maiores bibliotecas para consulta dos estudiosos e executantes (GRIER, 1996: 173), contra o que Mendel (1980: 22) se posiciona frontalmente desfavorável.


A terceira questão está no seu formato e na maneira de grafar os erros e variantes nos aparatos críticos.

A função do aparato crítico é registrar as variantes, erros e lacunas presentes nas fontes utilizadas e não explicitar as decisões tomadas pelo editor, que já se encontram, naturalmente, no texto editado. Todavia, encontramos grande número de aparatos críticos que adotam essa atitude. Evidentemente, não há erro, mas apenas redundância.

Todo aparato crítico deve ser uma listagem, que pode ser apresentada em parágrafos de um texto normal ou como colunas de uma tabela. Vejamos um exemplo do primeiro tipo, extraído da edição crítica do *Quinteto op.18*, de Henrique Oswald (MONTEIRO, 2009: 62):

43 pn, 45 pn, 47 pn, 48 pn, 52 pn, 57 pn, 108 pn, 109 pn, 110 pn, 114 pn: Decidiu-se unificar a articulação do arpejo ascendente presente no compasso 43 e seus similares. Tanto na UFRJ quanto na USP, há momentos em que Oswald coloca apenas uma ligadura para essas seis notas, duas ligaduras (a cada 3 notas) ou a omite. Optamos por uma ligadura única por compasso sobre as seis notas. As exceções se localizam nos compassos 54 pn, 55 pn, 58 pn, 59 pn, onde se acredita que a dificuldade técnica da passagem é amenizada se for pensada em dois grupos de três notas. Dessa forma, nesses compassos, optou-se por dois grupos de 3 notas, como aparece na USP em 54 e 55.

Esse primeiro tipo costuma ir além da função específica do aparato, que é apenas registrar a situação na fonte, incluindo as decisões tomadas, bem como sua justificativa, invadindo o campo das notas críticas, que descreverei adiante. Vejamos alguns exemplos do segundo tipo:

Localização	Parte	Situação na fonte
c.3 t.3-4	Vln II	

Exemplo 16 – Aparato crítico da edição da *Missa abreviada em Ré*, de Manoel Dias de Oliveira^[46] (OLIVEIRA, 2002; CASTAGNA, 2002g: 255).

Compasso	F1	F2	F4	Decisões
4-5	tímpano no 1º tempo	tímpano no 2º tempo		Manutenção da batida no 1º tempo. A complementação dos triângulos reforça a decisão.

Exemplo 17 – Aparato crítico da edição das *Valsas Humorísticas*, de Alberto Nepomuceno (GOLDBERG, 2000b: XXXIX).

Compasso / Tempo	Voz / Instrumento	Modificações
13.1	vln I	Conversão de semínima em duas colcheias

Exemplo 18 – Aparato crítico da edição da *Missa em Dó Maior* (ANÔNIMO, 2004; PINTO, 2004b: 42).^[47]

Há três itens essenciais nesse segundo tipo:

a) localização – item que se refere sempre à partitura editada, e jamais à fonte utilizada. Na música tradicional, coloca-se o número do compasso, especificando-se o tempo (ou tempos), ou a nota (ou notas) onde há a ocorrência. Podem-se usar abreviaturas (c., para compasso; t., para tempo; n., para nota). No caso de ornamentos, a referência é sempre a nota afetada por eles. A música antiga e contemporânea tem especificidades que demandam soluções individualizadas;

b) parte – item que se refere à parte ou partes vocais e/ou instrumentais onde há a ocorrência. Deve-se seguir algum tipo de padronização para abreviaturas dos nomes dessas partes (Vln, S, Tpa etc.);

c) situação na fonte ou fontes – este é o item principal, mostrando uma situação desconhecida do leitor, o qual, normalmente, não tem acesso à fonte ou às fontes utilizadas.

Havendo apenas uma fonte utilizada, não é necessário explicitá-la, mas, havendo várias, é necessária uma coluna para cada uma delas, explicitadas no topo.

Grier sugere, para este item, que seja usada sempre a notação musical e não explicações verbais (1996: 174). Sou da opinião de que informações verbais, “telegráficas” satisfazem

[46] CMSRB-097/027.

[47] CMSRB-097/025

grande parte dos casos (“semínima”, “sem sustenido”, “corrompida”, “f”, “ligadas” etc.). No caso de utilização de notação musical, algumas alternativas práticas podem ser utilizadas:



Exemplo 19 – Item de aparato crítico com ênfase no aspecto rítmico.

Neste exemplo, apenas o ritmo ou a articulação estão envolvidos, dispensando a grafia das notas em pentagrama.



Exemplo 20 – Item de aparato crítico com ênfase na colocação do texto.

Neste exemplo, apenas a colocação do texto está envolvida, também dispensando a grafia das notas em pentagrama.

Para Tanselle (1972: 89), “o aparato [...] é uma ferramenta que propicia estudos posteriores, e uma ferramenta, para ser efetiva, deve ser tão simples e fácil como as circunstâncias permitam, sem perder de vista a conveniência para o leitor”. Acredito que o aparato crítico apresentado como tabela organiza substancialmente o campo visual do leitor, tornando as informações mais claras. O mesmo Tanselle (Idem: 42) conclui que, “seja qual for a forma que o aparato assume – da mais rudimentar à mais elaborada – ele representa algum tipo de pensamento sobre o quanto o editor deve fazer a si mesmo visível para a audiência que ele tem em vista”, sendo o tipo de aparato apresentado “menos uma indicação da natureza do texto do que o tipo de audiência para a qual a edição é direcionada” (Idem: 43).

Integração editorial

A integração editorial é um dos itens mais problemáticos e discutidos no processo editorial, por misturar o texto, essencial, com informações acessórias. Esse recurso pressupõe que parte do material seja apresentada não no aparato crítico, mas como intervenções do editor no texto musical, explicitadas por sinais gráficos específicos: colchetes, parênteses, acidentes acima de notas, claves e armaduras originais no início da peça, fontes gráficas de tamanho diferentes, *ossias* etc.

Enfatiza Grier (1996: 168) que a inclusão de sinais no texto musical ocasiona distração ao executante, perturbando a fluência da leitura. Insiste ele, assim, no aparato crítico à parte, mesmo reconhecendo o perigo de que o executante não venha a lê-lo, como já discutido anteriormente. Aponta ele o perigo de que, por outro lado, o público interprete a ausência da integração editorial como a intenção de apresentar o texto do editor como sendo o do compositor (Idem: 169).

The image shows a musical score for four instruments: Violino I, Violino II, Viola, and Baixo. The score is in 2/4 time and B-flat major. It features various editorial markings, including dotted slurs and staccati markings, which are used to indicate specific performance instructions. The Violino I part has a dotted slur over a group of notes. The Violino II part has a dotted slur over a group of notes. The Viola part has a dotted slur over a group of notes. The Baixo part has a dotted slur over a group of notes.

Exemplo 21 - *O vos omnes*, de Jerônimo de Souza Lobo^[48] (SOUZA LOBO, 2005b).

Observemos no exemplo acima as ligaduras pontilhadas e os *staccati* entre colchetes.

Podemos ter uma ideia da variedade desses tipos de sinal na listagem apresentada por Feder (1987: 141), que leva Grier (1996: 169) a constatar a inexistência de um sistema uniforme para representar essas intervenções e a se colocar contrário à integração editorial. Tanselle (1972: 46) aponta a necessidade de uniformização de símbolos utilizados para as intervenções editoriais, tornando-as mais fáceis de usar e evitando que o leitor se distraia tentando memorizar novos símbolos para cada edição.

A utilização do aparato crítico ou da integração editorial para representar as variantes autorais parece bastante adequada, dependendo de suas extensões e quantidade. Para Caraci Vela (1995b: 22), se essas variantes forem poucas, um quadro sinóptico pode ser o bastante, mas se forem muitas, cria-se a necessidade de edição individualizada. Além disso, segundo a autora, esboços, revisões ou versões incompletas podem, ainda assim, constar do apêndice (Idem).

[48] CMSRB-125/001.

As fontes autógrafas que transmitem obras de José Maurício nos mostram alguns problemas recorrentes, necessitando de soluções.

As *Matinas do Natal*, CPM 170, compostas originalmente em 1799 para quatro vozes e órgão (GARCIA, 1799a), foram orquestradas por ele mesmo. Essa orquestração aparece em duas versões diferentes. A primeira, sem datação, prevê partes de violinos, flauta, clarinetas e trompas, e a segunda, datada de 1801, inclui fagotes e clarins. Como representar essas várias camadas de versões? Cleofe Person de Mattos, em sua edição (GARCIA, 1978),^[49] apresenta grade com todos os instrumentos e vozes. É possível, porém, pensar-se numa edição que inclua apenas as vozes e o órgão, colocando as demais partes em apêndices, ou uma edição com as vozes, órgão, violinos, flauta, clarinetas e trompas, colocando os fagotes e clarins em apêndice ou *ossias* com fonte diferenciada.

A *Missa Pastoral*, CPM 108, é transmitida por grande quantidade de fontes, autógrafas e de tradição. Como representar, por exemplo, a parte autógrafa avulsa de órgão (GARCIA, 1811c), que traz uma versão diversa da partitura, numa edição crítica? Simplesmente ignorá-la, como fez Cleofe Person de Mattos em sua edição (GARCIA, 1982a),^[50] apresentá-la como apêndice ou colocá-la como *ossia* com fonte diferenciada no corpo da edição?

Comentário crítico e notas críticas

Detenho-me, ainda, em duas seções opcionais que destacam as interferências editoriais: o comentário crítico e as notas críticas.

No comentário crítico, o editor deve se expressar sobre as características de suas decisões ao preparar a edição, enfocando a sua percepção crítica da obra (GRIER, 1996: 174). Representa tal seção as bases teóricas para os itens que vão constar nas listagens do seu aparato crítico. É também uma forma de mencionar intervenções editoriais feitas tacitamente.

Nas notas críticas, o editor deve discorrer sobre dificuldades específicas encontradas para tomar suas decisões e apresentar suas justificativas para tal. Esta seção pode incluir, também, a discussão sobre modificações não feitas, sempre com justificativas. Problemas textuais recorrentes serão também incluídos aqui, evitando repetição das mesmas explicações, várias vezes, ou referências cruzadas entre observações (TANSELLE, 1972: 64).

[49] CMSRB-079/004.

[50] CMSRB-097/018.

O aparato crítico e/ou integração editorial são a chancela da edição crítica. Uma edição, ainda que feita estritamente com abordagem crítica, mas que não traga relatório sobre as interferências editoriais, perde automaticamente o *status* de crítica. O comentário crítico e as notas críticas dão respaldo ainda maior à atitude do editor nessa direção.

Marcelo Hazan conclui, ao afirmar que “[...] o objetivo de uma edição crítica [...] não é oferecer respostas prontas, mas disponibilizar ao usuário o maior número possível de subsídios, estimulando-os a chegar às suas próprias conclusões” (2004: 174).

O repertório sacro e religioso brasileiro e as edições críticas

Há grande quantidade de repertório sacro e religioso brasileiro dos séculos XVIII e XIX aguardando edições críticas de vários tipos. Por um lado, há boa quantidade de manuscritos autógrafos, únicos ou múltiplos, que ensejariam vários tipos de edição baseadas no enfoque da crítica das variantes. Por outro lado, há inúmeras obras transmitidas por fontes de tradição, únicas ou múltiplas, ensejando edições críticas dentro do enfoque da crítica textual, com suas várias metodologias: estemática, melhor texto etc.

A aplicabilidade do método do texto-base em fontes musicais brasileiras pode trazer dificuldades. Inicialmente, porque o repertório abordado é transmitido em sua grande parte por fontes de tradição, como já vimos. É verdade que há casos de comprovada transmissão por meio de manuscritos autógrafos ou autorizados, principalmente de José Maurício, que chega até a apresentar mais de uma versão para a mesma obra. Mas, por outro lado, uma relação direta de compositores dessa época com edições de obras suas é praticamente inexistente. Cito como exceções José Maria Xavier (1819-1887), que teve duas obras suas impressas em Munique, Alemanha: a *Missa n. 5*^[51] (XAVIER, 1884), em 1884, e as *Matinas do Natal*^[52] (XAVIER, 1884), em 1884; e Presciliano José da Silva (1854-1910), que teve sua *Missa para pequena orquestra, op.17*^[53] (SILVA, 1886) publicada em Campinas, em 1886. Uma pesquisa que cotejasse os manuscritos autógrafos dessas obras com as edições certamente traria resultados muito significativos quanto à intenção autoral final.

No último quarto do século XIX e início do século XX, há obras sacras e/ou religiosas de compositores brasileiros que foram publicadas, quando ainda vivos. Acredito que eles

[51] CMSRB-097/005.

[52] CMSRB-034/001.

[53] CMSRB-097/013.

as tenham encomendado às casas publicadoras. Um anúncio no Catálogo Bevilacqua de 1913, diz que:

há muitos anos, além de editar todas as Edições Bevilacqua, dedicou-se ela também a publicações de obras alheias, poupando aos seus freguêzes tempo e dinheiro, sem obriga-los a recorrer às oficinas da Európa, e conseguindo todavia satisfazer sempre às mais severas exigências (Edições Bevilacqua, 1913: VIII).

Tal tipo de relação comercial aumenta a probabilidade de que os compositores tenham supervisionado tais publicações.

Excursão:

o repertório de concerto brasileiro do final do século XIX e do século XX

O repertório de concerto brasileiro do final do século XIX e do século XX tem sido alvo de várias abordagens com vistas à edição de obras transmitidas por várias fontes autógrafas e/ou autorizadas, estudos sobre edições realizadas, ou, apenas, discussão sobre fontes. Menciono, entre outros, os seguintes trabalhos: edição do *Quintetto op.18*, de Henrique Oswald, por Eduardo Monteiro (2009); edição do *Romance op.7, n. 2, para violino e piano*, também de Henrique Oswald, por Juliana Agostini (2007); edição das *Valsas Humorísticas*, de Alberto Nepomuceno, por Guilherme Goldberg (2000); edição da *Sonata para piano*, também de Alberto Nepomuceno, por Guilherme Goldberg (2004); edição do *Concertino para Clarineta e Orquestra*, de Francisco Mignone, por Fernando Silveira (2008); edição da suíte *Brasiliana*, de Camargo Guarnieri, por Vismar Ravagnani (2010); edição do *Concertino para oboé e cordas T.17*, de Breno Blauth, por Mosineide Souza (2010); questões editoriais nos *Estudos para violão*, de Villa-Lobos, por Krishna Salinas Paz (1994) e Orlando Fraga (2007), discussão sobre a edição dos *Estudos n. 2 e 3*, para violão, de Camargo Guarnieri (PEREIRA, 2010).

Esses estudos têm consistência diversa. Alguns são dissertações ou teses, permitindo maior espaço para a discussão, enquanto outros são artigos em periódicos ou anais de congressos, com muito menos espaço para a exposição das ideias. A maioria deles é feita empiricamente, faltando referências metodológicas consistentes que ajudariam na melhor exposição das questões das fontes e das conclusões alcançadas. De toda forma, pelo fato de trazerem a público as “questões textuais” e as variantes de autor, já cumprem importante tarefa no panorama sobre o assunto em nosso país.

Como alguns deles apresentam exemplos valiosos de metodologias, tomo a liberdade de fazer uma digressão em relação ao assunto principal deste livro: o repertório sacro e religioso dos séculos XVIII e XIX.

Todos esses estudos são baseados em fontes manuscritas múltiplas, autógrafas e/ou autorizadas, e não em edições impressas, mas não vejo porque não seria possível aplicar alguns dos conceitos do texto-base para tais edições. Greg (1950: 24) expressa a opinião de que os princípios subjacentes da crítica textual são os mesmos para obras transmitidas em manuscritos e em impressos, embora alguns aspectos desses princípios comuns possam emergir mais claramente num caso do que no outro.

A maior parte das questões discutidas nessas pesquisas diz respeito a lições acidentais, ou seja, os sinais de dinâmica e articulação.

Há algumas abordagens de pesquisadores brasileiros que se assemelham à aplicação do método do texto-base. Inicialmente, quanto à escolha do texto que servirá como base para a edição:

Agostini e Monteiro, ao refletirem sobre a fonte a ser utilizada para sua edição do *Romance op.7, n. 2*, de Henrique Oswald, concluem:

um levantamento das variantes encontradas entre os três manuscritos [JEM, USP, EM] indicou que, na maioria das vezes, a versão mais condizente com o estilo da obra é a apresentada pela USP. [...] Há indícios ainda de que o manuscrito da USP seja fruto de um processo de elaboração mais lento e cuidadoso (AGOSTINI, MONTEIRO, 2007: 3ff).

Como critério para a escolha da fonte A, para sua edição da *Brasiliana*, de Camargo Guarnieri, assim se expressa Ravagnani (2010: 1081ff.): “recomenda-se escolher [...] uma das fontes – aquela que nossa análise aponta como a menos problemática no que diz respeito a rasuras e marcas posteriores [...]”. Souza, ao decidir sobre a fonte a ser usada para o solo do oboé, na sua edição do *Concertino para oboé e cordas*, de Breno Blauth, pondera:

o que veio determinar o procedimento para o estabelecimento da fonte D [sua edição] foram as gravações de época executadas por Andress Spiller e Walter Bianchi, ambas sem datação. Elas revelam em dois momentos, no 1º movimento e no 3º movimento, alterações de notas que estão presentes na fonte B e não na fonte autógrafa (SOUZA, 2010: 47).

Continuando com seu raciocínio, pergunta-se: seria então a vontade final de Brenno Blauth o que está expresso no registro de 1977 (fonte B)? Por que então a fonte de Soares (fonte C) não contempla as mesmas modificações?

Por outro lado, Eduardo Monteiro (2009) trabalha com três fontes manuscritas autógrafas e autorizadas, para a edição *Quintetto op.18*, de Henrique Oswald, mas não chega a explicitar quais das fontes teria sido tomada como texto-base.

No que diz respeito à consideração sobre as variantes substanciais, vejamos dois exemplos. No mesmo estudo de Agostini e Monteiro mencionado acima, apesar dos autores declararem que a fonte USP foi eleita como a fonte principal (2007: 4), muitas variantes de JEM e EM foram adotadas, conforme a metodologia prevê. Faltam, porém, justificativas. Diversamente procede Silveira, ao tomar suas decisões textuais em sua edição do *Concertino para Clarineta*, de Francisco Mignone. Embora tenha eleito a fonte A como base, apresenta sistemáticas justificativas para a escolha de lições presentes em outras fontes da obra (SILVEIRA, 2008: passim).

Ao observarmos tais estudos, precisamos ter como critérios de avaliação a escolha da fonte ou fontes a serem tomadas para a edição, os critérios para avaliação e correção dos erros e o julgamento sobre as variantes. Uma situação muito especial é representada pelos 36 arranjos de Pixinguinha para conjunto instrumental, editados pelo Instituto Moreira Salles (PIXINGUINHA, 2010), do Rio de Janeiro, a partir de autógrafos e cópias de época (1947-1952). Estou consciente de que o universo da música popular é muito diferente daquele com que estou lidando neste livro, com reflexos inevitáveis na questão textual e editorial, como é possível depreender das palavras de Leme (2010: s.p.):

esse trabalho [os arranjos] tem quase sempre aplicação imediata [...], além de outra característica importante: a presença e a participação do arranjador nos ensaios e no momento da execução [...]. Junte-se a isso o fato de que a música popular – em contraposição à ‘universalidade’ da música erudita – tem caráter eminentemente ‘local’ ou ‘nacional’, isto é, tende a ser praticada por pessoas que compartilham uma mesma cultura ou culturas muito próximas.

Um diferencial importante nesse projeto são as gravações dos programas de rádio onde tais arranjos foram executados. Mas, Leme declara que elas “não determinaram mudanças no que está escrito” (Idem: s.p.).

Edições críticas e informática

A tecnologia ligada à informática oferece muitas possibilidades novas para a realização de edições críticas e outros tipos de edição. Entre as ferramentas mais importantes para tal está o hipertexto, que permite que documentos sejam estruturados de forma não linear (WIERING, 2009: 25).

Uma edição com a utilização do hipertexto “pode apresentar mais do que uma lição de um texto, apresentando continuações alternativas de um texto sempre que as fontes divergirem, ou coordenar um determinado número de fontes codificadas num único documento” (Idem).

Já foi mencionada no capítulo 4 a possibilidade de utilização do hipertexto para edições teóricas, como a genética e a aberta. Porém, um dos primeiros editores a destacar a riqueza da utilização dessa ferramenta em edições críticas, no caso da área literária, foi Jerome McGann. Segundo a leitura de Wiering de suas ideias:

um livro não pode conter e coordenar todo material das fontes sobre as quais uma edição é baseada. As ferramentas analíticas que uma edição em formato de livro contém, com destaque para o aparato crítico, são estruturadas por este fato: estas abreviam e reestruturam informações de muitas fontes diferentes de tal forma que se adequem ao formato do livro [...]. O preço que se paga para tal, em termos de capacidade de uso, é muito alto. Por exemplo, é difícil reconstruir uma fonte primária a partir do texto editorial e das evidências do aparato, e virtualmente impossível conseguir-se uma imagem total das relações da fonte (WIERING, 2009: 25).

Uma possibilidade inédita com o emprego do hipertexto está em se usar informações não textuais, tais como execuções de uma canção ou, até mesmo apresentar as características físicas de uma fonte (WIERING, 2009; MCGANN, 1995: passim).

O item mais distintivo de uma edição crítica é o aparato crítico, e este passa a ser expresso de uma forma bastante nova no âmbito de uma edição digital. Em lugar da representação tradicional de uma listagem das situações da fonte ou das fontes que geraram a necessidade de intervenção, pode passar a mostrar diretamente imagens dessas situações da fonte, através do recurso do hipertexto.

Depois do hipertexto, o próximo passo importante para a produção de edições digitais foi o desenvolvimento do XML (*extensible mark-up language*), derivado do HTML, com a

função do intercâmbio de dados na Internet. XML define um conjunto de regras para a codificação de documentos num formato que tanto pode ser lido pelo ser humano como por uma máquina. Em 1999, Perry Roland desenvolveu um esquema XML (DTD) para a representação da notação musical, que tornou-se conhecido como MEI (*music encoding initiative*) “porque foi influenciado pelos mesmos princípios que guiaram a criação do TEI (*text encoding initiative*) (MEI).

MEI procura criar um modelo rico semanticamente para a notação musical, que acomode a codificação da música ocidental, mas que não seja limitado à notação da música comum. É destinado para uso acadêmico pela comunidade acadêmica, mas não pode incluir outros usos:

- a) dá suporte para as funções comuns das edições fac-similar, crítica e prática;
- b) tem uma estrutura modular que permite o uso de acordo com os objetivos do pesquisador;
- c) é baseado em padrões abertos e tem plataforma independente;
- d) emprega tecnologias XML;
- e) permite o desenvolvimento de arquivos internacionais de música escrita abrangentes e permanentes, como base para edições, análise, execução e outras formas de pesquisa (Idem).

MEI foi absorvido pela comunidade alemã de marcadores, e tem sido usado no campo musicológico no desenvolvimento de vários projetos editoriais: *Beethoven's Werkstatt: Crítica Genética Textual e Edição Digital*; *Corpus monodicum*; Um compositor cosmopolita na Europa pré-revolucionária – Giuseppe Sarti, entre outros.

Na liderança das edições críticas digitais aparece o grupo de pesquisadores do projeto Edirom, desenvolvido na Universidade de Detmold, Alemanha, tendo à frente Joachim Veit (EMANS, 2010: 19).

O Edirom é um *software*, ou, melhor dizendo, um conjunto de *softwares*, baseado em MEI e XML, cuja finalidade é o estabelecimento e a publicação de edições críticas digitais (EDIROM, s.d.).

Essa ferramenta tem sido empregada em vários projetos editoriais de destaque na Europa, tal como as *Obras completas* de Carl Maria von Weber, entre outros (Idem).

Alguns desses projetos assumem uma feição híbrida, na medida em que apresentam seus resultados, tanto através do meio impresso tradicional quanto digital (Idem), corroborando a ideia de Kepper de que uma edição digital não deve ser entendida como substituição da edição impressa, mas como complemento (apud Idem).

Emans, um dos integrantes da equipe, tem seu projeto de utilização do Ediorom ligado à publicação das obras de J.S. Bach para órgão. Esse autor traz vários exemplos da utilização do *software*, destacando que sua proposta toma por base a transcrição digital da fonte considerada principal e, com a utilização das teclas e do *mouse* do computador, é possível o acesso às variantes e versões, conforme pode ser visto nas figuras de seu artigo (EMANS, 2010: 21).

A proposta de tomar por base uma determinada fonte como principal coincide com a de Wiering ao mencionar a possibilidade de se criar um “caminho de leitura”:

Como um modelo em rede, o arquivo crítico documenta a gênese, transmissão e recepção de um texto através das instâncias materiais através das quais ele sobrevive. Não é um modelo hierárquico que objetiva a reconstrução da intenção do autor. Ainda assim, tal reconstrução pode ser incorporada ao modelo, por exemplo, ao definir uma edição como um “caminho de leitura” através do arquivo crítico (WIERING, 2009: 26).

McGann (1995) adota posição contrária:

Editores e teóricos textuais interessados em textos computadorizados parecem diferir num ponto significativo: se *Hyper Editing* requer (mesmo que em algum nível profundo ou invisível) um “texto” central para organizar o hipertexto de documentos. Meu julgamento é que não.

E complementa, enfatizando que “diferentemente de uma edição tradicional, um Hipertexto não é organizado para colocar a atenção sobre um texto em particular, ou um grupo de textos. Ele é ordenado para dispersar a atenção o mais possível” (Idem).

Também a meu ver, decidir qual versão será tomada como base numa edição com utilização de hipertexto pode estabelecer a valorização de determinada versão sobre outra e, com isso, provocar um condicionamento não previsto no usuário.

Analisando a exposição acima sobre a utilização do hipertexto para edições críticas, podemos constatar que a defesa ardorosa de McGann desse método está ligada à sua batalha contra o método do texto-base e a noção de intenção do autor, conforme já exposto neste capítulo.

Uma edição crítica com a utilização do hipertexto acaba ficando praticamente igual à edição aberta, conforme propus no capítulo 4. A diferença é que a edição aberta, como nomeei, abordaria apenas as fontes de tradição, com o foco na recepção, enquanto as edições críticas, conforme propostas por Wiering, Emans e McGann, seriam, na verdade, “edições abertas” com foco tanto em documentos autorais como de tradição. Efetivamente multidimensional.

Uma última reflexão é que essa edição multidimensional assumiria características estritamente musicológicas, não vindo a servir para a execução. A proposta de Emans sobre o tomar por base uma determinada edição seria uma posição intermediária, podendo essa determinada edição-base servir para a execução. Mas estaria o intérprete livre para escolher as variantes que lhe aprouvesse?

Relembro a advertência de Caraci Vela quando “destaca o hábito incorreto de editores de reservar-se a escolha *ad libitum* entre as variantes individuais de autor, pertencendo a fases redacionais diversas e o critério de substituir passos pouco claros com variantes originárias de outra versão” (1995b: 15). Estaria o executante sendo alçado à categoria de editor?

É necessário deixar claro que a edição digital não diz respeito apenas à utilização de *softwares* para a preparação das partituras, a distribuição *online* em formato PDF ou o intercâmbio de dados da partitura em algum formato codificado (WIERING, 2009: 23). Também não diz respeito à facilidade de se extrair partes para execução. A edição digital diz respeito, sim, às novas possibilidades reais de apresentação do texto resultante, nessa perspectiva multidimensional.

Wiering apresenta uma lista de vantagens e desvantagens para a utilização do hipertexto para edições de música.

Quanto às vantagens, destaca ele (2009: 43):

- 1) a rica abordagem de dados, permitindo extração automática das informações;
- 2) lidar satisfatoriamente com diferentes instâncias de uma única obra;
- 3) incorporar execuções da obra editada;
- 4) evitar perda de informações causadas pela transcrição;
- 5) o acesso direto às informações das fontes;
- 6) visualizações adaptadas para necessidades específicas;

- 7) explicitar o contexto musical da composição editada através de *links* para outras composições;
- 8) o fato de a edição poder ser feita cumulativa e coletivamente, evitando duplicação de trabalho;
- 9) o armazenamento de conhecimento sobre a composição;
- 10) a distribuição rápida e barata.

Entre as desvantagens apontadas por Wiering estão (Idem: 44):

- 1) a complexidade do próprio modelo, com suas muitas dimensões e visualizações;
 - 2) a infraestrutura necessária, incluindo estruturas de dados, *softwares* e serviços;
 - 3) a necessidade de especialização que o editor precisará adquirir;
 - 4) a instabilidade dos recursos *online*, que mudam ou desaparecem;
 - 5) a dificuldade das referências das edições que, por si mesmas, são dinâmicas;
 - 6) a dificuldade com propriedade intelectual das contribuições dos pesquisadores e dos direitos dos proprietários das fontes.
- 7) o *status* das publicações digitais, que são frequentemente consideradas menos prestigiosas do que as publicações em papel por uma renomada editora.

Concluindo, diz ainda Wiering (Idem):

[uma edição digital] provavelmente envolverá uma equipe de especialistas, cada um responsável por certo aspecto da edição. Esta é uma diferença marcante em relação às edições tradicionais, nas quais um editor é, tipicamente, encarregado de quase todo o processo. Geralmente, o trabalho em equipe não é tão comum nas ciências humanas como nas demais, e a edição de música é, comumente, parte de uma pesquisa de doutorado, que é individual por natureza e que, na prática, deixa pouco tempo disponível para o aprendizado de habilidades periféricas.

Coda: um debate imaginário

A edição crítica está sempre sujeita a muitos posicionamentos e questionamentos, conforme descritos neste capítulo: qual o objetivo de uma edição crítica? Qual o papel do editor no processo? Qual deve ser a relação com as fontes? Qual a validade de uma edição crítica?

Dois autores, Taruskin e Tanselle, vindos de área de atuação diferentes, o primeiro da musicologia e o segundo da crítica literária, sintetizam essas questões em seus escritos, e me permiti fazer uma seleção a partir de seus textos, criando um diálogo imaginário:

Taruskin – Desde a Renascença, o objetivo de uma edição crítica tem sido sempre ser crítica, quer dizer, sujeitar todas as fontes ao escrutínio e alcançar um texto que seja mais correto (isto é, mais autêntico) do que qualquer outra fonte existente (1984: 4).

Tanselle – Os campos que cuidam da reconstrução do passado, como a crítica textual, constantemente reverberam com reivindicações sobre o papel do julgamento no processo. Num determinado momento, a objetividade parece possível, e os artefatos contam suas próprias histórias com pouca ou nenhuma ajuda; no próximo momento, a subjetividade é bem-vinda, e os artefatos se tornam um trampolim para a imaginação histórica (1994: 2).

Taruskin – A crítica pressupõe um crítico, e um crítico é aquele que julga e escolhe (1984: 4).

Tanselle – Editar é uma atividade crítica, e o editor não pode evitar se envolver com o problema crítico da intenção autoral (1976: 183ff), ou seja, nenhuma abordagem editorial pode eliminar o julgamento totalmente (1994: 3).

Taruskin – Mas, frequentemente, encontramos uma curiosa relutância da parte de editores textuais em exercer essa função (1984: 4).

Tanselle – Um adepto da primeira fase do método do *copy-text*, McKerrow, angustiava-se com suas decisões por achar que um editor não podia fazer uma escolha arbitrária entre as variantes apresentadas por um autor, não admitindo a possibilidade de que a escolha entre tais variantes pudesse ser feita sobre qualquer outra base (1994: 9).

Taruskin – [...] tem havido uma busca quixotesca para técnicas mecanicistas infalíveis. O motivo ostensivo é eliminar o erro humano, mas o motivo subjacente é o desejo de eliminar a responsabilidade de aplicar um julgamento. Em lugar de uma quantidade de pequenas

decisões arbitrárias, muitos críticos textuais preferem fazer algumas poucas decisões arbitrárias que eles chamam de “leis” [...] (1984: 4).

Tanselle – E mesmo a brilhante defesa de Housman do elemento subjetivo na crítica textual não impediu várias tentativas determinadas, no século XX, de desenvolver procedimentos matemáticos para avaliar variantes em textos antigos (1994: 3).

Taruskin – Ultimamente tem havido uma tendência [...] para renunciar completamente à escolha entre variantes disponíveis, ainda que isso perverta o objetivo da crítica textual, como foi concebida originalmente. Mas, na medida em que isso requer a coragem do comprometimento e da escolha e o multifário exercício do julgamento pessoal, os editores hoje apontam mais para baixo: eles se apegam a uma única fonte existente [...] e a elevam ao *status* de autoridade. Parece que se assume que os erros e acréscimos antigos são preferíveis aos erros e acréscimos de hoje: atribuamos autoridade a eles e sejamos, assim, poupados do risco de cometermos nossos próprios erros. Uma “autenticidade” espúria, refletida na moda corrente de editar e publicar fontes ao invés de obras [...] (1984: 4).

Tanselle – No contínuo toma lá dá cá de discussões sobre subjetividade e objetividade, alguns estudiosos naturalmente assumem a posição de que edições que apresentam textos críticos têm menos valor [...] do que edições que contêm reproduções fac-similares ou diplomáticas [...] de textos como estão nos documentos existentes (1994: 4).

Entre as leis mencionadas por Taruskin, destaco a estemática, o método desenvolvido por Henri Quentin (1872-1935) e a análise cladística, entre outros. É exemplar as expressões usadas por Quentin ao caracterizar as “leis” empregadas por ele: “um método que se apoia em estatísticas rigorosas”, “uma regra de ferro” (apud CAMBRAIA, 2005: 53).

Outros autores, tais como Housman e Greg poderiam participar desse diálogo, o primeiro defendendo que a crítica textual não é um ramo da matemática nem uma ciência exata, sendo puramente uma questão de razão e bom senso (HOUSMAN, 1921), e o segundo insistindo que “o julgamento de um editor tem maior probabilidade de nos levar mais próximo daquilo que um autor escreveu do que a obrigatoriedade de uma regra arbitrária” (GREG, 1950: 27).

No que diz respeito às edições fac-similares e diplomáticas, Tanselle (1994: 4ff) destaca que, embora elas pretendam ser não críticas, o julgamento por parte dos editores é inevitável no decifrar manuscritos (no caso da diplomática) e, mesmo, decidir qual das versões documentais apresentar.

Finalmente, o mesmo Tanselle se pergunta se existe um futuro para edições críticas (Idem: 4), concluindo que elas não são apenas inevitáveis, mas desejáveis (Idem: 6). Ilari embora mais pessimista, acaba chegando a conclusão semelhante:

a edição de música antiga é uma arte em extinção, que chegou a ser quase sinônima à pesquisa musicológica, mas que, num passado recente, acabou tornando-se marginalizada dentro da disciplina. Mas o fato de as edições estarem fora de moda, não as torna menos necessárias (ILARI, 2008: 17).

Capítulo 6

Análises editoriais

A análise editorial é uma proposta metodológica que visa o aprofundamento das discussões relativas às edições de música. Entre as principais etapas previstas estão:

- 1) como o editor tomou suas decisões editoriais, tanto com relação à intenção de escrita do compositor como de sua intenção sonora, e se e como tais decisões editoriais foram explicitadas;
- 2) se há modernização do texto original da(s) fonte(s);
- 3) se há interferências do editor quanto a sinais para execução.

A análise editorial pode ser feita a partir de uma edição isolada ou como comparação de duas ou mais edições. Em ambos os casos, é imprescindível que haja a identificação da(s) fonte(s) utilizada(s), ainda que não explicitada(s) pelo editor. No segundo caso, é necessária, também, a certeza de que a(s) edição(ões) foi(foram) baseada(s) na(s) mesma(s) fonte(s).

Analisarei 19 edições de 11 obras, levando-se em consideração que haverá análises duplas e até quádruplas. Todas elas são baseadas em fontes únicas para cada obra, com exceção da análise 10. Na medida do possível, indicarei *sites* nos quais as fontes podem ser visualizadas.

As obras e as edições são as seguintes:

- 1) *Missa dos Defuntos* (1809), CPM 184, de José Maurício Nunes Garcia, editada por Luiz Heitor Correia de Azevedo, em 1934-1935;
- 2) *Salve Regina* (1787), MIG 40, de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, editada por Francisco Curt Lange, em 1951;
- 3) *Memento Baiano*, de Damião Barbosa de Araújo, editada por Jaime Diniz, em 1970;
- 4) *Tercio* (1783), MIG 14, de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, editada por André Guerra Cotta, em 2005, e Marcelo Pontes, em 2006;
- 5) *O Salutaris*, P 04 03, de Marcos Portugal, editada por Ricardo Bernardes, em 2002;

6) *Miserere* (1798), CPM 195, de José Maurício Nunes Garcia, editada duas vezes por Cláudio A. Esteves, em 2000 e 2002;

7) *Pueri Hebræorum*, de autor anônimo, editada duas vezes por Paulo Castagna, a primeira em 1991 e a segunda em 2008;

8) *Immutemur Habitu*, CPM 61, de José Maurício Nunes Garcia, editada por Ernani Aguiar, em 198?, e David Junker e Henry Leck, em 1998;

9) *Bajulans*, de Manoel Dias de Oliveira, editada por [Adhemar Campos Filho], em [198-]; Paulo Castagna, em 1997; Rubens Ricciardi, em 1997; e Carlos Henrique Ferreira, em data desconhecida.

10) *Sicut Cedrus*, de autor anônimo, editada por Carlos Alberto Figueiredo, em 2002.

11) *Ex Tractatu Sancti Augustini*, de [Frei Manoel Cardoso], editada por Régis Duprat, em 1999 e Paulo Castagna, em 1995.

Procurei selecionar as edições de acordo com os seguintes parâmetros:

1) variedade de compositores – José Maurício (3), Lobo de Mesquita (2), Manoel Dias de Oliveira (1), Damião Barbosa de Araújo (1), Marcos Portugal (1), Anônimos (2); Frei Manoel Cardoso (1).

2) variedade de editores;

3) abrangência temporal das edições – a edição mais antiga é de 1934, e a mais recente, de 2008;

4) características das próprias obras, apenas vocais ou com instrumentos, em estilo antigo ou moderno;

5) tipo de notação na fonte: antiga ou moderna;

6) tipo de fontes utilizadas: autógrafas ou não, em partitura ou partes cavadas.

Será adotada a seguinte sistemática para cada uma das análises:

1) cabeçalho, contendo as seguintes informações:

a) título da obra e sua eventual catalogação;

b) nome do compositor, com suas datas;

- c) índice catalográfico no CMSRB;
- d) título da obra na edição;
- e) nome do editor;
- f) nome do volume ou coleção em que se encontra a edição;
- g) nome da editora responsável pela publicação;
- h) ano da publicação;
- i) local da publicação;
- j) catalogação original da publicação;
- k) circunstâncias da publicação;
- l) fonte utilizada, com sua localização e catalogação, quando existentes.

2) descrição da fonte utilizada, apontando suas peculiaridades e, principalmente, os problemas textuais em potencial;

3) descrição da edição e das tomadas de decisão do editor, sempre entremeadas com as questões detectadas no item anterior. Os itens mais abordados são: alturas e durações, ornamentos, baixo-contínuo, texto litúrgico, sinais de dinâmica, sinais de articulação, entre outros.

No caso de análise comparativa de duas ou mais edições, o item 3 procederá à comparação dinâmica entre essas edições.

Muitos dos problemas que ocorrem nas edições são repetitivos e essas análises não pretendem ser exaustivas e minuciosas, mas destacar pontos para reflexão sobre decisões editoriais envolvendo os principais itens abordados.

Tampouco há o objetivo de criar uma fórmula, e o nível de aprofundamento na análise de cada edição irá variar de acordo com a riqueza de discussões que possa trazer.

Análise 1

Missa dos Defuntos – 1809 (CPM 184)

José Maurício Nunes Garcia (1767-1830)

Edição: CMSRB-142/008; 142/003; 142/004; 142/005

Título: *Missa dos defuntos a 4 vozes de Capella* (Composta em 1809)

Editor: Luiz Heitor Correia de Azevedo (1905-1992)

Volume / Coleção: *Arquivo de Música Brasileira / Revista Brasileira de Música* (p. 13/1-48/60)

Editora: Instituto Nacional de Música

Ano da publicação: 1934-1935

Local da publicação: Rio de Janeiro

Catálogo original: Inexistente

Circunstâncias da publicação: A série de publicações de partituras intitulada *Arquivo de Música Brasileira* (AMB) surgiu em 1934, juntamente com a criação da *Revista Brasileira de Música* (RBM), primeiro periódico brasileiro com características musicológicas, publicado trimestralmente pelo então Instituto Nacional de Música, hoje Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. A série representa um marco na preservação e divulgação do patrimônio musical brasileiro e, em particular, do acervo conservado na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ.

Luiz Heitor Correa de Azevedo, primeiro editor da RBM, define os objetivos e as justificativas para o AMB, apresentado sob a forma de suplemento musical, ao declarar que

veio tornar-se realidade uma aspiração ha longo tempo acariciada pelos que, em nosso meio, se dedicam ao estudo das antiguidades musicais pátrias: a impressão dos mais valiosos documentos musicais existentes na Biblioteca do Instituto Nacional de Musica ([AZEVEDO], 1934a: 61).

O AMB, em sua primeira fase, teve curtíssima trajetória, tendo publicado apenas cinco obras, em 1934 e 1935. A série foi iniciada com a publicação do *Cântico Religioso*, obra curta de Francisco Manoel da Silva. Azevedo justifica:

A escolha de um trecho musical de Francisco Manoel para iniciar a série de documentos que virão á luz no *Arquivo de Musica Brasileira*, explica-se por si mesma. Publicação oficial do Instituto Nacional de Musica é natural que as suas paginas se abram com uma obra do fundador da nossa primeira escola oficial de musica, o “Conservatorio Imperial”, transformado pela Republica no Instituto de hoje ([AZEVEDO], 1934a: 62).

O AMB e seu editor tinham, porém, curiosos critérios e justificativas para a escolha das obras a serem editadas:

O *O Salutaris* de Francisco Manoel, que hoje publicamos, sob o ponto de vista do estylo religioso é o mais lamentável possível: uma aria para exhibição vocal, de um melodismo quente, sensual – não destituído de interesse [...]. Mas então, dirá naturalmente o leitor, por que razão publicar semelhante semsaboria musical, prestando um desserviço á memoria de seu autor? ([AZEVEDO], 1935: 221-222).

Responde o próprio editor:

E esse muito pouco [obras existentes de Francisco Manoel da Silva] precisa vir á luz, para que os estudiosos possam fazer juízo próprio acerca da personalidade do artista que, menos brilhante como creador, encheu, todavia, metade do século XIX, em sua terra, com sua energia de animador, de chefe consciencioso e dedicado. Convém, igualmente, que se tornem conhecidas as producções desse triste período de degradação da arte religiosa para que, com a divulgacão de taes documentos, se vá esclarecendo e formando a nossa historia musical ([AZEVEDO], 1935: 222).

Após a publicação dessas duas obras de pequena envergadura nos dois primeiros números do AMB, estabelece Luiz Heitor como terceiro empreendimento a *Missa dos Defuntos*, de José Maurício, obra composta em 1809.

Azevedo apresenta justificativas estéticas para a publicação da obra:

Se essa produção [de obras de José Maurício, a partir de 1809], porventura demasiadamente intensa, tende a mechanisar um pouco e prestar um certo ar formalista e insignificante às suas últimas obras

(do que é principalmente responsável a futilidade da corte portuguesa, cujos apetites musicais não iam além das acrobacias vocais insensatas das partituras de Marcos Portugal, e da sua paupérrima simplicidade estrutural) a verdade, porém, é que entre as primeiras obras desse período encontramos as mais belas e amadurecidas criações do nosso compositor. E disso é prova, na singeleza penetrada de verdadeiro espírito religioso – que constitui o seu mérito principal – e na musicalidade tão fina de suas harmonias, a partitura de 1809 [...] ([AZEVEDO], 1934c: 231ff).

O pouco espaço disponível na RBM obrigou que os 523 compassos da obra fossem apresentados em quatro fascículos seguidos, nos meses de setembro e dezembro de 1934 (CMSRB-142/008 e 142/003) e março e junho de 1935 (CMSRB-142/004 e 142/005), situação talvez única na história das edições musicais em nosso país.

Jetro de Oliveira (2002: 173) afirma que Cleofe Person de Mattos teria tido participação ativa na edição da *Missa dos Defuntos*, mas não apresenta referências para tal afirmação.

Fonte utilizada: *Missa dos Defuntos a 4 Vozes de Capella / Composta por Joze Mauricio N. G. em 1809 / Partitura p.^a. a Real capella*

Trata-se de partitura autógrafa (MATTOS, 1970: 268) conservada na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ, sob o número atual de registro 000349107, chamada, a partir daqui, de fonte BAN.

A fonte BAN é constituída das partes de *Soprano, Contralto, Tenor, Basso e Organo*, em oito fólios, escritos no *rectus* e no *versus*, gerando 16 páginas. Trata-se de documento de trabalho.

As partes vocais apresentam claves de Dó na 1^a, 3^a e 4^a linhas para *Soprano, Contralto e Tenor*, respectivamente, além da clave de Fá na 4^a linha para o *Basso*. A parte de *Organo* é um baixo cifrado, com poucos momentos de escrita obrigada dobrando vozes. Utiliza, além da clave de Fá na 4^a linha, a clave de Dó na 4^a linha, quando em região mais aguda, e a de Sol na 2^a linha, quando dobrando as partes de *Soprano e Contralto*.

As partes são nomeadas na edição como sopranos, contraltos, tenores, baixos e órgão, especificando para essa última: “realização do baixo cifrado original”. A edição apresenta as claves modernizadas, mesmo nas regiões mais agudas da parte de órgão.

As fórmulas de compasso C e $3/8$ predominam, e apenas o verso do *Communio* tem $2/4$. Chamo a atenção para a modificação da fórmula de compasso no *Kyrie*, de C para C , na edição.

A maior parte dos andamentos em BAN está grafada abreviadamente. Todos os andamentos estão por extenso na edição, sem qualquer modificação em relação à fonte utilizada.

A partitura, conforme BAN, contém as seguintes seções da Missa de Requiem: *Introito, Kyrie, Gradual, Offertorio, Sanctus, Hosanna, Benedictus, Agnus Dei* e *Communio*.

Luiz Heitor estranha a ausência da sequência *Dies Irae*, seção característica de qualquer Requiem, tecendo especulações sobre o assunto ([AZEVEDO], 1935: 219-220).

Outro ponto que perturba o editor é a estranha relação entre as tonalidades da obra, inicialmente em Ré menor e Fá maior, mas estabilizando em Mi bemol maior e Dó menor, a partir do *Offertorio*, rompendo, segundo ele, o princípio de unidade tonal ([AZEVEDO], 1935: 220).

O incômodo gerado por essas duas peculiaridades é tão grande para Luiz Heitor, que ele confessa que

essas singularidades fizeram com que hesitasse um instante, não sabendo bem se devia dar publicidade a uma obra tão mutilada e tão extraordinariamente alheia ao preconceito da unidade tonal, que era imperioso na época em que o autor a escreveu [...] ([AZEVEDO], 1935: 219).

O *Dies Irae* é sugerido na partitura logo após o *Gradual* pela inscrição “*Sequencia Dies Irae*”. Luiz Heitor especula que o compositor desejou que nesse ponto fosse incluído outro possível *Dies Irae* seu. Acredito que a solução esteja na utilização do cantochão correspondente, como é tão comum em obras sacras brasileiras do período.

Alturas e durações

A fonte BAN apresenta numerosos exemplos de notação arcaica das durações, tais como semibreves e breves sobre barras de compasso e pontos de aumento no compasso seguinte ao da nota afetada. As notas têm o formato moderno, com as cabeças redondas, mas as hastes são sempre à direita, ascendentes ou descendentes.



Figuras 1a e 1b – Exemplos de notação arcaica na fonte BAN.

No entanto, a utilização de notação arcaica das durações não exclui a da notação moderna correspondente, até simultaneamente, como podemos ver na figura 2, ao compararmos o segundo e o quarto pentagramas:



Figura 2 – Utilização simultânea de notação arcaica (*Contralto*) e notação moderna (*Basso*) na fonte BAN.

As instâncias de notação arcaica foram modernizadas na edição.

Ocorrem erros de notas claros em BAN, tais como omissão de acidentes (*Ofertorio*, *Tenor*, c.40 e *Organo*, c.63), que são mantidos na edição. Há também a introdução de uma nota errada (*Gradual*, tenor, c.3, n.2).

Qualquer editor sabe que, mesmo com profundas revisões, os erros são inevitáveis. Um erro de nota em 523 compassos é uma boa marca.

Chamo a atenção para algumas modificações rítmicas de maior impacto feitas pelo editor. A primeira, feita tacitamente, ocorre no compasso 8, do *Kyrie*, quando a parte de órgão é igualada às partes vocais, diferentemente de BAN. Outra modificação é uma provável distração do editor. Ocorre nos compassos 37 e 38 do verso do *Offertorio (Hostias)*, com o esquecimento do desdobramento do talho de colcheia que afeta duas semínimas pontuadas em colcheias, como acontece em outros pontos da edição.

Erros de ritmo existentes na fonte BAN são mantidos na edição, tais como uma colcheia seguida de duas pausas de colcheia no compasso 32 do *Hostias*, na parte de órgão, num contexto em que nos três compassos anteriores há sempre uma semínima seguida de pausa de colcheia. Há também valores rítmicos contraditórios entre partes homófonas da fonte utilizada (*Introito, Basso*, c.88; *Communio, Soprano*, c.12) que são mantidos.

Ligaduras de duração são alvo constante de modificação tácita, seja por inclusão ou por exclusão. Encontramos, nesse aspecto, duas situações opostas, sempre em relação à parte do *Organo* de BAN. Na primeira, no *Gradual*, há um desenho que aparece três vezes, sendo que, na primeira (c.2-3), sem ligadura, e nas duas seguintes (c.6-7 e 18-19), com a ligadura. Luiz Heitor opta por eliminar as ligaduras. Na segunda, no *Offertorio*, há um desenho que aparece cinco vezes, sendo que apenas na primeira (c.1-2) há uma ligadura. Luiz Heitor opta por incluir a ligadura nas demais manifestações do desenho (c.3-4, 7-8, 9-10, 11-12). Uma ligadura desnecessária (*Offertorio, Tenor*, c.68-69) é mantida na edição e outra foi omitida no *Communio (Contralto)*, c.32-33).

Sendo editar um ato interpretativo, está sempre sujeito aos condicionamentos técnicos e estéticos do editor. Luiz Heitor, por exemplo, deixa bem clara a sua insatisfação com situações que ele julga serem falhas técnicas de José Maurício:

Como, em geral, todas as partituras de José Maurício, esta não se acha escoimada de senões e de alguns cochilos bem difíceis de perdoar ao compositor apressado e pouco zeloso da pureza de sua obra. Estive mesmo a pique de desistir da publicação desta *Missa*, taes as negligencias encontradas logo no Introito, escripto em harmonia clara e singela, onde certos movimentos directos e umas tremendas 5as. e 8as. seguidas ressaltam com excessiva crueza ([AZEVEDO], 1934c: 230).

Não são poucos os autores e editores brasileiros que julgam 5^{as} e 8^{as} seguidas, tão comuns no repertório colonial, como erros. A consequência prática dessa postura tendenciosa de julgá-las como erros leva a interferências editoriais, tais como as praticadas por Luiz Heitor no texto da *Missa dos Defuntos*:

De nenhum modo, porém, ser-me-ia permitido dar curso à versão original, com aquelas 5as. e 8as. seguidas tão grosseiras [...]. Modifiquei, pois, o texto, de maneira a evitá-las, tendo porém o cuidado de reproduzir, no local, a forma original e incorrecta dessas passagens ([AZEVEDO], 1934c: 230ff.).

A sua atitude é crítica de acordo com seus condicionamentos e é crítica também quando decide expor suas interferências, nesse caso, utilizando o recurso de notas de pé de página, nas quais descreve a situação na fonte (aparato crítico disperso).

Ornamentos

Há *appoggiature* nas partes vocais, em sua maioria no formato de colcheia cortada. A exceção ocorre apenas no *Communio* (c.4 e 8), em que encontramos esses ornamentos como colcheias afetando mínimas. Há uma única ocorrência de trilo, no penúltimo compasso do verso do *Offertorio* (*Hostias*).

Todas as *appoggiature* são transcritas em seu formato original na edição. Apenas aquelas do *Communio* são transcritas resolvidas, uma decisão diferente, certamente por ter interpretado que essas *appoggiature* deveriam ser executadas diferentemente das demais.

Baixo-contínuo

A fonte BAN é extremamente detalhada na colocação das cifras na parte de *Organo*. Essas cifras são colocadas abaixo dos pentagramas na maior parte das ocorrências, com raras exceções, como no *Introito* e no verso do *Communio*, por razões momentâneas de espaçamento.

Chama a atenção o fato de que quase 90% da parte do *Organo* tem suas cifras com tinta mais tênue. É um dado importante para considerações sobre o processo composicional de José Maurício, mas não significa necessariamente um problema textual a ser levado em consideração na edição da obra.

Luiz Heitor, ao se propor realizar a intenção sonora do compositor, apresenta o baixo-contínuo realizado, dentro de seus critérios: “a parte de órgão vem anotada em baixo cifrado que, de acordo com a norma previamente estabelecida para a publicação destes documentos, realizei com a maior fidelidade e singeleza” ([AZEVEDO], 1934c: 230).

A realização é bastante convencional, como um exercício de harmonia. Em função dessa realização, frequentemente a parte do órgão é dobrada à oitava. É de se lamentar a exclusão das cifras do texto final.

A cifragem da parte de *Organo* é consistente. Chamo a atenção para a curiosa cifra utilizada no compasso 15 do *Offertorio*, que implica considerar as *appoggiature* aí existentes como notas reais:

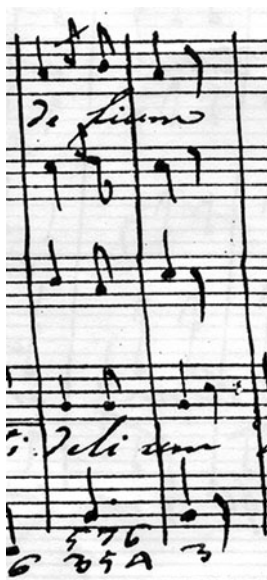


Figura 3 – Cifragem incluindo as *appoggiature* (*Offertorio*, c.15).

No entanto, no compasso 7, exatamente igual, a cifragem não inclui o 7/5. Luiz Heitor desconsidera a cifra 7/5 em sua realização do baixo cifrado.

Texto litúrgico

O texto litúrgico é colocado, em sua maior parte, apenas sob a linha do *Soprano* e do *Basso*. Eventualmente, as partes de *Contralto* e *Tenor* apresentam-no colocado, principalmente quando há independência dessas vozes, num contexto que é predominantemente homófono. O latim é grafado corretamente, mas sem hifenização ou pontuação.

A réplica é bastante utilizada, na sua função de repetir o segmento de texto litúrgico anterior.

A colocação do texto litúrgico propõe a hifenização das palavras, mas não é adotada a convenção de se colocar vírgulas quando da repetição de segmentos textuais. Se Luiz Heitor utiliza alguma fonte litúrgica para sua pontuação, não foi possível identificar. Há aspectos curiosos, como a colocação de sinal de exclamação em “*luceat eis!*” do *Introito*, mas não no *Communio*, em que ocorre a mesma expressão.

Rasuras

Um dos aspectos mais interessantes da fonte BAN, sendo autógrafa, é a grande quantidade de rasuras, cerca de 30, reescrituras que podem revelar o compositor no seu processo criativo. A maioria delas significa correções de erros cometidos, mas algumas delas mostram reorientações estéticas do compositor.

O conjunto de rasuras mais notável acontece logo nos primeiros compassos da obra, conforme já discutido no capítulo 4:

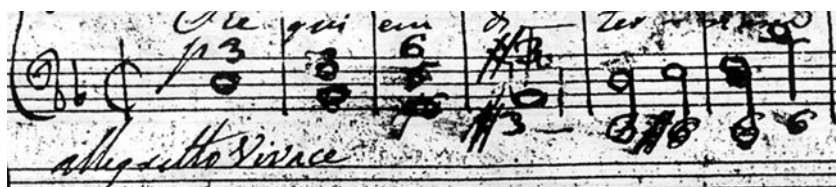


Figura 4 – Rasuras nos compassos iniciais da parte de *Organo* na fonte BAN.

Destaco, ainda, a rasura com significado de correção existente no compasso 71 do *Introito*. Na primeira unidade redacional, o compositor encerra a frase anterior lançando pausas de mínimas para as três vozes envolvidas, *Soprano*, *Contralto* e *Tenor* e a pausa de semibreve para o *Organo*, que já estava em silêncio desde o compasso 64. Porém, o *tutti* seguinte entraria com o acorde de Mi bemol com a sétima maior atacada sem preparação. Percebendo o equívoco, raspou, numa segunda unidade redacional, a pausa de mínima do *Soprano*, acrescentando a nota Ré com ligadura para a próxima, lançou uma pausa de mínima no início do compasso, no *Organo*, e acrescentou a nota Ré abaixo da pausa original de semibreve, colocando a cifra conveniente. É importante observarmos que tudo isso acontece numa mudança de fólio, sempre um lugar de turbulência para compositores e copistas, da mesma forma que mudanças de pentagramas.

As rasuras existentes em BAN não são uma preocupação para o editor, que visa uma edição crítica ou prática. Mas, há uma rasura em especial que demanda a atenção. No com-

passo 2 do verso do *Communio*, a segunda nota do contralto tem uma rasura, modificando-a de Fá para Mi:



Figura 5 – Rasura no Contralto, na seção *Hostias*, c.2, n.2.

Considerando-se que a rasura normalmente significa a intenção autoral final, a nota Mi deveria ser a nota empregada na edição. Todavia, Luiz Heitor opta tacitamente pelo Fá, certamente tomando como justificativa o movimento em terças paralelas entre soprano e contralto e, mais ainda, pela reprodução do mesmo desenho no compasso 10. Trata-se, pois, de uma rara rasura em que o compositor, ao modificar uma nota, introduz um aparente erro.

Variantes

O motivo em uníssono no *Gradual*, apresentado de uma forma no início da seção (c.1-4 e 5-8) e de outra na reexposição (c.17-20 e 21-24) seria uma possibilidade de variante alternativa:

Andantino vivo

Re - qui - em æ - ter - - - nam

Re - qui - em æ - ter - - - nam

Re - qui - em æ - ter - - - nam

Re - qui - em æ - ter - - - nam

Detailed description: This musical score is for the first variant of 'Requiem aeternam'. It consists of four staves. The top three staves are for vocal parts, and the bottom staff is for the basso continuo. The tempo is marked 'Andantino vivo' and the dynamics are 'p' (piano). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/8. The lyrics are 'Re - qui - em æ - ter - - - nam'.

Figura 6 – Variante 1 no *Gradual* (c.1-4).

In me - mo - ri - a — æ - ter - na

In me - mo - ri - a — æ - ter - na

In me - mo - ri - a — æ - ter - na

In me - mo - ri - a — æ - ter - na

Detailed description: This musical score is for the second variant of 'In memoria aeterna'. It consists of four staves. The top three staves are for vocal parts, and the bottom staff is for the basso continuo. The dynamics are 'p' (piano). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/8. The lyrics are 'In me - mo - ri - a — æ - ter - na'.

Figura 7 – Variante 2 no *Gradual* (c.21-24).

Luiz Heitor mantém essa variante alternativa conforme BAN, com o que concordo, levando-se em consideração a extrema consistência da reprodução variada do motivo na reexposição.

Dinâmicas

A fonte BAN tem os sinais de dinâmica colocados de forma bastante consistente, com raros casos de omissão ou falta de alinhamento.

A dinâmica, todavia, é o parâmetro mais assistemático na edição de Luiz Heitor. Há situações em que esses sinais são introduzidos explicitados por integração editorial, ou seja, entre parênteses: *Kyrie* (c.1); *Agnus Dei* (c.1); *Communio* (c.3, 7, 13 e 17). Por outro lado, há numerosos casos de dinâmicas introduzidas tacitamente. São tantos que não os exemplificarei. Há algumas instâncias de substituição de *cresc* por reguladores crescendo tacitamente: *Kyrie* (c.2); *Gradual* (c.29-30); *Benedictus* (c.5-6 e 14-15). O curioso é que há sinais de *cresc* que não foram substituídos. Dois *p* são excluídos tacitamente: *Kyrie* (c.15) e *Gradual* (c.29-30) e um *pp* é acrescentado como intenção de escrita do compositor: *Offertorio* (órgão. c.24).

Articulações

Não há ligaduras de articulação na fonte BAN e há poucos casos de ligaduras de expressão: *Offertorio* (S, T, B, c.24-27); *Benedictus* (O, c.1-2 e S, c.11-12), não mantidas na edição.

Outros itens

A repetição do *Hosanna*, do *Quam olim Abraba* do *Offertorio* e do *Cum sanctis tui* do *Communio* é feita por extenso, apesar de a fonte BAN usar apenas sinais remissivos.

Nas poucas vezes em que BAN utiliza a típica expressão “a 3”, para explicitar textura diversa das demais, o editor substituiu a tal expressão por “Solo” (*Introito*, c.64 e 80), o que pode levar a interpretações erradas pelos intérpretes.

A publicação da *Missa dos Defuntos*, de José Maurício, em quatro fascículos na série Arquivo de Música Brasileira da *Revista Brasileira de Música*, do então Instituto Nacional de Música, é um marco na divulgação do patrimônio musical brasileiro e, em particular, do patrimônio conservado na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ. A série destacou obras produzidas no século XIX, por compositores brasileiros, e, em especial, José Maurício.

A observação da edição da *Missa dos Defuntos* feita por Luiz Heitor Correia de Azevedo pode levar à conclusão de que ela seja crítica. A menção e descrição da fonte utilizada são claras e há instâncias de aparato crítico disperso, ao pé das páginas, além da utilização de integração editorial em relação a sinais de dinâmica. Porém, um exame mais minucioso, comparando BAN e a edição, revela inúmeras ocorrências de interferências editoriais feitas tacitamente, em notas, ritmos, dinâmicas, articulações e ornamentos.

Assim, é inevitável classificar essa edição como prática, contribuindo ainda para essa classificação a realização do baixo cifrado, as interferências em sinais de execução e a realização das *appoggiature*.

Análise 2

Salve Regina (MIG 40)

José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746?-1805)

Edição - CMSRB-145/006

Título: Antiphona de Nossa Senhora (*Salve Regina*)

Editor: Francisco Curt Lange (1903-1997)

Volume / Coleção: *História da Música na Capitania das Minas Gerais* (p.1-18)

Editora: Universidade de Cuyo

Ano da publicação: 1951

Local da publicação: Mendoza, Argentina

Catálogo original: Inexistente

Circunstâncias da publicação: a edição do *Salve Regina* faz parte de um volume contendo três obras de compositores mineiros do século XVIII: a *Novena de Nossa Senhora do Pilar*, de Francisco Gomes da Rocha (século XVIII), o *Hino a 4 – Maria Mater Gratia*, de Marcos Coelho Neto (século XVIII/XIX?), além da *Antífona de Nossa Senhora – Salve Regina*, de Lobo de Mesquita, aqui analisada. A publicação é resultado das pesquisas empreendidas pelo musicólogo teuto-uruguaio durante sua estada em Minas Gerais, na década de 1940, com a finalidade de publicar o sexto volume do *Boletim Latino-Americano de Música*.

Fonte utilizada: 1787 / *Antiphona de Nossa Senhora / Com Violinos e Basso / Salve Regina / Autor Joze Joaq^m. Emerico Lobo de Mesq^a*

Essa fonte, autógrafa (GUIMARÃENS, 1996: 382), que chamarei de MIOP, está bastante danificada, principalmente pela ação de insetos. Apesar disso, não há lacunas irreparáveis no texto musical. A fonte faz parte da chamada Coleção Curt Lange, conservada no Museu da Inconfidência de Ouro Preto, sob o número P 04-21.

A fonte MIOP é constituída de sete fólhos avulsos, contendo as partes de *Basso* (instrumental), *Suprano*, *Alto*, *Tenor*, *Basso* (vocal), *Violino 1º* e *Violino 2º*. Apenas as partes de *Basso* (instrumental) e *Suprano* utilizam o *rectus* e o *versus* dos fólhos.

A fonte apresenta a obra como estruturada em três seções: *Salve Regina*, *Eia ergo*, *Et Jesum*.

As partes vocais apresentam claves de Dó na 1ª, 3ª e 4ª linhas para *Suprano*, *Alto* e *Tenor*, respectivamente, além da clave de Fá na 4ª linha para o *Basso*. As partes de *Violinos* apresentam a clave de Sol na 2ª linha, e a do *Basso* (instrumental), a de Fá na 4ª linha.

Nenhuma das três seções tem armaduras de clave, de acordo com a polarização da obra em Lá menor e Dó maior, e as fórmulas de compasso são C2/4, C3/8 e C2/4, respectivamente. Observe-se a notação arcaica dessas fórmulas de compasso, com a presença do semicírculo (C) antes dos algarismos.

Os andamentos são expressos ao início de cada seção: *Larghetto*, *Alp. molto* e *Larghetto*.

A edição de Curt Lange apresenta as partes em partitura, incluindo uma parte de “Cravo ou Órgão”, com o baixo realizado.

As fórmulas de compasso são modernizadas, com a eliminação do semicírculo. Os andamentos são expressos conforme MIOP, sempre por extenso. As partes vocais são nomeadas modernamente, com exceção do baixo, nomeado como “Baixa”. A parte do baixo instrumental é nomeado como “Basso (Baxo)”. São utilizadas as claves modernas para as partes de soprano, contralto e tenor.

Alturas e durações

A notação das notas e das durações é moderna em MIOP.

Os danos físicos existentes em MIOP geram algumas lacunas:

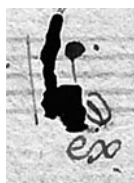


Figura 8a - S, c.I-37.

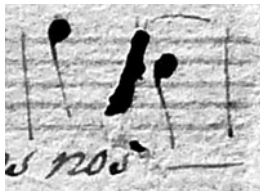


Figura 8b - Vln II, c.I-8.



Figura 8c - T, c. I-27.

Aqui, as decisões tomadas por Lange (Dó sustenido, Lá e Dó sustenido, respectivamente) basearam-se no contexto harmônico e no paralelismo das vozes, sem maiores dúvidas.

Algumas questões textuais, porém, são fruto de inconsistências na fonte utilizada.

Inicialmente, observemos a situação contraditória nos *Violinos*, no compasso 18 da primeira seção da obra:

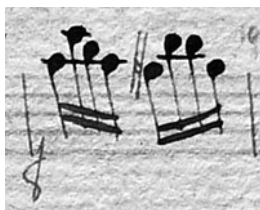


Figura 9a - Vln I, c.I/18.

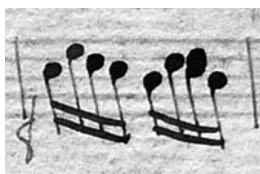


Figura 9b - Vln II, c.I/18.

Fica claro, pela rasura na figura 9b, que a sétima nota do *Violino 2º*, inicialmente Dó, foi modificada para Ré, com o objetivo de garantir o perfeito paralelismo entre os dois instrumentos. Lange ignora a rasura e modifica a sétima nota do violino I para Lá, gerando outra solução para o paralelismo (*):

Violino I

Violino II

Exemplo 1– Solução de Lange para Violinos I e II, c.I/18.

A fonte MIOP apresenta, ainda, duas situações textuais importantes na segunda seção da obra. Em ambas, o violino II omite notas cuja presença seria bastante lógica no contexto. Na primeira situação, espera-se que o paralelismo existente nas semicolcheias entre os dois *Violinos*, no compasso 10, seja reproduzido no compasso 21:

Violino I

Violino II

c.14

c.21

Exemplo 2 – Vln I e II, c.II/10-14 e 21-24 da segunda seção do *Salve Regina*, conforme a fonte MIOP.

Da mesma forma, terças paralelas ocorrem dos compassos 34 a 43, com exceção do compasso 40, em que o violino II tem duas pausas de colcheia.^[54] Tal situação vai provavelmente contra a intenção de escrita do compositor, caracterizando erro.

Lange mantém as duas situações como estão em MIOP, caracterizando variantes.

Um problema rítmico surge no último compasso da primeira seção da obra, quando, dos três instrumentos utilizados, dois deles, o *Violino 1º* e o *Basso*, apresentam no último tempo uma semínima, com fermata, enquanto o *Violino 2º* apresenta uma colcheia seguida de uma pausa de colcheia com fermata. Lange estende essa segunda figuração para os dois outros instrumentos.

No compasso 41 da primeira seção, encontramos um complexo problema textual ocasionado por mais uma rasura:

[54] Ver exemplo 5, a seguir.



Figura 10 - Vln II, c.I/41.

Num primeiro momento, o compositor teria escrito duas colcheias seguidas de uma semínima. Num segundo momento, a semínima teria sido transformada em colcheia, pela prolongação anormal da bandeirola, necessitando a introdução de uma pausa de colcheia. A proximidade anormal da última colcheia com a barra de compasso nos mostra que ela teria sido adicionada num terceiro momento, mas sem o cancelamento da pausa. O problema todo aqui é causado pela figuração do *Soprano*, dobrada pelo *Violino 1º* de forma não sistemática:

Soprano
He - vac ad te sus - pi - ra - mus, ge

Violino I


Violino II

Exemplo 3 – S, Vln I, II, c.I/40-42.

Qual a melhor solução aqui? Lange opta pela figuração de duas colcheias, pausa de colcheia, colcheia, tentando apoiar o soprano, mas realçando a contradição com o violino I.

Ornamentos

As *appoggiature* são apresentadas no decorrer de MIOP sempre como metade do valor das notas afetadas por elas. Encontramos, ainda, o uso de grupetos não acentuados no solo de *Tenor* da primeira seção da obra, sempre como fusas.

Lange representa todas as *appoggiature* sempre pela figuração tradicional moderna, , e altera a representação dos grupetos para semicolcheias.

Baixo-contínuo

O baixo-contínuo é apresentado na fonte com muitas cifras, sempre acima do pentagrama. Lange optou por eliminar as cifras e realizar o baixo-contínuo com acordes batidos e o baixo quase sempre dobrado à oitava. Sua realização do compasso 41 da seção inicial desconsidera a cifra #6 aí existente. Há uma instância de erro cometido por ele nos compassos 43 e 45, em que o acorde gerado a partir de Mi bemol do baixo, cifrado como +6, ganha um Lá não corroborado pelo contexto harmônico.

Texto litúrgico

O texto litúrgico é grafado de forma clara em todas as partes vocais de MIOP. Não há hifenização nem pontuação e ocorrem ortografias arcaicas ou peculiares, tais como “exules” ao invés de “exsules”, “exilium”, ao invés de “exsilium”, “lacrymarum” ao invés de “lacrimarum” e “Spes” sempre com letra maiúscula. Destaco a peculiaridade de certas palavras aparecerem grafadas no manuscrito com acentos agudos: *ad nós, ó clemens, ó pia*.

Só encontramos uma única ocorrência em MIOP do costumeiro sinal empregado para repetição imediata de segmentos de texto, a réplica.

A transcrição do texto litúrgico, conforme está grafado na fonte, não apresenta maiores problemas de modernização na edição de Lange. Chamo a atenção, contudo, para a manutenção, conforme a fonte, das grafias arcaicas ou peculiares, a não ser pela eliminação dos acentos mencionados.

O único sinal de pontuação utilizado por Lange é o ponto, não sendo empregadas vírgulas para separação de segmentos textuais que são repetidos. Ocorre hifenização das palavras, embora os critérios para separação das sílabas não sejam explicitados.

Dinâmicas

Grande parte dos sinais de dinâmica de MIOP são coerentemente colocados e alinhados, mas nem sempre. Há também omissões em determinadas partes em relação ao contexto em que se encontram.

Um dos pontos mais instigantes da fonte que transmite o *Salve Regina*, no que diz respeito à dinâmica, é a sistemática utilização da indicação de forte com duas caligrafias diferentes:^[55]



Figura 11a - Vln I, c.I/18.



Figura 11b - Vln I, c.I/26.

Essas caligrafias aparecem muitas vezes em sequência, causando dúvidas quanto à interpretação desses sinais:



Figura 12 - Vln I, c.I/26-27.

Se observarmos as palavras do texto litúrgico com “f”, concluímos que a caligrafia desses “f” é sempre como na figura 13:

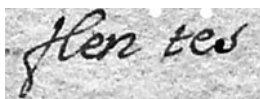


Figura 13 - S, c.I/45.

Isso indica que tanto o primeiro tipo de *f* quanto a escrita das palavras foram feitas pela mesma mão

Por outro lado, observo que todas as instâncias em que ocorre o segundo tipo de grafia são, na verdade, “correções”, ou seja, colocam a indicação de *f* em posição mais apropriada

[55] Tal situação de diferença da grafia para o *f* acontece em outras fontes autógrafas de Lobo de Mesquita, tal como o *Tercio*, MIG 14, a ser analisado neste capítulo, e o *Regina Coeli lætare*, MIG 39 (Mesquita, 1779), apenas com menor impacto.

e acrescentam essas indicações onde, pela lógica, estariam faltando. A pergunta inevitável é: tais correções foram feitas sob as instruções do próprio compositor, ou em época posterior?

Como lida Lange com esses sinais? Ele tende a valorizar o posicionamento dos *f* de segundo tipo, modificando-os, porém, para *mf* (Vln I e II: c.I/17 e 18; Bx: c.I/26 e 35). Os *f* de primeiro tipo quando mantidos por ele são sempre grafados como *f* (Vln I: c.II/18 e 29).

Situação especialmente complicada apresentam os compassos 12 e 13 da terceira seção da obra. No compasso 12, há um *f* do segundo tipo no soprano e violinos I-II, e do primeiro tipo no baixo instrumental, seguindo-se no compasso 13 um *p* apenas no violino I. Lange assume o *p* para todas as partes.

São muitas as instâncias de modificação dos sinais de dinâmica na edição de Lange em relação à MIOP, sem qualquer justificativa aparente. Ele ignora, por exemplo, as indicações de pianíssimo e fortíssimo da segunda seção da obra (ver figuras a seguir) e as transforma em piano e forte respectivamente.



Figura 14a - A, c.II/15.



Figura 14b - T, c.II/29.

A dinâmica inicial da obra ou de suas duas seções seguintes é uma questão de investigação da intenção sonora de um compositor. Segundo Donington (1989: 486), quando um compositor do século XVIII não escreve a indicação de dinâmica inicial de uma obra ou de uma seção sua, está implícito, pela convenção, de que deva ser forte. A fonte MIOP, seguindo tal tendência, não apresenta dinâmica em nenhuma das três partes instrumentais que introduzem a obra, *Violinos* e *Basso*. O sinal de dinâmica *p*, colocado quando da entrada do tenor no compasso 11, nessas três partes, reforça a hipótese de um *f* convencional nos dez primeiros compassos da obra. Surpreendentemente, Lange coloca *p* no início. O mesmo problema ocorre no início da segunda seção, *Eia ergo*, colocando ele *f* para todas as partes, explicitando a convenção. O problema volta a acontecer no início da terceira seção, *Et Jesum*, colocando Lange aqui *mf*.

A dinâmica na edição ganha muitos tipos de sinal inexistentes na fonte, tais como *sf* e reguladores (Vln I, c.I/37-39).

Articulações

A fonte MIOP tem várias ligaduras e raros sinais de *staccato* nas partes instrumentais, com a costumeira inconsistência. Nas partes vocais, são utilizadas ligaduras para explicitar melismas.

Lange lida com as articulações segundo critérios totalmente pessoais, introduzindo vários sinais, tais como *tenutos* (Vln II, c.I/42 e seguintes) e ligaduras (Bx, c.I/24), apenas para exemplificar. Lange também utiliza ligaduras para explicitar os melismas, seguindo as indicações de MIOP.

Uma situação particularmente peculiar ocorre ao final da segunda seção da obra, com um desenho melódico de quatro notas repetido nos violinos nove vezes. Dessas nove vezes, MIOP apresenta oito vezes ligaduras cobrindo as quatro notas e apenas uma vez duas a duas, conforme as figuras 15a e 15b.

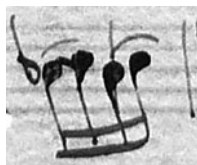


Figura 15a - A, c.II/15

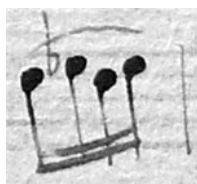


Figura 15b - T, c.II/29

Curt Lange cria, a partir desse fato, uma alternância motívica, ora ligando as quatro notas, ora duas a duas:

The image shows two systems of musical notation for Violino I and Violino II. The first system starts at measure 34 (c.34) and the second system starts at measure 42 (c.42). Both systems are in 8/8 time. The Violino I parts are written on a treble clef staff, and the Violino II parts are written on a bass clef staff. The music consists of intricate rhythmic patterns, including many beamed eighth and sixteenth notes, and various rests.

Exemplo 4 - Vln I, II, c.II/34-49.

Outros itens

Lange omite quase todas as típicas indicações de *solo*, *tutti*, *duo* etc., de MIOP. Apenas a indicação *solo* é mantida na parte de soprano nos compassos 22 e 33.

São inúmeras as instâncias de introdução de indicações para a prática na edição de Curt Lange. As cordas ganham indicações de arcadas (♯ ♯).

A edição contém rico texto introdutório, com elementos de contextualização e biografia dos três compositores abordados, naturalmente restrito ao conhecimento possível naquele momento, fruto de sua própria pesquisa pioneira em Minas Gerais, na década de 1940.

O editor não explicita diretamente a fonte que utilizou. No texto introdutório, porém, menciona que “se acha em nossas mãos o manuscrito autêntico da obra aqui restaurada” (s.p.) e, em carta a Villa-Lobos, datada de 7 de julho de 1945, assim se expressa: “encontrei um número grande de documentos, entre eles uma deliciosa antífona de um compositor brasileiro” (apud COTTA, 2009: 79). Ainda em artigo publicado em 1965, Lange descreve como se deu o achado do *Salve Regina* (apud Idem: 289). Assim, não resta dúvida de que foi o manuscrito considerado autógrafa (GUIMARÃES, 1996: 382) a fonte para a sua edição. É aparentemente a única que transmite a obra, não se conhecendo nenhuma cópia em qualquer outro arquivo, até o momento.

Lange (1951) não explicita a destinação da edição. Apenas uma frase em seu texto introdutório nos dá alguma indicação: “O presente volume de três partituras não pretende demonstrar ao historiador e ao músico prático [...]”. Fica claro, com essa frase, que o editor pretendia atingir tanto os pesquisadores como os músicos práticos.

A edição do *Salve Regina* de Lobo de Mesquita por Curt Lange representa, junto com as duas outras obras editadas, um marco na divulgação da música sacra brasileira do século XVIII, proporcionando execuções em concertos e gravações até os dias atuais. Continua sendo a única edição existente da obra. Deslocou o foco da atenção para a “recém-descoberta” música de Minas Gerais. O fato de num mesmo volume constarem obras de três compositores diferentes é o embrião para a ideia de *monumenta* ou *Denkmäler*, o que, aliás, era a ideia de longo prazo do musicólogo. No Brasil, essa ideia permanece adormecida, e só recentemente novos projetos editoriais se aproximam dessa perspectiva pluralista.

A possibilidade do cotejo das situações de MIOP com as decisões tomadas pelo editor proporciona uma clara visão da distância que pode haver entre a situação na fonte e o texto estabelecido.

Paulo Castagna (2008b: 8) classifica a edição de Lange como “musicológica”, definindo, mais adiante o termo:

A edição acadêmica é a edição de caráter musicológico, destinada inicialmente a um maior conhecimento da obra e, somente de forma secundária, à sua execução. Nesse tipo de edição dá-se destaque à situação das fontes manuscritas [...], e à explicitação dos critérios e interferências editoriais [...] (Idem: 10).

Discordo quanto à classificação de Castagna. Na edição realizada pelo musicólogo teuto-uruguaio, não há menção direta da fonte utilizada nem aparato crítico, e as tomadas de decisões textuais são feitas sem critérios aparentes ou sistemáticos, além da introdução de várias indicações para a execução da obra, como visto. Trata-se, assim, de uma edição prática.

Análise 3

Memento mei Deus

Damião Barbosa de Araújo (1778-1856)

Edição - CMSRB-111/001

Título: Memento Baiano – Para Côro e Orquestra

Editor: Jaime Diniz

Volume / Coleção: Estudos Baianos, n. 2

Editora: Departamento Cultural da Reitoria da UFBA

Ano da edição: 1970

Local da edição: Salvador, Bahia

Catálogo original: Inexistente

Circunstâncias da publicação: Jaime Diniz (1924-1989) publicou sua edição do *Memento Baiano* de Damião Barbosa de Araújo dentro da série Estudos Baianos, da Universidade Federal da Bahia e é dedicada *in memoriam* ao reitor Edgard Santos.

Fonte utilizada: cópia preservada no acervo da Lira Sãojoanense, de São João del Rei (MG), constituída de dez partes cavadas: *Flauta, Clarineta ou 2ª Flauta, Clarineta 1ª, 1º Violino, Vº 2º, Violoncello, Suprano, Altos, Tenôr e Baixa*. As quatro primeiras partes registram o nome do copista, João Inácio Coelho, tendo sido copiadas em Passos (MG), em 1910. As demais não registram nome de copistas nem data nem local, sendo consideradas mais antigas pelo editor (DINIZ, 1970: 28). A maioria das partes apresenta o título *Memento Babiano*. Cada uma das partes ocupa um fôlio, ora escrito apenas no *rectus*, ora também no *versus*.

A fonte, que chamarei OLS1, tem poucas lacunas, mas legibilidade variada e apresenta a obra como estruturada em seis seções: *Memento, Nec aspiciat, De profundis, Kyrie, Requiescat [I]* e *Requiescat [II]*.

A edição resultante apresenta as partes como partitura em disposição moderna: flautas 1 e 2 (clar.), clarineta em Si bemol, violinos 1 e 2, soprano contralto, tenor, baixo, violoncelo, de cima para baixo.

Observemos que OLS1 enfatiza que há uma parte de *Clarinetas ou 2ª Flauta*, e que há uma parte de *Clarinetas 1ª*, dando a entender que a parte “híbrida” parece ser no primeiro momento a de clarineta (2ª). Jaime Diniz, porém, propõe flautas I e II, dando a opção de clarineta para a parte de flauta II.

As partes de *Suprano*, *Altos* e *Tenôr* estão escritas em claves de Dó na 1ª, 3ª, e 4ª linhas, respectivamente, e a de *Baixa* em clave de Fá na 4ª linha. Todas as partes instrumentais estão escritas em clave de Sol na 2ª linha, com exceção da parte de *Violoncello*, em clave de Fá na 4ª linha.

Quanto à indicação de andamentos, as partes são unânimes no *Andante moderato* da primeira seção e no *Adagio* para as duas últimas seções, grafados abreviadamente de formas diversas. As demais seções não têm indicações de andamento em nenhuma das partes.

A edição grafa o *Andante moderato* da primeira seção abreviado, mas os *Adagios* por extenso. Para a seção *Nec aspiciat* há a proposta [andante, in 4] e para o *Kyrie* a indicação [in 4].

Não ocorrem conflitos quanto a armaduras de claves e de compassos entre as partes de OLS1 e a edição segue à risca as indicações da fonte utilizada.

Alturas e durações

A fonte OLS1 tem notação moderna, mas com a utilização de sustenidos com a função de bequadrados, mantidos na edição, colocando-se bequadrados entre parênteses acima das notas afetadas, como integração editorial. Ocorre uma exceção no compasso 2 da parte de flauta I do *Nec aspiciat*, quando o sustenido é mantido, havendo observação no “rodapé crítico” indicando que, nesse ponto, em OLS1, haveria Dó sustenido, o que não é correto.

No compasso 6 da primeira seção, *Memento*, a segunda nota da *Clarinetas 1ª* em OLS1 é Dó sustenido (soando Si natural), mas que tem o sustenido omitido na edição, apesar da total correção do Si natural no contexto, a meu ver.

Jaime Diniz, certamente por descuido, transcreveu as notas 2 e 3 do compasso 6 e a nota 1 do compasso 7, na parte do Contralto no *Nec aspiciat*, como Fá, em vez de Si, claramente apresentado em OLS1. Com isso, se perdeu o efeito de uníssono geral das vozes e das cordas.

Na seção *De Profundis*, a *Flauta* e a *Clarineta 1ª*, sempre em dobramento de oitava, apresentam conflito na última nota do compasso 19, em OLS1: Dó, na *Flauta* e Mi bemol (som real), na *Clarineta 1ª*, ambas corretas do ponto de vista harmônico. Optar pelo Dó significa manter um longo melisma de 14 notas em graus conjuntos, enquanto optar pelo Mi bemol cria a quebra desse desenho com um salto expressivo. Escolha difícil sem qualquer ajuda aparente do contexto. Diniz optou pelo Mi bemol.

Nesse mesmo compasso, Diniz retira da parte de violino II a segunda nota presente em OLS1, Dó, que representa a antecipação da nota do compasso seguinte. Trata-se de variante alternativa, quando comparada com a parte de *Altos*, em que essa nota Dó não existe, parte essa que vem sendo dobrada pelo V° 2º desde o compasso 17. A parte de V° 2º tem uma sequência divergente em relação aos *Altos* a partir daí, conduzindo à nota Si bemol no final, num contexto em que todas as demais partes estão em uníssono na nota Sol. Seria o caso de se reescrever o trecho final dessa parte?

O *Kyrie* tem um motivo melódico três vezes na *Flauta*, sempre dobrado oitava abaixo pela *Clarineta 1ª*. A parte de *Flauta*, em OLS1, omite na primeira vez (c.3), o sustenido da nota Fá, que é colocado por Diniz acima da nota, sem parênteses. Na segunda e terceira vez (c.7 e c.18), a nota Fá tem o sustenido normalmente em OLS1, mas, no compasso 7, Diniz coloca mais uma vez o sustenido acima da nota, enquanto no compasso 18 o sustenido é colocado ao lado, na posição normal.

A *Clarineta 1ª* tem sua segunda nota do compasso 2, do *1º Requiem*, transcrita como Fá sustenido, em vez do Sol sustenido correto da fonte.

No *2º Requiem*, a mesma parte de *Clarineta 1ª* apresenta por duas vezes (c.13 e 15) a nota Ré sustenido para a nota Ré bequadro, correta em OLS1.

Uma decisão polêmica é a inclusão de notas na parte de violino II do *Kyrie*, compassos 1-4, 7-8, 18-19. Jaime Diniz se justifica, afirmando que “por me parecer que se perdeu alguma parte orquestral, é que tentei completar as harmonias do *Kyrie*, simplesmente ajuntando uma terça por baixo do segundo violino [...]” (1970: 30). Aqui há o risco de se tentar “melhorar” o compositor. Mas Jaime Diniz é mais cuidadoso em outro trecho de sua edição, ao dizer que “não apresentei nenhuma sugestão para o início da obra, que harmonicamente é insatisfatório” (Idem).

As partes vocais da seção *Nec aspiciat* apresentam, nos compassos 12 e 13, um total conflito rítmico, com prosódia irregular ou errada nas diferentes partes, no contexto de uma obra que se caracteriza por homofonia constante.

e.11

Soprano
ne cas pi ei at cas pi ci at me

Contralto
ne cas pi ei at cas pi ci at me

Tenor
ne cas pi ei at cas pi ci at me

Baixo
ne cas pi ei at cas pi me nec cas pi

Exemplo 5 – Compassos 11-14 da seção *Nec aspiciat*, conforme OLS1.

Jaime Diniz regularizou a situação, conforme se vê no exemplo 6:

e.11

Soprano
nec as - pi - ei - at, nec as - pi - ei - at me

Contralto
nec as - pi - ei - at, nec as - pi - ei - at me

Tenor
nec as - pi - ei - at, nec as - pi - ei - at me

Baixo
nec as - pi - ei - at, nec as - pi - ei - at me

Exemplo 6 – Transcrição dos compassos 11-13 da seção *Nec aspiciat*, com a solução rítmico-prosódica de Jaime Diniz.

Na seção *De Profundis*, nos compassos 14 e 16, acontece situação rítmica peculiar em OLS1, caracterizando polirritmia entre os *Violinos* e as partes de *Altos* e *Tenôr*, conforme vemos no exemplo 7:

3

Contralto e Tenor

Violino I e II

Exemplo 7 – Polirritmia envolvendo partes vocais e instrumentais.

Jaime Diniz entende tal situação como erro, fazendo com que os violinos passem a ter a mesma figuração rítmica das partes vocais. Por que não o contrário?

Jaime Diniz toma decisão estrutural surpreendente ao eliminar, em todas as partes, os compassos 13 e 14 da primeira seção, *Memento*, de OLS1, claramente uma decisão composicional de Damião, no entanto, implicitamente julgada improcedente pelo editor, sem justificativas.

Texto litúrgico

A fonte OLS1 apresenta grafias irregulares e pitorescas do latim: “Dominé” (*Domine*), “Kyriæ”, “Nec caspiatmé” (*Nec aspiciat me*). O texto litúrgico nas partes vocais de OLS1 não apresenta hifenização e, quanto à pontuação, só há pontos ao final de cada seção. A réplica é usada esparsamente, apenas no *Kyrie*.

O texto litúrgico não é colocado em todas as partes da edição, sendo utilizado o recurso de colocá-lo para cada duas vozes, abarcados por chaves (f), na maior parte dos casos. O baixo só tem seu texto litúrgico colocado nos raros momentos em que diverge do tenor.

O editor utiliza hifenização de forma consistente, mas é inconsistente na pontuação. Algumas seções têm apenas um ponto ao final (*Memento*, *Kyrie*, *2º Requiem*), enquanto outras têm a pontuação normal, com utilização de vírgulas e pontos (*Nec aspiciat*, *De profundis*, *1º Requiem*).

As ortografias peculiares do latim são todas normalizadas, e as poucas réplicas são desdobradas sem qualquer destaque.

Dinâmicas e articulações

Lidar com a incoerência dos sinais de dinâmica e articulação em partes cavadas, e mesmo em partituras, é um constante desafio para os editores. A situação não é diferente em OLS1, e Jaime Diniz (1970: 29) explicita sua solução para o registro de suas interferências com relação às dinâmicas:

A dinâmica nem sempre aparece em todas as partes [...]. A que aparece na edição, salvo quando se encontra entre colchetes, tem base documental. Quando um *forte* ou *piano* figura apenas numa parte cavada,

em geral, por extensão, coloquei nas demais, abstendo-me de usar os colchetes.

É possível observar que o editor, na verdade, assume dois princípios contraditórios entre si, no que diz respeito a esse parâmetro, ou seja, quando encontramos uma dinâmica sem colchetes na edição, ficamos sem saber se obedeceu ao primeiro princípio (a presença efetiva na fonte) ou ao segundo (a extensão tácita). Observemos, por exemplo, a situação nos compassos 8-9, da seção *De Profundis*. As partes de flautas, clarinetas e vocais apresentam acento na primeira nota do compasso 8 (o baixo vocal na 2ª nota), mas não as cordas. No compasso 9, repetição do anterior, a fonte OLS1 omite os acentos nas partes vocais, mas a edição os coloca entre colchetes, o que não deveria ser, já que, pela lógica seguida por Diniz, em se tratando de “extensão”, deveriam estar sem os colchetes.

Sua solução com relação aos sinais de articulação, semelhante à das dinâmicas, também dá margem a questionamentos:

As arcadas e ligaduras, muitas vezes discordantes nos manuscritos, foram uniformizadas sempre com apoio documental do texto ou contexto. Quando uma ligadura figura apenas numa parte [...], generalizei para as outras [...] (DINIZ, 1970: 30).

Acontece aqui o mesmo problema de princípios conflitantes, com ligaduras acrescentadas entre colchetes, mas também sem colchetes. Por exemplo, a ligadura existente na parte do violoncelo (*Nec aspiciat*, c.15) foi acrescentada sem colchete, embora não haja outra parte que justifique. No 2º *Requiem*, várias ligaduras são acrescentadas tacitamente.

O expressivo motivo inicial da obra é apresentado várias vezes em OLS1, sempre com a *Flauta* dobrada pela *Clarinet*a, mas as ocorrências manifestam-se de forma diversa, como podemos ver nos exemplos 8a, 8b e 8c:

Ex. 8a



Ex. 8b



Ex. 8c



Exemplos 8a, 8b e 8c – Configurações diversas do mesmo motivo inicial na *Flauta I* e na *Clarinet*a.

Jaime Diniz assume tacitamente o exemplo 8a como a referência.

A seção *Nec aspiciat* é a única que tem sinais de *staccato* explícitos, apenas nas madeiras. Contudo, o motivo que é apresentado nos dois primeiros compassos com esse tipo de articulação parece sofrer modificação no terceiro compasso, quando os sinais de *staccato* desaparecem e surge uma ligadura para as quatro últimas notas apenas na parte de *Clarineta 1ª*. Diniz assume a ausência dos sinais de *staccato* e a inclusão da ligadura para as demais madeiras.

A fonte OLS1 possui algumas indicações de *pizzicato* e arco para os instrumentos de cordas. Há duas omissões dessas indicações no *Kyrie*: arco (Vln I, c.11) e *pizzicato* (Vlc, c.18). Essas omissões de OLS1 são sanadas na edição tacitamente.

Outros itens

Não há ornamentos na fonte OLS1.

A edição traz introdução com detalhada biografia do compositor, levantamento de outras obras suas, com aprofundamento sobre algumas delas, e estudo sobre a estrutura e funcionalidade dos Mementos, de forma geral. São também disponibilizadas reproduções fac-similares de algumas das partes, além de outras imagens de interesse.

A edição, que se define como “restauração e revisão”, tem toda a aparência de crítica, contendo, inicialmente, detalhada descrição da fonte utilizada, inclusive com breve discussão sobre provável autenticidade da atribuição a Damião Barbosa de Araújo. Além disso, há grande número de descrições de interferências editoriais – tanto como notas de rodapé nas páginas da partitura (aparato crítico disperso), que o editor chama de “rodapé crítico” – como por meio de integração editorial. Destaque-se, ainda, um longo comentário crítico. Mas, a minuciosa comparação entre OLS1 e a edição revela grande inconsistência nas intervenções editoriais e seu registro, o que a caracteriza como prática.

Análise 4

Tercio (MIG 14)

José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746?-1805)

Edição A - CMSRB-055/002

Título: *Tercio – Diffusa est gratia – 1783*

Editor: André Guerra Cotta

Volume / Coleção: Lobo de Mesquita no Museu da Música de Mariana (p. 69-89; 166-169)

Editora: Fundarq

Ano da edição: 2005

Local da edição: Mariana

Catálogo original: ISBN 85-88966-04-2

Circunstâncias da publicação: a edição faz parte do volume comemorativo dos duzentos anos da morte de Lobo de Mesquita, organizado por André Guerra Cotta. Contém ao todo edições de cinco obras do compositor, todas feitas a partir de fontes existentes no Museu da Música de Mariana. Não há partes para execução disponíveis. A publicação tem o patrocínio da Caixa Econômica Federal.

Edição B - CMSRB-055/001

Título: *Tercio – 1783*

Editor: Márcio Miranda Pontes

Volume / Coleção: Ouro de Minas, número 20

Editora: Pontes

Ano da edição: 2006

Local da edição: Belo Horizonte

Catálogo original: ISBN: 85-89307-21-2

Circunstâncias da publicação: A série *Ouro de Minas* foi organizada por Marcelo Pontes, tendo publicado, entre 2006 e 2010, 29 obras sacras e religiosas de compositores mineiros dos séculos XVIII e XIX, além de outros itens profanos. Foi patrocinada inicialmente pela Natura e tem a peculiaridade de poder ser adquirida apenas sob encomenda, a partir das informações contidas num catálogo *on-line* (www.editorapontes.com.br). Estão disponíveis também as partes para execução.

Fonte utilizada: 1783 / *Tercio* / *Lobo de Mesq^{ta}*.

A fonte, conservada no Museu da Música de Mariana com o código MMM CDO.01.098, e que chamarei de MMM a partir daqui, está em bom estado de conservação, com pouco comprometimento de informações devido a danos físicos. Trata-se de partitura autógrafa (GUIMARÃENS, 1996: 326) apresentada em 15 fólios, sempre com sete pentagramas, escritos no *rectus* e no *versus*.

A fonte apresenta a obra como estruturada em quatro seções: *Diffusa est gratia, Padre nosso, Ave Maria e Gloria Patri*.

A fonte é constituída das seguintes partes vocais: *Sup* (soprano), *Alto* (contralto) e *Basso*, na primeira seção, e *Supr 1º*, *Supran 2º* (soprano I-II), *Alto* (contralto) e *Baxo* (baixo), nas demais seções, com as seguintes claves: Dó na 1ª linha (*Sup*, *Supr 1º*, *Supran 2º*), Dó na 3ª linha (*Alto*) e Fá na 4ª linha (*Basso*).

As partes instrumentais são: *Violinos 1º*, *Violinos 2º*, *Violas* e *Viol* (violoncelo).

Essa formação completa só ocorre na primeira seção, não estando explícita a parte de violas nas três seções seguintes. É possível supor que as violas estão implícitas, não sendo grafadas pelo fato de haver quatro vozes nessas seções e o número de pentagramas ser apenas sete.

A primeira seção tem dois bemóis como armadura de clave, Si e Mi, indicando a tonalidade de Si bemol maior. As demais seções têm Fá sustenido como armadura de clave, indicando a tonalidade de Sol maior.

A primeira seção apresenta C9/8 como fórmula de compasso, enquanto as demais, C3/4. Observe-se a notação arcaica dessas fórmulas de compasso, com a presença do semicírculo (C) antes dos algarismos.

Os andamentos são expressos ao início de cada seção sempre abreviados: 1ª seção – *Troppo and.* (Tropo andante); 2ª seção – *And.* (Andante); 3ª seção – *L.* (Largo); 4ª seção – *And.* (Andante). Essa quarta seção traz, ainda, a indicação de *Assai*, a partir do compasso 32.

Ambas as edições se apresentam como partituras, com as armaduras de clave conforme MMM. As fórmulas de compasso são modernizadas, com a eliminação do semicírculo. Os andamentos são expressos por extenso, mas a edição B omite o *Largo* da 3ª seção.

Os nomes das partes vocais são modernizados, assim como as claves, em ambas as edições, mas a edição B insiste na peculiaridade de sempre nomear a parte de *Supran 2º* como contralto e a parte de *Alto* como tenor, a partir da segunda seção, utilizando, inclusive, a clave de sol acrescida do “8”, característica dessa parte vocal.

A parte de *Viol* é chamada de baixo na edição A e de violoncelo / contrabaixo na edição B.

Alturas e durações

A notação das notas e das durações é moderna em MMM, com poucos problemas textuais, erros ou variantes, bastante óbvios em sua maioria, embora alguns demandem maior reflexão.

Nos compassos 1 a 8 da seção *Ave Maria*, a parte de *Supran 1º* é dobrada pelo *Violino 1º*, e a parte de *Supran 2º* é dobrada pelo *Violino 2º*, criando um padrão motivico. No entanto, a primeira nota do compasso 3 dos *Violinos* muda momentaneamente esse padrão, com suas notas uma terça abaixo do que deveriam ser, caso o objetivo fosse manter o padrão de dobramento das partes vocais.

Ambas as edições seguem MMM, mas a edição B ainda tem uma nota errada, ao substituir a primeira nota do compasso 1 do violino II por Sol, em vez de Si. Houve aqui a tentativa de igualar esse compasso com o terceiro? Sem aparato crítico, não é possível saber.

Há duas notas problemáticas no início da seção *Ave Maria*: a quinta nota dos compassos 1 e 3 da parte de *Supran 1º* é Ré sustenido, conflitante com as partes de *Violino 1º*, que a dobra, em que o Ré é natural. Esse Ré sustenido é bastante plausível no contexto, mas o choque com o Ré natural se torna erro. Duas soluções surgem aqui: eliminar o sustenido do Ré da parte de *Supran 1º* ou acrescentá-lo à parte de *Violino 1º*. Ambas as edições ficaram com a primeira opção.

Os compassos 15 e 16 da seção *Ave Maria* são rigorosamente iguais aos compassos 17 e 18 em todas as partes, com exceção da presença de um Ré inferior na parte de *Violino 1º*, do compasso 17, que não encontra correspondência no compasso 15. Ambas as edições optaram em manter a situação como na fonte utilizada, caracterizando essa lição como variante alternativa.

A fonte MMM apresenta, ainda, vários erros de notas na seção *Gloria Patri*:

compassos 14 e 18, nota 5, Vln I – Mi em vez de Ré

compasso 33, nota 2, S I – Si em vez de Dó

compasso 42, nota 1 e 2, S I – Mi em vez de Ré.

Todas essas notas foram corrigidas nas duas edições.

As edições A e B apresentam algumas notas erradas ou modificações feitas a partir de reflexões interpretativas por parte do editor:

edição A – no compasso 14 da parte de viola da seção *Diffusa*, todas as notas estão transpostas uma terça acima; nos compassos 25 a 28 da seção *Padre Nosso*, as notas das partes de soprano I e II são invertidas, sem registro no aparato crítico.

edição B – na seção *Diffusa*, compasso 13, nota 7, violino I, omissão do sustenido; compasso 32, nota 2, Dó em vez de Sol; compasso 69, nota 7, violino II, falta o bequadro.

Os compassos 62, 63 e 64, na parte de violino I, na seção *Diffusa*, apresentam um problema textual rítmico de difícil solução, a meu ver.

The image shows a musical score for Violino I and Baixo. The Violino I part is in the treble clef and the Baixo part is in the bass clef. Both are in 8/8 time. The music consists of several measures with complex rhythmic patterns, including many beamed notes. The lyrics 'gra - ti - a dif - fu - sa est gra - ti - a in' are written below the bass line.

Exemplo 9 – Transcrição das partes de Vln I e B (c.62-64) de MMM.

Observemos que as fusas utilizadas em MMM parecem significar erro, já que deveriam ser semicolcheias para que o compasso fosse preenchido. No entanto, a observação da parte do *Baixo* nos mostra grupetos, que, possivelmente, seriam executados como fusas. Há, assim, um diálogo entre o *Violino 1º* e o *Baixo*, fazendo total sentido que o *Violino 1º* execu-

tasse fusas. Acredito que as fusas aparentemente erradas na parte de *Violino 1º* expressam a intenção sonora do compositor. As duas edições “corrigem” as fusas para semicolcheias. Não sei se é a melhor solução.

Ocorrem dois problemas rítmicos mais simples em MMM. O primeiro é a omissão da pausa de colcheia no compasso 57 do *Diffusa*, na parte de *Viol*, situação devidamente corrigida em ambas as edições. O segundo ocorre no compasso 26 da seção *Padre Nosso*, em que a parte do *Baxo* tem padrão rítmico diverso das demais vozes:

The image shows a musical score for the vocal parts of 'Padre Nosso' (c.26). It consists of four staves: Supr. 1o, Supran 2o, Alto, and Baxo. The lyrics are 'o Pão no so de'. The Baxo part has a different rhythmic pattern compared to the other voices.

Exemplo 10 – Partes vocais de MMM com padrão rítmico diferente no *Baxo* (*Padre Nosso*, c.26).

A edição A uniformiza a situação, mas a edição B mantém a situação da fonte utilizada.

Ornamentos

Há vários ornamentos na fonte MMM, tanto nas partes vocais como instrumentais: *appoggiature*, grupetos e *coulés*. As *appoggiature* são sempre grafadas como a metade do valor das notas afetadas, com uma exceção (*Padre nosso*, Vln I, c.23). Os grupetos e *coulés* são sempre grafados como semicolcheias.

A edição A grafa as *appoggiature* como semicolcheias cortadas, e a edição B, sempre como colcheias. Ambas as edições grafam os grupetos e os *coulés* como semicolcheias.

Alguns problemas textuais surgem nesse item.

Nos compassos 17 e 19 do *Padre nosso*, as partes de *Supran 1º* e *Supran 2º* em terças paralelas estão dobradas pelas partes de *Violinos*, com utilização variada de *coulés*. As soluções

das edições são também variadas. A edição A estende o ornamento para todas as partes, mas a edição B apenas o acrescenta na parte de violino I, no compasso 17.

No compasso 22 da mesma seção, há uma *appoggiatura* na parte de *Violinos 2º*, mas não na parte de *Violinos 1º*, num contexto no qual essas duas partes caminham paralelamente. Ambas as edições excluem essa *appoggiatura*.

No compasso 23, ainda na mesma seção, as partes de *Violinos* apresentam *appoggiature*, mas as partes vocais dobradas por eles não as têm. A edição A inclui esses ornamentos nas partes vocais, mas não a edição B.

Situação semelhante ocorre nos compassos 10 e 12 na seção *Ave Maria*, com a mesma utilização assistemática de *coulés* em contexto de paralelismo e dobramento de partes vocais e instrumentais. A edição A uniformiza a presença desse ornamento em todas as partes envolvidas, enquanto a edição B não os acrescenta nas partes vocais e nem na parte de violino I, no compasso 12, num procedimento diverso do adotado na mesma situação ocorrida na seção *Padre Nosso*, conforme visto anteriormente.

A edição B omite o grupeto existente na parte do baixo vocal, compasso 64, da seção *Diffusa*.

Baixo-contínuo

A parte de *Viol* de MMM tem cifras esparsas, sempre colocadas abaixo dos pentagramas, e as cifras duplas são sempre escritas com o algarismo menor acima do maior. Os acidentes são sempre escritos à direita do algarismo. Observe-se que a última seção, *Gloria Patri*, não possui qualquer cifra.

A edição A registra as cifras sempre acima dos pentagramas, introduzindo muitas modificações. Todas as cifras de MMM com o algarismo menor acima do maior foram invertidas como princípio geral, não havendo um estudo caso a caso, dentro da perspectiva da “ordem cantável”, de Varella, conforme será discutido no capítulo 7 deste livro. Muitas cifras têm algarismos acrescentados e, às vezes, eliminados, e algumas cifras são integralmente eliminadas. Não há cifras acrescentadas. Todos esses casos são devidamente registrados no aparato crítico, assinalando-se apenas o pequeno deslize de se registrar uma cifra que, na verdade, está mantida no texto (*Diffusa*, c.58).

No compasso 9 da seção *Diffusa*, o editor julgou a cifra existente como se fosse 6 $\frac{1}{4}$ /5, o que parece ser procedente, mas gera, com isso, um erro. Na verdade, a cifra é 6 $\frac{1}{4}$ /3, correta. O problema é que, sendo o compasso 11 a repetição integral do compasso 9, modificou o editor a cifra 6 $\frac{1}{4}$ /3, correta, que lá estava, para 6 $\frac{1}{4}$ /5, introduzindo outro erro. Aliás, a cifra do compasso 11 tem padrão caligráfico diferente de todas as outras, quanto à grafia do bequadro, sendo, provavelmente, de outra mão. É essa grafia recorrente do bequadro que gera a dificuldade de leitura do compasso 9.

A edição B eliminou todas as cifras.

Texto litúrgico

A primeira e a quarta seções da obra estão em latim, e as seções intermediárias em português. Apesar de ser uma partitura, o texto litúrgico é colocado sob todas as vozes de MMM, sem pontuação nem hifenização e com eventual utilização de réplicas. Algumas palavras têm ortografia arcaica ou peculiar, principalmente nas seções em português: *ceos* (céus), *cahir* (cair), *comvosco* (convosco), *he* (ê), *mãÿ* (mãe), *peccadores* (pecadores), entre outros.

As edições analisadas apresentam o texto litúrgico modernizado, com pontuação e hifenização. Uma situação peculiar acontece na edição A, que, no início da segunda seção, apresenta a palavra “céus” como dissílaba, em oposição a MMM, que grafa “céos” como monossílabo, o que é correto.

No final da segunda seção (c.50) do *Padre nosso* ocorre um problema textual mais grave na fonte utilizada, ocasionado por rasura:

The image shows a musical score for four voices: Soprano, Contralto, Tenor, and Baixo. The music is in 3/4 time and G major. The lyrics are: 'vrai n~~os~~ ~~os~~ mal a men' for Soprano and Contralto; 'de mal a men' for Tenor and Baixo. There is a large 'X' over the word 'nos' in the Soprano and Contralto parts, indicating a deletion or correction.

Exemplo 11 – Transcrição das partes vocais de MMM
(*Padre nosso*, c.50-52) com problema ocasionado por rasura.

Nas partes de *Supran 1º* e *Supran 2º*, a preposição “de” da expressão “livrai nos de mal” foi rasurada para comportar o pronome “nos” que foi deslocado para a terceira nota. O problema é que os compassos seguintes nessas partes foram mantidos como “mal amen”, sem a presença explícita da preposição, que deveria acompanhar a colocação das partes de *Alto* e *Baixo*.

Ambas as edições desconsideram a rasura e estabelecem suas soluções. A edição A altera apenas as partes de soprano I e II, no c.50, mantendo as partes de contralto e baixo como em MMM, no c.51, ou seja, sem alinhamento. A edição B altera todas as partes, buscando o alinhamento no compasso 51. Mencione-se, ainda, que a edição A mantém a expressão arcaica “livrai-nos de mal”, diferentemente da edição B.

Dinâmicas

A fonte MMM, apesar de ser uma partitura, apresenta as costumeiras inconsistências quanto aos sinais de dinâmica. Uma dificuldade a mais está na utilização da indicação **f** com grafias diferentes, conforme já discutido na análise 2, e também a sutil diferença na grafia de **f** e **sf**. Ambas as edições utilizam o recurso de integração editorial para registrar suas decisões editoriais: a edição A com fonte menor e a edição B com colchetes. Mas, nem sempre há consistência na utilização desses sinais.

Na seção *Diffusa*, a edição A utiliza por duas vezes uma tipologia menor para dinâmicas que estão efetivamente presentes na fonte utilizada (Vln I, c.38, *sf* e Bx, c.86, *f*). Por outro lado, essa mesma edição retira um *sf* sem menção no aparato crítico (Vln I, c.69).

A edição B também apresenta suas inconsistências. Na mesma seção *Diffusa*, no c.85, há um *p* entre colchetes, embora essa indicação esteja na fonte. Contrariamente, há sinais de dinâmica acrescentados, mas não entre colchetes (*Diffusa*, Vln I, c.1, *p*; *Padre nosso*, Vln I, c.17 e 19, regulador). Há, ainda, sinais modificados tacitamente (*Diffusa*, Vln II, c.2, *mf* torna-se [*sf*]; Vln I e II, c.3, *p* retirado; *Padre nosso*, Vln I, c. 17 e 19, *poco f* torna-se *mf*), o que é inevitável pela ausência de aparato crítico.

A edição B tem ainda [*cresc*] em todas as partes (*Diffusa*, c.71), única vez em que tal indicação é utilizada, num contexto em que os reguladores, crescendo e decrescendo, são acrescentados com grande frequência.

Na seção *Diffusa*, há um motivo melódico-rítmico associado a determinada estrutura de dinâmica que se manifesta sete vezes, em MMM, e que, em sua primeira aparição, no violino I, nos compassos 9-10, tem a seguinte configuração, que será imediatamente reproduzida nos compassos 11-12:



Exemplo 12 – Transcrição dos c.9-10 da seção *Diffusa* em MMM.

Mais adiante, nos compassos 20-21, o mesmo motivo já tem outra configuração de dinâmica, sem o *p*.

Esse motivo é reproduzido mais três vezes, nos compassos 22-23, 29-30 e 31-32, sem qualquer dinâmica. E, uma última vez, nos compassos 37-38, com a dinâmica como no exemplo 13:



Exemplo 13 – Transcrição dos c.37-38 da seção *Diffusa* em MMM.

A edição B uniformiza todas essas manifestações, com exceção da última, tomando por base a configuração inicial, conforme o exemplo 12, e ainda incluindo um regulador decrescendo:



Exemplo 14 – Transcrição dos c.20-21.

A edição A adota atitude variada, assumindo a situação de MMM nas três primeiras manifestações (conforme exemplos 12 e 13), apesar da discrepância. As três manifestações seguintes não possuem qualquer indicação de dinâmica e a última manifestação torna a seguir a situação da fonte, mais uma vez, apesar da discrepância.

Articulações

A fonte MMM apresenta as inconsistências típicas no que diz respeito às articulações, principalmente as ligaduras, com uso assistemático, definição de quantas notas são englobadas etc.

Ambas as edições utilizam o recurso da integração editorial para representar suas decisões editoriais. A ligadura pontilhada para ligaduras acrescentadas é bastante empregada, mas a edição A vai além, ao utilizar ligaduras mistas, parcialmente inteiras e parcialmente pontilhadas, para lidar com a imprecisão do número de notas englobadas pelas ligaduras em MMM.

Algumas inconsistências ocorrem em ambas as edições com relação ao uso da integração editorial para as ligaduras. Ligaduras que, a meu ver, deveriam ter sido acrescentadas pontilhadas, por coerência motivica, não o foram, como é o caso no *Padre nosso*, c.37 no violino I, na edição A. Ligaduras foram acrescentadas na edição B, mas não pontilhadas, como acontece na seção *Diffusa* (Vln I, c.1, t.3; Vln I, c.47, t.2) e na seção *Padre nosso* (Vln I e II, c.4, t.3; Vln II, c.9, t.3).

Uma situação especial acontece na seção *Gloria Patri* de MMM, em que um motivo recorrente de quatro colcheias em terças paralelas nos *Violinos*, com ligaduras duas a duas (c.4, 7, 20, 22, 27), sofre modificação para ligaduras englobando as quatro colcheias (c.44, 46, 51, 53).

A edição B assume esse novo grupamento de notas, mas a edição A busca a uniformidade com o motivo dos compassos do início da seção, modificando essas ligaduras para duas a duas, o que creio ser bastante aceitável. O problema é que o fato não é registrado no aparato crítico.

Quanto aos *staccati*, a edição A propõe a diferenciação entre esses sinais conforme existentes na fonte e aqueles acrescentados, por meio do tamanho das fontes, o que é de difícil visualização:

The image shows a musical score for four instruments: Violino I, Violino II, Viola, and Baixo. The score is in 3/8 time and features staccati notes with a forte (sf) dynamic. The Violino I and II parts are in treble clef, while the Viola and Baixo parts are in bass clef. The Baixo part has a more complex rhythmic pattern with slurs and ties.

Exemplo 15 – *Staccati* diferenciados pelo tamanho das fontes.

Há também duas inclusões de *staccati* na edição A (*Diffusa*, c.59, Vln I e II, e *Padre nosso*, c.5, Vln I), sem a menção no aparato crítico.

A edição B utiliza ligaduras para articulação do texto litúrgico nas partes vocais, o que não é feito pela edição A, que os exclui tacitamente.

Rasuras

É grande o número de rasuras existentes em MMM, sendo a maioria absoluta de caráter corretivo dos equívocos cometidos pelo compositor. A rasura existente ao final da seção *Padre nosso*, já mencionada no exemplo 10, pode ter significado de modificação de percurso do compositor.

Outros itens

A edição B inclui indicações metronômicas ao início de cada seção, sempre entre colchetes, além de indicações de *rallentando* ao final das três primeiras seções.

A edição A possui extensa introdução, com seções voltadas para a biografia de Lobo de Mesquita, comentários sobre as obras do volume, textos litúrgicos das obras com suas traduções. Nela, destacam-se, ainda, a descrição da fonte utilizada, bem como comentário crítico com a abordagem geral do processo editorial. A edição A contém aparato crítico demonstrando as situações de interferência editorial, apesar de omitir algumas.

A breve introdução da edição B destaca a biografia do compositor, o texto litúrgico com sua tradução e sucinto comentário crítico.

A edição A é crítica, o que fica demonstrado pela quase totalmente detalhada descrição da fonte utilizada, pela presença de aparato crítico e uso de integração editorial. Alguns deslizes cometidos nesses dois itens não retiram sua característica de crítica.

A edição B é prática, pela descrição incompleta da fonte utilizada e pela ausência de aparato crítico. O uso de integração editorial para as dinâmicas e articulações não é suficiente para caracterizá-la como crítica. Há claramente a preocupação com a execução da obra, com utilização de indicações metronômicas e agógicas. Muitos dos sinais de dinâmica apresentados entre colchetes, se, por um lado, procuram esclarecer questões de intenção de escrita do compositor, por outro lado significam simplesmente propostas interpretativas do editor, haja vista a grande quantidade de reguladores crescendo e decrescendo existentes na edição.

Análise 5

O Salutaris hostia (P04 03)

Marcos Portugal (1762-1830)

Edição - CMSRB-122/032

Título: *Oh Salutaris hostia*

Editor: Ricardo Bernardes

Volume / Coleção: Real Capela do Rio de Janeiro 1808-1821. In: BERNARDES, Ricardo (Org.). *Música no Brasil*, v. II, p. 291-295.

Editora: Funarte

Ano da edição: 2002

Local da edição: Rio de Janeiro

Catálogo original: ISBN 85-7507-023-1

Circunstâncias da publicação: a edição faz parte do segundo volume da coleção *Música no Brasil*, editada pela Funarte, em 2002, tendo como organizador Ricardo Bernardes. Essa coleção, com seis volumes, é constituída da junção de vários projetos editoriais individuais e institucionais, o que faz com que, no todo, tenha características bem diversas quanto às atitudes editoriais e mesmo formatação, tipologia etc.

Fonte utilizada: *O Salutaris hostia e Tantum ergo / a 8 Vozes Com Toda a Orchestra / Do Snr. Marcos Portugal*^[56]

A fonte, que chamarei de CRI, é uma partitura copiada (MARQUES, 2012: 593), sem data e sem nome do copista, e faz parte do acervo do Acervo Musical do Cabido Metropolitan do Rio de Janeiro, onde está catalogada como CRI-SM58. Está em ótimo estado de conservação, sem comprometimento de informações devido a danos físicos. Sendo uma partitura, apresenta as várias partes na seguinte ordem, de cima para baixo: *Violini, Viole, Clarineti Primi in Bfa* [em Si bemol] (em dois pentagramas), *Corni in Elafo* [em Mi

[56] Disponível em http://www.acmerj.com.br/CMRJ_CRI_SM58.htm.

bemol] (em um pentagrama), *Fagotti* (em um pentagrama), *Soprano*, [*a Duo*], *Alto*, *Contrabassi* e *Violoncelli* (em um pentagrama). A fonte CRI contém um *Tantum ergo*, não publicado no volume em questão. O *O Salutaris* propriamente dito é constituído de 7 fólhos, escritos no *rectus* e no *versus*.

As partes de *Soprano* e *Alto* utilizam as claves de Dó na 1ª e 3ª linhas, respectivamente.

A armadura de clave tem três bemóis, caracterizando a tonalidade de Mi bemol maior, e a fórmula de compasso é C. A primeira seção tem a indicação de *Larghetto*, e a segunda, *Piu mosso*.

A edição resultante é uma partitura em disposição moderna: clarinetas, fagotes, trompas, soprano, contralto, violinos, violas, violoncelos e contrabaixos, de cima para baixo. Todos os pares de instrumentos são apresentados em um pentagrama, com exceção dos violinos.

O editor procura transcrever os nomes das partes diplomaticamente, mas comete pequeno deslize com relação às trompas: *Corni in Lafa* em vez de *Corni in Elafa*.

Chamo a atenção para o pitoresco título da obra na edição: *Oh Salutaris hostia*.

Alturas e durações

A notação das notas e durações na fonte utilizada é moderna. Uma das características marcantes de CRI é a grande quantidade de abreviaturas na escrita dos instrumentos em pares, como *Violinos* e *Clarinetas*, *all 8ª* ou *3ªs*, indicando o intervalo que o instrumento afetado deve executar em relação ao seu par. Mais curiosa ainda é a constante utilização da clave de Fá nos *Fagotti* e nas *Viola*, indicando os momentos em que esses instrumentos estão dobrando a parte de *Contrabassi* e *Violoncelli*.



Figura 16 – Clave de Fá em compasso vazio na parte de *Fagotti*, indicando que esses instrumentos devem dobrar a parte de *Contrabassi* e *Violoncelli*.

Há conflito de notas no compasso 9, envolvendo a última nota das partes de *Fagotti*, *Violini* e *Viola*.

The image shows a musical score for measures 9 and 10. The score is in 2/4 time and has a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The parts are: Fagotes (Bassoon), Violino I (Violin I), Violino II (Violin II), and Viola. In measure 9, the Fagotes part has a note marked with an asterisk (*). The Violino I part has a note marked with an asterisk (*). The Violino II part has a note marked with an asterisk (*). The Viola part has a note marked with an asterisk (*). In measure 10, the Fagotes part has a note marked with an asterisk (*). The Violino I part has a note marked with an asterisk (*). The Violino II part has a note marked with an asterisk (*). The Viola part has a note marked with an asterisk (*).

Exemplo 16 – c.9-10, com conflito entre as partes na última nota do c.9.

Aqui, ou as últimas notas dos fagotes devem ser modificadas de acordo com as cordas ou vice-versa. Decisão difícil que envolve a condução melódica *versus* a situação harmônica. Observe-se, ainda, que mesmo a última nota do fagote I não poderia ser Si natural.

Não há inconsistências rítmicas em CRI, mas chamo a atenção para a estranha figuração rítmica na parte da viola (c.15-16).

A situação existente no compasso 9 foi mantida na edição, com a contradição das notas envolvidas e a estranha figuração nas violas, nos compassos 15 e 16, também foi mantida.

Há vários erros de notas na edição. Alguns desses erros são pontuais, gerados certamente por distração, mas a maior parte é originada pelas abreviaturas utilizadas.

Os erros pontuais são os seguintes:

- 1) c.12, Fg II – as notas foram omitidas;
- 2) c.49, A – a última nota foi omitida;
- 3) c.54, A – a última nota deveria ser Ré;
- 4) c.76, Vln I e II – foi omitida a nota grave Sol.

No compasso 27, as últimas notas das partes de Alto (Ré) e Violino II (Si) em CRI são conflitantes, dentro de um padrão de dobramento entre essas partes que vem ocorrendo nos compassos anteriores. A edição optou pela nota do Alto.

Quanto aos erros originados das abreviaturas:

- 1) c.6, Fg – as três notas deveriam estar na oitava de cima;

- 2) c.7-8, Fg – os fagotes deveriam continuar dobrando os contrabaixos e violoncelos;
- 3) c.32-34, Vln II – as notas foram escritas como se houvesse indicação de uníssono, mas, na verdade, a parte é escrita explicitamente com outras notas;
- 4) c.32, n.1 e 33. n.2, Vla – ter seguido literalmente a indicação de dobramento dada em CRI levou a notas fora da tessitura do instrumento.

As fermatas existentes em todas as partes no último compasso de CRI foram eliminadas tacitamente na edição.

Ornamentos

Há grande quantidade de *appoggiature* nas partes vocais e dos *Violini* de CRI, sempre escritas como colcheias cortadas, e a ocorrência de um único trilo no compasso 10 da parte do primeiro *Violino*.

Grande parte das *appoggiature* é mantida na edição como estão em CRI, mas há algumas contradições inexplicáveis.

Os compassos 26 e 27, nas partes vocais de CRI, são iguais entre si, a não ser pelas *appoggiature*:

The image shows a musical score for Soprano and Contralto. The Soprano part is in the upper staff and the Contralto part is in the lower staff. Both parts are in 2/4 time and have a key signature of one flat (B-flat). The lyrics for both parts are 'coe li pan dis coe li pan dis'. The score shows various ornaments (trills and grace notes) on the notes.

Exemplo 17 – Modificações das *appoggiature* no c.27 em relação ao c.26.

A edição acrescenta ornamentos para a nota 3 em ambas as vozes no compasso 26, mas omite a *appoggiatura* da nota 3 do compasso 27, no soprano.

Situação semelhante acontece nos compassos 57 e 61, iguais entre si, a não ser pelo fato de que duas das *appoggiature* existentes no compasso 57 não estão no compasso 61 de CRI.

The image shows a musical score for Soprano and Contralto. The Soprano part is on a soprano clef and the Contralto part is on an alto clef. Both parts are in 2/4 time and have a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The Soprano part has lyrics 'do net in do net in' and the Contralto part has 'do net in do net in'. Both parts feature a trill on the first note of each measure. The measures are labeled 'c.57' and 'c.61'.

Exemplo 18 – c.57 e 61 de CRI, com omissão das *appoggiature* no c.61.

A edição acrescenta essas *appoggiature*. Destaque-se, ainda nesses dois compassos, que a terceira *appoggiatura* em cada um deles, na edição, tem a nota errada: Si, em vez de Dó, no soprano, e Sol, em vez de Lá, no contralto.

Pela lógica empregada na segunda situação, não só a *appoggiatura* do compasso 27 na parte de soprano deveria ser mantida, mas deveria ter sido acrescentada outra na parte de contralto.

O único trilo existente em CRI foi excluído tacitamente.

Texto litúrgico

O texto litúrgico é colocado em CRI prioritariamente apenas na parte de *Contralto*, com eventuais ocorrências na parte de *Soprano*, sem pontuação nem hifenização. Ocorre um único erro de grafia do latim, quando a palavra *ostium* é grafada como *hostium* (A, c.24). Há também uma única utilização de réplica, no compasso 55.

A edição apresenta o texto litúrgico em ambas as vozes, com pontuação e hifenização. Chamo a atenção para o hífen equivocado gerando “darobur” em vez de “da robur” (S, c.35). A única réplica é desdobrada sem qualquer destaque. A grafia errada de “hostium” é corrigida.

Dinâmicas e articulações

A fonte CRI apresenta as costumeiras incoerências quanto aos sinais de dinâmica. A edição tem tratamento assistemático desses sinais, ora os incluindo ora os excluindo tacitamente.

Da mesma forma, os sinais de articulação apresentam inconsistências em CRI, levando também ao tratamento assistemático na edição. No compasso 18, por exemplo, todas as cordas e a clarineta I têm *staccati*. Na edição, os fagotes, que dobram os violoncelos e contrabaixos, pela já mencionada abreviatura, não os têm, e esses sinais também foram excluídos das partes de clarineta. Nos compassos 51 e 53, as ligaduras nos fagotes foram omitidas, apesar de estarem explícitas em CRI e de dobrarem os violinos.

Rasuras

Há apenas duas rasuras em CRI. A primeira, na parte de primeiro *Violino*, no compasso 47, significando correção óbvia. A segunda, também na parte de primeiro *Violino*, no compasso 43, pretende ser também uma correção, mas gera um problema textual, talvez originário da própria fonte autógrafo que gerou a cópia:

Più mosso

The image shows a musical score for Example 19, measures 41-44. The score is in 2/4 time and has a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo is marked 'Più mosso'. The instruments listed are Violino I, Violino II, Violas, Clarineta I em Si bemol, Clarineta II em Si bemol, Fagotes, Soprano, Alto, and Contrabaixos e Violoncelos. The lyrics are 'U - ni tri - no - que Do - mi - no sit sem - pi - ter - na - glo - ri - a,'. There are two asterisks (**) in the first violin part at the end of measure 44.

Exemplo 19 – c.41/44 de CRI.

Os compassos 41 e 43 são aparentemente iguais, com exceção da segunda parte do segundo tempo, que tem novo encaminhamento nas partes de *Viola*, *Clarineti*, *Violoncelli* e *Contrabassi*, gerando, talvez, a necessidade de mudanças nas partes de *Violini*. O copista

dá esse novo encaminhamento na última nota do segundo *Violino*, colocando Mi nesse compasso 43, mas reproduz a parte de *Violino* exatamente como no compasso 41, “corrigindo” então, com a rasura, a nota Si para Sol. Erro ou variante? A edição desconsidera as modificações no compasso 43 e o reproduz exatamente igual ao compasso 41.

A edição apresenta introdução dispersa em vários pontos do volume, contendo biografia do compositor e considerações sobre sua música sacra. Sobre o *O Salutaris* propriamente dito há apenas cinco linhas, sem esclarecimentos sobre a fonte utilizada e sobre as interferências editoriais. Apesar disso, não resta dúvida, para esta análise, sobre qual teria sido, já que é a única existente no acervo do Cabido Metropolitano. Não há aparato crítico nem utilização de integração editorial.

A edição do *O Salutaris* de Marcos Portugal realizada por Ricardo Bernardes, publicada no segundo volume da coleção *Música do Brasil* da Funarte, apresenta muitos problemas, certamente devido à pressa com que deve ter sido feita. É possível perceber a falta de cuidado na própria digitação das notas e outros elementos, gerando superposição do texto litúrgico sobre notas, hifenização descontrolada, superposição de caracteres musicais, falta de espaçamento para acidentes etc. A falta de algum tipo de descrição das interferências editoriais faz com que ela seja classificada como prática. A grande quantidade de erros cometidos compromete não só sua execução, mas também a própria avaliação textual.

Análise 6

Miserere (CPM 195)

José Maurício Nunes Garcia (1767-1830)

Edição A - CMSRB-113/008

Título: Da Sé do Rio de Janeiro No anno de 1798 Miserere a 4 vozes Para Quinta Feira Santa Com Organo e Contrabassos. Feito no anno de 1798 Pelo Snr. P^c. M^e. Joze Mauricio Nunes Garcia.

Editor: Cláudio A. Esteves

Volume / Coleção: Biblioteca Digital da Unicamp

Editora: Unicamp

Ano da publicação: 2000

Local da publicação: Campinas

Catálogo original: Inexistente

Circunstâncias da publicação: a edição integra como anexo a Dissertação de Mestrado do editor, “A Obra Vocal ‘De Capella’ de Padre José Maurício Nunes Garcia: seis edições e seus elementos de escrita” (ESTEVES, 2000), disponível em <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000212239&opt=1>>.

Edição B - CMSRB-113/004

Título: Da Sé do Rio de Janeiro No anno de 1798 Miserere a 4 vozes Para Quinta Feira Santa Com Organo e Contrabassos. Feito no anno de (sic)

Editor: Cláudio A. Esteves

Volume / Coleção: Real Capela do Rio de Janeiro 1808-1821. In: BERNARDES. Ricardo (Org). *Música no Brasil*, v. II, sem numeração de páginas.

Editora: Funarte

Ano da publicação: 2002

Local da publicação: Rio de Janeiro

Catálogo original: ISBN 85-7507-023-1

Circunstâncias da publicação: a edição faz parte do segundo volume da coleção *Música no Brasil*, editada pela Funarte, em 2002, tendo como organizador Ricardo Bernardes. Essa coleção, com seis volumes, é constituída da junção de vários projetos editoriais individuais e institucionais, o que faz com que, no todo, tenha características bem diversas quanto às atitudes editoriais e mesmo formatação, tipologia etc.

A publicação da Funarte utiliza a edição do *Miserere*, CPM 195, realizada por Cláudio Esteves junto com mais cinco outras obras também editadas por ele, edições essas que, na verdade, são originárias de sua já mencionada dissertação de mestrado como edição A.

O texto resultante das duas edições é bastante semelhante, embora haja algumas diferenças importantes que serão discutidas adiante.

Fonte utilizada: *Da Sé do Rio de Janeiro / No anno de 1798 / Miserere / a 4 vozes / Para Quinta Feira Santa / Com / Organo, Fagotes [rasurado], e Contrabassos. / Feito / no anno de 1798 / Pelo Snr. P^o. M^o. Joze Mauricio / Nunes Garcia*^[57]

A fonte, que chamarei de CRI, é constituída de partes autógrafas (MATTOS, 1970: 293), e faz parte do Acervo Musical do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro, onde está catalogada como CRI-SM39. Está em ótimo estado de conservação, sem comprometimento de informações devido a danos físicos. É constituída de sete partes cavadas: *Soprano a 4*, *Contralto a 4*, *Tenor a 4*, *Baixo a 4*, *Organo* (baixo cifrado), *Para os Fagottes* e *Contrabassos*. Mencione-se que na página-título da fonte a indicação para os fagotes está rasurada. A fonte CRI é constituída de 18 fólios, ora com 14 pentagramas, a maioria, ora com 12 pentagramas, escritos no *rectus* e no *versus*.

As partes de *Soprano*, *Contralto* e *Tenor* utilizam as claves de Dó na 1^a, 3^a e 4^a linhas, respectivamente, e a de *Baixo* a clave de Fá na 4^a linha. A parte do *Organo* é um baixo cifrado, com clave de Fá na 4^a linha, com eventual utilização de clave de Dó na 4^a linha, 3^a linha e 1^a linha.

Não há qualquer inconsistência nas fórmulas de compassos e nas várias indicações de andamento nas diversas seções e nas diferentes partes.

[57] Disponível em http://www.acmerj.com.br/CMRJ_CRI_SM40.htm.

As edições A e B trazem as partes vocais, nomeadas por suas abreviaturas, S, C, T, B, em forma de partitura, em claves modernas, com a utilização de pentagrama único para o órgão, fagotes e contrabaixos.

Tanto as alturas originais, como as fórmulas de compasso e as indicações de andamento de CRI foram mantidas em ambas as edições.

A obra, conforme CRI, é concebida alternando polifonia e cantochão, como pode ser deduzido da utilização de parte dos versículos ímpares pelo compositor e da constante indicação “Coro” ao final de cada trecho. As seções compostas efetivamente por José Maurício são: *Miserere*, *Amplius*, *Tibi soli*, *Ecce enim*, *Auditui*, *Cor mundum*, *Redde mihi*, *Libera me*, *Quoniam*, *Benigne fac* e *Tunc imponent*.

O editor, apesar de estar consciente da presença virtual de cantochão (ESTEVEZ, 2000: 79; 2002: XXX), optou por não registrá-lo, editando apenas os versículos do salmo 51 efetivamente compostos por José Maurício.

Alturas e durações

Não há notas erradas na fonte utilizada, mas algumas inconsistências nas durações de notas ao final de seções ou frases.

As durações rítmicas inconsistentes foram corrigidas nas edições, utilizando-se critério aparentemente estatístico. O problema é que, nesse critério estatístico, a parte de baixo instrumental, que na verdade são três, parece contar como apenas uma, o que falseia os resultados, como, por exemplo, no último compasso das seções *Libera me*, *Quoniam si voluisses* e *Benigne fac*, quando é feita a escolha pela mínima seguida de pausa de semínima, apontando a maioria efetiva das partes, porém, para a mínima pontuada.

Ornamentos

A fonte CRI tem 31 ornamentos, apenas *appoggiature*, e, em sua maioria, na parte de *Soprano*. Há a tendência para que essas *appoggiature* sejam grafadas como metade do valor da nota afetada, mas nem sempre.

Na edição A, as *appoggiature* são transcritas diplomaticamente, ou seja, grafando esses ornamentos exatamente como estão na fonte.

A situação mais surpreendente na edição B é a exclusão dessas 31 *appoggiature* existentes em CRI. O texto da publicação da Funarte não apresenta justificativas para tal interferência. O que houve, então, na passagem de uma para a outra? Acredito que a pressa tenha causado essa omissão tão importante e vital para o estilo da obra.

Baixo-contínuo

O baixo instrumental tem três partes explícitas: *Organo*, com baixo cifrado, *Fagotes* e *Contrabassos*. As três partes são coincidentes em sua escrita, apenas com a nuance de que, em alguns momentos, os *Contrabassos* têm pausas em alguns pontos em que as demais partes têm notas.

A cifragem do *Organo* apresenta problemas típicos, tais como omissão e incompletude, além de alguns poucos casos de cifras claramente erradas (*Auditui*, c.7, *Quoniam si voluisses*, c.22). As cifras são sempre colocadas acima do pentagrama.

As cifras do baixo-contínuo foram transcritas nas edições sempre abaixo dos pentagramas, exatamente como estão em CRI, a não ser pela cifra +2 que foi transcrita como #2 (*Libera me*, c.18, n.3). As poucas cifras claramente erradas foram mantidas.

Texto litúrgico

O texto litúrgico é colocado em CRI de maneira clara em todas as vozes, sem pontuação nem hifenização, sendo muito utilizada a réplica, e sua transcrição nas edições analisadas é feita com pontuação consistente e hifenização, segundo as convenções modernas. As várias réplicas foram desdobradas, com utilização de integração editorial (<*libera*>). Todavia, o editor comete pequenos deslizes nesse aspecto, tal como no compasso 8, da parte de Soprano, do *Libera me*, que deveria ter a integração editorial.

Dinâmicas

Todas as partes de CRI têm muitos sinais de dinâmica, sempre grafados com a costureira inconsistência: dinâmicas nem sempre presentes em todas as partes, dinâmicas contraditórias, não alinhadas, redundantes etc.

Há grande quantidade de interferências editoriais, mais de cem, envolvendo os sinais de dinâmica. A edição A registra tais interferências detalhadamente em aparato crítico, mas a edição B não apresenta nem aparato crítico nem integração editorial para explicitar, pelo menos, grande parte dessas intervenções. A maioria das modificações feitas por Esteves envolve o alinhamento dos sinais de dinâmica e a exclusão desses sinais redundantes.

Articulações

Há muitas ligaduras em CRI. Muitas delas são de articulação do texto litúrgico nas partes vocais, mas muitas delas podem ser classificadas como de expressão, às vezes abarcando vários compassos, tanto nas partes vocais como instrumentais.

As inúmeras ligaduras de expressão e de articulação existentes em CRI foram padronizadas nas edições apenas para indicação de melismas, com utilização de integração editorial, consistindo de ligaduras com um traço ao meio.



Exemplo 20 – Ligadura cortada como integração editorial.

Há, porém, algumas inconsistências, tais como a utilização desse recurso para ligaduras que efetivamente existem em CRI (*Benigne*, S, c.1 e 8), ou sua omissão quando necessário (*Miserere*, B, c.18).

A edição B foi prejudicada por defeitos de impressão, que fazem com que as ligaduras cortadas tenham sido reduzidas a meras cruces, que não fazem sentido para quem a utilizar.

Outros itens

Observe-se que o título da obra, conforme apresentado na edição B, e que representa a transcrição diplomática do título de CRI, aparece interrompido. Certamente devido à falta de revisão, fruto da pressa.

São pouquíssimas as rasuras existentes em CRI, destacando-se apenas aquela já mencionada na página-título, que eliminaria os *Fagotes*.

Sendo a edição A um anexo da dissertação de mestrado do editor, funciona o texto dessa dissertação como grande introdução para as obras editadas, inclusive a aqui analisada. Nela, são tratados a biografia do compositor, descrição de acervos que contêm fontes mauricianas, critérios para escolha das obras estudadas e editadas, análise das obras e critérios editoriais.

A introdução da edição B (ESTEVEES, 2002: XXVIII-XXXI) foi drasticamente abreviada em relação à da edição A. O que restou, basicamente, é um panorama sobre a escolha do editor e a análise das seis obras. Sobre o *Miserere*, CPM 195, aqui analisado editorialmente há apenas quatro linhas, destacando a fonte utilizada. O breve comentário crítico, chamado de “Notas Musicológicas”, fornece alguns subsídios para os critérios utilizados pelo editor, tal como a proposta de utilização de determinados símbolos como integração editorial. É mantida a breve listagem das diferenças entre a parte de contrabaixos, do órgão e dos fagotes.

A edição A foi feita com critérios críticos, apesar de algumas inconsistências. A edição B, considerada isoladamente, tem seu caráter crítico comprometido pelos problemas ocorridos no processo de publicação, tais como a provável pressa e a exiguidade do espaço.

As edições do *Miserere*, CPM 195, de José Maurício, aqui analisadas, feitas por Cláudio Esteves com dois anos de diferença, representam excelente exemplo das transformações no texto resultante. Fica evidente, todavia, que as causas dessas transformações parecem ter fugido ao controle do editor, que teve seu material original da edição A utilizado para a edição B, mas com diminuição do espaço disponível e ainda defeitos de impressão. A questão dos ornamentos eliminados na edição B é inexplicável. Houve nova digitação da partitura? Não parece, à primeira vista. É possível que tenha havido incompatibilidade entre os *softwares* utilizados.

Análise 7

Pueri Hebraeorum

Anônimo (século XVIII?)

Edição A - CMSRB-217/002

Título: *Pueri Hebraeorum* (antífona para o Domingo de Ramos)

Editor: Paulo Castagna

Volume / Coleção: *Revista Música*, v.2, n. 2, p.121-123

Editora: Edusp

Ano da edição: 1991

Local da edição: São Paulo

Catálogo original: ISSN 0103-5525

Circunstâncias da publicação: a edição se apresenta como anexo da pesquisa do editor sobre o Manuscrito de Piranga, copiado em Minas Gerais na primeira metade do século XVIII, e uma das fontes musicais mais antigas já encontradas no Brasil.

Edição B - CMSRB-217/001

Título: *Pueri Hebraeorum* (Antífona para o Domingo de Ramos. Manuscrito de Piranga – MG, primeira metade do século XVIII)

Editor: Paulo Castagna

Volume / Coleção: *Desenredos – Uma trajetória da música coral brasileira – Brazilian Choral Music, a trajectory*, p.53-54

Editora: Mauad / Faperj

Ano da edição: 2002

Local da edição: Rio de Janeiro

Catálogo original: ISBN: 85-7478-060-X

Circunstâncias da publicação: a edição faz parte do volume contendo obras corais brasileiras de vários tipos, com arranjos de música folclórica e composições de épocas diversas. A publicação faz parte das atividades do Coral Altivoz da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (Uerj) e se insere no projeto “A trajetória da música coral brasileira e os 500 anos do descobrimento do Brasil”, tendo sido complementado pela gravação de CD com o mesmo título e executado pelo mesmo conjunto, sob a direção de Mário Assef e Glória Calvente.

Temos aqui a rara oportunidade de observar duas edições feitas pelo mesmo editor, Paulo Castagna, a partir da mesma fonte, num lapso de tempo de 11 anos, possibilitando a constatação das mudanças ocorridas em suas ideias sobre o texto da fonte utilizada.

Fonte utilizada: *P.^a o destrubuir dos Ramos*^[58]

A fonte, que chamarei de PIRANGA, se encontra atualmente na Universidade Estadual de Minas Gerais, catalogada como estando na pasta RAR 01, envelope 690, no Catálogo Chico Aniceto de Piranga (Brandão et al., 2009: 82). A fonte é constituída de partes vocais, nomeadas como *Tiple*, *Altus*, *Tenor* e *Bassus* e dispostas duas a duas (*Tiple / Tenor* e *Altus / Bassus*) no mesmo fólio, caracterizando um “livro de estante” (CASTAGNA, 1991: 117). É utilizado na fonte o sistema de claves altas: *Tiple*, clave de Sol na 2ª linha; *Altus*, clave de Dó na 2ª linha; *Tenor*, clave de Dó na 3ª linha; *Bassus*, clave de Dó na 4ª linha.

Há um bemol na armadura (Si)^[59] e a fórmula de compasso é C (*tempus imperfectum*), sem indicação de andamento. Não há barras de compasso, mas a notação já é parcialmente modernizada, com utilização de semibreves, mínimas e semínimas com cabeças arredondadas e eventuais breves. As hastes de mínimas e semínimas estão sempre à direita das notas.

Ambas as edições trazem as partes vocais, nomeadas como *Tiple*, *Altus*, *Tenor* e *Bassus*, conforme a fonte utilizada e com utilização de claves modernas.

Na edição A, a obra está transposta terça menor abaixo, “para facilitar sua execução por um agrupamento coral” (CASTAGNA, 1991: 118). A edição B apresenta a obra transposta quarta justa abaixo, já certamente sob a influência das pesquisas do editor sobre as claves

[58] Disponível em <http://www.usp.br/poseca/index.php/musica/article/view/123/120>.

[59] A obra tem a *finalis* Sol no *Bassus* com um bemol na armadura, com âmbito autêntico no *Tenor* e *Tiple* e plagal no *Bassus* e *Altus*, caracterizando-se como sendo do primeiro modo transposto, de acordo com os critérios empregados na Renascença para classificação modal de obras polifônicas, ver Meier, 1974.

altas na música brasileira dos séculos XVIII e XIX.^[60] Essa é uma das primeiras diferenças importantes feitas pelo editor no decurso dos 11 anos que separam as duas edições. As armaduras de claves foram modificadas de acordo com as transposições: Fá sustenido e Dó sustenido na edição A e nenhum acidente na edição B.

Ambas as edições apresentam como fórmula de compasso 2/2, em vez do C original, e utilizam barras de compasso.

A edição A tem padrão gráfico caligráfico, apresentando a assinatura do copista, “Clóvis de André 15/SET/91”. É de se lamentar que a má qualidade da impressão da edição B, em padrão *software*, gere dificuldades de legibilidade.

A edição A apresenta em seu primeiro sistema, à esquerda, a situação de PIRANGA, com suas claves, armadura de clave e fórmula de compasso, além das notas iniciais, explicitando, ainda, a ausência das barras de compasso. A edição B não apresenta esse recurso de integração editorial.

Alturas e durações

A fonte PIRANGA apresenta bemóis (apenas Mi) colocados ao lado das notas afetadas, mas há também sustenidos que são colocados acima ou abaixo das notas afetadas, sendo esses acidentes o ponto mais importante na comparação dessas duas edições.

Sendo uma obra com características de moteto renascentista modal, são inevitáveis as considerações sobre *musica ficta*, ou seja, acidentes que, no estilo, eram colocados, segundo o autor anônimo do “Tractatus de discantu”, do século XIII, por necessidade ou por embelezamento (apud DONINGTON, 1990: 124).

Assim, analisarei as decisões do editor Paulo Castagna quanto aos acidentes em suas duas edições a partir de três pontos de vista:

- 1) maneira de explicitar as modificações inseridas;
- 2) tratamento dos acidentes existentes na fonte, considerando os bemóis e sustenidos separadamente;
- 3) acidentes incluídos nas edições.

[60] Ver Castagna, 2002.

Não havendo aparato crítico em nenhuma das duas edições, foi largamente empregado o recurso de integração editorial. Usualmente, esse recurso é empregado de duas formas para destacar a situação de acidentes divergentes da fonte empregada: colocando-os ao lado das notas, mas entre parênteses ou colchetes, ou colocando-os acima das notas, eventualmente também entre parênteses.

O editor utiliza o primeiro sistema na edição A, mas ambos os sistemas na edição B, o que acaba se tornando fonte de imprecisão, como será visto adiante.

Todos os bemóis que afetam as notas Mi em PIRANGA foram consignados ao lado das notas na edição A (levando-se em consideração a transposição), mas foram colocados entre parênteses na edição B (sempre se considerando a transposição), o que é de se estranhar, já que são acidentes claramente incorporados ao texto.

Dos nove sustenidos presentes na fonte, oito foram colocados ao lado das notas na edição A. A situação do nono sustenido será discutida mais adiante. Na edição B, sete desses sustenidos são colocados da mesma forma ao lado das notas, mas entre parênteses, porém, dois deles foram tacitamente omitidos no *Tenor* (c.26 e c.51, n.1).

A situação do sustenido presente no *Bassus*, no compasso 47, nota 2, demonstra modificação importante na forma de pensar do editor, já que esse acidente gera um choque com a mesma nota no *Altus*, que não está sustenizada na fonte. Na edição A, Paulo Castagna decidiu retirar o sustenido do *Bassus*, registrando de maneira conveniente essa modificação. Já na edição B, 11anos depois, assumiu o sustenido no *Bassus*, mas foi obrigado a colocar o mesmo acidente no *Altus*, registrado como acidente acima da nota.

Quanto aos cinco acidentes acrescentados como *musica ficta* na edição A, o editor registrou a diferença colocando-os ao lado das notas, mas entre colchetes.

Na edição B, 22 acidentes são acrescentados como *musica ficta*, descontando-se a situação do *Altus* do compasso 47, já discutida anteriormente. São 17 acidentes a mais do que na edição A, considerando-se que os cinco dessa edição apontados antes foram mantidos.

O problema é que esses 22 acidentes foram registrados acima das notas. Como não há comentário crítico na edição B, não é possível saber a diferença entre acidentes entre parênteses e aqueles colocados acima das notas.

Duas inconsistências rítmicas existentes em PIRANGA são corrigidas da mesma forma em ambas as edições, nos compassos 14, no *Tenor*, e 43, no *Altus*. A diferença importante

é que a edição A explicita essas modificações pela integração editorial, deixando clara a situação original na fonte, mas a edição B coloca apenas os valores alterados entre parênteses, um tipo de integração editorial, sem maiores explicações. O executante ou estudioso é alertado de que ali ocorre um problema, mas não pode imaginar qual.

Texto litúrgico

O texto litúrgico é por vezes colocado de maneira imprecisa nas partes vocais de PI-RANGA, sem pontuação nem hifenização. Algumas palavras têm ortografia peculiar: “Ee-breorum” (Hebraeorum), “disentes” (dicentes), “exselsis” (excelsis) etc. As sílabas de palavras sob melismas são colocadas distanciadas entre si, e há uso de réplicas para repetição de porções do texto litúrgico. A parte do *Bassus* apresenta questões peculiares. Paulo Castagna defende a ideia de que essa parte foi concebida para ser instrumental e não vocal. Em comunicação pessoal a mim sobre o assunto, assim se expressa:

Exatamente, a letra do *bassus*, no manuscrito, não apenas é de outra mão, como é muito posterior ao do primeiro copista, talvez do final do século XIX ou início do XX. Essa mão posterior aplicou letra no *bassus* de várias obras, mas não de todas, e, em alguns casos, ele rabisca e se esforça para encaixar o texto, que, às vezes, não se encaixa, justamente porque o *bassus* não foi pensado para cantores.

As edições A e B apresentam o texto litúrgico transcrito com pontuação consistente e hifenizado, sendo que a edição B coloca acentos sobre as sílabas tônicas. As porções repetidas do texto litúrgico apresentadas como réplicas são registradas por extenso, entre colchetes, na edição A, e em itálico, na edição B.

A edição B apresenta o texto litúrgico no *Bassus* todo em itálico, o que leva o consulente a pensar em integração editorial. Some-se a isso o fato da parte do *Bassus* não estar englobada na acolada. Logo ao início dessa parte, um asterisco remete para a seguinte informação, em nota de rodapé: “a versão gravada corresponde a uma adaptação para coral a quatro vozes, com texto na linha de Bassus”.

Conforme a explicação dada pelo editor, essa parte não conteria o texto litúrgico originalmente, e sua “opção foi aplicar a letra ao baixo, mas sabendo que não estava na versão mais antiga”. A questão não foi abordada quando da edição A, nem mesmo no rico texto introdutório que a acompanha, e na edição B a questão não está bem explicada na nota de rodapé já mencionada no parágrafo anterior.

Aspectos composicionais e colocação do texto

O moteto *Pueri Hebraeorum* apresenta, a meu ver, inconsistências composicionais, pelo menos da forma como está apresentado em PIRANGA. Sendo uma obra renascentista polifônica, deveria prevalecer a estreita relação entre porções do texto litúrgico e seções da composição, o que muitas vezes efetivamente ocorre, mas em outras, absolutamente não.

Fazendo uma análise sumária dessa composição,^[61] a partir de critérios renascentistas expressos na “Poética musical”, de Joachim Burmeister (1564-1629),^[62] temos as seguintes seções, daquilo que poderia ser o plano composicional:

“Pueri Hebraeorum” – noema

“portantes ramos” – dois noemas

“olivarum” – fuga

“obviaverunt Domino” – fuga

“clamantes et dicentes” – fuga

“Hosanna in excelsis” – noema

“in excelsis” – noema

A questão já começa com a palavra “olivarum” se inserindo na segunda seção, o que poderia ser resolvido facilmente no *BASSUS*, onde cabe a expressão “portantes ramos”, mas não no *Tenor* com suas quatro notas (c.10 e 11). A expressão “obviaverunt Domino” se manifesta, na verdade, como duas fugas, ou como Metalepsis (fuga dupla). Dentro dessa seção, a linha do *Tenor*, nos compassos 24-27 apresenta claramente o motivo “olivarum”, mas com o texto litúrgico “obviaverunt”. Na seção seguinte, “clamantes et dicentes”, há a intromissão da expressão “obviaverunt”, mas com outro motivo diferente dos dois já apresentados na seção anterior.

Tudo isso são especulações, mas não é de todo inviável pensar em problemas de cópia, ou seja, textuais, o que ensejaria uma reconstituição da forma composicional mais adequada. Não podemos esquecer que, segundo Castagna, a colocação do texto litúrgico no *BASSUS* seria muito posterior.

[61] A edição já contém detalhada análise feita pelo editor.

[62] Sobre a “Poética musical” e Burmeister, ver Brandes, 1935; Unger, 1969; Bartel, 1985.

Dinâmicas, articulações e outros sinais

Não há utilização de sinais de dinâmica nem de expressão em ambas as edições, conforme a situação da fonte utilizada.

Há algumas ligaduras de articulação quando há melismas, na fonte PIRANGA, embora nem sempre. As ligaduras de articulação não foram utilizadas pelo editor em nenhuma das duas edições.

Barras verticais nas partes de *Tiple* e *Tenor* têm a função de separação de seções, utilizadas pelo editor na edição A, mas não na B, abarcando todas as vozes, naturalmente, por se tratar de partitura.

As partes de *Tiple* e *Altus* na fonte utilizada possuem sinais não identificados, em trechos coincidentes no segundo pentagrama, que não tiveram impacto nas duas edições. O editor não comenta sobre esses sinais em seu texto introdutório da edição A. Também não consegui verificar seu significado.

A edição A coloca apóstrofes em vários pontos, sugerindo respiração, e a edição B insere sinal de *ritornelo* ao final, não existente em PIRANGA, induzindo à repetição da obra.

Uma rasura na oitava nota do segundo pentagrama da parte de *Bassus* na fonte PIRANGA modifica um Fá para um Mi, considerando-se a altura original. Parece uma correção, embora a nota original seja cabível no contexto e coerente com a mesma sequência de notas apresentadas pelo *Tenor* no compasso 15 e com o *Altus* no compasso 30. O editor assume a nota “corrigida” em ambas as edições.

Outros itens

Sendo a edição A o anexo de um estudo sobre o manuscrito de Piranga, contém texto introdutório consistente, destacando aspectos históricos, codicológicos e analíticos.

A edição B está no contexto de um álbum comemorativo, com finalidades práticas, e, por isso, não apresenta qualquer tipo de texto introdutório específico. Apenas o volume, como um todo, apresenta texto em português e inglês contextualizando a publicação.

A edição A é claramente crítica e musicológica, na medida em que apresenta a fonte utilizada e esclarece sobre as interferências do editor. A edição B pode ser considerada tam-

bém crítica, mencionando a fonte utilizada e registrando as interferências editoriais. Porém, tais registros não apresentam coerência, e a ausência de comentário crítico prejudica seu aspecto crítico.

A análise das duas edições feitas pelo mesmo editor, Paulo Castagna, a partir da mesma fonte, cria a perspectiva de observação das transformações de suas ideias no lapso de 11 anos. Da mesma forma que um compositor insere variantes ao rever sua composição, o editor também pode inserir “variantes editoriais”, que surgem pelo maior conhecimento adquirido, por mudanças de perspectivas estéticas ou de qualquer outra natureza. As maiores modificações encontradas nessa comparação são a mudança do intervalo de transposição utilizado e a quantidade de notas afetadas por acidentes do gênero *musica ficta*. Ambas as edições são críticas, mas, por outro lado, a utilização de dois sistemas diferentes de integração editorial para registrar as interferências editoriais na edição B passou a gerar dúvidas que a edição A não gerava.

Análise 8

Immutemur habitu (CPM 61)

José Maurício Nunes Garcia (1767-1830)

Edição A - CMSRB-082/001

Título: *Immutemur Habitu*

Editor: Ernani Aguiar

Volume / Coleção: Dois Motetos para Quarta Feira de Cinzas

Editora: não identificada

Ano da edição: não expresso, mas provavelmente após 23/10/1980, conforme pode ser deduzido no texto introdutório.

Local da edição: não expresso

Catálogo original: inexistente

Circunstâncias da publicação: aparentemente feita por iniciativa pessoal do editor, tem como objetivo expresso a divulgação da obra mauriciana. Apresenta também a edição do *Inter Vestibulum* (CMSRB-088/001) do mesmo compositor, não analisada aqui.

Edição B - CMSRB-082/004

Título: *Immutemur Habitu*

Editor: David Junker / Henry Leck

Volume / Coleção: Three Motets / *Brazilian Choral Series*, p. 3-5.

Editora: Colla Voce Music, Inc

Ano da edição: 1998

Local da edição: Indianapolis, USA

Catálogo original: 30-96690


Circunstâncias da publicação: empreendimento comercial visando a divulgação da música coral brasileira de forma geral. No mesmo volume, há mais duas obras de José Maurício: *Sepulto Domino* (CMSRB-149/003) e *Inter Vestibulum* (CMSRB-088/002).

Sua inclusão neste estudo justifica-se pelo fato de envolver um editor brasileiro.

Fonte utilizada: *Organo / Motettos p^a. as Domingas / pelo / P^c. M^c. J. M. N. Garcia / Miserere pelo Snr. / F. M. da Silva*

A fonte, que chamarei de BAN, faz parte do acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ, onde está catalogada sob o número 000349011. É constituída de partes cavadas, cópias (MATTOS, 1970: 100): *Organo* (onde consta o título), *Soprano*, *Contralto*, *Tenor* e *Basso*, ocupando cada uma das cinco partes um fólio, com 10 pentagramas, escrito sempre no *rectus*.

As partes de *Soprano*, *Contralto* e *Tenor* utilizam as claves de Dó na 1^a, 3^a e 4^a linhas, respectivamente, e a de *Basso* a clave de Fá na 4^a linha. A parte do *Organo* é um baixo realizado, com texturas variadas, apresentado em dois pentagramas, com claves de Sol na 2^a linha e de Fá na 4^a linha.

Há um bemol na armadura (Si), a fórmula de compasso é , e a indicação de andamento *Moderato*.

A fonte contém ainda o moteto *Inter Vestibulum*, também atribuído a José Maurício, e um *Miserere* atribuído a Francisco Manoel da Silva.

Ambas as edições apresentam as partes vocais em forma de partitura, em claves modernas, mas excluem a parte de órgão. O editor da edição A justifica tal omissão afirmando que “a presença do órgão nessas obras serviria apenas para apoiar o coro deficiente” (AGUIAR, 1980), invocando as ideias de Cleofe Person de Mattos sobre o assunto.^[63] Mais adiante, se refere ao baixo contínuo realizado como “mal feito” e “não feito pelo compositor” (Idem). A parte de órgão rejeitada pode ser vista na figura 17.

[63] Ver Mattos, 1976: 12.



Figura 17 – Parte de órgão realizada da fonte BAN.

A edição A nomeia as vozes por suas abreviaturas, S, A, T, B, e a edição B por extenso: Soprano, Alto, Tenor, Bass.

As edições A e B apresentam a altura original, com o bemol na armadura. A edição A mantém a fórmula de compasso original, enquanto a edição B a modifica para 2/2. A indicação original de andamento, *Moderato*, é mantida em ambas, acrescentando, a edição A, a

indicação metronômica (circa  = 56).

A edição A tem padrão gráfico caligráfico, apresentando, inclusive, a assinatura “E.C.,” demonstrando a participação da copista Ermelinda Couto, muito atuante na época.

Alturas e durações

Não há erros de notas em BAN, e apenas no compasso 17 ocorre um erro de ritmo, quando o *Basso* apresenta uma semibreve contra uma mínima seguida de pausa de mínima nas demais partes. Esse erro é corrigido em ambas as edições, mas apenas a edição A utiliza o recurso dos parênteses em torno da pausa de mínima introduzida, num esboço de integração editorial.

A edição B comete dois graves erros de notas. No primeiro, no compasso 13 do soprano, o editor substituiu o bequadro existente nesse ponto da fonte BAN (na verdade desnecessário) por bemol. Não se trata de erro de digitação, já que o editor lança no compasso seguinte um bequadro de cortesia. O segundo erro ocorre também no soprano, no compasso 30, onde há duas notas soando simultaneamente: um Mi, de acordo com BAN,

e um Lá inexplicável. Trata-se, certamente, de erro de digitação que passou despercebido na revisão.

A edição B, dentro de sua preocupação prática, interfere sistematicamente nas durações das notas em finais de frase, encurtando-as, querendo, com isso, provavelmente, enfatizar respirações para os executantes (c.4, 9, 12, 14). Contudo, no compasso 21, ocorre uma incoerência, quando o editor mantém a duração das notas nas vozes, mas insere sinal de respiração. Se há uma diferença na intenção interpretativa, não está explicitada nem me parece uma convenção óbvia.

Texto litúrgico

O texto litúrgico é colocado de maneira clara em todas as vozes da fonte BAN, sem pontuação nem hifenização. Destaque-se o erro existente nas partes de *Soprano* e *Basso*, quando a expressão “quia multum misericors est” é grafada como “quia multum misericors et”(c.22). Não há utilização de réplicas.

A edição A apresenta o texto litúrgico transcrito com pontuação consistente e hifenizado, colocando acentos sobre as sílabas acentuadas. A edição B apresenta apenas uma vírgula, no compasso 4, e nada mais, nem mesmo um ponto final. Um hífen errado no compasso 5 gera “incinere” em vez de “in cinere”. Ambas as edições corrigem o erros no texto litúrgico das partes de soprano e baixo (c.22). A edição B desloca, aparentemente de forma consciente, a colocação da sílaba “us” no soprano do compasso 28 para o compasso 27. No mesmo ponto, porém, surge grave erro nas três outras vozes, com a substituição da sílaba “us” pela repetição da sílaba “De” (c.28), gerando a sintaxe “De De Deus noster”.

A edição B usa sistematicamente o recurso da ligadura de articulação para agrupar melismas.

Dinâmicas

As partes vocais da fonte BAN apresentam vários sinais de dinâmica, nem sempre coincidentes, sendo esses sinais um ponto de destaque na comparação dessas duas edições.

O editor da edição A procura explicitar suas interferências na dinâmica ao expressar em nota de pé de página que “a dinâmica entre parêntesis foi colocada pelo revisor”, o

que caracteriza integração editorial. No entanto, essa indicação resulta em muita desinformação. No compasso 10 da fonte BAN, por exemplo, o *Soprano* não possui dinâmica, e o *Contralto*, *Tenor* e *Basso* apresentam um *f*. O editor coloca em todas as vozes (*mp*). O executante provavelmente interpretará essa indicação como dinâmica colocada pelo revisor onde nada havia, sem jamais poder vir a supor que houve, na verdade, mudança do sinal de dinâmica. No compasso 15 da edição, há *pp* para todas as vozes, sem parênteses. Mas, BAN não apresenta essa indicação nas vozes do *Tenor* e do *Basso*, que deveria, assim, estar entre parênteses. No compasso 20, encontramos a indicação (*p*) na voz de soprano, mas BAN contém *p* neste ponto, ou seja, os parênteses são incorretos. No compasso 23, todas as vozes apresentam (*cresc.*), mas o *Basso* tem essa indicação em BAN, ou seja, mais uma vez os parênteses são incorretos nessa parte. O *cresc* existente no compasso 27 do *Basso* em BAN foi omitido tacitamente.

Na edição B, todas as modificações nos sinais de dinâmica são feitas tacitamente. Curiosamente, o editor dessa edição também preferiu no compasso 10 *mp* no lugar de *f*, como o editor da edição A. É acrescentada a expressão “subito” nos compassos 7 e 20.

Outros itens

Não há ornamentos nem sinais de articulação na fonte BAN.

Ambas as edições apresentam algum tipo de texto introdutório. A edição A faz considerações sobre a fonte utilizada, destinação litúrgica e origem do texto litúrgico utilizado. Há breve análise estética da obra, bem como discussão sobre a função da parte de órgão. Destaca, ainda, uma aparente primeira audição contemporânea da obra. A edição B apresenta apenas brevíssima biografia do compositor, em inglês, além de informações sobre os dois editores. Não há referência à fonte utilizada, mas como a única fonte manuscrita que transmite o *Immutemur habitu* é a BAN, não parece haver dúvida. Uma hipótese seria que a edição B tivesse utilizado a própria edição A como fonte, mas diferenças importantes não apoiam essa possibilidade.

Ambas as edições são práticas, conforme pode ser detectado nas constantes interferências editoriais visando a execução da obra, principalmente nos sinais de dinâmica, como vimos. Além disso, todas as modificações são feitas tacitamente, sem a presença de aparato crítico ou outro recurso. É verdade que o editor da edição A apresenta a ressalva “a dinâmica entre parêntesis foi colocada pelo revisor”, mas que, como vimos, não é seguida de forma consistente.

Análise 9

Bajulans

Manoel Dias de Oliveira (1735?-1813)

Edição A - CMSRB-021/001

Título: *Bajulans*

Editor: não indicado

Volume / Coleção: *Música Sacra Mineira*

Editora: Funarte

Ano da edição: [198-]

Local da edição: Rio de Janeiro

Catálogo original: Inexistente

Circunstâncias da publicação: primeiro grande projeto da Funarte em torno da chamada música colonial brasileira, a coleção *Música Sacra Mineira* foi iniciada ainda na década de 1970. Os caminhos dessa coleção são bastante tortuosos. Inicialmente, era constituída por cerca de 100 ou 200 itens (NEVES, 1997: 21), muitos dos quais eram apenas seções de obras maiores. A reorganização mais coerente das obras estabeleceu o número de 77, sendo 76 delas obras sacras e religiosas de compositores mineiros dos séculos XVIII e XIX. Em 1997, a quantidade de obras reimpressas foi reduzida para 12. Havia a intenção, naquele momento, da disponibilização da séria completa das 77 obras em versão digitalizada (NEVES, 1997: 26). As mesmas 12 permaneceram na publicação de 2000 e, mais recentemente, como sexto volume da coleção *Música no Brasil*, publicada em 2002. Tiveram atuação destacada na primeira fase da coleção *Música Sacra Mineira* os pesquisadores Aluizio Viegas, Ademar Campos Filho e Geraldo Barbosa de Sousa. A reorganização do material teve a coordenação do musicólogo José Maria Neves (1943-2002).

Essa edição foi publicada como impresso na década de 1980 e não apresenta identificação do editor. José Maria Neves (1997: 39) identifica Adhemar Campos Filho como o responsável pela “partituração”. O *Bajulans* tem o número 23 dentro da coleção.

Edição B - CMSRB-021/002

Título: Bajulans

Editor: Rubens Ricciardi

Volume / Coleção: *Anais do X Encontro Anual da Anppom*, p. 281-282.

Editora: Universidade Federal de Goiás

Ano da edição: 1997

Local da edição: Goiânia

Catálogo original: Inexistente

Circunstâncias da publicação: essa edição foi publicada como impresso, servindo como anexo da comunicação apresentada pelo editor nos *Anais do X Encontro Anual da Anppom* (1997: 275-284).

Edição C - CMSRB-021/005

Título: Bajulans (Moteto para a Procissão dos Passos da Quaresma)

Editor: Paulo Castagna

Volume / Coleção: Isolada

Editora: Publicada digitalmente

Ano da edição: 1997

Local da edição: Não determinado

Catálogo original: Inexistente

Circunstâncias da publicação: é publicada digitalmente pelo editor, estando disponível em dois endereços eletrônicos: <<http://www.archive.org/details/BajulansSibiCruce>> e <<http://paulocastagna.com/producao/>>.

Edição D - CMSRB-021/006

Título: Bajulans – Moteto para a Procissão dos Passos – Semana Santa

Editor: Carlos Henrique Ferreira

Volume / Coleção: Isolada

Editora: Publicada digitalmente

Ano da edição: s.d.

Local da edição: Não determinado

Catálogo original: Inexistente

Circunstâncias da publicação: foi publicada digitalmente pelo editor, estando disponível em <<http://www.carloshenriqueferreira.com/img/Arquivos/20100727062032Bajulans-Moteto.pdf>>.

Fonte utilizada: *Motete Bajulans e Popule meus / Com aCompanhamento de Baixo / Pello Capp^m Manoel Dias d'Olivr / Pertence a Hermenegildo de Souza Trindade*

A fonte, nomeada a partir daqui como OLS2, é uma cópia (BARBOSA, 1979: 173), sem indicação de data, local ou copista, existente no acervo da Orquestra Lira Sanjoanense, de São João del Rei (MG), sem registro. É constituída de cinco fólhos avulsos. O primeiro contém a folha de rosto, no *rectus*, e a parte de *Baxo*, no *versus*, em clave de Fá na 4ª linha. Os demais fólhos contém as partes de *Tiple* (com clave de Dó na 1ª linha), *Altus* (com clave de Dó na 3ª linha), *Tenor* (com clave de Dó na 4ª linha) e *Baxa* (com clave de Fá na 4ª linha), sempre escritas apenas no *rectus*. Todas as partes apresentam a armadura de um bemol (Si), com significado modal, ou seja, de transposição do modo original uma quarta justa acima.^[64] A fórmula de compasso é C (*tempus imperfectum*) e não há indicação de andamento.

A fonte OLS2 contém, ainda, um *Popule meus*, também atribuído a Manoel Dias de Oliveira, em várias caligrafias, todas diferentes daquela do *Bajulans*.

O *Popule meus* é editado por Rubens Ricciardi (CMSRB-131/007) em seguida ao *Bajulans*. A coleção *Música Sacra Mineira* publicou essa obra isoladamente (CMSRB-131/002), com o número de série 44 (NEVES, 1997: 46). A análise dessas edições não faz parte do presente trabalho. As edições C e D não mencionam o *Popule meus*.

[64] A definição do modo em que está composta esta obra não será discutida aqui.

A edição A não explicita a fonte utilizada, informação colhida em Neves (1997: 39). As edições B e C explicitam a fonte utilizada e a edição D não o faz, mas alguns indícios nos levam a crer que tenha usado a edição C como fonte, e não OLS2 diretamente.

A edição A não explicita a atribuição de autoria, enquanto a edição B afirma a autoria de Manoel Dias de Oliveira, apresentando suas datas (OLIVEIRA, 1997b: 281). As edições C e D atribuem a obra a compositor anônimo do século XVIII, oferecendo a possibilidade, entre parênteses, da autoria de Manoel Dias de Oliveira.

Todas as edições apresentam as partes partituras. A edição B inclui, ainda, uma parte de órgão, que nada mais é do que a redução das quatro vozes em dois pentagramas, o mesmo acontecendo com a edição C, que sobrepõe a redução à parte de baixo. A edição D apresenta apenas as partes vocais.

Nome das partes:

OLS2	Edição A	Edição B	Edição C	Edição D
Tiple	Soprano	Soprano	Tiple	Soprano
Altus	Altus	Alto	Altus	Contralto
Tenor	Tenor	Tenor	Tenor	Tenor
Baxa	Baixo	Baixo	Baxa	Baixo
Baxo	Baixo	Baixo	Baxo	XXX

Tabela 1: Nome das partes em OLS2 e nas edições A, B, C e D.

É curiosa a manutenção do *Altus* arcaico na edição A, bem como a opção da edição C pela não modernização do nome das partes.

As peculiaridades notacionais da fonte fazem com que o número de compassos entre as partes de OLS2 não coincidam: *Tiple*, 32; *Altus*, 30; *Tenor*, 31; *Baxa*, 30; *Baxo*, 31. Pela mesma razão, a numeração dos compassos nas quatro edições não coincide com as de OLS2.

Alturas e durações

Há várias instâncias de notação arcaica no aspecto rítmico, com valores sobre barras de compasso, pontos de aumento após barras de compasso e *legature*. O formato das notas é moderno, com semibreves, mínimas e semínimas com cabeça redonda, mas as hastes descendentes são colocadas sempre à direita. Apenas as breves têm formato arcaico. Todas as partes utilizam barras de compasso, embora de maneira peculiar, como será visto.

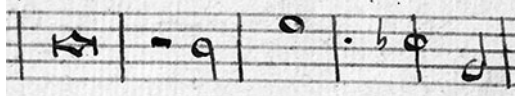


Figura 18 - Notação arcaica na parte de *Baxo* de OLS2.

As várias instâncias de notação arcaica foram modernizadas em todas as edições, embora isso seja o embrião de um problema textual mais grave que será discutido adiante.

Há alguns problemas textuais envolvendo notas e acidentes na fonte OLS2:

Tiple, c.13 – falta o sustenido na nota Fá;

Tiple, c.32 – falta o sustenido na nota Fá;

Tenor, c.23-24 – faltam os sustenidos nas notas Dó.

As edições A, B e D colocam os acidentes que faltam, mas a edição C utiliza o recurso da Integração Editorial.

Observemos que a edição C, apesar da utilização de integração editorial para os sustenidos mencionados, os inclui normalmente na redução das vozes.

No que diz respeito às durações, os últimos compassos das quatro edições apresentam um grande *imbroglio* textual, cujas causas são, segundo nossa análise, erro do copista de OLS2 na parte de *Tiple*, c.28-31; provável interferência posterior na parte de *Baxo*, c.29-30; desconhecimento de alguns dos editores das ligaduras neumáticas.

Para entendermos a questão e avaliarmos as soluções estabelecidas para esses compassos finais pelos quatro editores, analisemos a questão passo a passo, apresentando os dados:

1) a notação musical quadrada da Idade Média desenvolveu o recurso das ligaduras neumáticas, grupamentos de notas que explicitam melismas, mas que apresentam conotações rítmicas. Entre as ligaduras binárias (de duas notas) há as chamadas *cum proprietate sine perfectione* (CPSP) e *cum opposita proprietate* (COP) (APEL, 1998: 275-276). Observe-mos que a única diferença entre as duas está na haste ascendente à esquerda de COP, detalhe suficiente para a diferença na atribuição das durações respectivas.

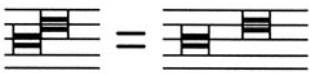
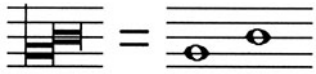
cum proprietate sine perfectione (CPSP)	cum opposita proprietate (COP)
	

Figura 19 - Ligaduras neumáticas e transcrição de seus valores rítmicos.

2) uma fonte manuscrita das *Turbas da Paixão segundo São Mateus*, do compositor português Estevão Lopes Morago (1575-c.1630) (apud BAIRRAL, 2009: 265), apresenta uma ligadura na voz mais grave com a aparência de CPSP.



Exemplo 21 – Transcrição de ligadura com aparência de CPSP em fonte portuguesa do século XVII.

Todavia, ao estabelecermos a relação com as outras vozes, somos obrigados a transcrever as duas notas dessa ligadura como semibreves. Ou seja, apesar da falta da haste ascendente, essa ligadura é COP;

3) quase todas as ligaduras existentes nas seções polifônicas do *Livro de vários motetes*, de Frei Manuel Cardoso (1566-1650), publicado em Lisboa, em 1648, são COP, conforme podemos observar na edição fac-similar feita por Negreiros (CARDOSO, 2004). Tal fato demonstra que as ligaduras CPSP já eram pouco usadas. Observamos, também, a tendência à “atrofia” das hastes ascendentes, fazendo com que COP se assemelhe cada vez mais com CPSP;

4) no *Ex Tractatu Sancti Augustini*, presente no grupo de manuscritos de Mogi das Cruzes, cópia da publicação portuguesa mencionada, as ligaduras neumáticas correspondentes a COP do original, mas já com notas arredondadas, não contêm as hastes ascendentes.

Diante de tais fatos, concluo que as ligaduras neumáticas presentes em OLS2 são todas COP, apesar da ausência da haste ascendente.

Assim, as ligaduras neumáticas do *Altus* (c.29), *Tenor* (c.30) e *Baxa* (c.29) devem ser transcritas como semibreves, como fizeram as edições C e D, e não como breves, como fizeram as edições A e B.

É importante, ainda, observarmos a parte de *Baxo* (c.29-30), que, sendo instrumental, não contém a ligadura e que foi transcrita pelo próprio copista, inicialmente, como duas semibreves. Porém, uma mão, possivelmente posterior, acrescentou barras em torno dessas semibreves, “corrigindo-as” para breves, levando a um formato modernizado dessas breves que não é corroborado em nenhum outro ponto de OLS2.

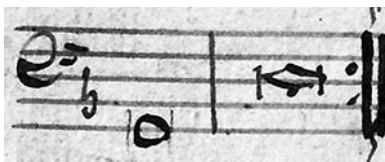


Figura 20 - Semibreve “corrigida” para breve, na parte de *Baxo* de OLS2.

No entanto, a situação ainda não está solucionada, já que a parte de *Tiple* apresenta grave incoerência textual, nesse mesmo ponto, não se encaixando nem sobre breves nem semibreves.



Figura 21 – c.29-31 da parte de *Tiple* de OLS2.

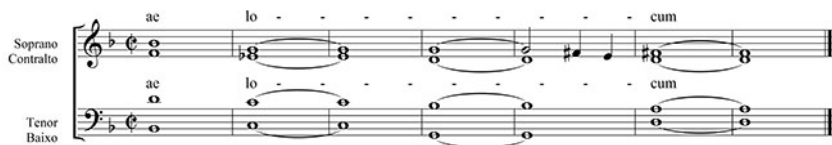
Observemos, inicialmente, que a ligadura existente no compasso 29 dessa parte não é lógica, contrariando o próprio princípio melismático das ligaduras neumáticas, já que contém duas sílabas diferentes (“e” e “lo”). Ainda assim, na transcrição dessa ligadura COP como duas semibreves, percebemos que a nota Sol acaba durando duas semibreves, o que não se encaixaria, com coerência harmônica, na estrutura rítmica subjacente das outras vozes. Concluo, assim, que há a duração de uma semibreve sobrando na parte do *Tiple*.

Diante de todos esses fatos, julgo que as transcrições apresentadas pelas edições C e D desses compassos finais do *Bajulans* são as corretas:

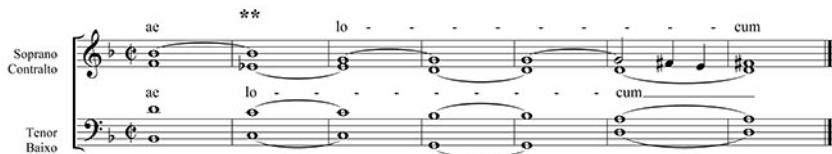
Exemplo 22 - Compassos finais (29-33) nas edições C e D.

Discordo apenas da colocação da sílaba “lo” no compasso 31 do soprano / tiple (*) dessas edições, que deveria estar no compasso 30, pela explanação acima sobre as ligaduras neumáticas.

Posso constatar que a transcrição da edição A destrói o retardo final, tipicamente do estilo antigo em que a obra se insere (Ex. 23), e que a transcrição da edição B mantém o retardo, mas gera um acorde de sétima no c.30 (**), preparado, mas que resolve por salto, impensável dentro do estilo (Ex. 24).



Exemplo 23 - Compassos finais (29-35) na edição A.



Exemplo 24 - Compassos finais (29-35) na edição B.

Texto litúrgico

O texto litúrgico é grafado abaixo das vozes nas partes vocais de OLS2, com eventuais sinais de réplica para a palavra *Bajulans*. Ocorrem algumas situações peculiares de ortografia, tais como “calvarie” em vez de “calvariæ” e “locus” (nominativo), em vez de “locum” (acusativo), em todas as partes. Não há pontuação nem hifenização.

As partes de *Altus* e *Baxa* de OLS2 articulam a sílaba “sus”, de “Jesus”, um compasso antes do *Tiple* e do *Tenor* (OLS2, *Altus*, c.12 e *Baxa*, c.13).

As várias edições explicitam as repetições, destacando-se o uso de integração editorial na edição C, em itálicos. As edições A e B não apresentam pontuação, enquanto as edições C e D o fazem. Todas as edições apresentam hifenização.

As quatro edições restabelecem a ortografia gramaticalmente correta do latim. A edição A procura restabelecer a ortografia correta da palavra “calvariæ”, mas de forma equivocada

(calvarioe), enquanto as demais edições o fazem de forma correta (“calvariae” ou “calvaria”).

No que diz respeito à articulação da sílaba “sus”, as edições A, C e D seguem OLS2, mas a edição B desloca a sílaba “sus” para o compasso 13, mantendo, apesar disso, as ligaduras de duração.

Dinâmicas, articulações e outros itens

A fonte OLS2 não apresenta qualquer indicação de dinâmica, nem sinais de articulação.

A edição A inclui alguns sinais de dinâmica (*mf*, *f*, *p*, reguladores), apenas na parte do baixo instrumental, enquanto a edição D é rica em indicações para execução: sinais de dinâmica e agógica, além de sinais para respiração.

A edição A original não contém qualquer texto introdutório nem explicitação de interferências editoriais. O catálogo de José Maria Neves (1997: 39) preenche essa lacuna indiretamente. A edição B apresenta texto introdutório voltado essencialmente para questões paleográficas, com descrição detalhada da fonte (Idem: 279) e estudo sobre as várias caligrafias existentes no manuscrito (Idem: 277-279). Há breve “Relatório de Revisão”, descrevendo algumas interferências editoriais (Idem: 279). As edições C e D não apresentam textos introdutórios, mas explicitam a função litúrgica da obra. A edição D oferece tradução do texto litúrgico para o português.

As edições A e D são práticas, por não explicitarem a fonte utilizada nem as interferências editoriais. A edição C, embora explicita a fonte utilizada, não explicita as interferências editoriais, sendo, assim, também considerada prática. A edição B é a que mais se aproxima de uma proposta crítica, explicitando a fonte utilizada, mas com poucas informações sobre as interferências editoriais.

Análise 10

Sicut cedrus

Anônimo (séc. XVIII?)

Edição - CMSRB-152/001

Título: *Sicut cedrus*

Editor: Carlos Alberto Figueiredo

Volume / Coleção: Restauração e Difusão de Partituras - Museu da Música de Mariana, v. IV, p. 115-123; 244-245.

Editora: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana

Ano da publicação: 2002

Local da publicação: Belo Horizonte

Catálogo original: ISBN-85-88966-06-9

Circunstâncias da publicação: Esta edição foi publicada no volume IV do Projeto Restauração e Difusão de Partituras - Museu da Música de Mariana, pioneiro na utilização de recursos de empresas privadas, no caso, a Petrobras, para publicação de obras sacras brasileiras dos séculos XVIII e XIX. Durante três anos foram editadas obras presentes em fontes manuscritas do Museu da Música de Mariana, ao todo 51, em nove volumes, com diversos autores. Cada volume foi concebido dentro de uma temática litúrgica ou paralitúrgica. Essas edições foram realizadas com critérios musicológicos precisos, com aparatos críticos detalhados, além de textos introdutórios, estudos do texto literário e análises sucintas das obras. Além da publicação em papel, todas essas partituras encontram-se disponíveis digitalmente no *site* do Museu da Música de Mariana (<www.mmmariana.com.br>). Apenas as partes para execução têm circulação restrita. Um elemento diferenciador importante nesse projeto é o fato de todas as obras terem sido gravadas e lançadas em CDs. O projeto teve a coordenação geral do musicólogo Paulo Castagna e minha coordenação editorial.

Fontes utilizadas:

Foram utilizadas duas fontes, complementarmente. A primeira, que chamarei de MMM1, é constituída das partes avulsas de *Baixa a4*, *Violino 1º a4* e *Violino 2º a4*, cada uma delas com um fólio, tendo a primeira 10 pentagramas, e as duas outras 12 pentagramas, escritos no *rectus*. Faz parte do acervo do Museu da Música de Mariana, onde está catalogada como BC-ON59 C-1 (antiga) e CDO.02.101 C01 (atual).

A segunda fonte, que chamarei de MMM2, é constituída das partes avulsas de *Suprano*, *Altus*, *Tenor* e *Baixa a4*, cada uma delas ocupando o *rectus* de um fólio, variando entre 9 e 10 pentagramas. No *versus* de cada um desses fólios está registrado um *In honorem beatíssima Maria Virginis*, também de autor não identificado. Faz parte também do acervo do Museu da Música de Mariana, onde está catalogada como BC-ON59 C-3 (antiga) e CDO.02.101 C03 (atual).

MMM1 está em ótimo estado de conservação, mas MMM2 apresenta lacunas na parte de *Baixa a4*.

Observe-se que não há parte de baixo instrumental. Quanto ao baixo vocal, do qual existem duas partes, optei por aquele de MMM1, pelo fato de estar em bom estado e, principalmente, pelo fato da fonte MMM2 omitir a terceira seção da obra nas demais partes.

As fontes apresentam a obra como estruturada em três seções: *Sicut cedrus*, *Dedit suavitatem* e *Et sicut cinnamomum*, esta última um solo de baixo com cordas.

Nenhuma das três seções apresenta armaduras de clave, caracterizando a tonalidade de Dó maior, e as fórmulas de compasso são C, C3/8 e C, respectivamente, em MMM1. Observe-se a notação arcaica da fórmula de compasso na segunda seção, com a presença do semicírculo (C) antes dos algarismos, o que considero indício importante para datação da obra como sendo do século XVIII. MMM2 registra as fórmulas de compasso como C e 3/8, para a primeira e segunda seções, respectivamente.

Os andamentos em MMM1 são expressos ao início de cada seção por extenso nas partes de violinos: *Andante*, *Allegro* e *Andante*, e abreviado na terceira seção da parte de *Baixa* (*And^{te}*). MMM2 registra todos os andamentos abreviados, sem conflitos em relação à MMM1. A edição apresenta esses mesmos andamentos por extenso.

Alturas e durações

Há numerosas instâncias de notas erradas nas fontes utilizadas, 20, sendo que 18 delas nas partes de *Violinos*. Essas notas erradas são de dois tipos: aquelas conflitantes na função harmônica onde se encontram (17 ao todo), e aquelas que, embora corretas do ponto de vista harmônico, são conflitantes com o padrão motivico vigente, quase sempre de paralelismo entre os violinos ou de dobramento das partes vocais pelos violinos (apenas 3).

Cometi sério equívoco com relação às notas do compasso 17:

Suprano

non te Si - on que si

Violino 1o.

Exemplo 25 - c.17.

Observemos, inicialmente, que há um conflito na oitava nota nas partes de *Suprano* e *Violino 1º*, nas fontes MMM2 e MMM1, respectivamente. Troquei, então, o Lá da parte de *Suprano* por Dó, e o Dó da parte de *Violino 1º* por Lá, ou seja, invertei as notas e mantive o problema textual.

Cerca de dez erros envolvem as durações, sem contar os talhos, que abordarei em seguida. A maior parte desses erros diz respeito à figuração rítmica em determinada parte conflitante com as demais, considerando-se o padrão rigorosamente homófono. Outros erros de durações envolvem valores que afetam a contagem dos tempos dentro dos compassos, a menos ou a mais. Todos esses erros foram corrigidos, com registro no aparato crítico.

Introduzi modificação rítmica na parte de baixo vocal, no compasso 15 da primeira seção, ao substituir a figuração clara em MMM1 de semínima pontuada, colcheia, semínima, por três semínimas. A primeira figuração é apoiada pelas partes de *Soprano* e *Tenor*, mas não de *Contralto*. Certamente fui influenciado pela figuração de três semínimas existente na parte de *Baixa* de MMM2, que, oficialmente, não utilizei.

Talhos

Um problema rítmico sistemático envolve a utilização dos chamados talhos nas partes de violinos, figuração que representa um tipo de abreviatura para o trêmolo mensurado:



Exemplo 26 – Trêmolos mensurados.

A questão dos talhos se resume a dois pontos: sua presença ou não e que tipo de talho: com um traço, indicando colcheias, ou dois traços, indicando semicolcheias.

A avaliação dos talhos depende sempre do contexto, e todas as modificações feitas por mim estão devidamente registradas no aparato crítico.

Ornamentos

Há apenas quatro *appoggiature* ao todo nas fontes, duas na primeira seção da obra (*Violinos*, c.18) e duas na terceira seção, sempre grafadas como colcheias cortadas (*Baixa*, c.77).

No compasso 6 da primeira seção da obra, os *Violinos* estão em movimento paralelo, tendo o *Violino 2º*, segundo MMM1, uma *appoggiatura* afetando a primeira nota, mas não o *Violino 1º*. Mantive a situação como está na fonte, decisão que hoje seria diferente, ou seja, eu incluiria a *appoggiatura* no violino I.

A reconstituição da parte de baixo instrumental

A base para a tentativa de reconstituição de uma parte são as considerações estilísticas envolvidas. Relembro que, segundo Meyer, conforme exposto no capítulo 1 deste livro, há três níveis distintos de conhecimento estilístico, que são o “dialeto”, o “idioma” e o “estilo intraobra” (1989: 23). O “dialeto” se refere a um “número de compositores, normalmente, mas não necessariamente, contemporâneos e de uma mesma região, que empregam as mesmas, ou similares, regras e estratégias” (Idem: 23). O “idioma” diz respeito a um comportamento individualizante, quando um compositor, em relação a outros, tende a usar mais uma restrição do que outras, e chega, inclusive, a criar novas restrições (Idem: 24). O “estilo intraobra” diz respeito à reprodução dos elementos composicionais dentro de uma mesma obra (Idem).

Não havendo identificação do autor do *Sicut cedrus*, não é possível a reconstituição no nível do “idioma”, sendo necessário levar em consideração apenas questões gerais do “dialeto” e informações “intraobra”.

Reconstituir a parte de baixo instrumental na música brasileira do século XVIII ou início do século XIX é um empreendimento difícil, mas não impossível, quando existe a parte do baixo vocal. Impossível, ou muito difícil, seria a reconstituição de uma parte de violino I ou um solo de soprano.

Tentarei descrever o processo dessa reconstituição com alguns exemplos, embora esteja consciente de que o leitor terá dificuldade em acompanhar essa descrição, se não tiver em mãos a edição.

As decisões se passam em dois níveis: que notas utilizar e com que figuração rítmica. Sendo as funções harmônicas muito básicas nessa obra, não foi difícil a seleção das notas. Quanto à figuração, a tarefa se divide em dois momentos distintos: a parte do baixo instrumental nas introduções e pequenos trechos em que o baixo vocal não participa e aqueles em que o baixo vocal está ativo. Um problema especial é a terceira seção, na qual há um solo de baixo vocal, que, necessariamente, deve estar independente do baixo instrumental na maior parte da seção.

Analisando a reconstituição que fiz há mais de dez anos, existem trechos que eu hoje certamente mudaria.

Seguem alguns exemplos:

The image shows a musical score for six instruments: Violino I, Violino II, Baixo, Vln I, Vln II, and Bs. The score is written in common time (C) and consists of six staves. The first two staves (Violino I and Violino II) play a rhythmic pattern of eighth notes. The Baixo staff has a similar pattern but includes a rest in the second measure. The Vln I and Vln II staves play a melodic line with eighth notes. The Bs staff plays a bass line with eighth notes. The score is a transcription of measures 1-6 from an edition.

Exemplo 27 – Transcrição dos c.1-6 da edição.

Esse exemplo mostra a situação no início da primeira seção. Observamos a ideia do grande uníssono nas cordas no primeiro e terceiro compassos, interrompido no segundo compasso pelas terças paralelas nos violinos. Seguindo essa ideia, fiz o baixo participar desse uníssono, interrompendo sua participação no segundo compasso. Já não concordo hoje com a semínima que coloquei no último tempo desse segundo compasso.

A partir do quarto compasso, percebi a necessidade do baixo esclarecer os movimentos das funções harmônicas, com notas repetidas típicas dessa parte instrumental.

Exemplo 28 – Transcrição dos c.8-11 da edição.

No exemplo 28, as partes vocais já estão presentes e o baixo instrumental passa a dobrar o baixo vocal, facilitando a reconstituição. A nota longa do nono compasso eu articularia, hoje, nas mesmas colcheias do baixo vocal, assim como a terceira nota do compasso 8, acompanhando a subdivisão da parte vocal.

Exemplo 29 – Transcrição dos c.16-19 da edição.

A partir do compasso 16, a *Baixa* estabelece um duo com o *Suprano*, obrigando a independência do baixo instrumental. Sendo essas partes vocais dobradas pelos *Violinos*, com grande movimentação rítmica, achei melhor que o baixo instrumental apresentasse apenas as notas da harmonia em movimentação rítmica discreta. Porém, a grande intensificação rítmica dos *Violinos* nos dois últimos tempos do compasso 18 (não vistos no exemplo 29) me levou à articulação em colcheias no baixo instrumental resultante. A partir do compasso 19, retomo o dobramento do baixo vocal.

Exemplo 30 – Transcrição dos c.25-28 da edição.

No início da segunda seção, visto no exemplo 30, que funciona como uma dança, a movimentação rítmica intensa dos violinos em terças me levou a fazer com que o baixo instrumental apenas pontuasse as notas da harmonia nos tempos fortes. A articulação no compasso 28^[65] se deveu à situação paralela no compasso 37, no qual as partes de tenor e baixo vocal articulam esse tempo em resposta às partes de soprano e contralto. A terminação feminina no compasso 29 acontece em função do mesmo desenho nos violinos.

No início da terceira seção, podemos observar um resumo das situações. Nos compassos 71 a 73, há um grande uníssono, do qual fiz o baixo instrumental participar:

Exemplo 31 – Transcrição dos c.71-73 da edição.

No exemplo 32, ainda encontramos o final do grande uníssono, e, a partir do compasso 75, o baixo vocal se une a essa mesma textura:

Exemplo 32 – Transcrição dos c.74-76 da edição.

Nos compassos 77 e 78, no exemplo 33, a mudança na textura dos violinos me levou a mudar a função do baixo instrumental, apenas pontuando as funções harmônicas e os tempos. A intensificação da figuração rítmica nos violinos e o aumento de velocidade das funções harmônicas me levaram à solução em colcheias no baixo instrumental, no compasso 79:

[65] A numeração dos compassos é contínua, atravessando as três seções.

Baixo a - ro - ma - ti - zans, a - ro - ma - ti - - zans.
 Violino I
 Violino II
 Baixo

Exemplo 33 – Transcrição dos c.77-79 da edição.

A reconstituição desse baixo instrumental foi feita empiricamente, levando-se em consideração as perspectivas expostas por Meyer do “dialeto” e do estilo “intraobra”. Como foi apontado algumas vezes, há vários pontos que eu hoje resolveria de outra forma.

Texto litúrgico

O texto litúrgico é colocado em todas as partes vocais das fontes utilizadas, sem pontuação nem hifenização. A presença de traços adiante de sílabas não significa hifens, mas indicação de prolongação da sílaba.

Algumas instâncias de colocação do texto mereceram cuidado. Na primeira seção da obra, no compasso 23 de MMM2, o conflito entre as partes de *Suprano* e *Altus* com as de *Tenor*, fonte MMM2, e *Baixa*, fonte MMM1, caracterizam erro nas duas primeiras partes, que foi sanado de acordo com a colocação do texto litúrgico no *Tenor* e *Baixa*.

Outro erro óbvio ocorre na segunda seção da obra, na parte de *Suprano*, com figuração rítmica e prosódia totalmente irregulares, erro corrigido de acordo com as demais partes.

A situação mais delicada de colocação do texto ocorre nos compassos 36-37 das partes de *Suprano* e *Altus* da segunda seção, com reflexos nos compassos 40-41, nas mesmas partes, e compassos 52-53 e 56-57 da parte de *Tenor*.

Suprano
De di su a vi ta___ tem o___ o do ris

Altus
De di su a vi ta___ tem_____ o do ris

Exemplo 34 – Conflito de colocação do texto nas partes de *Suprano* e *Altus*, em MMM2 (c.36-37).

Tenor
De di su a vi ta___ tem_____ o do ris

Exemplo 35 – Problema de colocação do texto na parte de *Tenor*, em MMM2 (c.52-53).

Observe-se que, além dessas partes estarem conflitantes, a convenção de união das hastes de colcheias para melismas não está sendo respeitada.

Para solucionar o problema, tomei por referência a parte de *Baixa* de MMM1 para as outras partes, em que a convenção união das hastes de colcheias para melismas é empregada coerentemente:

Baixa
De di su a vi ta_____ tem___ o do_____

Exemplo 36 – Colocação do texto na parte de *Baixa* de MMM1 (c.52-53).

O texto litúrgico é apresentado pontuado e hifenizado na edição.

Articulações

As fontes apresentam apenas algumas ligaduras nas partes de *Violinos*, na segunda e terceira seções, ligaduras essas nem sempre coerentes do ponto de vista motivico ou da relação entre as duas partes. A edição registra as ligaduras acrescentadas como pontilhadas. Todavia, há duas ligaduras registradas como pontilhadas erroneamente na segunda seção da obra, já que estão em MMM1 (Vln II, c.33 e 49).

Há quatro ligaduras omitidas tacitamente, nas partes de violino I e II, no compasso 88 da terceira seção, e uma ligadura omitida na parte de violino I, no compasso 79. O mais

lógico, penso eu hoje, teria sido acrescentar ligadura pontilhada no violino II, no mesmo ponto.

Outros itens

Não há sinais de dinâmica nas fontes MMM1 e MMM2.

Há uma fermata no compasso 24 nas partes constantes da fonte MMM1, mas não corroborada por aquelas da fonte MMM2. Excluí essa fermata, registrando o fato no aparato crítico.

O volume, onde está presente a edição, contém introdução focalizando a sua temática, “A Conceição e a Assunção de Nossa Senhora”. Há também uma seção geral de considerações editoriais, além do texto litúrgico e sua tradução. O texto introdutório específico para o *Sicut cedrus* é curto, destacando sua função litúrgica e pequena análise da obra. Ao final do volume, encontra-se o aparato crítico, geral para todas as obras.

A edição do *Sicut cedrus* aqui analisada é crítica, por conter direta e claramente a menção às fontes utilizadas, além da descrição das interferências editoriais, com as considerações editoriais e o aparato crítico. Alguns deslizes cometidos por mim não comprometem, acredito, esse caráter crítico.

Análise 11

Ex tractatu sancti Augustini

Frei Manuel Cardoso (1566-1650)

Edição A - CMSRB-070/001

Título: Ex Tractatu sancti Augustini

Editor: Régis Duprat

Volume / Coleção: *Música Sacra Paulista*

Editora: Arte e Ciência

Ano da edição: 1999

Local da edição: Marília

Catálogo original: ISBN 85-86127-91-4

Circunstâncias da publicação: A edição faz parte do volume *Música Sacra Paulista*, organizado por Régis Duprat e publicado em 1999.

Edição B - CMSRB-070/003

Título: Ex Tractatu Sancti Augustini

Editor: Paulo Castagna

Volume / Coleção: Internet Archive

Editora: Internet Archive

Ano da edição: 1995

Local da edição: Não determinado

Catálogo original:

Circunstâncias da publicação: Publicada por Paulo Castagna on-line, acessível em: <<https://archive.org/details/ExTractatu>>.

Em 1984, foram encontrados em Mogi das Cruzes, no estado de São Paulo, Brasil, aqueles que são considerados os mais antigos documentos musicais brasileiros. As circunstâncias de tal descoberta são descritas por Duprat (1985) e Castagna (2001). Este último autor apresenta também uma cuidadosa descrição paleográfica desses manuscritos (Idem).

Entre as obras presentes nesse conjunto de fontes, denominado Grupo de Mogi das Cruzes (GMC), está o *Ex tractatu Sancti Augustini*, 4^a. Lição das Matinas de 5^a. feira santa.

Inicialmente, Régis Duprat atribuiu a obra a Ângelo Xavier do Prado (c.1716-1769), pela presença de seu nome no manuscrito. Mas, o musicólogo inglês Ivan Moody trouxe a informação de que, na verdade, a fonte de Mogi das Cruzes era uma cópia do moteto de mesmo nome de autoria do frei carmelitano Manuel Cardoso (1566-1650), publicado originalmente no *Livro de Varios Motetes, Officio da Semana Santa, e Ovtras Covsas*, em Lisboa, em 1648 (CASTAGNA, 2002: 39-40).

Apesar de sua ideia inicial de atribuir a obra a Ângelo Xavier do Prado, optou o editor da edição A em registrar apenas “Anônimo” em sua edição.

Observe-se que Castagna atribui a obra a Manuel Cardoso entre colchetes. Porém, é estranha essa atribuição, em se tratando de uma edição de 1995, antes que a informação sobre a correta atribuição já tivesse sido veiculada por Ivan Moody, conforme discutido acima.

Sou testemunha de que a edição original de Castagna dessa obra apenas mencionava “Anônimo”.^[66] Compreende-se, porém, a inclusão da autoria de Manuel Cardoso na edição publicada no *site* já referido, já que tal publicação foi feita em época bem mais recente.

Como a metodologia de análises comparativas de edições pressupõe a certeza de que tenham sido feitas a partir da mesma fonte, o perigo aqui é que Castagna tenha utilizado informações da edição de José Alegria (CARDOSO, 1968) da obra original, alterando sua própria edição de 1995, caracterizando aquilo que em estemática é chamado de contaminação.^[67] Posso afirmar, todavia, que, comparando o material anterior que eu possuía com a edição atualmente publicada no *site*, não há divergências que apontem para o perigo da contaminação.

[66] Esse material me foi gentilmente oferecido pelo pesquisador ainda no final da década de 1990.

[67] Sobre Estemática, ver o capítulo 5.

Conforme já aponte em estudo anterior (FIGUEIREDO, 2010), são grandes as discrepâncias entre a publicação original de 1648 e a cópia encontrada em Mogi das Cruzes.

A obra pode ser dividida em nove seções, caracterizadas por mudanças de textura:

1ª. seção – Ex tractatu sancti Augustini Episcopi super Psalmos.

2ª. seção: Exaudi, Deus, orationem meam, et ne despexeris deprecationem meam:

3ª. seção - intende mihi, et exaudi me.

4ª. seção - Satagentis, solliciti, in tribulatione positi, sunt verba ista.

5ª. seção - Orat multa patiens, de malo liberari desiderans.

6ª. seção - Superest ut audiamus (sic) in quo malo sit: et cum dicere coeperit, agnoscamus ibi nos esse:

7ª. seção – ut communicata tribulatione, jungamus orationem.

8ª. seção - Contristatus sum, inquit, in exercitatione mea, et conturbatus sum.

9ª. seção: Ubi contristatus? Ubi conturbatus? In exercitatione mea, inquit.

Nas diversas partes ocorrem com frequência traços verticais que explicitam tais seções.

É importante ser constatado que a fonte GMC não apresenta o texto litúrgico integral. Haveria uma segunda folha para cada uma das partes? As folhas do *Tenor* e do *Baxo* têm espaço sobrando no último pentagrama para continuação da cópia, mas não os de *Tiple* e *Altus*. Por que a interrupção?

Fonte utilizada: *Ex tractatu* (sic) *Sancti Augustini* / De / *Angelo Prado xavier*

A fonte, que chamarei de GMC, encontra-se no Arquivo Histórico Municipal de Mogi das Cruzes, e é constituída por quatro fólios, todos com oito pentagramas, contendo cada um deles uma das partes vocais, nomeadas como *Tiple*, *Alto*, *Tenor* e *Baxo*. Todos os fólios são escritos apenas no *rectus*, com exceção do *Baxo*, que contém no *versus* o frontispício. Em todas as partes há a indicação “para 4ª. feira”, com variantes na escrita, denotando o hábito de se cantar as Matinas de 5ª. feira ainda na noite de 4ª. feira.

A armadura de clave é um bemol, indicando transposição modal, e o signo de mensuração é **C** (*tempus imperfectum* ou compassinho). É utilizado o sistema de claves altas: *Tiple* (Sol na 2ª. linha), *Alto* (Dó na 2ª. linha), *Tenor* (Dó na 3ª. linha) e *Baxo* (Dó na 4ª. linha).

Ambas as edições se apresentam como partituras, utilizando barras de compasso e adotando a semibreve como unidade de compasso. Mantêm, ainda, a armadura de clave original, mas modificam a “fórmula de compasso”: Duprat para **C** e Castagna para 2/2.

Tanto Duprat quanto Castagna mantêm os valores originais das notas.

Os nomes das vozes foram adotados por Duprat de forma modernizada como Soprano, Alto, Tenor e Baixo e por Castagna de forma diplomática como Tiple, Alto, Tenor e Baxo. As claves foram modernizadas de forma igual nas duas edições: clave de Sol na 2ª. linha (Soprano/Tiple, Alto), clave de Sol oitavada na 2ª. linha (Tenor) e clave de Fá na 4ª. linha (Baxo/Baixo).

Uma divergência entre as duas edições na transcrição rítmica faz com que haja uma diferença de um compasso no total (Duprat, 162 e Castagna, 163). Tal fato me obrigou a me referir à numeração dos compassos em cada uma das edições colocando à frente as letras D (para Duprat) e C (para Castagna). Por exemplo: c. D54 ou c. C128.

Na edição de Duprat, foi adicionada entre colchetes a indicação Andante.

Alturas: notas e acidentes

As alturas são grafadas com razoável clareza nos pentagramas. O problema maior são as lacunas causadas pelos danos físicos ao documento. Há acidentes explícitos, tais como sustenidos (notas Dó e Fá) e bemóis (notas Mi) e toda nota Si bemol, quando tem seu acidente cancelado, o é mediante sustenido.

A grande quantidade de lacunas existentes torna necessário um exercício conjectural para colocação das notas mais prováveis. Apesar das dificuldades, os dois editores tendem a convergir para as mesmas soluções, na maior parte dos casos. Algumas exceções podem ser apontadas, tal como a situação da nota omitida ao final do terceiro pentagrama da parte de *Baxo* de GMC, na qual Duprat opta por Si (c. D71) e Castagna por Ré (c. C71).

Também, logo no início da segunda seção, na primeira nota da parte de *Tenor*, há uma semibreve Ré rasurada seguida de um Si. Castagna segue a indicação de rasura em sua

edição, eliminando o Ré (c. C18), mas Duprat prefere a transcrição das duas notas em sua edição, transformando ambas em mínimas (c. D18).

Deslizes também acontecem. No c. D157, Duprat transcreve as duas últimas semínimas da parte de *Tiple* como notas Fá, embora esteja bastante claro na fonte que se trata de duas notas Sol, corroboradas pela harmonia. O deslize foi causado certamente por um golpe errado de vista num contexto onde há muitas notas repetidas. Castagna segue a lição correta (c. C158).

O último problema que apontarei aqui sobre alturas é originado por interpretações harmônicas diferentes dos dois editores. Nos c. D36-38 da edição de Duprat, embora não haja qualquer problema de clareza na parte de *Alto* de GMC, ocorre uma mudança geral das notas, com adaptações rítmicas, que, a rigor, ocorre pela inclusão de um Sol no início do c. D36. O que poderia parecer um deslize em primeira análise revela, talvez, a decisão do editor de evitar um acorde de 5^a. aumentada no 2^o. tempo do c. D38. Castagna mantém o acorde dissonante nesse ponto (c. C38). Seria o único acorde da obra onde um Fá sustenido não está associado com um acorde de Ré maior. É possivelmente um erro,^[68] mantido por Castagna e corrigido por Duprat alterando notas em excesso.

Outras discordâncias de alturas ocorrem entre as duas edições. Como estão ligadas a questões de valores rítmicos, serão tratadas adiante.

É farta a utilização de acidentes de *musica ficta* pelos dois editores. Ambos se utilizam de integração editorial para explicitar suas propostas: Duprat utiliza acidentes entre parênteses ao lado das notas afetadas e Castagna acidentes em fonte menor acima das notas afetadas. Todavia, a utilização nem sempre é sistemática. Duprat propõe um acidente de *musica ficta* sem, porém, colocar os parênteses (c. D44, S), o que leva o executante a imaginar que é um acidente original. Perturbadores também são um bemol original que é modificado para bequadro (c. D146, B) e um bemol que é tacitamente retirado (c. D152, S). Particularmente perturbadora é a situação causada por Castagna, ao colocar um sustenido não existente em GMC e colocar por cima um sustenido em fonte menor indicando *musica ficta* (c. C154, A).

É inevitável que os acidentes de *musica ficta*, altamente sujeitos a interpretações individuais, sejam um ponto de discordância entre as duas edições. Dos acidentes de *musica ficta*

[68] O mesmo problema acontece no mesmo ponto da edição original de 1648. Isso não impede que a hipótese de erro continue a ser considerada, pelo menos do ponto de vista do estilo intraobra, para usar a terminologia de Meyer, discutida no capítulo 1. Seriam necessários estudos do ponto de vista do dialeto do compositor (mais uma vez na terminologia de Meyer) para uma avaliação final da questão.

introduzidos por Duprat, apenas três não são seguidos por Castagna. Em contraposição, Castagna insere 20 acidentes de *musica ficta* a mais do que Duprat.

É também farta a utilização de acidentes de cortesia, considerando-se sua necessidade por causa do uso das barras de compasso. O problema aqui é que ambos os editores utilizam os mesmos recursos de integração editorial para grafar os acidentes de cortesia, o que traz confusão para quem utiliza as edições. Exemplos de inconsistência se encontram na edição de Duprat, que omite uma indicação de cortesia (c. D8, S) e insere outra sem os parênteses (c. D30, B), o que pode causar confusão. No c. C66, T, Castagna coloca um bequadro de cortesia acima da nota Si que já contém o cancelamento do bemol da armadura através de um bequadro (em lugar do sustenido original da fonte).

Durações e colocação do texto

A notação rítmica em GMC é mensural, sem barras de compasso. São utilizadas breves, semibreves, mínimas e semínimas, todas com a cabeça arredondada. Os pontos de aumento são também correntes. As pausas correspondentes também são utilizadas. Há uma única pausa de semínima na fonte, logo ao início do segundo pentagrama na parte do *Alto*.

Há várias ligaduras neumáticas com a função de indicar melismas, mas nem sempre é possível distinguir aquelas que são *cum proprietate sine perfectione* (CPSP) daquelas que são *cum opposita proprietate* (COP). Essa distinção é importante para a transcrição das mesmas, o que depende apenas do tamanho da haste à esquerda da ligadura, como pode ser visto a seguir:

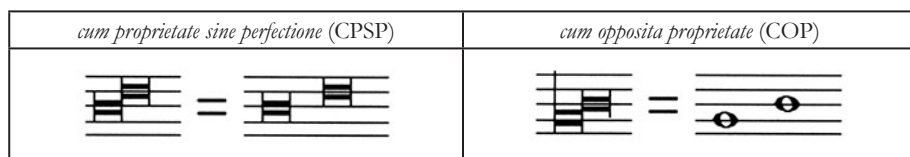


Figura 22 – Ligaduras e transcrição de seus valores rítmicos.

Há também duas ocorrências de *minor color* associadas com ligaduras neumáticas (*Alto*, 1º. pentagrama e *Baixo*, 4º. pentagrama).

O texto litúrgico é colocado de forma imprecisa sob os pentagramas, sem pontuação nem hifenização. É irregular a utilização de letras maiúsculas ao início das palavras. Ocorrem erros gramaticais, a começar pelo incipit “Ex Tractatu” por “Ex Tractatu”. Encontramos também “malus” por “malo”, “oratione” por “orationem”, “comonicata” por

“comunicata”, “in exercitacionem meam” por “in exercitacione mea”, entre outros. Uma variante estrutural importante está na utilização da expressão “Superest ut audiamus in quo malo sit” (“mais importante que **ouvirmos** qual mal seja”) por “Superest ut videamus in quo malo sit” (“mais importante que **vermos** qual mal seja”), que é a versão mais corrente do texto augustiniano.^[69]

Grande parte da obra apresenta o texto silabicamente, com várias ocorrências de melismas.

Ocorrem ligaduras, no sentido de figuras em arco que abrangem grupo de notas. Parecem ter a função de indicar melismas mais longos com valores curtos, como semínimas, mas seu uso e abrangência de notas são assistemáticos.

Além das lacunas, a correta compreensão e transcrição dos signos mensurais trazem dificuldades para a edição da fonte GMC. Como as questões que envolvem as durações e a colocação do texto estão quase sempre intimamente associadas, optei por tratar desses dois parâmetros em conjunto. Para tanto, optei também por analisar algumas questões abaixo a partir do seccionamento da própria obra segundo o texto litúrgico, conforme apresentado anteriormente.

Na primeira seção (“Ex tractatu sancti Augustini Episcopi super Psalmos”), há várias lacunas importantes em GMC, mas, apesar disso, a transcrição rítmica nas duas edições é praticamente igual. Apenas no c. D9 Duprat cria uma nova nota, uma mínima Sol, no lugar da pausa de mesmo valor. As modificações nas durações das notas estão associadas com questões de colocação de texto, como veremos a seguir.

A colocação do texto debaixo das notas em GMC é quase sempre precisa, a não ser na parte de *Tenor*. As expressões “Ex tractatu sancti Augustini” e “super Psalmos” são homofônicas e silábicas, e apenas “Episcopi” apresenta necessidade de melismas no *Alto* e *Baxo*. A textura predominantemente homofônica e silábica desta primeira seção não deveria causar maiores problemas, mas há diferenças importantes entre as duas edições.

Não pairam dúvidas sobre os valores rítmicos para a expressão “sancti Augustini” em todas as partes de GMC. Duprat segue a solução mais óbvia, de acordo com a fonte, mas Castagna modifica esses valores buscando outra solução para colocação do texto, por razões que desconheço:

[69] Esta variante também é encontrada na edição original da obra de 1648.

Duprat
Ex trac - ta - tu sanc - ti Au - - - gus - ti - ni

Castagna
Ex Tra - cta - tu san - - - cti Au - gu - sti - ni

Exemplo 37 – Colocação divergente do texto litúrgico da 1ª. seção.

Para o melisma da palavra “Episcopi”, no *Alto*, Duprat ignora a função da ligadura associada com *minor color* e coloca a sílaba “co” abaixo da segunda nota do c. D10, obrigando-se a colocar a sílaba “pi” no início do compasso seguinte. Para compensar, altera o valor das duas últimas notas, ligando a mínima à semibreve.

Duprat
ni E - - - pis - co - - - - pi

Castagna
ni E - pi - - - - - sco - pi

Exemplo 38 – Diferentes soluções para o melisma da palavra “Episcopi” da parte de *Alto*.

No melisma de “Episcopi” no *Baxo* não há divergências. Nos c. D9-10, a criação da nova nota no *Tenor* por Duprat o obriga a ligar as duas últimas notas do trecho, Fá sustenido, para acomodar as sílabas.

Duprat
ni E - - - pis - co - - - - pi

Castagna
ni E - pi - - - - - sco - pi

Exemplo 39 – Diferentes soluções para o melisma da palavra “Episcopi” da parte de *Tenor*.

Para a expressão “super Psalmos”, todos os valores e colocação do texto são claros na fonte, não havendo divergências entre as duas edições.

É grande a quantidade de problemas colocados pela fonte GMC para os editores na 4ª. seção (“Satagentis, solliciti, in tribulatione positi, sunt verba ista”). Trata-se da seção com mais independência das partes, com vários melismas, e a colocação do texto não tem

muita precisão. Há também lacunas que omitem notas. Conseqüentemente, são grandes as diferenças entre as duas edições, tanto do ponto de vista da transcrição dos valores rítmicos quanto da colocação do texto. Abordarei as soluções dos editores por parte vocal.

Baixo / Baxo

Duprat
c. D/C 48

Castagna

Duprat

Castagna

Exemplo 40 – Parte do *Baxo* e suas transcrições da 4ª. seção.

A parte do *Baxo* é a mais simples, coincidindo as soluções para o fragmento “Satagentis, solliciti, in tribulatione”. A partir do fragmento seguinte, “positi, sunt verba”, ocorrem divergências. Um elemento de perturbação nesse trecho é o conflito entre o número de notas, considerando-se o provável melisma para “positi” e a correta acentuação das palavras restantes. Os editores adotam soluções peculiares. Duprat repete a palavra “verba”, o que não é corroborado pela fonte GMC, e Castagna inverte a ordem das palavras: “verba sunt ista” no lugar de “sunt verba ista”, o que também não é corroborado por GMC. Ambos os editores se encontram na palavra “ista”.

Tenor

Duprat
c. D/C 48

Castagna

Duprat

Castagna

Exemplo 41 – Parte do *Tenor* e suas transcrições da 4ª. seção.

Na parte de *Tenor*, já no melisma para a palavra “*Satagentis*” acontece um conflito entre as soluções, já que Duprat coloca uma sílaba na segunda nota da ligadura *Mi-Fá* (c. D52), impedindo uma solução totalmente silábica para “*solliciti, in tribulatione*”, adotada por Castagna (c. C53-60). Ambos concordam na colocação para “*positi sunt verba ista*”, com um longo melisma para a palavra “*ista*”.

Alto

Duprat
c. D/C 48

Castagna

Duprat

Castagna

Exemplo 42 - Parte do *Alto* e suas transcrições da 4ª. seção.

Na parte de *Alto*, é impossível a comparação eficiente entre as soluções dos dois editores. Logo ao início da seção, Duprat interpreta equivocadamente uma ligadura *cum proprietate sine perfectione* como sendo *cum opposita proprietate*. Isso faz com que as duas breves sejam transcritas como duas semibreves, levando a várias adaptações, inclusive com inserção de notas que não constam em GMC. Em sua transcrição, Castagna assume a ligadura correta, porém, mais uma vez, altera a sequência das palavras ao final da seção.

Soprano / Tiple

Duprat
c. D/C 48

Castagna

Duprat

Castagna

Exemplo 43 - Parte do *Tiple* e suas transcrições da 4ª. seção.

A parte de *Tiple* apresenta vários problemas. Na primeira subseção do trecho (“Satagentis, solliciti, in tribulatione”), há na fonte uma lacuna, logo no final do terceiro pentagrama, que é resolvida por Duprat com duas pausas de mínima seguidas por uma mínima Fá, e por Castagna colocando a nota Mi e considerando o Fá como semibreve pontuada. A colocação do texto nesta subseção da fonte GMC é bastante imprecisa, ainda mais por necessariamente incluir dois melismas. A colocação do texto nas duas edições é, conseqüentemente, divergente em alguns pontos, coincidindo, porém, na primeira cadência, no c. D61/C61. Na segunda subseção (“positi, sunt verba ista”), a 13ª nota do quarto pentagrama de GMC parece uma semínima pontuada seguida de uma semínima. Castagna corrige essa nota para mínima pontuada, mas Duprat a mantém como semínima pontuada, modificando a nota seguinte para uma colcheia, valor que em parte alguma da fonte GMC é utilizado. Tal decisão o obriga a criar uma nova nota Ré no c. D63 e colocar a sílaba “is” para duas notas Dó, mínimas repetidas, sem sequer colocar uma ligadura. Castagna, mais uma vez, inverte as palavras do texto: “verba sunt ista” em lugar de “sunt verba ista”, certamente procurando valorizar a correta acentuação do texto.

O destaque na sexta seção (“Superest ut audiamus [sic] in quo malo sit: et cum dicere coeperit, agnos camus ibi nos esse”) é a substituição por ambos os editores de “audiamus” por “videamus”.

A sétima seção (“ut communicata tribulatione, conjugamus orationem”) é rigorosamente homofônica, a não ser por um melisma cadencial ao final da parte de *Tenor*. A quantidade de sílabas se adequa perfeitamente ao número de notas com seus valores. Além disso, do ponto de vista da prosódia, as sílabas tônicas correspondem às notas mais longas. Há, contudo, alguns pontos de dubiedade.

Na parte do *Baxo*, ao final do quinto pentagrama, há margem para se pensar que há duas semínimas ao invés de duas mínimas. A partir desse ponto, o texto litúrgico passa a ser colocado de forma dúbia sob as notas nessa parte. Duprat toma como referência a estrutura rítmica do *Baxo*, levando a uma adaptação geral das outras partes. Ainda assim, o editor é obrigado a criar mais uma nota nessa parte (c. D120, n.1) para “fechar a conta”. Na parte do *Tenor*, a 14ª quarta nota do sexto sistema de GMC parece uma semibreve, quando deveria ser uma mínima. Na parte do *Tiple*, a última nota está grafada como semibreve, certamente no lugar de uma breve. Duprat assume este último valor. Castagna segue a estrutura rítmica das demais vozes, mas é de se estranhar que não destaque com integração editorial a semibreve da parte de *Tenor* que foi transformada em mínima (c. C120, n.1).

A oitava seção (“*Contristatus sum, inquit, in exercitatione mea, et conturbatus sum*”) inicia polifonicamente, entrando primeiro as partes de *Tiple* e *Alto* seguidas de *Tenor* e *Baixo*, evoluindo rapidamente para a homofonia. Nesta seção, a edição de Duprat apresenta muitos problemas. A origem desses problemas está em ignorar a pausa de breve da parte de *Baixo*, logo ao início da seção, e assumi-la como sendo de semibreve, talvez apoiado pela parte de *Tenor*, na qual essa pausa não está clara. Por esse motivo, o trecho que aparentemente está de acordo com as regras de consonância vigentes na época chega a ter um acorde de 7ª e 9ª (c. D127), e o editor ainda é obrigado a omitir compassos ou criar outros, na tentativa de resolver os problemas e “fechar a conta”. É em virtude desta seção que a quantidade de compassos nas duas edições é divergente.

Ainda nesta seção, seja mencionada uma lacuna abrangente na parte de *Alto*, no início do oitavo sistema, gerando discrepância na figuração rítmica das duas edições (c. D137-139 e C138-140), com consequentes reflexos na colocação do texto.

The image shows a musical score for the Alto voice part, comparing two editions: Duprat and Castagna. The score is for the eighth system, starting with the lyrics "a et con - tur - ba - tus sum." for Duprat and "a, et con - tur - bá - tus sum" for Castagna. The Castagna edition includes a sharp accent over the 'á' in 'bá'. The notation shows the vocal line with notes and rests, and the lyrics are written below the notes.

Exemplo 44 – Diferenças na transcrição da parte de *Alto* na oitava seção.

Duprat e Castagna apresentam o texto hifenizado, segundo princípios diversos de divisão das sílabas. Quanto à pontuação, Castagna tende a seguir as edições de Solesmes, com pontos, vírgula e dois pontos, com algumas exceções. Duprat se limita a colocar pontos e dois pontos ao final de seções e não utiliza vírgulas. Castagna também segue o modelo das edições de Solesmes, colocando acentos agudos nas sílabas acentuadas das palavras.

Nenhum dos dois editores registra as ligaduras de GMC que agrupam notas. Também nenhum dos dois adota a convenção moderna de se registrar as ligaduras neumáticas mediante colchetes unindo as duas notas.

As várias instâncias de erros gramaticais do latim foram corrigidas pelos editores. Como vimos, até mesmo “*videamus*” foi substituído por “*audiamus*”, o que é discutível.

Como última informação, constata-se que a fonte GMC não apresenta sinais de dinâmica, o que foi seguido pelos dois editores.

A fonte de Mogi das Cruzes que transmite o *Ex Tractatu sancti Augustini*, de Frei Manuel Cardoso, representa um desafio para editores modernos, pela sua notação mensural, colocação imprecisa do texto litúrgico e lacunas causadas por danos ao documento. As duas análises aqui apresentadas mostram edições que geraram resultados bastante diversos, não só pela compreensão diferenciada da notação presente na fonte, como pela variedade de interpretação de itens tais como *musica ficta*.

Para concluir este capítulo, gostaria de frisar que todos os editores aqui representados nessas análises contribuíram enormemente para a divulgação da música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX. Suas edições refletem suas idiossincrasias e seus condicionamentos, mas, também, o cenário vigente em diferentes momentos que impuseram características a suas edições. Apontar suas inconsistências e falhas serve para demonstrar que os editores não são máquinas e estão sujeitos a cometer erros, e fiz questão de me incluir nesse rol. Por outro lado, todos esses editores tiveram e têm a função de achar soluções criativas para os infinitos problemas que povoam as fontes manuscritas que transmitem esse repertório. São, muitas vezes, decisões difíceis, mas sem as quais o repertório ficaria mudo, sem poder se expressar para as novas gerações de músicos e pesquisadores.

A todos os editores, minhas homenagens.

Capítulo 7

A prática editorial – tópicos em destaque

As análises feitas no capítulo anterior trouxeram à tona itens recorrentes, genéricos ou específicos, no repertório sacro e religioso brasileiro dos séculos XVIII e XIX e que fazem parte das principais preocupações metodológicas do editor que lida com tal repertório. Farei um levantamento e uma discussão sobre esses itens, expandindo, eventualmente, a abrangência também para as edições brasileiras de forma geral. Serão tratados os problemas textuais existentes nas fontes e as decisões e soluções encontradas pelos editores em sua tarefa.

Alturas e durações

Para me expressar de acordo com a terminologia do texto-base, as notas e as durações são lições substanciais por excelência dentro do estilo da música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX, e são os pontos mais necessários a serem avaliados criteriosamente.

A ação dos editores apresenta seis tipos de impacto no texto resultante, tanto em relação às alturas quanto às durações:

- 1) correção de erros ou lacunas, de acordo com os condicionamentos técnicos e estéticos dos editores;
- 2) manutenção de erros, seja por considerar que não são erros ou por desatenção;
- 3) introdução de erros, seja por julgar que uma lição correta na fonte é um erro e tentar modificá-la, ou por se equivocar na transcrição ou digitação;
- 4) modificação ou eliminação de variantes, mais uma vez de acordo com os condicionamentos técnicos e estéticos dos editores;
- 5) manutenção de variantes, seja por postura estética de não querer interferir no texto do compositor ou por simples indecisão;

6) introdução de variantes, seja por desejo de “melhorar” o texto do compositor ou por equívoco de transcrição ou digitação.

Os problemas abordados nas 19 edições analisadas se encaixam em vários desses itens listados. Muitos deles são fáceis de classificar, mas outros demandam maior cuidado. Esbarramos de saída na necessidade de distinguir entre erros e variantes, cuja caracterização depende dos condicionamentos técnicos e estéticos do editor e na sua abordagem do estilo das obras editadas. Os vários depoimentos de Luiz Heitor apresentados na análise 1 nos mostram o editor impensado por vários condicionamentos. A transparência de suas dúvidas é, por outro lado, importante para a compreensão do seu processo editorial.

É comum em partituras autógrafas, sendo instrumentos de trabalho do compositor em seu processo criador, a utilização de indicações que abreviem seu tempo de escrita: *col Violino 1º, 8ª abaixo, unis.* etc. Mas, como vimos no exemplo 6 no capítulo 5, tais indicações podem ser fonte de dúvida quanto à intenção de escrita do compositor. Nesse exemplo, extraído da fonte autógrafa que transmite a obra (GARCIA, 1810b), José Maurício parece se confundir, utilizando equivocadamente as expressões *8ª abaixo* e *unis* nas clarinetas, levando a resultados que podem ser considerados erros, demandando julgamento cuidadoso do editor. Ernani Aguiar, em sua edição pela Academia Brasileira de Música (GARCIA, 2001), assumiu que a clarineta II deveria estar sempre uma 8ª abaixo da clarineta I, o que é questionável.

O *Kyrie da Missa Pastoril*, de José Maurício, CPM 108, oferece boa oportunidade de lidar com a relação entre a intenção de escrita do compositor, conforme registrada na fonte autógrafa, e a tentativa do editor de solucionar os problemas presentes na fonte. A editora dessa obra, Cleofe Person de Mattos (1913-2002), maior especialista no compositor carioca, teve sua edição publicada pela Funarte, em 1982.^{[70],[71]} Vou me deter apenas no aspecto rítmico de um motivo cadencial recorrente nessa seção da *Missa*: compassos 8-9, 23-24 e 48-49. A situação envolve as partes vocais, de fagotes, de violas e de baixo instrumental.

Os exemplos a seguir, que transcrevem apenas o arcabouço rítmico desses compassos, tanto na fonte (sempre à esquerda) como na edição (sempre à direita), nos dão uma ideia dos problemas textuais gerados pelo compositor, introduzindo algumas variantes, e da inconstância do editor, também introduzindo variantes em pontos diferentes, na tentativa de alcançar a intenção de escrita do compositor.

[70] CMSRB-097/018

[71] Destaco a excelente análise dessa edição feita por Guilherme Barroso em sua dissertação de mestrado (2012).

The image shows a musical score for three instruments: Violas, Fagotes (Reeds), and Baixo (Bass). The score is divided into two sections, both labeled 'compassos 8-9'. Each section contains two measures of music. The notation is in 6/8 time. The Violas part consists of quarter notes and eighth notes. The Fagotes part consists of eighth notes and quarter notes. The Baixo part consists of quarter notes and eighth notes. The original version is on the left and the edited version is on the right.

Exemplo 1 – Comparação entre a fonte autógrafa (à esquerda) e a edição de Cleofe Person de Mattos (à direita) do *Kyrie da Missa Pastoril*, CPM 108, de José Maurício (c.8-9).

The image shows a musical score for four instruments: Violas, Fagotes, Vozes (Voices), and Baixo (Bass). The score is divided into two sections, both labeled 'compassos 23-24'. Each section contains two measures of music. The notation is in 6/8 time. The Violas part consists of quarter notes and eighth notes. The Fagotes part consists of eighth notes and quarter notes. The Vozes part consists of quarter notes and eighth notes. The Baixo part consists of quarter notes and eighth notes. The original version is on the left and the edited version is on the right.

Exemplo 2 – Comparação entre a fonte autógrafa (à esquerda) e a edição de Cleofe Person de Mattos (à direita) do *Kyrie da Missa Pastoril*, CPM 108, de José Maurício (c.23-24).

The image shows a musical score for four instruments: Violas, Fagotes, Vozes (Voices), and Baixo (Bass). The score is divided into two sections, both labeled 'compassos 48-49'. Each section contains two measures of music. The notation is in 6/8 time. The Violas part consists of quarter notes and eighth notes. The Fagotes part consists of eighth notes and quarter notes. The Vozes part consists of quarter notes and eighth notes. The Baixo part consists of quarter notes and eighth notes. The original version is on the left and the edited version is on the right.

Exemplo 3 – Comparação entre a fonte autógrafa (à esquerda) e a edição de Cleofe Person de Mattos (à direita) do *Kyrie da Missa Pastoril*, CPM 108, de José Maurício (c.48-49).

Vejamos, inicialmente, as ideias do compositor. No compasso 8, as três partes instrumentais são conflitantes no que diz respeito à duração das notas, mas não da articulação. Erro ou variante? Nos compassos 23 e 48, a situação é igual, somando-se as partes vocais que têm sua duração das notas como as violas. Essa repetição consistente do padrão inicial aparentemente disparatado leva a várias reflexões. É essa realmente a intenção de escrita do compositor? Essa escrita reflete a busca de sutileza rítmica ou é decorrente das características dos instrumentos envolvidos? Como reage a editora a esses estímulos? Ela transcreve

as lições desses compassos exatamente como estão na fonte, numa atitude coerente com o item 5 acima.

Nos compassos 9, 24 e 49, a ideia predominante é de notas curtas nas partes instrumentais, com exceção da terceira nota do compasso 9 nas violas, provavelmente um erro. Todavia, as partes vocais nos compassos 24 e 49 corroboram a figuração das violas no compasso 9. Devem-se uniformizar todas as manifestações pelo critério da maioria?

Voltando à edição, vemos que as decisões da editora nesses compassos são bastante contraditórias. Sua decisão inicial, na primeira metade, de manter as lições como estão na fonte, passa por mudanças, gerando transcrições que ora coincidem com a fonte, ora não. Some-se a isso o fato de que a mesma parte instrumental é transcrita de formas diferentes em cada um dos compassos, o que não ocorre com as partes vocais, sempre de acordo com a fonte, nos compassos 24 e 49. Como não há aparato crítico, não podemos saber em que nível de consciência suas decisões foram tomadas.

Evidentemente, a avaliação inicial da situação dos compassos 8, 23 e 48 depende do conhecimento do estilo do compositor e de saber se José Maurício costuma apresentar tais configurações aparentemente conflitantes em outras obras suas.

Notação arcaica

Há numerosas ocorrências de notação arcaica em manuscritos brasileiros, como vimos em exemplos apresentados nas análises da *Missa dos Defuntos* (análise 1), *Bajulans* (análise 9) e *Ex Tractatu* (análise 11). Esse tipo de notação é mais comum em fontes que transmitem obras em estilo antigo, mas é encontrado também esparsamente no manuscrito autógrafo da *Missa de São Pedro de Alcântara* – 1809, CPM 105, de José Maurício (GARCIA, 1809b), obra claramente em estilo moderno. Nessa mesma missa ocorre a utilização de sustenidos para cancelar bemóis, fato encontrado, ainda, no *Memento*, de Damião Barbosa de Araújo (análise 3), no *Ex Tractatu*, de Frei Manuel Cardoso (análise 11), num *Libera me* de autor anônimo em cópia de 1888, feita em Viçosa (FONSECA, 2008: 117) e na cópia do *Christus factus est*, CPM 193, de José Maurício (GARCIA, 1798c).

Fontes brasileiras sem barras de compasso são raras. Entre as análises feitas, encontramos o *Pueri Hebraeorum* e o *Ex Tractatu*, em que os editores inseriram as barras de compasso (análises 7 e 11).

As partes vocais apresentam geralmente nomes tais como “Suprano”, “Alto”, “Altus”, “Baixa”, “Baxa”, “Tiple”, “Bassus”, e as claves utilizadas estão quase sempre dentro da padronização antiga: claves de Dó na 1ª, 3ª e 4ª linhas. No *Pueri Hebræorum* e no *Ex Tractatu* encontramos o sistema de claves altas (análises 7 e 11). As partes instrumentais não apresentam maiores peculiaridades, a não ser a parte de baixo instrumental grafada eventualmente como “Baxo”.

Há forte tendência à modernização do nome das partes vocais nas edições analisadas, com exceções, tais como situações descritas nas análises 7, 9 e 11. Alguns dos editores preferem os nomes das partes abreviados, conforme as análises 6 e 8 demonstram. Não encontrei qualquer caso de manutenção das claves antigas, tanto nas análises feitas como de forma geral.

Destaco, ainda, a presença de nomes dos instrumentos em italiano, conforme visto na fonte utilizada para a edição do *O Salutaris*, de Marcos Portugal, mantidos na edição (análise 5).

Vários outros elementos arcaicos se apresentam em partes e partituras do período estudado, tais como alinhamento de valores rítmicos feitos a partir do centro do compasso, e não com alinhamento à esquerda, como a convenção moderna, uso de hastes descendentes à direita das notas e distribuição dos instrumentos numa grade diversa da convenção moderna. Porém, tais elementos arcaicos não têm maior impacto na questão textual.

Ornamentos

É grande a quantidade de ornamentos existentes nas fontes que transmitem o repertório sacro e religioso brasileiro dos séculos XVIII e XIX. As *appoggiature* preponderam, mas há também trilos, grupetos, *coulés* etc.

Os problemas mais comuns com que se defrontam os editores dizem respeito à presença coerente desses ornamentos ou não nas fontes e a forma de grafá-los. Exemplificando com as *appoggiature* e sua presença coerente ou não, podemos partir de dois princípios, sujeitos, naturalmente, à contestação:

- 1) quando uma parte, vocal ou instrumental, dobra outra, espera-se que as *appoggiature* existentes em uma delas estejam presentes também na outra;

2) quando determinada configuração motívica inclui *appoggiature*, espera-se que, em sua repetição no decorrer da obra, as mesmas *appoggiature* estejam presentes.

Com relação à grafia das *appoggiature*, encontramos tanto esses ornamentos escritos como metade do valor da nota afetada, comum em manuscritos autógrafos de Lobo de Mesquita e de José Maurício, como escritos da forma mais convencional da colcheia cortada, bem mais comum, principalmente no século XIX.

Na parte autógrafa de soprano do *Agnus Dei*, da *Missa de S. Pedro de Alcântara*, de 1809, CPM 105, de José Maurício (GARCIA, 1809b), encontramos uma situação de variante alternativa envolvendo exatamente as duas possibilidades de grafia das *appoggiature*:



Exemplo 4 – *Appoggiature* na parte de soprano do *Agnus Dei*, da *Missa de S. Pedro de Alcântara*, de 1809, CPM 105.

Os editores brasileiros têm assumido posturas diversas com relação às *appoggiature*, como podemos ver em exemplos das análises feitas.

Quanto à presença coerente desses ornamentos, encontramos todos os tipos de solução: manutenção das incoerências das fontes, inclusões e exclusões assistemáticas, respaldadas ou não por aparato crítico. Seja destacada a situação em que todos os ornamentos são eliminados, como aconteceu na segunda edição do *Miserere*, de José Maurício, feita por Esteves (análise 6), certamente um defeito técnico e não uma decisão editorial, como vimos. Há, ainda, o caso significativo de Alberto Nepomuceno, que, em sua edição da *Missa de Requiem*, de José Maurício (GARCIA, 1897),^[72] além de colocar os ornamentos originais entre parênteses, ainda enfatiza: “os *grupetti* e *appoggiature* entre parenthesis podem ser dispensados com vantagem para a melodia que ganhará em simplicidade e singeleza o que perde em affectação” (1897).

Com relação à grafia das *appoggiature*, há propostas de substituição desses ornamentos escritos como metade do valor das notas afetadas nas fontes utilizadas por colcheias cortadas, como fizeram Lange (análise 2) e Cotta (análise 4), ou substituindo-as por colcheias, como fez Pontes (análise 4). Esteves adota posição neutra, ao transcrever as *appoggiature* de sua primeira edição do *Miserere*, de José Maurício, diplomaticamente, apesar dos erros evidentes (análise 6).

[72] CMSRB-142/007

Não é comum que *appoggiature* sejam apresentadas resolvidas nas edições brasileiras, de forma geral. Encontramos alguns exemplos, tal como o descrito na análise 1, enfocando a *Missa dos Defuntos*, de José Maurício. A edição do *Popule meus*, de José Maurício, feita por Cleofe Person de Mattos (GARCIA, 1976),^[73] tem uma *appoggiatura* resolvida na parte de soprano (c.12), único caso no texto que contém vários desses ornamentos. É possível que a editora tenha se baseado em outra fonte manuscrita dessa obra (GARCIA, s.d.h), na qual esse ornamento está dessa forma, mas não há sequer menção da existência dessa segunda fonte no texto introdutório de sua edição (MATTOS, 1976: 9). Há uma declaração na introdução da edição de Duprat da *Missa a Cinco Vozes*, de André da Silva Gomes (GOMES, 1999), que traz ao consulente grande dúvida: “a solução dos ornamentos foi sempre proposta com base nos teóricos do período musical do autor” (DUPRAT, 1999: 10). Ora, por essa declaração, é criada a impressão de que os ornamentos existentes na fonte utilizada foram resolvidos na edição. Contudo, a edição está repleta de ornamentos explícitos, escritos como tais. Fica a dúvida sobre a intenção do editor e do significado dos ornamentos existentes na edição.

Andamentos e fórmulas de compasso

As indicações de andamento nas fontes não parecem representar um problema para os editores. Os termos empregados, praticamente sempre em italiano, aparecem comumente abreviados. Pode haver eventuais discrepâncias em fontes constituídas por partes cavadas, ou, simplesmente, ausência, parcial ou total.

Os editores com abordagem crítica registram as modificações introduzidas em relação à ausência ou discrepância entre colchetes ou parênteses. Aqueles com abordagem prática fazem suas modificações tacitamente. Há forte tendência a registrar os andamentos originalmente abreviados por extenso e, às vezes, aportunados.

Destaco, ainda, as indicações metronômicas no *Immutemur*, de José Maurício (análise 8) e *Tercio*, de Lobo de Mesquita (análise 4), indicações jamais encontradas em fontes brasileiras do período aqui estudado.

As fórmulas de compasso como utilizadas nas fontes também não parecem representar dúvidas para os editores. Da mesma forma que os andamentos, pode haver eventuais discrepâncias em fontes constituídas por partes cavadas.

[73] CMSRB-131/001

Chamo a atenção para algumas situações de fórmulas de compasso arcaicas, conforme foi visto no *Salve Regina* e no *Tercio*, de Lobo de Mesquita (análises 2 e 4), além do *Sicut cedrus*, de autor anônimo (análise 10), que foram modernizadas pelos editores. Referências de época a essas fórmulas podem ser encontrados na figura 1, extraídas do tratado de Solano (1764: 26):



Figura 1 – Exemplos de fórmulas arcaicas de compassos ternários, extraídas do tratado de Solano (1764: 26).

Há também cópias portuguesas de obras de Marcos Portugal da década de 1780 que apresentam fórmulas de compasso como na figura 1 (MARQUES, 2012: 343, 467, 476).

A busca de modernização fez também com que os editores do *Immutemur*, de José Maurício (análise 8), do *Pueri Hebraeorum*, de autor anônimo (análise 7), tenham transformado o C em 2/2. Situações extremas apresentam Duprat e Castagna em suas edições do *Ex Tractatu*, de Frei Manuel Cardoso (análise 11), transformando o primeiro o C em C e o segundo em 2/2.

É necessário levar em conta que as fórmulas de compasso, conforme conhecemos hoje, são derivadas dos símbolos desenvolvidos pela notação mensural e proporcional da Idade Média e da Renascença. Na transição desses símbolos para novos significados, ocorrido no século XVII, passou a haver a associação entre essas fórmulas de compasso e andamentos, associação essa que perdurou durante o século XVIII (DONINGTON, 1990: passim e HOULE, 1987: passim). Assim, a decisão de transcrever tais fórmulas modernizando-as pode ocultar informações importantes no que diz respeito aos andamentos, prejudicando, então, o executante preocupado com fundamentações históricas para sua interpretação.

Baixo-contínuo

O repertório sacro e religioso brasileiro dos séculos XVIII e XIX coexistiu com a prática tardia do baixo-contínuo. As fontes que transmitem esse repertório apresentam baixos não cifrados e cifrados, podendo estes últimos tanto apresentarem muitas cifras como estarem esparsamente cifrados. Há também exemplos de situações de baixos realizados

na própria época em que a fonte foi escrita. Assim, o editor que tiver que lidar com essas fontes terá que levar em consideração esse item textual.

A situação não é simples. Segundo Fagerlande,

há dois aspectos presentes na prática do baixo contínuo com relação à cifragem do baixo que causaram problemas e dúvidas ao longo dos séculos e que ainda hoje [...] continuam merecendo questionamentos. O primeiro [...] é quanto à falta de uniformidade com relação ao uso das cifras, dos sinais, dos acidentes. A segunda característica [...] é a ausência total ou parcial de cifras (2011: 71).

O depoimento de um tratado português da época destaca a imprecisão da cifragem: “he tal a variedade com que se costumaõ cifrar o *Baixo continuo*, que mal se póde dar regra certa nesta materia” (VARELLA, 1806: 30).

Essa falta de sistematização já coloca em cheque a questão da intenção de escrita do compositor e abala as bases da distinção essencial entre erros e variantes.

O editor tem algumas opções. No caso de baixo não cifrado:

- a) manter como está – opção seguida pela maioria absoluta dos editores brasileiros;
- b) propor cifragem – opção utilizada na edição de Dottori das *Matinas e Vésperas de Sábado Santo*, de Manoel Dias de Oliveira (OLIVEIRA, 2000), conforme explicitado por ele: “à parte do baixo foi restaurada a sua provável cifragem” (DOTTORI, 2000: 11).

No caso de baixo cifrado:

- a) apresentar as cifras exatamente como estão na fonte ou introduzir modificações;

Trata-se, aqui, inicialmente, de avaliar a intenção de escrita do compositor, sem perder de vista as inúmeras convenções que estão subjacentes ao escrito, e sem esquecer que há dois tipos de cifra: as que pressupõem acordes e as que pressupõem a condução de vozes.

Uma peculiaridade em algumas fontes brasileiras é o registro das cifras invertidas, ou seja, cifras duplas ou triplas que, ao contrário do uso mais comum, têm o algarismo menor acima do maior: 3/5 em vez de 5/3, por exemplo.

A observação de três manuscritos autógrafos de Lobo de Mesquita exemplifica a questão, mostrando a variedade com que o compositor grafava suas cifras. Na parte de *Violoncello* do *Regina Coeli Latate*, de 1779, apenas uma das cifras duplas tem os algarismos inver-

tidos (c.20). Já na parte de *Viol[oncelo]* do *Tercio*, de 1783, apenas duas das cifras duplas não estão invertidas (*Diffusa*, c.9 e 11). Finalmente, na parte de *Basso* do *Salve Regina*, de 1787, não há qualquer cifra dupla invertida. Os tratados da época parecem ignorar a questão, e apenas em Varella, aparentemente, existe referência ao assunto, introduzindo a noção de “ordem cantável”:^[74]

Quando se apontaõ duas *cifras*, se ajuntaõ outras, como se vê na *Est. II. No. 14. na 4ª divisaõ*, excepto de vierem com ordem cantável; em cujo caso se devem dar confôrme a ordem com que vem escritas; v.g. se vier a 8ª por baixo, e a 3ª por cima, se dará a 8ª, e a 3ª acima da dita 8ª (VARELLA, 1806: 32).

O autor apresenta o exemplo como anexo:



Figura 2 – Cifras invertidas e sua realização, conforme a noção de “ordem cantável” de Varella (1806: Estampa II).

Se levarmos em consideração o exemplo de Varella, o editor com abordagem crítica deveria manter as cifras invertidas da forma como estão. Vimos, porém, que a edição A da análise 4 adaptou as cifras invertidas para o uso mais corrente. Marques, por outro lado, em sua edição da *Missa Grande*, de Marcos Portugal [2010a: 90-91], manteve as cifras invertidas exatamente como estão nas fontes utilizadas (PORTUGAL, s.d: passim).

a) acrescentar o baixo realizado, mantendo as cifras;

Opção seguida por algumas das edições de obras de José Maurício da série Banco de Partituras de Música Brasileira, da Academia Brasileira de Música, tais como *Ave Regina Caelorum*, CPM 6^[75] (GARCIA, 2009a) e *Credo em Dó Maior*,^[76] CPM 122 (GARCIA, 2009b).

b) acrescentar o baixo realizado, eliminando as cifras;

[74] Agradeço a Mario Trilha por ter me apontado a questão e a referência.

[75] CMSRB-020/005

[76] CMSRB-040/006

Trata-se de opção seguida por vários editores brasileiros, com critérios muito variados, como podemos ver em várias das edições da série Música do Brasil Colonial (DUPRAT, BALTAZAR, 1994a; 1994b; 1999a; 1999b e DUPRAT, BIASON, 1999a; 1999b; 2004), com eliminação das cifras.

O ponto inicial é que o baixo-contínuo pressupõe improvisação, e apresentar a realização na edição engessa o resultado sonoro, caso o executante não tenha a capacidade para estabelecer suas próprias soluções a partir das cifras mantidas ou do baixo já realizado. Outro aspecto reside no fato de que a realização do baixo-contínuo pode gerar resultados muito diversos se for pensada para cravo, órgão, alaúde e outros instrumentos, conforme exemplifica Donington (1989: 289). Na verdade, como aponta esse mesmo autor,

quase todas as edições modernas mais antiquadas têm realizações do baixo cifrado que são tão ruins que realmente estragam a música – pesadas, pianísticas, e com estranho sabor de século XIX na harmonização, mesmo quando não vão contra as cifras de forma palpável (Idem: 290).

É certamente o caso da edição do *Salve Regina*, de Lobo de Mesquita, que traz a realização do baixo-contínuo com acordes pesados e cheios (análise 2), em oposição àquela da *Missa dos Defuntos*, de José Maurício, com realização que prioriza a condução das vozes (análise 1).

Transposição

A transposição é comum em edições de música vocal renascentista, seja baseada em critérios críticos ou práticos para execução. Tal procedimento é bastante raro em edições de repertório sacro e religioso de música brasileira, e um dos poucos exemplos encontrados são as duas edições da *Antífona para Domingo de Ramos Pueri Hebraeorum*, realizadas por Paulo Castagna, conforme visto na análise 7.

A edição da antífona *Regina Cali*, do grupo de Mogi das Cruzes, feita por Régis Duprat ([XAVIER], 1999),^[77] transpõe as partes uma terça menor abaixo.

O volume *A Música Sacra em Viçosa* tem um *Applaudatur* de autor anônimo editado, em que uma parte vocal não especificada, em clave de Sol, está escrita em Dó maior e oitava

[77] CMSRB-141/002

acima num contexto em Ré bemol maior, que foi devidamente modificada pela editora, Katya Oliveira^[78] (ANÔNIMO, 2008).

Encontramos, ainda, no âmbito da música religiosa brasileira do século XIX, a *Ave Maria* de Carlos Gomes (1836-1896), editada tanto para soprano, em Ré bemol maior, como para mezzo-soprano, em Dó maior. As publicações originais, edições práticas com claro intuito comercial, são da década de 1890, mas foram republicadas durante todo o século XX.^[79]

Os instrumentos transpositores, principalmente as trompas e trompetes, costumam ser grafados em Dó maior nas fontes brasileiras dos séculos XVIII e XIX, sempre acompanhados das indicações das tonalidades a serem efetivamente executadas, utilizando-se as chamadas roscas ou voltas. Em fontes mais antigas essas tonalidades eram registradas de forma peculiar: “em D lare”, “em E la mi”, “em C sol fa ut” etc., tradição que representa resquícios do sistema hexacordal de solmização. Encontramos tal nomenclatura até mesmo em fontes do final do século XIX. Tendo havido a estabilização desses instrumentos, a partir de seu desenvolvimento, tonalidades como Fá e Si bemol passaram a ser usadas comumente para as trompas e Si bemol para os trompetes. A maior parte das edições modernas apresenta as trompas transcritas para Fá e o trompete para Si bemol, mas há muitas exceções e inconsistências.

As edições dos dois primeiros volumes da série Música Brasileira, *Missa a Cinco Vozes*, de André da Silva Gomes [1752-1844] (GOMES, 1999)^[80] e *Matinas e Vésperas de Sábado Santo*, de Manoel Dias de Oliveira [1735?-1813] (OLIVEIRA, 2000),^[81] apresentam as trompas nas tonalidades originais (em Sol, em Dó etc.) da mesma forma que as da série *Arquivo de Música Brasileira*. O editor dessa segunda série, Luiz Heitor Correia de Azevedo, assim se justifica:

é inegável que o efeito visual da partitura, guardando as tonalidades originais dos instrumentos em questão, torna-se mais pitoresco e sugere ao espírito aquela superior pureza dos sons das velhas trompas lisas e dos velhos clarins sem pistons... (1934b: 149).

complementando, em seguida, que

[78] CMSRB-010/001

[79] CMSRBs diversos

[80] CMSRB-097/012

[81] CMSRB-032/002

além disso, o exemplo cotidiano das melhores edições modernas de obras clássicas [...] veio fortalecer as minhas razões de preferência pelo sistema que será adotado em todas as partituras de orquestra a serem publicadas no *Arquivo de Música Brasileira* ([AZEVEDO], 1934b: 149ff).

A edição da *Missa de Nossa Senhora da Conceição*, de José Maurício, CPM 106, publicada pela Funarte^[82] (GARCIA, 2002d), tem escrita assistemática para as trompas: *Kyrie*, trompas em Mi bemol, para a tonalidade de Mi bemol maior e o *Laudamus* em Sol, para a tonalidade de Sol maior, mas trompas em Fá, para a tonalidade de Dó maior, no *Gloria*. A edição do *Domine e Veni* de Jerônimo de Souza Lobo (fl. século XVIII) e João de Deus Castro Lobo (1794-1832) (SOUZA [LOBO]; CASTRO LOBO, 2008),^[83] da série *A Música Sacra em Viçosa*, registra as trompas como sendo em Fá, mas, na verdade, as transcreve como em Dó, mantendo a armadura de clave do trecho. Há, ainda, o caso de simples omissão da tonalidade das trompas ou trompetes, gerando dúvidas para os executantes. E muitos outros problemas semelhantes podem ser encontrados em edições brasileiras, envolvendo trompetes e até clarinetas.

Quanto às trompas, há também a questão da oitava de transposição, dependendo da fonte utilizada grafar esses instrumentos em clave de Sol ou de Fá.^[84]

Texto litúrgico

Quando falamos em texto musical, pensamos imediatamente em notas, ritmos, dinâmicas, mas não se pode esquecer que, no repertório vocal, há também o texto literário ou litúrgico, que pode ser abordado criticamente. Farei em seguida algumas considerações sobre esse item essencial em composições vocais e as questões editoriais específicas decorrentes.

Dürr (1995:74) chama a atenção para o fato de que, nas obras literárias ou de música instrumental, só existe, normalmente, um autor, mas que em obras vocais existem pelo menos dois: o autor do texto literário ou litúrgico e o autor da música. Feder (1987:69) pergunta sobre o que fazer se o compositor foi negligente com o texto literário ou litúrgico. Deve-se pesquisar o libreto ou outras fontes?

[82] CMSRB-097/035

[83] CMSRB-058/002

[84] Sobre essa questão, consultar Piston, 1978: 228.

Na abordagem crítica do texto literário ou litúrgico empregado em composições, é necessário pensar-se em alguns pontos: ortografia – incluindo letras maiúsculas e minúsculas – pontuação, hifenização, divisão das sílabas, grafia das palavras efetivamente empregadas, sintaxe. Os quatro primeiros itens podem ser classificados como lições acidentais, dentro da terminologia do texto-base, não interferindo na compreensão da obra. Mas os dois últimos, lições substanciais, podem afetar em muito o significado do trecho ou da obra inteira. Os quatro primeiros itens se referem à 5ª pergunta metódica feita no início do capítulo 2, ou seja, trazendo a questão sobre modernização ou não do texto literário ou litúrgico.

Para os adeptos do texto-base, as lições acidentais devem ser registradas conforme estão na fonte utilizada, o que caracterizaria, entre os tipos de edição musical apresentados acima, a abordagem diplomática. Mas só do texto literário ou litúrgico, modernizando as notas e ritmos? É um ponto a ser pensado.

As fontes manuscritas do repertório sacro e religioso brasileiro dos séculos XVIII e XIX apresentam muitas peculiaridades na grafia do texto litúrgico, considerando-se as lições acidentais: ortografias arcaicas, tanto do latim (“Jesū” por “Jesum”) como nos raros exemplos em português (análise 3: “ceos”, “cahir”, “mãy” etc.); divisões silábicas que refletem a maneira de pronunciar (análise 3: “ne caspici at” em vez de “nec as-pi-ci-at”); uso de acentuação (análise 2: “ad nós”, “ó clemens”; análise 3: “Dominé”).

É universal nas fontes a ausência de pontuação ou hifenização. Rousseau, no verbete “copista” de seu dicionário, adverte claramente que “não se deve colocar nem pontos nem vírgulas, já que as repetições frequentes e irregulares tornam a pontuação gramatical impossível” (1768: 131), e conclui: “cabe à Música pontuar as palavras; o Copista não deve se meter nisso: porque isso seria adicionar sinais que o Compositor se encarregou de tornar inúteis” (Idem).

Apesar da ausência de hifenização nas fontes, a proposta de divisão de sílabas fica clara, na maior parte dos casos, o que nos permite detectar situações, tais como re-su-rre-xit, pe-cca-ta, to-llis.

Os editores brasileiros representados nas análises feitas têm comportamento variado na abordagem da pontuação e da hifenização. Se é verdade que a maioria tende a introduzir esses elementos de forma consistente, alguns outros apresentam peculiaridades, tais como pontuação inconsistente (análises 2, 3 e 11) ou simplesmente ausência (análise 8).

Quanto à modernização do texto litúrgico, é possível recorrer-se às publicações de música sacra atuais, nas quais a ortografia, a pontuação, a hifenização e a divisão das sílabas são tratadas de forma sistemática e coerente. Destaco as publicações dos livros litúrgicos dos monges beneditinos de Solesmes, como o *Graduale Romanum* (1974) e o *Liber Usualis* (1953).

No que diz respeito às lições substanciais, situações peculiares também ocorrem, mas o terreno aqui é mais perigoso quanto à avaliação dessas situações.

Como vimos na análise 11, a fonte de Mogi das Cruzes que transmite o *Ex Tractatu Sancti Augustini*, do compositor português Frei Manoel Cardoso, tem dois fragmentos textuais modificados: “sunt verba ista” (são palavras estas), em vez de “verba sunt ista” (palavras são estas) e “Superest ut audiamus in quo malo sit” (“Mais importante que ouvirmos qual mal seja”), em vez do texto augustiniano oficial “Superest ut videamus in quo malo sit” (“Mais importante que vermos qual mal seja”). No primeiro caso, há apenas a inversão das palavras, mas no segundo caso há a mudança do verbo. O mais importante é que a própria fonte original autorizada, a edição da obra em Lisboa, em 1648 (CARDOSO, 2004), adota as mesmas variantes. É possível que o compositor tenha se baseado em livro litúrgico no qual as variantes estavam assim consignadas. Alegria destaca em sua introdução da edição do *Livro de vários motetes*, de Frei Manuel Cardoso, várias diferenças entre o Gradual Romano e o breviário da Ordem Carmelitana (1968: passim), certamente empregado pelo compositor, carmelita que era. Tudo isso envolve pesquisa detalhada.

Na fonte autógrafa do seu *Hino a Santa Cecília*, Horta Júnior (fl. 2ª metade do século XIX) substituiu o verso “Hymnos que dulces personant” (“Hinos que ressoam docemente”), da terceira estrofe, por dois versos, “Post te cursitant, Jesu / Sponsus decorus, Jesu” (“Seguem-no, ó Jesus, formoso esposo, ó Jesus”). Há a hipótese de ser “uma versão paralitúrgica local [Itabira]” (CASTAGNA et al., 2003b: 33).

Na cópia da redução para 4 vozes do *Ofício Fúnebre a 8 vozes*, de José Maurício, o copista Bento das Mercês (1804/1805-1887) inclui duas vezes a palavra “Deus”, que não existe no texto litúrgico da segunda seção do Responsório V (GARCIA, s.d.a).

Não há exemplos, nas análises, de maiores problemas em relação ao texto litúrgico pensado como lição substancial.

Uma situação extrema é a omissão total ou parcial do texto literário ou litúrgico na fonte que transmite determinada obra. É comum que as fontes que transmitem o repertório

rio sacro e religioso brasileiro dos séculos XVIII e XIX, quando em formato de partitura, coloquem o texto litúrgico apenas em algumas das vozes, como pode ser visto na figura 3:

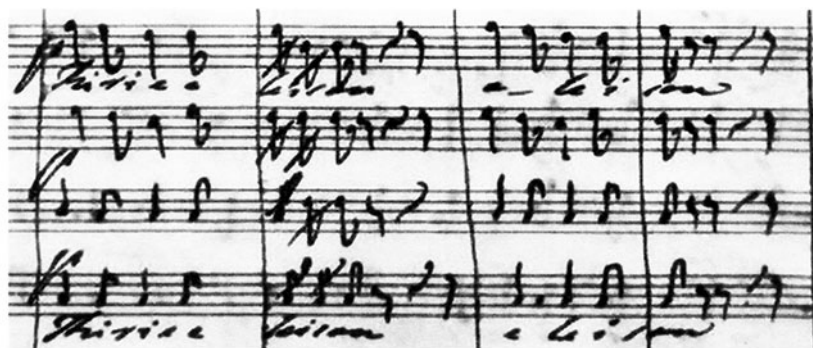


Figura 3 – Trecho do manuscrito autógrafo do *Kyrie da Missa Pastoril*, de José Maurício Nunes Garcia, CPM 108 (GARCIA, 1811b), com colocação do texto litúrgico apenas no soprano e no baixo (c.44-47).

Sendo o repertório predominantemente homófono, não é difícil, na maior parte dos casos, resolver o problema nas demais vozes. Porém, tive que lidar com esse tipo de situação, de forma extrema, na minha dissertação de Mestrado (FIGUEIREDO, 1995), ao editar o *Ofício dos Defuntos a 8 vozes*, de José Maurício, CPM 191. A fonte principal, cópia do mesmo Bento das Mercês, contém apenas vestígios da colocação do texto litúrgico, o que me obrigou a empreender sua reconstituição. Tive que enfrentar situações em que o texto, naturalmente predeterminado, simplesmente não cabia nas notas disponíveis.^[85]

Outra questão a ser destacada está no uso de sinais de abreviatura indicando repetição do fragmento textual imediatamente anterior, a chamada réplica, com formato sinuoso, como vimos em várias das análises apresentadas. Não localizei nas fontes brasileiras a réplica como a abreviatura “ij”,^[86] conforme a figura 4:



Figura 4 –Trecho da parte de *Bassus* da edição original (1648) do moteto *Tua est potentia*, de Frei Manoel Cardoso (CARDOSO, 2004: fl. 4r).

[85] Os procedimentos adotados para tal podem ser vistos em Figueiredo, 2008.

[86] “ij” é uma variante do numeral romano minúsculo “ii” (2).

Chamo a atenção para o fato de que o parâmetro “colocação do texto” ainda estava no domínio dos executantes, e que o emprego de abreviaturas que envolvem trechos tão longos pressupunha a habilidade do cantor em colocar o texto corretamente, dentro de regras que eram transmitidas em tratados da época.^[87]

A repetição desse sinal, conforme a figura 4, acabou levando a divergências nas transcrições modernas: a primeira, diplomática, realizada por Vasco Negreiros, conforme o exemplo 5, abaixo (CARDOSO, 2008: 214-215), e a segunda, feita por José Augusto Alegria, conforme o exemplo 6 (CARDOSO, 1968: 6-7).

Nos trechos assinalados (*****) ocorrem as divergências.

Bassus c.52

in di-e - bus no - stris in di - e - bus no - stris no - - - stris in di - e - bus no - stris in di - e - bus no - stris no - stris no - stris in di - e - bus no - stris

Exemplo 5 – Transcrição do trecho correspondente da parte de *Bassus* da edição diplomática de Vasco Negreiros do moteto *Tua est potentia*, de Frei Manoel Cardoso (CARDOSO, 2004: 8-9).

Bassus II c.52

in di-e - bus no - stris [in di - e - bus no - stris] no - - - stris [in di - e - bus no - - - stris] [in di - e - bus no - stris] no - stris in di - e - bus no - stris

Exemplo 6 – Transcrição do trecho correspondente da parte de *Bassus* da edição de José Augusto Alegria do moteto *Tua est potentia*, de Frei Manoel Cardoso (CARDOSO, 1968).

Observemos que os editores adotaram recursos diferentes para o desdobramento do sinal “ij”: o primeiro em itálico e o segundo entre colchetes, fato que podemos observar em algumas das análises.

É comum nas fontes brasileiras o recurso de explicitar a colocação do texto litúrgico pela união de hastes de colcheias e valores menores:

[87] Sobre esses tratados, ver Figueiredo, 2008: 56.



Figura 5 – Trecho da parte de tenor do manuscrito autógrafo do *Salve Regina*, de Lobo de Mesquita, MIG 40 (MESQUITA, 1787) com união de hastes de colcheias e semicolcheias.

Rousseau, no já mencionado verbete “copista” de seu dicionário, enfatiza o “cuidado em ligar ou destacar as colcheias [das partes vocais], para que o Cantor veja claramente aquelas que pertencem a cada sílaba” (1768: 131). É um recurso valioso para o editor para a colocação do texto literário ou litúrgico em vozes que os omitem, principalmente quando a textura é não totalmente homófona e o compositor não foi claro na colocação. O editor pode adotar duas soluções: ou manter a situação como na fonte ou regularizar a situação dessas hastes segundo as convenções modernas, enfatizando a divisão dos tempos dos compassos. A consequência negativa da primeira opção é, muitas vezes, gerar aparências gráficas que dificultam a leitura à primeira vista, conforme podemos ver no exemplo 7, um simples compasso quaternário que aparenta ser um compasso 3+2+3/8:



Exemplo 7 – Distribuição irregular dentro de compasso pela união das hastes.

Nas análises feitas, encontramos tanto a explicitação da colocação do texto pela união e separação das hastes (análises 2 e 10), como a preocupação em dar prioridade à clareza da divisão interna do compasso (análise 4). Jaime Diniz tende para a primeira solução em sua edição do *Memento*, de Damião Barbosa de Araújo (análise 3), mas com muita inconsistência. Observemos, ainda, na figura 5 acima, que Lobo de Mesquita usa também ligaduras de articulação, recurso usado com frequência em edições modernas para reforçar a colocação do texto:

e.28

Soprano
il. lud.

Alto
il. lud.

Tenor
il. lud.

Bass
il. lud.

Exemplo 8 – Utilização de ligaduras de articulação explicitando colocação do texto (GARCIA, 1998b: 2).

Os editores representados nas análises se dividem quanto a esse recurso de explicitação da colocação do texto.

As fontes manuscritas de época utilizam também o recurso de traços de continuidade sob melismas, maiores ou menores:

Figura 6 – Trecho do manuscrito autógrafo da *Missa dos Defuntos*, CPM 184, de José Maurício Nunes Garcia (GARCIA, 1809c) com uso de traço de continuidade para indicação de melisma.

Apesar da ênfase deste livro estar no repertório sacro e religioso, não posso perder a oportunidade de mencionar as consequências geradas pela liberdade que os compositores se atribuem ao lidar com textos poéticos alheios. Alberto Nepomuceno, por exemplo, em várias circunstâncias, alterou a poesia original sobre a qual compôs suas canções. Em *Dor sem consolo*, sobre poema do Conde Affonso Celso (1860-1938), altera o verso original “Que, ao cheiro dela, não há de / Passar a minha ansiedade” para “que ao seu perfume não há de / passar a minha ansiedade” (ZAMITH, 2000: 13). Altera substancialmente a forma de *Filomela*, poesia de Raimundo Correia (1859-1911), omitindo os dois últimos versos de várias estrofes, como, por exemplo (Idem: 34):

Gorgeia flébeis amores,	Gorgeia flébeis amores,
Sôbre o lago, a ave canora;	Sôbre o lago, a ave canora
Sôbre o lago chove a aurora,	Sôbre o lago chove a aurora,
Da espessa ramada, flores...	Da espessa ramada, flores.
Sôbre o lago chove a aurora	[omitido]
Gorgeia flébeis amores	[omitido]

Omite igualmente um verso da canção *Einklang* (Idem: 44), alterando a forma e a compreensão da poesia de Nicolaus Lenau (1802-1850):

Um Mitternacht entstand dies Lied	Um Mitternacht entstand dies Lied
Zwölfmal erklang das Glockenherz,	Zwölfmal erklang das Glockenherz,
Als mir ein schöner Tag verschied,	[omitido]
Und zwölfmal Antwort gab mein Herz	Und zwölfmal Antwort gab mein Herz
Im dumpfen Strophengesang	Im dumpfen Strophengesang
Dem dumpfen Glockenklang	Dem dumpfen Glockenklang

Particularmente peculiar é a situação numa das *Canções de Amor*, de Cláudio Santoro (1919-1989), *Em algum lugar*, 9.09/4 (CATÁLOGO GERAL DAS OBRAS DE CLÁUDIO SANTORO). Nessa canção, composta em 1957/58, sobre poema de Vinicius de Moraes (1913-1980), as fontes poéticas (MORAES, 1968) e musicais (SANTORO, s.d.b) têm como quinto verso “E esquecido de que existe o amor?”. Todavia, na gravação de Aldo Baldin (SANTORO, 1983), a palavra “amor” aparece substituída por “dor”. A mesma situação acontece na gravação de José Hue (SANTORO, s.d.a), posterior à de Baldin, justificando Hue, em sua dissertação, que o compositor esteve presente na primeira gravação de Baldin e que, assim, a modificação teria sido autoral (2002: 159).

A atualização da ortografia dos textos literários é outro item a ser considerado também em edições recentes de repertório profano brasileiro. Como exemplo, posso citar as canções *Turquesa* e *Hidrófana*, de Alberto Nepomuceno, publicadas com os textos literários modernizados (PIGNATARI, 2004: 169-175).

Dinâmicas

Os sinais de dinâmica, lições acidentais por excelência no período em questão, da maneira como estão grafados nas fontes que transmitem o repertório sacro e religioso brasileiro dos séculos XVIII e início do XIX representam, na maior parte dos casos, grande desafio para o editor. Os problemas mais comuns são:

- 1) dinâmicas que, embora sejam coerentes entre as partes, não estão alinhadas;
- 2) dinâmicas incoerentes, como a existência de *f* em uma das partes, tendo as outras *p*;
- 3) ausência de dinâmicas em uma ou mais partes, gerando situações em que apenas uma delas, entre várias, possui sinal de dinâmica.

As fontes em partes cavadas aumentam a possibilidade de que tais situações ocorram, mas o mesmo acontece naquelas que se apresentam como partituras. Quanto maior a obra a ser editada, certamente maior será a quantidade de problemas nesse setor, o que gera a necessidade de muitas interferências por parte do editor, fazendo com que duas questões surjam:

- 1) quais os critérios a serem adotados para interferir nesses sinais?
- 2) como registrar as interferências feitas?

Há critérios que surgem a partir de situações específicas. Cleofe Person de Mattos discute, no texto introdutório de sua edição das *Matinas do Natal*, de José Maurício, CPM 170^[88] (GARCIA, 1978), a questão da dinâmica dos fagotes nas fontes autógrafas “com indicações ‘forte’, mesmo quando o contexto indica ‘piano’” (MATTOS, 1978: X). A musicóloga assim justifica sua decisão: “admitindo o fato como decorrência da imperfeição de sonoridade do instrumento ao tempo do compositor, foi unificada a dinâmica dentro do contexto geral [...]” (Idem).

Outro problema de intenção sonora do compositor é trazido pela mesma musicóloga ao discutir o sinal $>$ nos manuscritos autógrafos mauricianos, que, para ela, pode tanto significar acento, *sfz* ou *decrescendo*, o que a leva a tomar suas decisões editoriais, conforme expostas no texto introdutório de sua edição do *Ofício 1816*, CPM 186,^[89] (GARCIA, 1982b) do compositor (MATTOS, 1982: 29ff).

[88] CMSRB-079/004

[89] CMSRB-041/004

Os editores da série Restauração e Difusão de Partituras – Museu da Música de Mariana expressam suas dúvidas em vários momentos, como no caso da edição das *Matinas de Quinta-feira Santa*, de Jerônimo de Souza Queirós (fl. séculos XVIII / XIX)^[90] (QUEIRÓS, 2002):

um dos problemas mais comuns está nas indicações *f*, *sf* e *crescendo*, usadas de maneira assistemática. O contexto nos levou a interpretar a maior parte das indicações *sf* como sinônimas de *f*, assim como várias indicações de *crescendo* foram da mesma maneira interpretadas. Há, também, um uso sistemático de *crescendo* e \llcorner com o mesmo significado, que procuramos uniformizar (CASTAGNA et al., 2002e: 21).

Ou, ainda, no caso da edição da *Trezena de São Francisco de Paula*, de autor anônimo: “indicações de *f* do violino I nos c.12-14 do *Veni Sancte Spiritus* e nos c.38-40 do Hino pareciam indicar mais algum tipo de acento que, propriamente, um patamar dinâmico e, por essa razão, foram substituídos pelo sinal $>$ ” (Idem, 2003: 27).

Na já mencionada edição do *Ofício dos Defuntos a 8 vozes*, de José Maurício (FIGUEIREDO, 1995), tive que lidar com situações extremas com relação aos sinais de dinâmica, pelo enorme descuido do copista, Bento das Mercês. Fiquei diante de várias alternativas:

- a) registrar as dinâmicas exatamente como na fonte principal utilizada – opção possível para uma edição diplomática;
- b) não registrar qualquer sinal de dinâmica – opção radical que impediria a observação do arcabouço mínimo da presença desses sinais na fonte;
- c) registrar as dinâmicas segundo seleção pessoal – opção possível para uma edição prática, apresentando apenas a visão interpretativa do editor, sem levar em consideração a situação na fonte;
- d) utilização de critérios explicitados no comentário crítico – opção crítica que acabei adotando, sempre sujeita a restrições.

Entre os critérios que adotei naquele momento estão:

- a) presença estatística nas vozes

[90] CMSRB-016/003

Num trecho a 8 vozes da fonte utilizada, a indicação de dinâmica pode estar registrada nas 8 vozes ou em apenas 1 voz. Adotei o critério de que a presença em pelo menos 5 vozes justificaria o registro na edição, e que, nos trechos a 4 vozes, a presença em pelo menos 3 vozes seria necessária.

b) alinhamento dos sinais de dinâmica nas vozes

O sinal de dinâmica pode aparecer em todas as vozes, mas com distância de até mais do que um compasso. Associado com o critério anterior e o seguinte, apresentei essa dinâmica realinhada, mas sem qualquer registro gráfico esclarecendo tal interferência.

c) coerência fraseológica da indicação de dinâmica

O sinal de dinâmica pode aparecer em todas as vozes e perfeitamente alinhado, mas em posição fraseológica incoerente. Adotei o critério de reposicionar o sinal de dinâmica no ponto em que julguei fraseologicamente mais correto, mas sem qualquer registro gráfico esclarecendo tal interferência.

d) coerência motívica

A indicação de dinâmica pode ocorrer em motivo melódico do 1º Coro, mas não na sua reprodução no 2º Coro, ou pode ocorrer numa única voz do 1º Coro, mas em todas do 2º Coro. Entendi que esse tipo de situação justificaria a colocação da dinâmica correspondente nas partes em que faltava. Esse critério é fator complementar importante aos critérios a, b e c acima. As dinâmicas acrescentadas são sempre registradas entre colchetes, caracterizando integração editorial.

e) coerência na própria sequência das dinâmicas

Se há, por exemplo, *crescendo* registrado em todas as vozes e, em seguida, *forte* registrado em apenas uma ou duas vozes, justifica-se a manutenção desse *forte* e sua inclusão nas demais vozes.

Quanto ao registro das interferências feitas, lembro que há duas possibilidades básicas: o aparato crítico e a integração editorial. O uso do aparato crítico para registrar todas as modificações nos sinais de dinâmica, porém, pode fazer com que esse assuma proporções exageradas, aumentando a probabilidade de que ele não venha a ser consultado. A opção da integração editorial parece mais promissora, por ser feita ponto a ponto, desafogando, com isso, o aparato crítico. Mas o problema passa a ser como registrar graficamente tantos fatos diversos entre si por meio desse recurso.

Algumas soluções têm sido usadas por editores brasileiros: dinâmicas modificadas entre parênteses ou colchetes, ou apresentadas em fontes menores. As edições do projeto Restauração e Difusão de Partituras – Museu da Música de Mariana chegam a propor soluções insólitas, tais como *ff* ou *pp* para fortíssimo ou pianíssimo que representem modificações de *f* ou *p* originais. Mesmo reguladores acrescentados chegam a ser registrados em linhas pontilhadas:



Exemplo 9 – Regulador acrescentado pontilhado utilizado nas edições do projeto Restauração e Difusão de Partituras – Museu da Música de Mariana.

A questão é como o consulente irá interpretar todos esses sinais. Quando encontra, por exemplo, a indicação (*p*), poderá supor que ele foi acrescentado onde nada havia na fonte. Mas poderá supor também ou que ele representa modificação em relação ao sinal original, ou, ainda, que ele foi deslocado de sua posição original. O executante ou estudioso poderá ficar muito confuso. O pior é quando o editor, por negligência ou descuido, não registra esses sinais de forma consistente, impedindo, definitivamente, a avaliação do consulente, conforme foi visto no capítulo 6. A presença de comentário crítico é essencial para tais distinções.

Nas análises feitas, o grande problema é a existência de edições práticas, mas que têm aparência de críticas, tais como aquelas apresentadas nas análises 1, 3, 4 (edição B) e 8 (edição A). Nessas edições, a utilização de integração editorial aponta na direção de abordagens críticas, mas vimos como são inconsistentes, ocultando decisões típicas das edições práticas. É de se lamentar, também, o fato ocorrido na edição B da análise 6 que, ao omitir, por questões certamente técnicas, o detalhado aparato crítico no qual são descritas as interferências editoriais nos sinais de dinâmica, impede sua correta classificação, que, felizmente, podemos inferir da edição A.

A imprecisão dos sinais de dinâmica também ocorre em edições de obras instrumentais mais recentes. O aparato crítico da edição do *Quintetto op. 18*, de Henrique Oswald tem grande quantidade de itens voltados para os sinais de dinâmica incoerentes nas fontes utilizadas (MONTEIRO, 2009: 58-66).

Lembro as palavras de Caldwell (1985: 9), mencionadas no capítulo anterior, quando diz ser “irreal supor que toda e qualquer pequena diferença entre a fonte e a edição possa ser mostrada”, e de Brown (1980: 840), quando afirma que “uma grande quantidade de pequenos detalhes é tão difícil de controlar, que as supostas listas completas contêm muitos erros ou omitem muitos”.

Articulações

Da mesma forma que os sinais de dinâmica, os sinais de articulação trazem grandes desafios para os editores modernos, pela imprecisão e incoerência no seu registro pelos compositores e copistas brasileiros dos séculos XVIII e XIX.

Há basicamente dois tipos de sinais de articulação utilizados nessa época: a ligadura, que indica a execução das notas abarcadas por ela em *legato*, e um conjunto de sinais que indicam, ou deveriam indicar, diferentes maneiras de separar as notas umas das outras: *staccato*, *marcato*, *tenuto* etc.

As ligaduras de articulação apresentam, costumeiramente, os seguintes problemas:

- 1) delimitação, ou seja, quantas notas são abarcadas por elas;



Figura 7 – Imprecisão na delimitação das ligaduras, levando à sobreposição na *Missa Pastoril, Kyrie*, c.18-20, de José Maurício Nunes Garcia, CPM 108 (GARCIA, 1811b).

- 2) coerência ou incoerência em motivos semelhantes, tanto horizontal quanto verticalmente, partindo do princípio de que mesmos motivos deveriam ter o mesmo tipo de articulação, o que é, naturalmente, um condicionamento sujeito a dúvidas:



Figura 8 – Aparente incoerência nas ligaduras na *Missa Pastoril, Kyrie*, c.54-56, de José Maurício Nunes Garcia, CPM 108 (GARCIA, 1811b).

Os editores brasileiros têm procurado suas soluções para as ligaduras, principalmente para a maneira como registrar suas interferências em relação a elas. As edições da série Acervo e Difusão de Partituras – Museu da Música de Mariana adotaram, por exemplo, linhas tracejadas para ligaduras acrescentadas, mesmo procedimento utilizado nas edições da série Ouro de Minas:



Exemplo 10 – Transcrição de ligadura acrescentada apresentada como tracejada.

Uma solução particularmente insólita da série de Mariana e no volume Lobo de Mesquita, no Museu da Música de Mariana, está no emprego de ligaduras parcialmente inteiras e parcialmente tracejadas, nas situações em que haja conflito entre o número de notas abarcadas por esses sinais:



Exemplo 11 – Transcrição de ligadura parcialmente inteira e parcialmente tracejada.

Nas edições de Esteves, na série Música no Brasil, publicada pela Funarte em 2002, aparecem ligaduras de dois tipos, como pode ser visto no exemplo 12:

Andante

dolce soli *tutti f*

S Au - di - tu - i me - o da - bis gau - di - um et lac - ti - ti - am,

C Au - di - tu - i me - o da - bis gau - di - um et lac -

T Au - di - tu - i me - o da - bis gau - di - um et lac -

B et lac -

Órgão
Fagotes
Contrabaixos

6 3 6 3
4

Exemplo 12 – Transcrição da edição do *Miserere* de José Maurício Nunes Garcia, CPM 194,^[91] com diferentes tipos de ligadura (GARCIA, 2002c: 46).

No breve comentário crítico há apenas expresso que “optou-se por usar uma convenção mais atual de ligadura nas vozes” e que “as ligaduras do órgão são originais” (ESTEVES, 2002: XXXI). Qual a diferença, então, entre a ligadura normal no tenor e as ligaduras cortadas no soprano e no contralto, no terceiro compasso do trecho acima? Se essas ligaduras cortadas são acrescentadas, por que o soprano, no quinto compasso, e o baixo, no sexto compasso, não têm qualquer tipo de ligadura?

É grande a imprecisão ou variedade da grafia dos sinais de *staccato*, *marcato* e *tenuto* nas fontes brasileiras dos séculos XVIII e XIX. Barroso (2012: 72), em sua dissertação sobre a *Missa Pastoril*, de José Maurício, CPM 108, aponta três tipos de sinal de articulação no manuscrito autógrafa da obra:

a) pontos



Figura 9 – Pontos no manuscrito autógrafa da *Missa Pastoril*, *Kyrie*, c.25, de José Maurício Nunes Garcia, CPM 108 (GARCIA, 1811b).

[91] CMSRB-113/006

b) traços verticais



Figura 10 – Traços verticais no manuscrito autógrafo da *Missa Pastoril, Cum Sancto Spiritu*, c.48, de José Maurício Nunes Garcia, CPM 108 (GARCIA, 1811b).

c) traços horizontais



Figura 11 – Traços horizontais no manuscrito autógrafo da *Missa Pastoril, Qui tollis*, c.43-45, de José Maurício Nunes Garcia, CPM 108 (GARCIA, 1811b).

A existência dos sinais “a” e “b” pode levar às seguintes hipóteses:

- 1) eles são sinais essencialmente diferentes com significados sonoros também diferentes;
- 2) eles são o mesmo sinal, porém escritos de forma aparentemente diferente pela pressa de compositores e copistas em grafar suas partituras.

A primeira hipótese é defendida por Neumann (1993), em seu estudo sobre o assunto a partir das fontes autógrafas mozartianas. A segunda hipótese é defendida por Brown (1993), em sua abordagem mais ampla, abrangendo compositores europeus dos séculos XVIII e XIX. Ele desenvolve a tese de que, embora esses sinais sejam basicamente iguais, eles podem assumir significados diferentes de acordo com o contexto. Assim, pontos ou traços podem assumir significados diversos, independentemente de seus formatos, em função dos instrumentos para o qual foram escritos ou se para a voz. Outros fatores contextuais podem ser os diferentes andamentos e até o fato desses sinais estarem numa parte

instrumental solista ou de acompanhamento. Ele chama a atenção para diferenças importantes entre compositores franceses ou alemães, principalmente com relação ao significado desses sinais na escrita para cordas (BROWN, 1993: passim). Brown destaca, finalmente, o fato de que tais convenções vão sofrendo modificações no século XIX (593).

Barroso destaca a controvérsia ligada ao sinal apresentado na figura 10, em contexto mais próximo da música brasileira, que é descrito pelos tratadistas portugueses Solano, em seu tratado de 1779, e Varella, em seu tratado de 1806, mas sem consenso sobre seu significado:

a articulação simbolizada pelo traço vertical [...] pode ser entendida como um *solto* ou como um *batido*. Essas duas articulações são descritas tanto por Solano como por Varella. [...] Segundo o autor [Solano], podemos fazer uma analogia de *batidos* com estacatos [...] e *soltos* com Marcatos [...]. Já Varella afirma que tanto os *batidos* como os *soltos* são a mesma coisa, um estacato [...] (BARROSO, 2012: 72; grifos no original).

Minha observação sumária de manuscritos autógrafos de José Maurício e Lobo de Mesquita me faz constatar que o traço vertical tende a ser utilizado sempre após ligaduras, como a própria figura 10 acima demonstra. Tal constatação coincide com a afirmação de Brown de que “em passagens com figuras mistas de notas ligadas e separadas, os sinais de articulação são necessários para o executante para tornar claro quais notas são ligadas e quais separadas” (1993: 599). Minha também sumária observação de cópias do século XIX me mostra que é rara a utilização de pontos, sendo os traços verticais a ocorrência mais comum.

Do ponto de vista editorial, a primeira hipótese leva à decisão de que os sinais que são claramente pontos ou traços verticais devem ser transcritos dessa forma, mas aqueles que forem dúbios obrigarão o editor a trabalhar na busca da intenção de escrita do compositor, tentando distinguir em seu texto a diferença entre o ponto e o traço. Eva e Paul Badura-Skoda, porém, procuram generalizar uma solução para esse problema editorial, ao proporem que, “na medida em que não é possível reproduzir no impresso a grande variedade de nuances nas marcações de staccato de Mozart, é talvez mais sensível não se tentar fazer distinções sutis demais e usar apenas um sinal para todos os staccati” (1962: 141). Neumann (1993: 429) constata que isso foi feito na antiga Edição Completa das obras desse compositor (1877-1910), que usou apenas pontos, sem exceção, mas que a nova Edição Completa (1955-) tentou reproduzir da forma mais fiel possível a diferença entre o ponto e o traço vertical.

Decisões editoriais baseadas na perspectiva contextual trazida pela segunda hipótese abrem margem para a investigação e registro da intenção sonora do compositor ao grafar esses sinais, ou não. O editor pode, por um lado, uniformizar todos os sinais e remeter o assunto para o intérprete especializado ou tentar registrar esses sinais em sua edição, levando em consideração tais intenções sonoras do compositor, de sua época, de sua nacionalidade e do contexto em que tais sinais estão presentes.

Os editores da série Acervo e Difusão de Partituras – Museu da Música de Mariana seguiram a tendência apontada pelos Badura-Skoda, assim se expressando em alguns momentos:

“O aparato crítico não diferencia indicações de staccato que, rápida e imprecisamente anotadas pelos copistas, podem ser confundidas, em algumas raras ocasiões, com indicações de marcato” (CASTAGNA et al., 2002c: 32);

“não foram diferenciadas indicações de staccato que, rápida e imprecisamente anotadas pelos copistas, podem ser confundidas com indicações de marcato ou tenuto” (Idem, 2002: 29).

Os editores do volume Lobo de Mesquita no Museu da Música de Mariana seguem a mesma diretiva: “quando sinais de marcato e de staccato aparecem anotados nas fontes de modo indiscriminado, a edição adota o staccato sistematicamente” (COTTA, 2005: 27).

Além do problema de identificação dos sinais de *staccato* e congêneres, há, ainda, a falta de coerência de sua presença em motivos semelhantes, horizontal ou verticalmente, da mesma forma que as ligaduras abordadas acima. Ainda Eva e Paul Badura-Skoda afirmam que “quando há motivos repetidos [...] Mozart frequentemente escreve ligaduras e pontos ou traços apenas no início” (1962: 140), acrescentando depoimento de Leopold Mozart, no seu “Violinschule”, de 1756, de que “deve-se continuar com eles até que uma mudança seja indicada” (Idem: 140).

Evidentemente, o uso de integração editorial na busca da distinção entre pontos e traços estaria fadado ao fracasso, nem pelo tamanho da fonte utilizada e muito menos pelo uso de tracejados. Felizmente, isso ainda não foi tentado. A série Ouro de Minas, ainda assim, apresenta sinais de *staccato* entre colchetes quando acrescentados, conforme exemplificado no exemplo 21 do capítulo 5. O volume Lobo de Mesquita no Museu de Mariana, como vimos, propõe a distinção entre *staccati* existentes nas fontes e aqueles acrescentados, através do tamanho da fonte (análise 4).

A responsabilidade do editor com preocupações críticas em relação aos pontos e traços é muito grande. Se ele tenta registrar esses sinais conforme estão na fonte utilizada, lutando com suas imprecisões, poderá sempre falhar na sua tarefa de precisar a intenção de escrita do compositor. Se ele iguala todos os sinais, impede que o intérprete possa tomar minimamente suas decisões a partir do conhecimento das convenções variadas e mutantes desses sinais. Finalmente, se pretende ele próprio, editor, assumir o papel do intérprete e apresentar em sua edição a possível intenção sonora do compositor poderá incorrer em erro tão grande como igualar todos os sinais.

Referindo-se ao traço horizontal, descrito na figura 11, Barroso (2012: 73) afirma que tal sinal não é encontrado em nenhum dos tratados luso-brasileiros pesquisados por ele. Segundo Brown (s.d.), o traço horizontal tornou-se mais corrente na música do século XIX após Beethoven e Schubert, associado inicialmente com acentuação, mas também *portato* ou *tenuto*.

Além desses três sinais básicos, encontramos nas fontes brasileiras combinações, tais como pontos ou traços com ligaduras. Segundo Brown (1993: 602), “o significado de sinais de articulação sob uma ligadura já era um problema em meados do século XVIII e continuou a causar confusão entre os executantes”. O autor apresenta a variedade de interpretações possíveis desses sinais, em autores dos séculos XVIII e XIX (Idem: 602-609). Eventualmente, a questão volta a tangenciar a diferença já mencionada entre pontos e traços verticais, associados com ligaduras (Idem: 602-603). De toda forma, o problema do editor, nesse caso, deve se prender à intenção de escrita do compositor e não à intenção sonora.

Estruturas

Conforme descrevi no capítulo 1, estrutura “é o conjunto de relações existentes entre todos os elementos semânticos de um texto” (SEGRE, 1989:157) ou “a organização interna de uma obra, bem como a ordem de sucessão de seus elementos constitutivos” (CARACI VELA, 1995b: 20), gerando um “encadeamento discursivo” (SEGRE, 1989: 151). Propus também que as estruturas de uma obra musical em várias seções podem ser classificadas em dois tipos: pequenas e grandes estruturas. A pequena estrutura se refere às relações dentro de uma mesma seção, e a grande estrutura, às relações entre as várias seções. Destaquei, ainda, a contribuição fundamental de Paulo Castagna para o estudo da Filologia das Estruturas, principalmente no que diz respeito às grandes estruturas, ao

identificar, no caso da música sacra, os níveis de organização musical desse repertório, classificados em unidade cerimonial, unidade funcional e seção (CASTAGNA, 2000: 150-152).

Descrevendo brevemente, a unidade cerimonial (UC) “designa a cerimônia religiosa (e a música para ela escrita) que possui uma unidade intrínseca, tal como prescrita pela liturgia [...] ou cultivada pela tradição [...]” (Idem: 150). A unidade funcional (UF) “designa cada um dos textos de uma *unidade cerimonial* (e a música para eles escrita), que possuem uma unidade intrínseca, de acordo com os livros litúrgicos [...] ou com a tradição [...]” (Idem: 151; grifos no original). A seção, finalmente, “designa a música e o texto correspondente aos maiores trechos de uma *unidade funcional* ou de uma *unidade musical permutável*, quando esta é menor que uma unidade funcional” (Idem; grifos no original). A unidade musical permutável (UMP), conceito complementar essencial, é definida como “o conjunto de textos [...] que receberam uma composição autônoma e que pode ser associada a uma outra *unidade musical permutável*, mesmo que escrita por autor diferente” (Idem: 151; grifos no original).

A utilização da terminologia criada por Castagna requer muitos cuidados. No caso das UMPs, é necessário “conhecimento não somente arquivístico, mas também musicológico, além de familiaridade com textos religiosos e suas funções cerimoniais” (Idem: 154). São necessários também “estudos que possam definir quais foram as *unidades musicais permutáveis* próprias de cada época, estilo e tipo [...]” (Idem: 155; grifos no original).

As fontes que transmitem obras sacras e religiosas brasileiras dos séculos XVIII e XIX apresentam diversas situações no que diz respeito às UFs e UMPs:

- 1) UF do mesmo compositor integrada a outra estrutura composta por ele;
- 2) UF de compositor integrada à estrutura composta por outro compositor;
- 3) UF transmitida isoladamente.

Os editores brasileiros têm se posicionado diferentemente diante dessas situações ou gerado situações novas. Vejamos alguns exemplos.

Entre as características mais recorrentes no repertório sacro brasileiro está a cisão do Ordinário da Missa em duas porções: *Missa*, englobando *Kyrie* e *Gloria*, e *Credo*, englobando o *Credo* propriamente dito, o *Sanctus* e o *Agnus Dei*, tradição já presente nos compositores napolitanos e vienenses setecentistas (ROCHA, 2008: 30-31). Frequentemente, há fontes que transmitem apenas a *Missa* ou apenas o *Credo*. Mesmo em fontes autógrafas que apresentam a *Missa* e *Credo*, estas duas porções são claramente distinguidas com expressões

como *Finis* (“fim”) e *Finis Laus Deo Virginiq̄ue Matri* (“louvado seja Deus e sua Virgem Mãe”) ao final de cada uma dessas seções.

A *Missa de Nossa Senhora da Conceição*, CPM 106, composta por José Maurício em 1810, é transmitida por partitura autógrafa contendo apenas *Kyrie* e *Gloria*. Ricardo Bernardes, em sua edição^[92] (GARCIA, 2002d e 2002a), complementa esta *Missa* com o *Credo em Si bemol*, CPM 129, transmitido por cópia sem data e sem atribuição de autoria, mas com “anotações aparentemente autógrafas” (MATIOS, 1970: 208). O editor justifica, dizendo que “esta obra foi escolhida para complementação desta edição, por ser o único credo independente que, além de possuir a mesma singela orquestração, posterior a 1810 ou não, é também tonalmente próximo (si bemol maior), à Missa (mi bemol maior)” (BERNARDES, 2002: XVIII).

É possível supor que a prática litúrgica diária de época fizesse com que *Missas* fossem combinadas com *Credos* sem preocupações estéticas ou formais, mas Rocha traz depoimentos surpreendentes sobre a chamada *Messa bassa*, na Europa setecentista. Por esse costume, o sacerdote oficiava a missa inteira, de forma inaudível, enquanto composições eram simultaneamente executadas pelos conjuntos vocais e/ou instrumentais. Nesse contexto, não havia a necessidade de que uma *Missa* (*Kyrie* e *Gloria*) fosse necessariamente complementada por um *Credo* (*Credo*, *Sanctus* e *Agnus Dei*). Rocha alerta, assim, que “criar associações entre determinadas Missas e Credos de compositores dessa época, imaginando-as como um único ciclo composicional, pode ser um equívoco” (ROCHA, 2008: 33). Resta saber se tais costumes eram praticados da mesma forma no Brasil do século XVIII.

As unidades funcionais ligadas ao Próprio da Missa também apresentam problemas em sua transmissão manuscrita. É comum, por exemplo, chamar-se um Alleluia de Gradual, como acontece na fonte que transmite o *Gradual do Espírito Santo* (SILVA, s.d), editado por Marcelo Hazan e Paulo Castagna (SILVA, 2002).^[93] Neste caso, os dois editores optaram em manter a designação como está presente no título da fonte. É comum também a presença de um Gradual seguido de um Ofertório num manuscrito, o que pode levar ao falso entendimento de serem unidades funcionais ligadas entre si. Uma situação extrema dessa combinação é o *Gradual e Ofertório do Espírito Santo*, também editado por Marcelo Hazan e Paulo Castagna (FERREIRA, 2002),^[94] em cuja fonte manuscrita (FERREIRA, 1818) as duas unidades funcionais estão invertidas, levando os editores a mudar sua ordem na edição (CASTAGNA et al., 2002i: 29).

[92] CMSRB-097/022 e 040/005

[93] CMSRB-008/001

[94] CMSRB-008/002

Outra situação extrema é encontrada na fonte manuscrita (GARCIA, s.d.i) que transmite o *Gradual do Ofício de Ramos* de José Maurício Nunes Garcia. O *Gradual* propriamente dito emenda com o *Tractus*, sem haver sequer uma barra dupla. A edição de Cleofe Person de Mattos (GARCIA, 1976)^[95] procura salvar a situação, colocando uma barra dupla ao final do *Gradual*, no c.55, e explicitando a indicação “Tractus” no c.56. Tal justaposição, porém, corre o risco de gerar a ideia de uma unidade formal estranha, e o fato de o *Gradual* estar em Dó maior e o *Tractus* em Lá menor, faz com que intérpretes apresentem uma reexposição do *Gradual* propriamente dito, na busca de uma forma ternária, totalmente incompatível com a realidade da cerimônia litúrgica.^[96]

As cerimônias paralitúrgicas, exatamente pela liberdade que lhes dá a tradição, trazem muitos problemas estruturais no processo de transmissão de seus textos:

a) Marcelo Pontes publica como item 30 de sua série Ouro de Minas o *Setenário de Nossa Senhora das Dores*^[97] (SOUZA LOBO, CASTRO LOBO, 2010), atribuído a Jerônimo de Souza Lobo (c. 1780-1810), informação constante na capa. Na folha de rosto, todavia, aparece também o nome de João de Deus Castro Lobo (1794-1832). O conteúdo musical é dividido em três porções que são complementares dentro dessa cerimônia paralitúrgica (EQUIPE DE LITURGIA DA PARÓQUIA DA CATEDRAL BASÍLICA DE NOSSA SENHORA DO PILAR, 1997: 69-77): *Setenário de Nossa Senhora das Dores*, atribuída a Jerônimo de Souza Lobo, subdividida em seis UFs; *Stabat Mater*, dividida em duas UFs; e *Stabat Sancta Maria*, dividida em duas UFs, sendo essas duas últimas porções atribuídas a João de Deus Castro Lobo. O editor informa que a fonte utilizada faz parte do acervo de manuscritos musicais do maestro Vespasiano Gregório dos Santos, sem maior detalhamento (PONTES, 2010: 2).

Várias dúvidas se instalam: a edição é o retrato da situação na fonte, com a mistura de seções atribuídas a compositores diferentes, ou a junção foi feita pelo editor na busca da unidade cerimonial? O mais intrigante é que duas das UFs, *Plorans Ploravit* e *Vidit Suum* foram publicadas avulsamente na mesma coleção com os números 1 e 8, respectivamente^[98] (SOUZA LOBO, 2005^a; CASTRO LOBO, 2006).

[95] CMSRB-164/001

[96] Ver, por exemplo, a gravação do Ensemble Turicum, sob a direção de Luiz Alves da Silva (GARCIA, 1995).

[97] CMSRB-197/001

[98] CMSRB-130/001 e CMSRB-179/001

b) a edição da *Ladainha em Lá menor*^[99] (MESQUITA, 2003c), atribuída a Lobo de Mesquita (1746?-1805), realizada por Binder, inclui uma seção explicitamente composta pelo copista, Gervásio José da Fonseca (fl. 2ª metade do século XIX), dando prioridade à situação da fonte utilizada, conforme explica a equipe editorial:

comparando-se as cópias do Museu da Música com as existentes em outros acervos, observa-se que [...] o copista retirou da primeira seção os trinta e seis compassos entre as invocações *Salus infirmorum* e *Auxilium Christianorum*, inserindo outra seção com nova música sobre os mesmos textos, razão pela qual esse músico consta aqui como co-autor da obra (CASTAGNA et al., 2003e: 27).

c) a fonte utilizada por mim, na edição da *Novena de São Francisco de Assis*^[100] (ANÔNIMO, CASTRO LOBO, 2003) tem, entre as UFs anônimas, uma das três Antífonas colocadas como opcionais (*Salve Sancte Pater*) atribuída a João de Deus Castro Lobo em outras fontes mineiras (CASTAGNA et al., 2003d: 28). Essa Antífona foi publicada isoladamente várias vezes na Coleção Música Sacra Mineira e seus desdobramentos^[101] (CASTRO LOBO, 198-, 1997, 2000, 2002).

d) os *Responsórios Fúnebres*, de João de Deus Castro Lobo, são transmitidos pela maioria das fontes como tendo apenas os seis primeiros responsórios. Outras fontes mineiras conteriam os responsórios faltantes, mas em estilo bem diverso dos seis primeiros. Alguns indícios levam a crer que o compositor faleceu deixando a obra incompleta (CASTAGNA et al., 2003c: 26). Eu, como um dos editores dessa obra, optei por editar apenas os seis primeiros responsórios, conforme as fontes existentes no Museu da Música de Mariana^[102] (CASTRO LOBO, 2003). A mesma decisão foi tomada por Marcelo Pontes, a partir de fontes existentes nos Acervos do Arquivo da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto e Maestro Vespasiano Gregório dos Santos^[103] (CASTRO LOBO, 2007).

A publicação de unidades funcionais isoladas de seu contexto cerimonial litúrgico ou paralitúrgico maior é recorrente no panorama editorial brasileiro. Um dos exemplos mais contundentes é o da versão inicial da Coleção Música Sacra Mineira, lançada no início da década de 1980, que continha cerca de 200 itens, mas que eram, na verdade, unidades

[99] CMSRB-098/009

[100] CMSRB-170/001

[101] CMSRB-146/002, 003, 004, 005

[102] CMSRB-041/001

[103] CMSRB-041/003

funcionais isoladas de seus contextos cerimoniais. Uma vez feito o reagrupamento, resultaram 77 itens (NEVES, 1997: 21). Como foi visto no capítulo 3, a edição original do *Requiem 1816* de José Maurício, prática, gerou várias outras, igualmente práticas, de unidades funcionais isoladas dessa obra. As *Matinas de Sexta-feira Santa*, de Lobo de Mesquita, têm algumas de suas unidades funcionais publicadas isoladamente no *site Choral Public Domain Library: In pace*, 1ª lição (sic)^[104] (MESQUITA, 2003b) e *De lamentatione Jeremiae Prophetae*, 2ª lição (sic)^[105] (MESQUITA, 2003a).

Evidentemente, a preocupação com questões estruturais e com a busca de reconstituições de unidades cerimoniais pode levar a exageros. A equipe editorial do projeto Restauração e Difusão de Partituras – Museu da Música de Mariana se mostra atenta ao problema ao declarar que

nesta edição [da Novena do Espírito Santo, de Frutuoso de Matos Couto^[106] [(COUTO, 2002)], optou-se por registrar apenas as seções expressas nas partes musicais, ressaltando-se que há elementos musicais importantes na estrutura das Novenas, cuja inclusão aqui, embora pudesse oferecer subsídio valioso para futuras interpretações, resultaria em uma edição longa e complexa. É o caso das orações em *recto tono*, respondidas pelo coro e às vezes pelos fiéis, além da repetição de cada uma das Jaculatórias pelos fiéis, geralmente utilizando uma melodia tradicional (CASTAGNA et al., 2002d: 30).

A única situação de modificação estrutural encontrada nas análises feitas é a edição do *O Salutaris*, de Marcos Portugal, isolada do *Tantum ergo* que lhe segue na fonte utilizada (análise 5).

Reconstituição de partes

O repertório sacro e religioso brasileiro dos séculos XVIII e XIX é transmitido em sua maioria por fontes em partes cavadas, sendo muito comum o desaparecimento de uma ou outra parte. O editor que pretende editar uma obra em que haja ausência de partes tem o seguinte dilema: ou abandona o projeto ou se propõe a reconstituir a parte que falta.

A reconstituição das partes faltantes tem ocorrido com bastante frequência nos projetos editoriais brasileiros, como podemos ver nos exemplos citados a seguir.

[104] CMSRB-086/002

[105] CMSRB-050/001

[106] CMSRB-007/002

A coleção Música Sacra Mineira apresenta várias obras que foram editadas, apesar da ausência de partes, levando à sua reconstituição: *Salve Sancte Pater*, de Jerônimo de Souza Lobo^[107] (parte de contralto); *Salve Regina*, de João de Deus Castro Lobo^[108] (parte de contrabaixo); *Sábado Santo*, de Lobo de Mesquita^[109] (parte de baixo instrumental); *Salve Regina*, de Inácio Parreira Neves^[110] (parte de contralto); *Antífonas para Matinas de Quinta-Feira Santa* e para *Matinas de Sexta-Feira Maior*, ambas de Anônimo^[111] (partes de baixo instrumental e viola).^[112]

No projeto Restauração e Difusão de Partituras – Museu da Música de Mariana, das 51 edições de obras, 18 demandaram a reconstituição de partes. A maior parte delas foram as de baixo instrumental ou vocal, mas também as de violinos, trompas, soprano e contralto. Uma das análises apresentadas envolve estudo sobre a reconstituição do baixo instrumental do *Sicut Cedrus*, de autor anônimo (análise 10).

O *Te Deum* de Luis Álvares Pinto chegou aos nossos dias apenas com as partes de soprano, contralto, tenor, baixo vocal, baixo instrumental e trompa I (DINIZ, 1968: IV). O editor dessa obra,^[113] Jaime Diniz, afirma que

a presença de uma primeira *Trompa* – além de vários trechos introdutórios ou de ligações entre as partes vocais, trechos de natureza instrumental – leva-nos à conclusão de que a obra de Luís Álvares Pinto foi escrita, originalmente, para 4 vozes mistas, orquestra (pequena ou grande) e baixo-contínuo [...] (Idem: V).

Diniz editou a obra com o baixo instrumental realizado, o que já significa um nível de reconstituição, principalmente dos trechos em que as vozes não participam. Mas, não têm sido poucas as tentativas de orquestração da obra. Segundo Bernardes (2004: 57),

é interessante notar que cada uma dessas versões impôs uma leitura diferente para a obra, deixando-a ora com características de obras de fins do século XVII com o uso de trombones ou sacabuxas para dar timbre e instrumentação arcaizante, passando por leituras *handelianas*, até versões em *stilo galante* (grifos no original).

[107] CMSRB-146/004

[108] CMSRB-145/010

[109] CMSRB-006/001

[110] CMSRB-145/002, 145/004, 145/005, 145/008

[111] CMSRB-016/001 e CMSRB-086/001

[112] Informações obtidas em Neves, 1997: passim.

[113] CMSRB-163/007

Há uma única publicação de uma versão orquestrada, feita por Jean-Christophe Frisch, incluindo violinos I-II, baixo instrumental e uma trompa (CMSRB-163/003).

Recentemente, Ângelo Dias (2011) discute uma nova proposta de reconstituição das partes perdidas da obra, tomando por base outra obra de Luís Álvares Pinto, a antífona *Salve Regina*. Não tive acesso à partitura resultante, e desconheço que tenha sido publicada.

A própria antífona *Salve Regina* de Luís Álvares Pinto apresenta problemas em sua transmissão manuscrita, levando a duas propostas de reconstituição: a de Jaime Diniz (PINTO, 2002a)^[114] e a de Ricardo Bernardes (PINTO, 2002b).^[115]

O mesmo Bernardes teria editado, junto com Harry Crowl, outra obra brasileira, a *Oratória ao Menino Deus na Noite de Natal*, de Inácio Parreira Neves (1730?-1791?). Aqui também teria havido a reconstituição das partes de violino II, baixo instrumental, contralto e tenor, além de seções do texto literário (em português), ausente em vários pontos das fontes. O editor apresenta justificativas e metodologias empregadas para tal reconstituição (BERNARDES, 2004: 59). Desconheço que tenha sido publicada.

Outros projetos editoriais deixam claro a necessidade de reconstituir partes perdidas. No volume *A música sacra em Viçosa* houve a reconstituição da parte de trompa I, na edição do *Memento*, de Joaquim de Paula Souza Bonsucesso^[116] (FONSECA, 2008: 99) e das partes de soprano e baixo instrumental, na edição do *Domine e Veni*, de [Francisco de Paula] Trindade^[117] (Idem: 177). No volume *Lobo de Mesquita no Museu da Música de Mariana, o Ave Regina caelorum*, editado por Cotta,^[118] teve as partes de trompas reconstruídas (COTTA, 2005: 163).

Para a edição da antífona *Regina Cali*, do grupo de Mogi das Cruzes, feita por Régis Duprat ([XAVIER], 1999),^[119] foi necessária a reconstituição, aparentemente, de duas das quatro partes: alto e baixo. Na verdade, segundo informações de Castagna, a parte de alto teria sido localizada posteriormente ao achado inicial por Isaac Grinberg, junto com outros fólios do mesmo grupo, mas afirma que o autor do achado não disponibilizou esse material para nenhum pesquisador (CASTAGNA, 2002b: 24-25). É possível que Duprat tenha tido acesso à parte de alto para sua edição, e que só tenha reconstituído a parte do baixo, mas,

[114] CMSRB-145/007

[115] CMSRB-145/003

[116] CMSRB-111/009

[117] CMSRB-058/003

[118] CMSRB-020/002

[119] CMSRB-141/002

infelizmente, não há sequer informação na edição sobre o fato dessas partes não serem originais, e muito menos sobre a parte de alto.

A reconstituição de partes envolve um grau ainda maior de conhecimento estilístico por parte do editor. Recentemente, o compositor Sérgio Di Sabatto editou a *Missa a Quatro*, CPM 116, de José Maurício, tendo que reconstituir a parte de baixo instrumental. Segundo depoimento pessoal de Ernani Aguiar, Di Sabatto fez pesquisa sistemática do comportamento das partes de baixo instrumental em várias obras de José Maurício para fundamentar sua reconstituição. Argumentei, na ocasião, que seria importante que tal estudo fosse publicado, para que outros editores pudessem ter acesso à metodologia empregada por Di Sabatto, mas parece que esse não é seu objetivo, o que é uma lástima para a nossa Musicologia, totalmente carente de estudos nessa direção. A abordagem de Di Sabatto tem pontos de contato com a proposta de análise estilística de Carlos Kater, que descrevi no capítulo 1.

Cantochão

O cantochão ocupou lugar significativo na música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX. As cerimônias litúrgicas e paralitúrgicas dessa época eram constituídas de unidades funcionais compostas pelos compositores, mas entremeadas por outras executadas em cantochão. É conhecida a distinção entre coro de cima e coro de baixo nas catedrais brasileiras dessa época, sendo o primeiro aquele onde ficavam os cantores e instrumentistas que executavam as composições, e o segundo aquele onde ficavam os capelães cantores, que executavam o cantochão.

As fontes manuscritas da época, em sua maioria, refletem essa situação. Há muitas delas em que o cantochão está explicitamente grafado, como é o caso dos Hinos compostos por José Maurício para a Capela Real.^[120] Em muitas outras, porém, o cantochão está implícito, e isso acontece de duas maneiras:

- 1) fontes que transmitem obras que sabidamente alternam a polifonia com o cantochão: os chamados Salmos, Te Deums e Magnificats alternados;
- 2) fontes que transmitem unidades cerimoniais ou funcionais que pressupõem a existência de seções que não estão grafadas na fonte.

[120] Sobre esses Hinos, ver Cotta, 2008.

Nesses casos, é comum a indicação do cantochão nas fontes com a palavra “Coro”.

Tais fatos têm consequências importantes no processo editorial, no que diz respeito a questões estruturais, e os editores brasileiros, em sua maioria, não têm destacado o problema em suas edições. Há vários casos nos quais obras alternadas têm apenas as seções efetivamente compostas editadas, como ocorre no *Miserere*, de José Maurício Nunes Garcia, CPM 195, conforme a análise 6, em que apenas os versículos efetivamente compostos por José Maurício foram editados. Uma situação particularmente excepcional foi vista na análise 1, na qual a fonte autógrafa da *Missa dos Defuntos* de José Maurício, CPM 184, omite a seção *Dies Iræ*, remetendo à execução em cantochão, pelos uso da palavra “Coro”. Aqui, também, o editor optou por omitir essa seção de sua edição.

O projeto editorial Restauração e Difusão de Partituras – Museu da Música de Mariana, por outro lado, teve constante cuidado com a questão do cantochão. A primeira decisão para os editores dessa coleção foi a escolha das melodias de cantochão a serem empregadas. A grande preocupação da equipe com autenticidade histórica levou à utilização de fontes, tais como o “Theatro Ecclesiastico”, de Domingos do Rosário (fl. século XVIII), publicado pela primeira vez em 1743, com várias reedições posteriores, fonte essencial para o conhecimento das práticas litúrgicas na esfera luso-portuguesa nos séculos XVIII e XIX;^[121] o *Directorium chori ad usum Sacrosanctæ Basilicæ Vaticanæ*, publicado em Roma, em 1582; *Ritual das exéquias*, do padre José Luiz Gomes de Moura (?-1817), publicado em 1825.

Algumas decisões especiais foram também tomadas e justificadas:

em função da existência de variantes desse cantochão, tanto nas edições tridentinas quanto nas vaticanas, foi mantida a versão que aparece no manuscrito, com suas particularidades melódicas e prosódicas, e com sua adequação à forma litúrgica (CASTAGNA et al., 2002h: 28).

Um exemplo interessante é apresentado pelas partes de primeiro violino e baixo instrumental da fonte utilizada para a edição do *Te Deum em Sol*,^[122] FMSTC 22 (SILVA, 2002), de Francisco Manoel da Silva (1795-1865). A indicação da primeira nota do cantochão nessas partes sugere o uso da versão *juxta morum romanum*, em lugar do tom solene ou do tom simples do *Te Deum*, segundo a equipe (CASTAGNA et al., 2002c: 32).

[121] Publicado recentemente como fac-símile da edição de 1817, pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Rosário, 2012).

[122] CMSRB-163/012

A consequência prática que se reflete na questão editorial está na relação que essas seções em cantochão têm com as seções polifônicas, do ponto de vista das alturas e, assim, todas as edições do projeto Restauração e Difusão de Partituras – Museu da Música de Mariana apresentam os trechos em cantochão não transpostos, mas oferecem frequentes sugestões de transposição para os executantes.

As edições de Antônio Campos dos hinos de José Maurício acima mencionados, publicadas no site *Choral Public Domain Library*, registram o cantochão e as cifras para acompanhamento de baixo-contínuo, conforme as fontes autógrafas,^[123] como podemos observar em sua edição do hino *Ut queant laxis*,^[124] CPM 43 (GARCIA, 2011). Já Cotta propõe a realização do baixo-contínuo que acompanha a mesma obra editada por ele^[125] (GARCIA, 2008).

A última questão envolvendo a presença de cantochão em edições diz respeito à maneira de transcrevê-lo. As edições do projeto Restauração e Difusão de Partituras – Museu da Música de Mariana adotam o cantochão como semibreves negras:



Exemplo 13 – Cantochão na edição do projeto Restauração e Difusão de Partituras – Museu da Música de Mariana (MESQUITA, 2002: 206).

As edições de Antônio Campos e a de André Guerra Cotta, já mencionadas, apresentam o cantochão em semibreves brancas, em transcrição diplomática das fontes utilizadas:

Exemplo 14 – Cantochão com a parte de órgão na edição do *Hino a São João Batista*, de José Maurício Nunes Garcia, CPM 43, realizada por André Guerra Cotta^[126] (GARCIA, 2011).

[123] CMSRB diversos

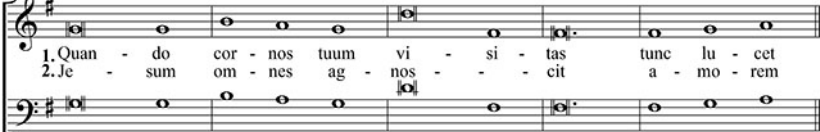
[124] CMSRB-169/002

[125] CMSRB-169/001

[126] CMSRB 169/001

A edição do Invitatório *Admirabile* e hino *Jesu Rex*, de Alberto Fernandes de Azevedo (XVIII-XIX) (2004),^[127] feita por Paulo Augusto Soares, no volume III da série Música do Brasil Colonial, propõe o cantochão mensurado com barras de compasso:

Cantochão I



The image shows a musical score for 'Cantochão I'. It consists of two staves, a treble clef on top and a bass clef on the bottom. The music is written in mensural notation with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the staves, with two versions: '1. Quando cor-nos tuum vi-si-tas tunc lu-cet' and '2. Je-sum om-nes ag-nos-cit a-mo-rem'.

Exemplo 15 – Cantochão mensurado (AZEVEDO, 2004: 49).

Não há informações se tal situação reflete a situação da fonte utilizada ou se foi solução adotada pelo editor.

Instrumentação

A música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX utilizou vários recursos vocais e instrumentais para se expressar. As fontes mineiras, autógrafas ou cópias, do século XVIII e início do XIX, têm em sua instrumentação, na maior parte dos casos, violinos, trompas e flautas. Mas são encontradas também violas obrigadas em obras de Lobo de Mesquita, como *Tercio*, de 1783, MIG 14 (GUIMARÃES, 1996: 326), e o chamado *Ofício das Violetas*, MIG 38 (Idem: 374), além de trompetes na *Missa a 8 vozes* de André da Silva Gomes, de 1785, Duprat 031 (DUPRAT, 1995: 150). José Maria Neves aponta a presença de partes de clarinetas já em 1783, além de partes de fagote, mas sem entrar em detalhes (1997: 16). Esses instrumentos também foram utilizados por José Maurício em sua orquestração das *Matinas do Natal*, de 1799, CPM 170bis (GARCIA, 1799c).

Mas é difícil a afirmação sobre os instrumentos efetivamente utilizados em qualquer época. O fato de a parte instrumental avulsa não estar presente em determinado conjunto não significa que ela não tenha existido, já que partes cavadas se dispersam em sua transmissão. Mesmo uma partitura não oferece total garantia, já que era comum a adição de instrumentos fora da partitura, como é o caso do *Te Deum em Dó maior*, de José Maurício, CPM 93, de 1811, cuja partitura autógrafa, na qual constam apenas violoncelos, fagotes e contrabaixos, traz a seguinte nota ao final: “Este Te Deum também tem hũa Flauta, 2 Clarinetas, 2 Violetas, Trompas e Clarins tudo ad Libitum [...]” (GARCIA, 1811a).

[127] CMSRB-002/001

Durante o século XIX, a palheta instrumental vai se ampliando. As fontes mineiras tardias vão incorporando vários instrumentos de metal, mais associados com bandas: oficleides, sax-horns, saxofones, bombardinos, pistons e outros.

O editor desse repertório se defronta com quatro dúvidas principais no que se refere à instrumentação:

1) como lidar com inclusão de instrumentos não existentes no século XVIII e início do XIX nas fontes tardias do século XIX?

As *Matinas de Sexta-feira Santa*, de Lobo de Mesquita, MIG 01b, transmitidas pela maioria das fontes com quarteto vocal sobre base instrumental de dois violinos, duas trompas e baixo, chegam a ter incluídas partes de clarinetas, saxofones e bombardino na fonte de Cássia, MG (GUIMARÃES, 1996: 296).

A *Ladainha em Lá menor*, MIG 29, de Lobo de Mesquita traz problema semelhante. Segundo a equipe editorial,

a cópia mais antiga desta composição, cujo autógrafo permanece desconhecido, data de 1807 e pertence ao Arquivo da Orquestra Lira Sanjoanense (São João del-Rei - MG), sendo uma versão que utiliza, além das partes vocais, apenas violinos e baixo instrumental, como se observa em seu frontispício: “*com violinos e basso*”. Outra cópia, pertencente à Coleção Francisco Curt Lange do Museu da Inconfidência, acrescenta viola e um par de trompas àquela formação (CASTAGNA et al., 2003e: 26).

A necessidade de vir a editá-la a partir da fonte existente no Museu da Música de Mariana, copiada por Gervásio José da Fonseca (fl. 2ª metade do século XIX), na década de 1870, que traz outros instrumentos, tais como pistons, clarinetas, flautas e sax-horns, colocou um dilema para o editor. Um problema a mais é que parte dessas fontes era declarada pelo copista como “feitas”, diferenciando-as das “copiadas” (Idem). O editor optou por registrar todas essas partes, com exceção de duas de baixo instrumental (Idem: 27).

2) como lidar com as questões terminológicas, ou seja, definir exatamente que instrumento é aquele que a fonte aponta?

A terminologia dos instrumentos existentes nas fontes de música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX sofreu muitas transformações. Encontramos termos pitorescos, já devidamente identificados, tais como “rabeça” (violino), “violeta” (viola), “rabe-

cão” (contrabaixo), “bué” ou “boé” (oboé), “frauta” (flauta), “trombão” (trombone), entre outros. Tais nomes não apresentam problemas para as edições do repertório dessa época, ficando a decisão apenas entre a conservação desses termos ou a utilização dos correspondentes modernos. Mas há alguns instrumentos que podem deixar o editor hesitante. Um dos principais exemplos está no grupo de instrumentos de metal com bocal, tais como trompete, clarim, trombeta, corneta e pistom. Binder e Castagna apresentam elucidativo artigo discutindo as questões terminológicas envolvendo esses instrumentos (2005).

A dúvida sobre a terminologia se manifesta na edição da *Ária ao Pregador, Maria, mater gratiae*, do compositor Emílio Soares de Gouveia Horta Júnior (fl. 2ª metade do século XIX). Na edição feita por André Guerra Cotta, dentro do projeto Restauração e Difusão de Partituras – Museu da Música de Mariana, os instrumentos nomeados como cornetas na fonte utilizada foram transcritos tacitamente como trompetes (HORTA JÚNIOR, 2002: 199), inadequadamente, segundo o estudo acima apontado.

3) como resolver a questão de instrumentos já não disponíveis modernamente?

Um problema comum é o oficleide, instrumento grave de metal muito usado no século XIX, mas que caiu em desuso. No *Hodie Christus natus est*, de C[arlos] G[omes] de Moura, a parte de oficleide é indispensável, por fazer conjunto com os dois trombones. Ao editar essa obra, dentro do projeto Restauração e Difusão de Partituras – Museu da Música de Mariana, achei preferível não usar o termo oficleide, mas buscar um instrumento moderno que o pudesse substituir. As hipóteses seriam a tuba ou fagote, e acabei optando pelo fagote, por sua maior agilidade (MOURA, 2002: 245-268). Neves (1997: 56) afirma que o costume mineiro atual é substituir os oficleides por bombardinos ou trombones.

4) como ter certeza sobre instrumentação implícita?

Em vários pontos do já mencionado verbete “Copista” de seu Dicionário, Rousseau destaca o papel subalterno das violas, que ele chega a chamar de “parte de enchimento” no verbete específico “Quinte” (1768: 403). Ao se referir à partitura, diz que um pentagrama para a viola só será previsto quando há pentagramas sobrando (Idem: 126). Ao mencionar a extração de partes a partir da partitura, fica claro que a parte da viola deve ser extraída da do baixo e, no verbete “Viola”, que as violas costumam executar a parte do baixo normalmente oitava acima (Idem: 533). Rousseau chama ainda a atenção para o copista “jamais deixar que a viola suba acima das partes do violino; de tal maneira que, quando o baixo sobe muito alto, não se deve tomar a oitava, mas o unísono” (Idem: 130). Até que ponto podemos estabelecer que práticas semelhantes ocorreram no Brasil do século XVIII e que

a ausência de partes de viola independentes apenas signifiquem que elas atuam junto com o baixo, como exemplifica Rousseau? No manuscrito autógrafo da antífona *Regina Coeli Laetare*, de Lobo de Mesquita (1779), MIG 39, por exemplo, consta o termo “Viola obrigada”, para um instrumento que efetivamente é escrito com total independência do baixo. Ora, se há a necessidade de se escrever o termo “Viola obrigada” é porque existe a possibilidade de violas não obrigadas.

Raphael Coelho Machado, em seu Dicionário Musical, assim se expressa no verbete “Obligato”:

indica a parte obrigada ou indispensável no concerto, e que suprimindo-se destruiria a harmonia ou o canto; assim o musico encarregado de uma parte obrigada presta-lhe toda a atenção possível, o que não succede ás outras partes que só servem de enriquecer mais ou menos a harmonia, e que faltando qualquer dellas, o objecto principal permanece intacto (1909: 144).

Tais considerações sobre partes obrigadas ou não têm impacto importante nas decisões a serem tomadas com relação à presença de violas em edições a partir de fontes em que tais instrumentos não estão explícitos. Veja-se o caso das violas na fonte que transmite o *Tercio*, de Lobo de Mesquita (análise 4).

Da mesma forma, Rousseau destaca o papel subalterno dos oboés, chamando atenção para o fato de que as partes desse instrumento são derivadas daquelas dos violinos (1768: 130). Ou seja, a não existência de uma parte específica de oboé não implica que esses instrumentos não estejam previstos de alguma forma. Podemos estender tal ideia ao repertório brasileiro do século XVIII, no qual praticamente não existem partes específicas para esses instrumentos, seguindo o mesmo raciocínio aplicado às violas?

É comum no século XVIII apenas a indicação genérica “Basso” (baixo), indicando a linha mais grave da composição, mas sem indicação necessária do ou dos instrumentos que executam essa linha, a não ser “Organo” (órgão), quando cifrado.

O *Miserere* de José Maurício, CPM 195, obra de 1798 transmitida por fonte autógrafa, aponta na página-título da parte de órgão para a utilização de fagotes (rasurada) e contrabaixos, partes efetivamente existentes (GARCIA, 1798b). Observemos que os nomes desses instrumentos estão no plural, indicação importante para a prática de execução desse repertório. *As Vésperas de Nossa Senhora*, CPM 178 com seu *Magnificat*, CPM 16, obra de 1797 incluem, ainda, partes para “Trombão” (trombone) (GARCIA, 1797).

Deve o editor transcrever essas fontes com partes específicas para esses instrumentos? No caso do *Miserere*, por exemplo, as partes de órgão, fagote e contrabaixo são praticamente iguais, com alguns momentos em que os contrabaixos estão em silêncio. Cláudio Esteves, em sua edição desse *Miserere* (análise 6), coloca um único pentagrama especificando os três instrumentos, fazendo a ressalva, em aparato crítico, sobre as pequenas diferenças dos contrabaixos (ESTEVES, 2002: XXXI).

Como proceder, porém, com obras cujas fontes não apontem tais instrumentos para o baixo? Deve-se incluí-los como intenção sonora do compositor? É o caso das *Matinas do Natal*, de José Maurício, CPM 170, cujas fontes autógrafas da versão original de 1799 incluem apenas uma parte de violoncelo (GARCIA, 1799a). Deve-se incluir a previsão de partes de fagotes, contrabaixos e até trombone?

Lay-out

As fontes brasileiras do século XVIII adotam, em sua maioria, o *lay-out* de partes cavadas. Na medida em que vamos caminhando para o século XIX, o formato de partitura vai se tornando comum. Dentre as fontes que transmitem as obras a partir das quais as análises foram feitas, oito delas são constituídas por partes cavadas e três por partituras. O *Pueri Hebraeorum* (análise 7) apresenta situação particular, por serem partes dispostas como livro de estante.

Todos os exemplos de edições brasileiras do repertório em foco adotam o *lay-out* de partitura. Em obras que envolvem instrumentos, a disposição desses na grade tende a ser modernizada, como é o caso da edição do *O Salutaris*, de Marcos Portugal (análise 5). Há, todavia, exemplos de edições que apresentam variantes da disposição moderna: a edição de Ricardo Bernardes^[128] do *Lauda Sion Salvatorem*, CPM 165, de José Maurício (GARCIA, 2002e), coloca os violinos e viola acima das vozes e a edição de Katya Oliveira da *Ave Maria* de Medeiros Senra (SENRA, 2008)^[129] coloca o solo de soprano acima de todas as partes instrumentais.

[128] CMSRB- 102/001

[129] CMSRB- 018/045

Tipos de edição

Propus, ao final do capítulo 2, sete tipos de edição: fac-similar, diplomática, prática, genética, aberta, crítica e *Urtext*, julgando que classificar alguns tipos de edição não é tarefa muito difícil. Ninguém teria dúvidas diante de uma edição fac-similar ou diplomática, ou mesmo das edições genética ou aberta. Mas classificar uma edição como prática ou crítica / *Urtext*, tarefa que deveria ser simples, acaba gerando muitas dúvidas, pelo comportamento dúbio de muitos editores. Lembro que uma edição crítica ou *Urtext* deve indicar claramente as fontes ou a fonte utilizada para a edição e deve conter aparato crítico, ou, pelo menos, integração editorial.

Nas 19 edições analisadas, há algumas que, num primeiro momento, parecem ser críticas, mas que num exame mais aprofundado acabam se revelando como práticas, como ocorre nas análises 1, 3 e 8 (edição A). A aparência crítica surge da presença de integração editorial associada ou não com comentários críticos, mas que são utilizados de forma assistemática, levando o consulente ao engano. Mesmo a presença de aparato crítico pode ocultar uma edição prática, na medida em que o editor registra nesse recurso situações de sua escolha e não todas. É o caso da edição de Dottori das *Matinas e Vésperas de Sábado Santo*, de Manuel Dias de Oliveira (OLIVEIRA, 2000),^[130] na qual, no curto aparato crítico, são apresentadas algumas situações de variantes (DOTTORI, 2000: 13-14), apesar da declaração do editor sobre “notas obviamente erradas que foram silenciosamente corrigidas” (Idem: 13).

Entre as edições analisadas, há algumas que são claramente práticas, tais como aquelas contidas nas análises 2, 5 e 8 (edição B) e 9 (edições A e D). Efetivamente críticas há cinco: aquelas contidas nas análises 4 (edição A), 6 (edição A), 9 (edições B e C) e 10. Ambas as edições contidas na análise 7 podem ser classificadas como críticas, mas apresentando várias inconsistências para tal classificação. A edição B da análise 6 é classificada como prática, já que as circunstâncias fizeram com que o aparato crítico tenha desaparecido.

A observação não muito precisa das cerca de 670 publicações elencadas no Catálogo de Publicações de Música Sacra e Religiosa Brasileira – séculos XVIII e XIX (CMSRB) (FIGUEIREDO, s.d.), no que diz respeito às interferências editoriais, oferece um quadro consistente do pensamento dos editores brasileiros, de 1820 aos dias atuais. Destacarei apenas a utilização de aparato crítico (AC) e integração editorial (IE):

[130] CMSRB-032/002

Tipos de explicitação de intervenção editorial	Quantidade	Percentual
Nenhuma	434	66%
AC+IE	097	15%
IE	098	15%
AC	012	2%
Outros casos	9	1%

Tabela 1 - Tipos de explicitação de intervenção editorial – dados estatísticos.

Como é possível observar, a quantidade de edições sem qualquer tipo de explicitação das intervenções editoriais prepondera consideravelmente, quase 67% do total. As que apresentam aparato crítico de alguma forma (109), 17%, e integração editorial (195), 30%.

Com relação à indicação sobre a fonte ou fontes utilizadas, temos o seguinte quadro:

Tipos de explicitação da(s) fonte(s) utilizada(s)	Quantidade	Percentual
Precisa	219	34%
Imprecisa	87	13%
Não indicada	344	53%

Tabela 2 – Menção à fonte ou fontes utilizadas – dados estatísticos.

Por explicitação precisa, me refiro à informação clara sobre a fonte ou fontes utilizadas para estabelecimento do aparato crítico. Por explicitação imprecisa, me refiro às situações em que há um levantamento de fontes, mas não fica claro qual das fontes foi utilizada para estabelecimento do aparato crítico.

Embora a quantidade de edições consignadas no CMSRB tenha crescido para 693, não invalida a análise feita acima.

As edições práticas têm predominado no panorama editorial brasileiro, nesses cerca de 190 anos que cobrem o CMSRB (cerca de 82% contra 17% críticas). A grande modificação nesse quadro, com relação à explicitação de interferências editoriais por meio de aparatos críticos, veio com o projeto Acervo e Difusão de Partituras – Museu da Música de Mariana, que publicou 51 partituras, entre 2001 e 2003. A equipe de pesquisadores que participou desse projeto, Paulo Castagna, André Guerra Cotta, Marcelo Hazan e eu próprio, entre outros, manteve essa linha de pensamento em outros empreendimentos em que estiveram envolvidos, tais como Patrimônio Arquivístico-Musical Mineiro (PAMM) e Lobo de Mes-

quita no Museu da Música de Mariana. O projeto Música Sacra em Viçosa, coordenado por Modesto Fonseca, inspirado nesses mesmos princípios, publicou mais 15 partituras. Assim, dos 105 aparatos críticos levantados acima, 84 (cerca de 80%) são oriundos da filosofia editorial desse “núcleo” de pesquisadores.

Regis Duprat não utiliza aparato crítico nas suas edições, fiel a seus princípios apresentados anteriormente. Cleofe Person de Mattos varia no uso de aparatos críticos, alguns sumários, outros bem desenvolvidos, e muitos simplesmente ausentes. Séries como Banco de Partituras da Academia Brasileira de Música, Música Sacra Mineira e Música no Brasil, da Funarte, Ouro de Minas, não apresentam aparatos críticos, mas, eventualmente, integração editorial. Evidentemente, o fato dessas edições não apresentarem esses instrumentos não significa que seus editores não tenham adotado metodologia crítica em seu trabalho.

Considerações finais

A transmissão gráfica das obras musicais cria as condições para que elas sigam sofrendo transformações em seu percurso, não só pela corrupção do material utilizado para registrar um texto, mas, principalmente, pelas modificações introduzidas nos textos pelos próprios compositores e pelos agentes da tradição: copistas, tipógrafos e editores. Tais transformações geram três tipos principais de problemas textuais: as lacunas, os erros e as variantes, e para a correta avaliação desses itens é necessário o conhecimento do estilo do compositor, de sua época e da própria obra. Tudo isso pode ser resumido na expressão “a questão textual”, e é exatamente “a questão textual” que torna necessária a atividade do editor.

Editar é estabelecer um texto, atividade resultante da reflexão do editor a partir da ou das fontes que transmitem esse texto. Trata-se de um processo de recepção gráfica, movido pelas interpretações do editor, sujeito a vários tipos de condicionamento, pessoais e culturais.

A questão textual em música, como em outras artes e campos do conhecimento, é instigadora, e é surpreendente a dificuldade para fazer com que um musicólogo ou um músico prático percebam a riqueza dos processos envolvidos na transmissão gráfica das obras musicais, de forma geral, e, em particular, do repertório sacro e religioso brasileiro dos séculos XVIII e XIX. Esse repertório é de grande exuberância, e os arquivos brasileiros e também do exterior estão repletos de manuscritos, autógrafos e de tradição, demonstrando a enorme criatividade dos compositores brasileiros na produção da música para o culto católico e a transmissão intensa dessa música.

As fontes manuscritas autógrafas que transmitem essas obras são documentos reais que nos deixam entrever os momentos mais íntimos dos compositores em seu processo criativo, com suas hesitações, seus deslizos, seus condicionamentos estéticos de vários tipos e suas limitações. Mas são igualmente reais as fontes de tradição que refletem o processo de recepção dos copistas, também envolvidos em seus condicionamentos estéticos, suas limitações e deslizos de todo tipo. E todos esses documentos representam a própria história das obras, com seus vários elos de uma corrente infinita, na qual vai se inserir também o editor moderno. E não é pelo fato de ter mais recursos tecnológicos à sua disposição, dominar novas técnicas editoriais, ou mesmo ter acesso a mais fontes que o editor moderno pode pretender que sua edição seja definitiva. Muitos outros editores virão e trabalharão sempre com novas perspectivas.

Diante da imensidão do repertório e das fontes, três perguntas podem ser feitas inicialmente:

1) Por que editar?

A resposta de Ilari (2008: 18) é decisiva:

[...] só um ignorante seria capaz de alegar que já temos todas as edições de que precisamos. Vastos setores do imenso panorama da música escrita são desconhecidos a alguns ou a todos nós, relegados ao esquecimento em alguma biblioteca adormecida. É por isso que, olhando Sul, não editar música é suicídio: ao não editarmos partituras antigas, ao não as resgataremos do esquecimento, ao não as examinarmos à procura de pistas sobre quem as cultivou, estamos com isso aos poucos matando nossa memória – o que equivale a matar a nós mesmos.

O Catálogo de Publicações de Música Sacra e Religiosa Brasileira – obras dos séculos XVIII e XIX (CMSRB) demonstra que, no período de 190 anos, grande quantidade de editores respondeu positivamente a essa pergunta, com suas cerca de 693 edições publicadas. É verdade, entretanto, que tem havido um declínio nos últimos anos dessas publicações, principalmente as impressas. A grande saída neste momento são as publicações em *sites*, como *Musica Brasilis*, *Sesc Partituras* e *Choral Public Domain Library*, entre outros.

Algumas dificuldades rondam a atividade de edição de música em nosso país, e a principal delas pode ser o acesso às fontes necessárias para a pesquisa, situação que vem melhorando lentamente, com disponibilização de acervos em *sites*, como é o caso do Arquivo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro.

Outra questão pode estar na falta de estímulo para se empreender uma edição quando se pensa na dificuldade para publicá-la, principalmente se for impressa, gerando custos nem sempre disponíveis. E quanto mais sofisticado for o tipo de edição adotado, maiores serão os custos.

2) O que editar?

Um dos campos ainda ocultos do CMSRB diz respeito às motivações ou justificativas, implícitas ou explícitas, para a publicação das obras elencadas. Há ênfase histórica, nacionalista, regionalista, em determinado acervo ou arquivo, na funcionalidade etc. Mas tais motivações são permeadas pelo interesse nos compositores, principalmente os mais “canônicos”, tais como José Maurício, Lobo de Mesquita, Manoel Dias de Oliveira etc. É

significativa a esparsa presença de obras sem determinação de autoria no CMSRB (menos de 10%).

A escolha dos editores é também um processo de recepção, fora de um controle consciente, mas se queremos ter um quadro consistente do repertório em questão, é necessária uma abordagem mais eclética nessa escolha.

3) Como editar?

A resposta a essa pergunta foi delineada no decorrer deste livro, no qual foram apresentados os conhecimentos teóricos, metodológicos e práticos para a abordagem editorial do repertório em questão. Propus sete tipos de edição: fac-similar, diplomática, *Urtext*, crítica, genética, aberta e prática. Essa tipologia, que pode ser modificada, surge da reflexão sobre teorias e metodologias editoriais, tais como a crítica das variantes, a crítica textual, a crítica genética e a história e crítica da recepção.

A riqueza da discussão em torno desses tipos de edição é rica, tanto nas suas linhas básicas como nos detalhes editoriais, e fica patente que é rara a unanimidade entre os autores consultados, mesmo nos mínimos detalhes. O aspecto interpretativo subjacente a todo processo editorial é inevitável. De qualquer maneira, não foi meu objetivo buscar tal unanimidade, mas trazer essas informações para que outros pesquisadores possam tomar suas posições, dentro de uma abordagem consciente e não apenas intuitiva da questão editorial.

Destaco o sexto capítulo como um exercício prático fundamental nesse contexto, trazendo a análise de dezenove edições de onze obras do repertório proposto, demonstrando como os editores brasileiros podem ser, ao mesmo tempo, tão consistentes e tão contraditórios em suas propostas e resultados. O sétimo capítulo complementa o sexto, trazendo uma análise das análises empreendidas e um levantamento das situações gerais e específicas com que se defronta o editor desse repertório, mas que podem ser estendidas a qualquer outro, como vários exemplos demonstram ao logo do livro. Ao fazermos uma análise editorial detalhada é possível adquirirmos postura crítica diante dessas edições.

Esta pergunta inclui, ainda, considerações mais atuais sobre a apresentação da edição realizada: em formato de livro ou digital?

Tantas possibilidades de abordagens editoriais, tipos de edição e formatos de apresentação trazem mais algumas perguntas:

1) Há uma edição autêntica?

Do ponto de vista da crítica textual, só é autêntica aquela edição que traz o texto autêntico, ou seja, aquele que busca a intenção de escrita original do compositor. Do ponto de vista da história e da crítica da recepção, qualquer edição de uma obra é autêntica, na medida em que reflete a interpretação pessoal dada pelo editor, condicionada por aspectos históricos, sociais e culturais vigentes no momento de sua realização. Podemos considerar também como autêntica aquela edição que explora as potencialidades da ou das fontes que transmitem a obra.

2) Qualquer edição ou tipo de edição atende às duas finalidades básicas, ou seja, servir como material para intérpretes e estudiosos?

O intérprete, em seu processo de recepção do material a ser utilizado para seu estudo, pode estar apenas buscando um texto musical – qualquer texto – para exercer sua criatividade instintiva ou conscientemente desenvolvida, mas pode, também, estar buscando elementos para maior compreensão desse texto. Evidentemente, os objetos sonoros resultantes dependerão da atitude desses intérpretes, e as edições, assim, precisam atender aos dois tipos de demanda, com textos práticos ou críticos e mesmo fac-similares ou diplomáticos.

Os pesquisadores, porém, na sua busca de compreensão do repertório em foco, só podem ter uma demanda: ter à sua disposição edições confiáveis para basear suas observações e conclusões. No que diz respeito, por exemplo, à análise de obras, como é possível atingir conhecimento estilístico sem a certeza dos dados textuais presentes? Encontramos, por exemplo, a proposta de análise harmônica do *Bajulans* (ROCHA, 2008), baseada na edição feita por Simone Fonseca (não analisada no capítulo 6). Ao analisar o significado dos compassos finais, o autor se refere a “uma bordadura fazendo a transição para os dois compassos finais, que *parecem apenas consumir a morte do crucificado*” (ROCHA, 2008:91; grifos meus), conclusão que se baseia na edição em que o expressivo retardo foi eliminado, como vimos na análise 9. Imaginemos também que, se Willy Correia de Oliveira, no seu artigo sobre Manoel Dias de Oliveira (1980), tivesse conhecido a edição B, abordada na mesma análise, teria se maravilhado diante das “ousadias harmônicas” do compositor oitocentista.

Concluo, assim, que só é possível análises de obras a partir de edições feitas com consistência, colocando dados confiáveis à disposição dos estudiosos.

3) É possível afirmar que um tipo de edição é melhor do que outro, ou que uma edição, ainda que do mesmo tipo, é melhor do que outra?

Sendo editar um processo de recepção gráfica, toda edição é, assim, fruto de condicio-

namentos, sejam eles práticos, estéticos ou de qualquer outra ordem e que não podem ser julgados a não ser por outro conjunto de condicionamentos, gerando um eterno conflito. Ou seja, a recepção dos usuários das edições é fator decisivo na sua avaliação, e sobre esse processo não há qualquer possibilidade de controle. Não há, pois, um tipo de edição melhor do que outro.

Diferentes tipos de fontes demandam diferentes tipos de edições. Até uma mesma fonte, ou grupo de fontes, pode ser alvo de diferentes tipos de edições, dependendo de suas peculiaridades. O importante, sempre, é que tragam a riqueza das informações que tais fontes contêm para o público a que se destinam, executantes ou estudiosos.

O que é difícil aceitar é que um dos fatores condicionantes seja o desconhecimento por partes dos editores, dos pesquisadores em música e dos executantes, em geral, das possibilidades e dos conhecimentos existentes nesse campo. A abordagem meramente empírica é o grande problema. Ser copistas ou editores? Assim, este livro representa a sistemática reunião desses conhecimentos, visando trazer aos pesquisadores de música de língua portuguesa uma abertura para o fascinante mundo da questão textual e das possibilidades editoriais que tais questões textuais trazem.

Nós, pesquisadores e músicos brasileiros, temos o compromisso com o permanente resgate da nossa música sacra e religiosa dos séculos XVIII e XIX, e a atividade editorial é um elo importante nesse processo.

Glossário

Adiáfora, variante	Variante plausível, difícil de detectar.
Antígrafo	A fonte da qual lê aquele que copia ou reproduz um texto (Caraci Vela, Grassi, 1995: 380).
Aparato crítico	Seção de uma edição que registra as variantes e erros presentes nas fontes utilizadas e as justificativas das intervenções editoriais (Caraci Vela, Grassi, 1995: 380).
Aparato crítico dia-crônico	Registra as variantes, erros e correções de autor (Lanfranco Caretti, apud Martina, 1993: 50).
Aparato crítico evolutivo	Documenta as modificações sucessivas feitas pelo autor num texto anteriormente considerado definitivo (Lanfranco Caretti, apud Martina, 1993: 50).
Aparato crítico genético	Atesta a elaboração da obra desde o primeiro momento até o limiar de seu estabelecimento definitivo (Lanfranco Caretti, apud Martina, 1993: 50).
Aparato crítico sincrônico	Registra os erros e as variantes de tradição (Lanfranco Caretti, apud Martina, 1993: 50).
Apógrafo	Cópia autêntica preparada sob a supervisão direta do compositor (Grier, 1996: 114).

Arquétipo	Na estemática, aquela fonte hipotética da qual todas as outras existentes descendem (Grier, 1995: 89).
Autógrafo	Escrito pela mão do autor (Grésillon, 1994: 241).
Autógrafo em movimento	A cópia modificada pelo autor, a partir da qual se pode estabelecer uma linha de transmissão diversa do autógrafo original (Caraci Vela, Grassi, 1995: 381).
Autorizada	Cópia manuscrita ou impressa que teve o controle do autor (Caraci Vela, Grassi, 1995: 381).
Banalização	Ocorre quando uma <i>lectio difficilior</i> , não compreendida pelo copista, resulta numa interpretação simplificadora (Caraci Vela, Grassi, 1995: 381).
Bibliografia textual	Estuda as modificações trazidas a um texto pelo processo de impressão (Caraci Vela, Grassi, 1995: 381).
Cladística	Metodologia mecanicista utilizada por biólogos evolucionistas para a reconstrução da história evolutiva dos organismos, a partir das suas características comuns.
CMSRB	Catálogo de Publicações de Música Sacra e Religiosa Brasileira – obras dos séculos XVIII e XIX.
Codicologia	Disciplina que analisa as características físicas dos manuscritos.

Colaço	Confronto sistemático de todas as lições de todas as fontes de uma obra, disponibilizadas pelo recenseamento (Caraci Vela, Grassi, 1995: 382).
Conjectura	Correção de erro evidente ou lacuna, a partir da competência do editor (Caraci Vela, Grassi, 1995: 382).
Contaminação	Consulta a mais de uma fonte para a preparação de uma cópia (Grier, 1996: 74).
<i>Copy-text</i>	Ver texto-base
Correção	Atividade corretiva praticada pelo copista (Caraci Vela, Grassi, 1995: 382).
Correção de autor	Designa o complexo de variantes introduzidas num texto pelo autor (Caraci Vela, Grassi, 1995: 383).
Crítério da maioria	Aquele pelo qual se devem escolher lições presentes no maior número de famílias ou de linhas independentes da tradição (Caraci Vela, Grassi, 1995: 383).
Crítica genética	Estuda as várias fases de elaboração de um texto, privilegiando suas transformações de conteúdo (Segre, 1995b: 30).
Crítica textual	Método crítico que se esforça por restabelecer a forma autêntica de um texto de tradição (Dadelsen, 1972: 41).

Crítica das variantes	Procura estabelecer um texto autógrafo ou autorizado que não apenas reflita a intenção de escrita original do compositor, mas também sua última intenção, ou a chamada versão de última mão.
Diassistema	Relação entre o sistema linguístico do texto e o sistema linguístico de quem o reproduz.
<i>Descriptus</i>	Fonte existente que revela ter sido copiada de outra, igualmente existente (Caraci Vela, Grassi, 1995: 384).
Difração	Discordância generalizada entre as fontes (Caraci Vela, Grassi, 1995: 384).
Ditografia	Erro de adição que consiste na repetição equivocada de uma lição.
Ecdótica	O mesmo que crítica textual.
Edição	Texto resultante da pesquisa e reflexão de um editor e que seria o exemplar para impressão.
Edição aberta	Aquela que registra todas as modificações ocorridas na recepção de um texto.
Edição crítica	Aquela que investiga a intenção de escrita do compositor a partir do maior número possível de fontes, autógrafas ou de tradição. Pode, também, registrar a intenção sonora do compositor.
Edição diplomática	Aquela que procura reproduzir o mais fielmente possível, por transcrição, aquilo que está fixado numa determinada fonte.

Edição fac-similar	Aquela que reproduz fielmente, por meio de recursos fotográficos ou digitais, aquilo que está fixado numa determinada fonte.
Edição genética	Aquela que apresenta o processo de escritura e conjunto de documentos genéticos conservados de uma obra ou de um projeto (Grésillon, 1994: 243).
Edição prática	Voltada essencialmente para a execução, trazendo a intenção sonora do editor e sem maiores preocupações com a intenção de escrita do compositor. Serve também como mero registro de uma obra.
Edição <i>Urtext</i>	Aquela que investiga a intenção de escrita do compositor a partir de uma única fonte, podendo registrar, ainda, sua intenção sonora.
<i>Eliminatio codicum descriptorum</i>	Na estemática, a eliminação dos <i>descripti</i> , por serem julgados inúteis no processo de reconstituição do texto.
<i>Eliminatio lectionum singularium</i>	Na estemática, a eliminação de lições isoladas, julgadas inúteis para a reconstituição de um texto.
Emenda conjectural	Ocorre quando um copista se defronta com um erro e decide emendá-lo segundo critérios próprios, quer seja por conhecimento do estilo da obra, do autor, quer seja por mera arbitrariedade.
Endógena, modificação	Aquela que ocorre no ato da reprodução do texto em si (Cambráia, 2005: 6).
Erro	Lição ou estrutura evidentemente incorreta (Caraci Vela, 1995b: 11).

Erro conjuntivo	Na estemática, aquele presente em duas fontes ou mais, constituindo evidência de descendência de um ancestral comum, no qual o erro foi originalmente cometido (Grier, 1996: 77).
Erro de adição	Inclui lições que não havia no modelo usado para a cópia.
Erro de alteração da ordem	Altera a posição das lições como existentes no modelo usado para a cópia.
Erro de omissão	Exclui lições que havia no modelo usado para a cópia.
Erro de substituição	Substitui lições do modelo usado para a cópia por outras.
Erro monogenético	Na estemática, aquele que é improvável que aconteça em locais e momentos diversos, pela mão de diferentes copistas, independentes entre si (Caraci Vela, Grassi, 1995: 385).
Erro não significativo	O mesmo que erro poligenético.
Erro poligenético	Na estemática, aquele que é possível acontecer a partir de copistas independentes (Caraci Vela, Grassi, 1995: 385).
Erro separativo	Na estemática, aquele que, presente em uma fonte, mas não em outra, de duas consideradas, demonstra a inexistência de um ancestral comum.
Erro significativo	O mesmo que erro monogenético.

Estema	Esquema gráfico que representa as relações genealógicas entre fontes consideradas.
Estemática	Outro nome dado ao Método de Lachmann.
Estrutura	A organização interna de uma obra, bem como a ordem de sucessão de seus elementos constitutivos (Caraci Vela, 1995b: 20).
Estrutura, grande	As relações entre os vários movimentos de uma obra.
Estrutura, pequena	As relações dentro do mesmo movimento de uma obra.
<i>Examinatio</i>	Na estemática, julgamento do texto reconstruído do ponto de vista de sua possível autenticidade (Maas, 1957: 5).
Exógena, modificação	Aquela que ocorre pela corrupção do material utilizado para registrar um texto (Cambraia, 2005: 6).
Fonte	Indivíduo físico, manuscrito, impresso ou misto, que transmite um texto (Caraci Vela, Grassi, 1995: 392).
Haplografia	Tipo de erro que consiste na omissão de lições que deveriam figurar duas vezes.
Homoteleuto, erro	Aquele que surge quando, em presença de duas lições que se repetem no final de trechos, é omitido o texto intermediário.
<i>Homeoarchia</i>	Tipo de erro que surge quando, em presença de duas lições que se repetem no início de trechos, é omitido o texto intermediário.

Inovação	Tudo aquilo que, num texto, constitui desvios das lições originais (Caraci Vela, Grassi, 1995: 387).
Integração editorial	Pressupõe que uma parte do material seja apresentada não no aparato crítico, mas como intervenções do editor no texto musical, explicitadas por sinais gráficos específicos (Caraci Vela, Grassi, 1995: 387).
Interpolação	Acréscimo devido à atividade interpretativa de quem copia ou re-produz um texto (Caraci Vela, Grassi, 1995: 387).
<i>Lectio difficilior</i>	Lição estranha para quem copia, por estar fora da abrangência de seu sistema linguístico (Caraci Vela, Grassi, 1995: 388).
<i>Lectio faciliior</i>	Lição resultante do processo de banalização.
Lição	Qualquer porção ou segmento de um texto.
Lição acidental	Aquela que não carrega sentido, como, por exemplo, pontuação, formas de escrita etc. (Grier, 1996: 105).
Lição singular	Lição presente numa única fonte.
Lição substancial	Aquela que carrega sentido, como, por exemplo, as palavras de um texto literário (Grier, 1996: 105).
Método de Lachmann	Procura estabelecer a relação genealógica ou de filiação entre as várias fontes de tradição que transmitem um texto, sendo seu objetivo final a reconstituição desse texto.

Normalização	Tendência de quem copia e transcreve o texto segundo seus hábitos (Caraci Vela, Grassi, 1995: 389).
<i>Ope codicum</i>	Correção baseada no confronto entre fontes.
<i>Ope ingenii</i>	Correção baseada na competência do editor.
Prototexto	Na crítica genética, conjunto de todas as fontes genéticas conservadas de uma obra ou de um projeto de escritura, organizados em função da cronologia das etapas sucessivas (Grésillon, 1994: 241).
Rascunho	Manuscrito de trabalho de um texto em processo de constituição (Grésillon, 1994: 241).
Rasura	Operação de anulação de um segmento escrito, seja para substituí-lo por outro segmento, seja para eliminá-lo definitivamente (Grésillon, 1994: 245).
Recenseamento	Consiste no levantamento completo das fontes disponíveis de uma obra, análise de suas inter-relações, individualização das fontes de maneira geral e dos <i>descripti</i> (Caraci Vela, Grassi, 1995: 390).
Reescritura	Toda operação escritural que volta sobre o já escrito (Grésillon, 1994: 245).
Refutação da vulgata	Atitude metodológica que procura ignorar um conjunto de edições tradicionais de uma obra, preconizando uma revisão a partir das fontes originais.

<i>Rescensio</i>	O mesmo que recenseamento.
Revisão horizontal	Aquela que tem como objetivo intensificar, refinar ou melhorar a obra como então concebida, alterando, assim, a obra em grau, mas não em tipo, sendo considerada horizontal por envolver alterações dentro do mesmo plano (Tanselle, 1976: 194).
Revisão primária	Busca a intenção de escrita do compositor.
Revisão secundária	Busca a intenção sonora do compositor.
Revisão vertical	Aquela que tem como objetivo alterar o propósito, direção e caráter da obra, tentando, assim, fazer dela um tipo diferente de obra, sendo considerada vertical porque move a obra para um plano diferente (Tanselle, 1976: 194).
<i>Sketch</i>	Aquilo que fixa de maneira cursiva algumas indicações essenciais ao projeto de um texto (Caraci Vela, Grassi, 1995: 391).
Subarquetipo	Na estemática, aquela fonte hipotética da qual apenas uma parte das fontes existentes descende (Grier, 1995: 89).
Texto-base (<i>copy-text</i>)	Na bibliografia textual, é a fonte que o editor segue como base para o texto a ser publicado (Caraci Vela, Grassi, 1995: 392).
Texto fixado	Aquele que reflete a situação na fonte considerada.
Texto perseguido	Aquele que reflete a intenção de escrita do autor.

<i>Textus receptus</i>	O mesmo que vulgata.
Transcrição diplo- mática	Aquela que mantém absoluta fidelidade à notação original, respeitando, inclusive, a topografia dos significantes gráficos na página (Grésillon, 1994:246).
Transcrição linear	Aquela que mantém absoluta fidelidade à notação original, não respeitando, entretanto, a topografia dos significantes gráficos na página (Grésillon, 1994: 246).
Unidade redacional	Segmento de texto que foi redigido num único impulso, ou durante uma mesma sessão de trabalho (Bellemin-Nöel, 1993: 146).
<i>Usus scribendi</i>	Os hábitos de escrita próprios de uma época ou região geográfica determinada (Caraci Vela, Grassi, 1995: 393).
Variante	Desvio da lição ou estrutura original, quando conhecida, ou discrepância entre fontes quanto a uma mesma lição ou estrutura.
Variantes alternativas	Aquelas que são mantidas, no mesmo manuscrito, gerando versões diferentes de uma mesma lição, sem que o autor tenha chegado a optar por uma delas (Caraci Vela, Grassi, 1995: 393).
Variante compensa- tiva	Aquela que é introduzida para equilibrar outra variante (Caraci Vela, Grassi, 1995: 393).
Variante destitutiva	Aquela que elimina algo que havia no texto, sem substituição (Caraci Vela, Grassi, 1995: 393).

Variante instaurativa	Aquela que inclui algo que não havia no texto (Caraci Vela, Grassi, 1995: 393).
Variante substitutiva	Aquela que substitui algo do texto por outra redação (Caraci Vela, Grassi, 1995: 393).
Versão	Macrovariantes que modificam o texto em nível estrutural.
Vulgata	Conjunto de edições tradicionais de uma obra, não submetidas a critério crítico de qualquer espécie.

Referências

Referências bibliográficas e discográficas

- [Azevedo], Luiz Heitor Correia de. Archivo de musica brasileira. *Revista Brasileira de Música*, n. I, p. 61-66, mar. 1934a.
- _____. Archivo de musica brasileira. *Revista Brasileira de Música*, I, p. 147-153, mar. 1934b.
- _____. Archivo de musica brasileira. *Revista Brasileira de Música*, I, p. 219-232, set. 1934c.
- _____. Archivo de musica brasileira. *Revista Brasileira de Música*, II, p. 219-233, set. 1935.
- ADORNO, Theodor W. Em defesa de Bach contra seus admiradores. In: _____. *Prismas*. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos B. de Almeida. São Paulo: Ática, 1998. p. 131-144.
- AGOSTINI, Juliana; MONTEIRO, Eduardo. Edição Crítica do *Romance OP. 7 n. 2*, para violino e piano, de Henrique Oswald. In: *Anais do XVII Congresso da ANPPOM*. São Paulo, 2007. p. 1-12. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicol.html>.
- AGUIAR, Ernani. Introdução. In: Aguiar, Ernani (Ed.). *Dois Motetos Para Quarta-Feira de Cinzas* [1980].
- ALEGRIA, José Augusto. Prefácio. In: Cardoso, Frei Manuel. *Livro de Varios Motetes*. Transcrição, estudo e edição de José Augusto Alegria. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1968. p. VII-XXXV.
- ANDRADE, Clarissa Lapolla Bomfim. *A Gazeta Musica: positivismo e missão civilizadora nos primeiros anos da República no Brasil*. São Paulo: Unesp, 2014.
- APEL, Willi. *La Notation de la musique polyphonique – 900-1600*. (Traduit de l'anglais para Jean-Philippe Navarre). Sprimont: Mardaga, 1998.
- ATLAS, Allan W. Metodi per stabilire il grado di parentela tra i testimoni. In: Caraci Vela, Maria (Org.). *La critica del testo musicale: Metodi e problemi della filologia musicale*. Luc-ca: Libreria Musicale Italiana, 1995. p. 141-153.

- BABO, Elizabeth (Coord.). *Acervo Musical do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro*. CD-ROM. Rio de Janeiro: Movimento.com Produções Artísticas Ltda., 2005. Disponível em:<<http://www.acmerj.com.br/>>.
- _____. *Acervo Cleofe Person de Mattos*. CD-ROM. Rio de Janeiro: Movimento.com Produções Artísticas Ltda., 2009.
- BADURA-SKODA, Eva; BADURA-SKODA, Paul. *Interpreting Mozart on the Keyboard*. Nova York: St. Martin's, 1962.
- BADURA-SKODA, Eva. Problemi testuali nei capolavori del XVIII e XIX secolo. In: Caraci Vela, Maria (Org.). *La critica del testo musicale: Metodi e problemi della filologia musicale*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1995. p. 181-198.
- BAIRRAL, Adeilton. *A prática da notação musical antiga no Brasil: Evidência da presença da episteme da similitude no século XIX*. Rio de Janeiro: Uni-Rio. Tese de Doutorado, 2009.
- BARBOSA, Elmer (Org.). *O Ciclo do Ouro – O tempo e a música no Barroco católico*. Rio de Janeiro: MEC-Funarte, 1979.
- BARROSO, Guilherme dos Santos. *A Missa Brevis da Missa Pastoril de Noite de Natal de José Maurício Nunes Garcia segundo critérios interpretativos históricos: Uma análise fonográfica*. Rio de Janeiro: UFRJ. Dissertação de Mestrado, 2012.
- BARTEL, Dietrich. *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*. Laaber Verlag, 1985.
- BÉHAGUE, Gerard. Música 'barroca' mineira: problemas de fontes e estilística. *Universitas*, n. 2, p. 133-158, 1969.
- BELLEMIN-NÖEL, Jean. Reproduzir o manuscrito, apresentar os rascunhos, estabelecer um prototexto. *Manuscritica*. Revista de Crítica Genética, n. 4, p. 127-161, 1993.
- BENT, Margaret. Some criteria for establishing relationships between sources of Late-Medieval polyphony. In: Fenlon, Iain (Ed.). *Music in Medieval and Early Modern Europe. Patronage, Sources and Texts*. Cambridge: University Press, 1981. p. 295-317.
- BENTE, Martin. Ermittlung und Vermittlung. *Österreichische Musikzeitschrift*, n. 46, p. 528-531, 1991.

- BERKE, Dieter. Urtext zwischen Wissenschaftsanspruch und Praxisnähe. *Österreichische Musikzeitschrift*, n. 46, p. 531-535, 1991.
- BERNARDES, Ricardo. Influências e considerações sobre aspectos estilísticos. In: Garcia, José Maurício Nunes. *Missa de Nossa Senhora da Conceição – 1810*, edição de Ricardo Bernardes. Rio de Janeiro, Funarte: 2002. v. I, p. XVII-XXII.
- _____. Edição musical do repertório brasileiro, italiano e português dos séculos XVIII e XIX: problemática das intervenções do editor. In: *Anais do I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical*. Mariana: Fundarq, 2004. p. 51-60.
- BINDER, Fernando; CASTAGNA, Paulo. Trombetas, clarins, pistons e corneta no século XIX e as fontes para a história dos instrumentos de sopro no Brasil. In: *Anais do XV Congresso da ANPPOM*. Rio de Janeiro, 2005, CD Rom. p. 1123-1130.
- BOORMAN, S. Sources. In: Sadie, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music*, v. XVII. Londres: Macmilan, 1980. p. 590-607.
- _____. Petrucci's Type-setters and the process of stemmatics. In: Finscher, Ludwig, (Ed.). *Formen und Probleme der Überlieferung mehrstimmiger Musik in Zeitalter Josquins Desprez*. Munique: Krauss, 1981. p. 245-267.
- _____. Composition-Copying: Performance-Re-Creation: The Matrix of Stemmatic Problems for Early Music. In: Borghi, Renato; Zappalà, Pietro (Ed.). *L'Edizione Critica tra testo musicale e testo letterario* (Studi e Testi Musicali). Nuova Serie n. 3, Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1995. p. 45-55.
- BOULEZ, Pierre. Entrevistado por Peter Szendy. *Genesis—Revue Internationale de Critique Génétique*, n. 4, p. 35-148, 1993.
- BOWERS, Fredson. *Textual and literary criticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1959.
- BRANDÃO, Domingos Sávio Lins et al. *Catálogo do Acervo Maestro Chico Aniceto*. Belo Horizonte: Escola de Música da UEMG, 2009. Cópia em Word.
- BRANDES, Heinz. *Studien zur musikalischen Figurenlehre im 16 Jahrhundert*. Berlin: Trilisch & Huther, 1935.
- BRANDI, Cesare. *Teoria da restauração*. Tradução de Beatriz Mugayar Kühl. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

- BROUDE, Ronald. Facsimiles and Historical Performance: Promises and Pitfalls. *Historical Performance*, v. III, n. 1, p. 19-22, 1990.
- BROWN, Clive. Dots and strokes in late 18th and 19th-century music. *Early Music*, v. XXI, n.4, p. 596-610, 1993.
- _____. Dash. *Grove Music on line*. Disponível em <<http://www.oxfordmusiconline.com/public/>>, s.d. Acesso em: 5 jun. 2012.
- BROWN, Howard Mayer. Editing. In: Sadie, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music*, v. V. Londres: Macmillan, 1980. p. 839-848.
- CALDWELL, John. *Editing Early Music*. Oxford: Clarendon, 1985.
- CAMBRAIA, César Nardelli. *Introdução à crítica textual*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CARACI VELA, Maria (Org.). *La critica del testo musicale*: Metodi e problemi della filologia musicale. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1995a.
- _____. Introduzione. In: _____. (Org.). *La critica del testo musicale*: Metodi e problemi della filologia musicale. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1995b. p. 3-35.
- _____. Problemi di diffrazione nei repertori polifonici del Quattrocento. In: Borghi, Renato; Zappalà, Pietro (Org.). *Edizione critica tra testo musicale e testo letterario*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1995c. p. 373-381.
- _____. Le specificità dei testi musicali e la filologia: alcuni problemi di metodo. *Filologia Mediolatina*, n. I, p. 43-62, 1995d.
- CARACI VELA, Maria; GRASSI, Andrea Massimo. Glossario. In: Caraci Vela, Maria (Org.). *La critica del testo musicale*: Metodi e problemi della filologia musicale. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1995. p. 379-394.
- CARINA, C. Filologia. In: *Enciclopedia Einaudi*, volume 17. Lisboa: Imprensa Nacional, 1989. p. 200-217.
- CASTAGNA, Paulo *et al.* C.G. de Moura – Hodie Christus natus est (Solo ao Pregador). In: Castagna, Paulo (Coord.). *Restauração e Difusão de Partituras*– Museu da Música de Mariana, v. V. Belo Horizonte: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2002a. p. 22-25.

- _____. Emílio Soares de Gouveia Horta Júnior – Maria, Mater gratiae (Ária ao Pregador). In: Castagna, Paulo (Coord.). *Restauração e Difusão de Partituras*–Museu da Música de Mariana, v. IV. Belo Horizonte: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2002b. p. 26-27.
- _____. Francisco Manuel da Silva - Te Deum (em Sol). In: Castagna, Paulo (Coord.). *Restauração e Difusão de Partituras* – Museu da Música de Mariana, v. I. Belo Horizonte: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2002c. p. 31-33.
- _____. Frutuoso de Matos Couto – Novena do Espírito Santo. In: Castagna, Paulo (Coord.). *Restauração e Difusão de Partituras* – Museu da Música de Mariana, v. I. Belo Horizonte: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2002d. p. 29-31.
- _____. Jerônimo de Sousa Queirós – Matinas de Quinta-feira Santa. In: Castagna, Paulo (Coord.). *Restauração e Difusão de Partituras*– Museu da Música de Mariana, v. VI. Belo Horizonte: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2002e. p. 21-22.
- _____. Joaquim de Paula Sousa – Missa Pequena em Dó. In: Castagna, Paulo (Coord.). *Restauração e Difusão de Partituras*– Museu da Música de Mariana, v. II. Belo Horizonte: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2002f. p. 28-29.
- _____. Manoel Dias de Oliveira – Missa abreviada em Ré. Aparato crítico. In: Castagna, Paulo (Coord.). *Restauração e Difusão de Partituras*– Museu da Música de Mariana, v. II. Belo Horizonte: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2002g. p. 25-26.
- _____. Manoel Dias de Oliveira – Missa de Oitavo Tom. In: Castagna, Paulo (Coord.). *Restauração e Difusão de Partituras* – Museu da Música de Mariana, v. II. Belo Horizonte: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2002h. p. 26-28.
- CASTAGNA, Paulo *et al.* Miguel Teodoro Ferreira – Gradual e Ofertório do Espírito Santo. In: Castagna, Paulo (Coord.). *Restauração e Difusão de Partituras*– Museu da Música de Mariana, v. I. Belo Horizonte: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2002i. p. 28-29.
- _____. Anônimo – Trezena de São Francisco de Paula. In: Castagna, Paulo (Coord.), *Restauração e Difusão de Partituras* – Museu da Música de Mariana, v. VII. Belo Horizonte: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2003a. p. 25-27.

_____. Emílio Soares de Gouveia Horta Júnior – Hino a Santa Cecília. In: Castagna, Paulo (Coord.). *Restauração e Difusão de Partituras* – Museu da Música de Mariana, v. VII. Belo Horizonte: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2003b. p. 32-33.

_____. João de Deus Castro Lobo – Seis Responsórios Fúnebres. In: Castagna, Paulo (coord.). *Restauração e Difusão de Partituras* – Museu da Música de Mariana, v. IX. Belo Horizonte: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2003c. p. 25-26.

_____. Anônimo e João de Deus Castro Lobo – Novena de São Francisco de Assis. In: Castagna, Paulo (Coord.). *Restauração e Difusão de Partituras* – Museu da Música de Mariana, v. VII. Belo Horizonte: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2003d. p. 28-29.

_____. José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita e Gervásio José da Fonseca – Ladainha em Lá menor. In: Castagna, Paulo (Coord.). *Restauração e Difusão de Partituras* – Museu da Música de Mariana, v. VIII. Belo Horizonte: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2003e. p. 26-28.

CASTAGNA, Paulo. O manuscrito de Piranga (MG). *Revista Música*, v. 2, n. 2, p. 116-133, 1991.

_____. Descoberta e restauração: Problemas atuais na relação entre pesquisadores e arquivos musicais no Brasil. In: *Anais do I Simpósio Latino-Americano de Musicologia*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p. 97-109.

_____. Reflexões metodológicas sobre a catalogação de música religiosa dos séculos XVIII e XIX em acervos brasileiros de manuscritos musicais. In: *Anais do III Simpósio Latino-Americano de Musicologia*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2000. p. 139-165.

_____. O estilo antigo no Brasil, nos séculos XVIII e XIX. In: *A música no Brasil Colonial – Colóquio Internacional*, Lisboa, 2000. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. p. 171-215.

_____. As claves altas na música religiosa luso-americana. *Per Musi* – Revista Acadêmica de Música, n. 3, 2002a. p. 27-42.

- _____. Uma análise codicológica do grupo de Mogi das Cruzes. In: *Anais do IV Encontro de Musicologia Histórica*. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2002b. p. 21-71.
- _____. Níveis de organização na música religiosa católica dos séculos XVIII e XIX: implicações arquivísticas e editoriais. In: *Anais do I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical*. Mariana: Fundarq, 2004. p. 79-104.
- _____. Introdução. In: Castagna, Paulo (Coord.). *Patrimônio Arquivístico-Musical Mineiro*, v. I. Belo Horizonte: Governo de Minas Gerais – Secretaria de Estado de Cultura, 2008a. p. 21-24.
- _____. Dualidades nas propostas editoriais de música antiga brasileira. *Per Musi – Revista Acadêmica de Música*, n. 18, p. 7-16, 2008b.
- Catálogo geral das obras de Cláudio Santoro*. Disponível em: <http://www.claudiosantoro.art.br/Santoro/catalogo_geral_lista.html>. Acesso em: 15 nov. 2012.
- COHEN, Dalia; KATZ, Ruth. The Interdependence of notation systems and musical information. In: *Yearbook of the International Folk Music Council*, n. XI, p. 100-113, 1979.
- CONTINI, Gianfranco. *Breviario di ecdotica*. Milão: Ricciardi, 1986.
- COTTA, André Guerra (Org.). *Lobo de Mesquita no Museu da Música de Mariana*. Mariana: Fundarq, 2005.
- _____. Notas preliminares sobre o cantochão acompanhado na prática musical luso-brasileira dos séculos XVIII e XIX: o Hino a São João Batista de José Maurício Nunes Garcia. *PerMusu – Revista Acadêmica de Música*, n. 18, p. 18-34, 2008.
- _____. *História da Coleção Francisco Curt Lange*. Rio de Janeiro: Uni-Rio. Tese de Doutorado, 2009.
- CROWL JR., Harry. Introdução. In: _____ (Ed.). *Mass in D Major – Padre João de Deus Castro Lobo*. Amsterdam: Overseas Publishers Association, 2001. p. VII-XI.
- DADELSEN, G. Über den Wert musikalischer Textkritik. In: Dorf Müller, Kurt; Dadel sen, Georg (Ed.). *Quellenstudien zur Musik*, Wolfgang Schmieder zum 70. Geburtstag. Frankfurt: Peters, 1972. p. 41-45.

- _____. La 'versione d'ultima mano' in musica. In: Caraci Vela, Maria (Org.). *La critica del testo musicale: Metodi e problemi della filologia musicale*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1995. p. 47-61.
- DAHLHAUS, Carl. I principi delle edizioni musicali nel quadro della storia delle idee. In: Caraci Vela, Maria (Org.). *La critica del testo musicale: Metodi e problemi della filologia musicale*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1995. p. 63-73.
- DANTAS FILHO, Alberto P. Apresentação da prova complementar: edição aberta dos Motetos de Vicente Ferrer de Lyra. In: *Anais do VIII Encontro de Musicologia Histórica*. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2010. p. 107-122.
- DELALANDE, François. Faut-il transcrire la musique écrite? *Analyse Musicale*, n. 24, p. 13-18, 1991.
- DIAS, Ângelo. A problemática da orquestração no Te Deum de Luís Álvares Pinto (1719-1789). In *Anais do I Simpósio Nacional de Musicologia / III Encontro de Musicologia Histórica*. Pirenópolis: UFG, 2011, p. 224-229.
- DINIZ, Jaime C. Introdução. In: Diniz, Jaime C. (Ed.). *Luís Álvares Pinto – Te Deum Laudamus*. Recife: Secretaria de Educação e Cultura de Pernambuco, 1968. p. III-X.
- _____. Descrição da fonte e critérios adotados na edição. In: Araújo, Damião Barbosa de. *Memento Baiano*, para Côro e Orquestra. Estudo introdutório, restauração e revisão de Jaime C. Diniz. Salvador: Departamento Cultural da Reitoria da Universidade Federal da Bahia, 1970. p. 28-30.
- DONINGTON, Robert. *The Interpretation of Early Music*. Londres: Faber, 1989.
- DOTTORI, Maurício. A estrutura tonal na música de João de Deus Castro Lobo. *Cadernos de Estudo: Análise Musical*, n. 6/7, p. 44-51, São Paulo: Atravez, 1990.
- _____. Introdução. In: _____ (Ed.). *Manoel Dias de Oliveira – Matinas e Vésperas de Sábado Santo*. São Paulo: Edusp, 2000. p. 9-15.
- DUARTE, Roberto. *Villa-Lobos erron?* Subsídios para uma revisão musicológica em Villa-Lobos. São Paulo: Algor, 2009.
- DUFOURT, Hugues. O artifício da escrita na música ocidental. Tradução de Carole Gubernikoff. *Debates*, n. 1, p. 9-18, 1997.

DUPRAT, Régis. *Garimpo Musical*. São Paulo: Novas Metas, 1985.

_____. *Música na Sé de São Paulo Colonial*. São Paulo: Paulus, 1995.

_____. (Org.). *Música sacra paulista*. Marília: Arte e Ciência, 1999a.

_____. Introdução. In: Duprat, Régis (Org.). *Música sacra paulista*. São Paulo: Arte & Ciência, 1999b. p. IX-XI.

DUPRAT, Régis; BALTAZAR, Carlos Alberto. *Acervo de manuscritos musicais*— Coleção Curt Lange – Compositores mineiros dos séculos XVIII e XIX. Belo Horizonte: UFMG, 1991.

_____; _____. *Acervo de manuscritos musicais* – Coleção Curt Lange – Compositores não mineiros dos séculos XVI a XIX. Belo Horizonte: UFMG, 1994a.

_____; _____. *Música no Brasil colonial*. São Paulo: Edusp, 1994b.

_____; _____. *Música no Brasil colonial* (II). São Paulo: Edusp, 1999a.

_____; _____. Introdução. In: _____. *Música no Brasil colonial* (II). São Paulo: Edusp, 1999b. p. 11-20.

DUPRAT, Régis; BIASON, Mary Angela. *Acervo de manuscritos musicais* – Coleção Francisco Curt Lange – Museu da Inconfidência, v. III, Compositores anônimos. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

_____; _____. *Música no Brasil colonial* (III). São Paulo: Edusp, 2004.

DÜRR, Walther. Sieben Thesen zu Edition von Musik und Musikalischer Praxis. *Österreichische Musikzeitschrift*, n. 46, p. 522-524, 1991.

DÜRR, Alfred. L'Edizione di testi letterari nel contesto dell'edizione musicale. In: Borghi, Renato; Zappalà, Pietro (Org.). *Edizione critica tra testo musicale e testo letterario*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1995. p. 69-83.

Edições Bevilacqua. *Catálogo*, 1913.

EDIROM. *Edirom* – Digitale Musikedition. Disponível em <www.edirom.de>. Acesso em: 12 de maio de 2014.

- EKLUND, Sten. On Errors and Contamination. Kungl. *Humanistika Vetenskap Samfundet i Uppsala*, Arsbok, p. 73-83, 1975-1976.
- _____. The Traditional or the Stemmatic Editorial Technique? Kungl. *Humanistika Vetenskap Samfundet i Uppsala*, Arsbok, p. 33-49, 1987-1988.
- EMANS, Reinmar. Fassungsprobleme und ihre Darstellung in wissenschaftlichen Ausgaben. *Philomusica on line*, v. 9, n. 2, p. 10-24, 2010.
- EQUIPE DE LITURGIA da Paróquia da Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar. *Piedosas e solenes tradições de nossa era – A Quaresma e a Semana Santa em São João del-Rei*. 2ª ed. São João del-Rei: Segrac, 1997.
- ESTEVES, Cláudio Antônio. *A obra vocal “de capella” de Padre José Maurício Nunes Garcia: seis edições e seus elementos de escrita*. Campinas: Unicamp. Dissertação de Mestrado, 2000. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=-vtls000212239&opt=1>>.
- _____. Seis obras “de capella” de Padre José Maurício Nunes Garcia. In: Bernardes, Ricardo (Org.). *Música no Brasil – séculos XVIII e XIX*, v. II. Rio de Janeiro: Funarte, 2002. p. XXVIII-XXXI.
- FAGERLANDE, Marcelo. *O método de piano forte de José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.
- _____. *O baixo contínuo no Brasil – 1751-1851 – Os tratados em português*. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro, 2011.
- FEDER, Georg. *Musikphilologie: Eine Einführung in die musikalische Textkritik, Hermeneutik und Editionstechnik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987.
- _____; UNVERRICHT, Hubert. Urtext ed edizione Urtext. In: Caraci Vela, Maria (Org.). *La critica del testo musicale: Metodi e problemi della filologia musicale*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1995. p. 75-96.
- FENEYROU, Laurent. Luigi Nono: Prometeo, Tragedia dell’ascolto. *Genesis, Revue Internationale de critique génétique*, n. 4, p. 87-109, 1993.
- FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *José Maurício Nunes Garcia – Ofício dos Defuntos a 8 vozes*. Edição Crítica. Rio de Janeiro: Uni-Rio. Dissertação de Mestrado, 1995.

- _____. *Editar José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Uni-Rio. Tese de Doutorado, 2000.
- _____. Edição genética de uma obra de José Maurício Nunes Garcia: O Moteto de São João Baptista. In: *A Música no Brasil Colonial – Colóquio Internacional*, Lisboa 2000. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. p. 293-302.
- _____. Um estúdio de Crítica Textual: El Christus factus est de José Maurício Nunes Garcia. *Música e Investigación*. Año V, n. 9, p. 57-80, 2001.
- _____. Copistas, editores e recepção. In: *Anais do V Encontro de Musicologia Histórica*. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2004a. p. 127-135.
- _____. Tipos de edição. *Debates*, n. 7, p. 39-55, 2004b.
- _____. Problemas de prosódia no Ofício dos Defuntos a 8 vozes de José Maurício Nunes Garcia. In: Matos, Cláudia Neiva de *et al.* (Org). *Palavra cantada – ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. p. 55-70.
- _____. Problemas textuais na transmissão do Ex Tractatu Sancti Augustini, de Frei Manoel Cardoso (1566-1650). In: *Anais do XX Congresso da ANPPOM*. Florianópolis, 2010, CD-ROM, p. 840-845.
- _____. *Catálogo de Publicações de Música Sacra e Religiosa Brasileira – obras dos séculos XVIII e XIX*. 2010. Disponível em: <www.musicasacrabrasileira.com.br>. Acesso em: 12 nov. 2011.
- _____. A formação vocal-instrumental dos *Responsórios para Sábado Santo (Sicut ovis)*, de David Perez (1711-1788): um problema textual estrutural. In: *Anais do XXV Congresso da ANPPOM*. Vitória, 2015. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/25anppom/Vitoria2015/paper/view/3442>>. Acesso em: 2 out. 2015.
- FINSON, Jon W. The Sketches for the Fourth Movement of Schumann's Second Symphony, op. 61. *Journal of the American Musicological Society*, v. XXXVI, n. 1, p. 143-168, 1986.
- FONSECA, Modesto Flávio Chagas (Coord.). *A música sacra em Viçosa*. Viçosa: Centro de Documentação Musical de Viçosa, 2008.
- _____. *Um caminho para a análise de estilo: A expressão musical para a declamação do texto da Antífona Salve Regina em obras de compositores setecentistas mineiros*. Rio de Janeiro: Uni-Rio. Tese de Doutorado, 2013.

- FRAGA, Orlando. Os 12 estudos para violão de Villa-Lobos: Como os manuscritos podem interferir na interpretação. In: *I Simpósio Acadêmico de Violão da Embap*. Curitiba, 2007. p. 1-34.
- GARCIA, José Maurício Nunes. *Gradual para Domingo de Ramos*. In: Luiz Alves da Silva e Ensemble Turicum, *Sacred Music From 18th Century Brazil*. Suíça: Claves Records, 1995. Faixa 23.
- GOLDBERG, Luiz Guilherme. *As Valsas Humorísticas de Alberto Nepomuceno – Uma edição para performance*. Porto Alegre: UFRGS. Tese de Doutorado, 2000a.
- _____. Introdução. In: Goldberg, Luiz Guilherme. *As Valsas Humorísticas de Alberto Nepomuceno – Uma edição para performance*. Porto Alegre: UFRGS. Tese de Doutorado, 2000b.
- _____. Aspectos editoriais da Sonata para piano de Alberto Nepomuceno. In: *Anais do I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical*. Mariana: Fundarq, 2004. p. 147-164.
- GRASSI, Andrea Massimo. Varianti d'autore e varianti di trasmissione nel Trio op. 114 di Johannes Brahms. Osservazioni sui testimoni manoscritti e a stampa. In: Caraci Vela, Maria (org.), *La critica del testo musicale*. Metodi e problemi della filologia musicale. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1995. p. 325-357.
- GREG, W.W. The Rationale of Copy-Text. *Studies in Bibliography*, n. 3, p. 19-36, 1950-1951.
- GRÉSILLON, Almuth. *Éléments de Critique Génétique*. Paris: PUF, 1994.
- _____. Devagar: Obras. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. *Papéis Avulsos*, n. 33. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1999. p. 21-47.
- _____. *Elementos de Crítica Genética – ler os manuscritos modernos*. Porto Alegre: UFRGS, 2007.
- GRIER, James. Musical sources and stemmatic filiation: A tool for editing music. *The Journal of Musicology*, v. XIII, n. 1, p. 73-102, 1995.
- _____. *The critical editing of music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- GUIMARÃES, Maria Inez Junqueira. *L'oeuvre de Lobo de Mesquita – compositeur brésilien (?1746-1805)*. Paris: Université de Paris IV – Sorbonne. Tese de Doutorado, 1996.

- HAAR, James. Music as Visual Object: The Importance of Notational Appearance. In: Borghi, Renato; Zappalà, Pietro (Org.). *Edizione critica tra testo musicale e testo letterario*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1995. p. 97-128.
- HANSEN, João A. Autor. In: Jobim, José L. (org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 11-43.
- HARRAN, Don. Word-Tone Relations in Musical Thought. *Musicological Studies and Documents*, n. 40. Neuhausen, Stuttgart: American Musicological Society, 1986.
- HAZAN, Marcelo Campos. Afinal, o que é uma edição crítica? Uma reflexão sobre os aspectos da obra *The Critical Editing of Music* e sua relevância para a edição da música sacra brasileira dos séculos XVIII e XIX. In: *Anais do I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical*. Mariana: Fundarq, 2004. p. 165-176.
- HENLE, Günter. Über die Herausgabe von Urtexten. *Musica*, v. VIII, n. 9, p. 377-380, 1954.
- HERTRICH, Ernst. Urtext: Möglichkeiten und Probleme. *Concerto*, v. II, n. 6, p. 38-45, 1985.
- HEUSSENSTAMM, George. *The Norton Manual of Music Notation*. Nova York: Norton, 1987.
- HOFFMANN-ERBRECHT, Lothar (Ed.). Thomas Stoltzer: Ausgewählte Werke. *Das Erbe Deutscher Musik*, v.66. Frankfurt: Peters, 1969.
- HORNBY, Emma. The critical editing of music: History, method and practice. James Grier. Resenha. *Text*, n. 13, p. 255-257, 2000.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- HOULE, George. *Meter in Music, 1600-1800: Performance, perception and notation*. Bloomington: Indiana University, 1987.
- HOUSMAN, A. E. The Application of Thought to Textual Criticism. *Proceedings of the Classical Association*, 1921. p. xviii. Disponível em: <<http://cnx.org/content/m11803/latest/>>. Acesso em: 3 ago. 2012.

- HUE, José Eduardo de Souza. *As canções de amor de Claudio Santoro e Vinícius de Moraes: Uma proposta interpretativa*. Rio de Janeiro: Uni-Rio. Dissertação de Mestrado, 2002.
- ILARI, Bernardo. Prefácio – Uma arte indispensável. In: Castagna, Paulo (Coord.). *Patrimônio arquivístico-musical mineiro*, v. I. Belo Horizonte: Governo de Minas Gerais – Secretaria de Estado de Cultura, 2008. p. 17-18.
- INGARDEN, R. *Qu'est-ce qu'une oeuvre musicale?* Présentation et traduction de l'allemand par Dujka Smoje. Paris: Bourgois, 1989.
- JANZ, Bernhard. Schall und Rauch: Überlegungen zur Relevanz von Autorenzuschreibungen in Musikhandschriften des 15 und 16 Jahrhunderts. In: Laubenthal, A; Kusan-Windweh, K. (Ed.). *Studien zur Musikgeschichte*. Eine Festschrift für Ludwig Finscher. Kassel: Bärenreiter, 1995.p. 64-71.
- KALISCHER, A. C. *Beethoven's Letters*. Nova York: Dover, 1972.
- KATER, Carlos. Análise e música brasileira dos séculos XVIII e XIX. *Cadernos de Estudo: Análise Musical*, n. 6/7, p. 104-118. São Paulo: Atravez, 1994.
- KEPPER, Johannes. Digitale Musikedition – eine Begriffsbestimmung. In EDIROM, *Edirom – Digitale Musikedition*. Disponível em <www.ediron.de>. Acesso em: 12 de maio de 2014.
- KERMANN, Joseph. Lo studio degli schizzi. In: Caraci Vela, Maria (Org.). *La critica del testo musicale: Metodi e problemi della filologia musicale*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1995.p. 97-107.
- LANGE, Francisco Curt. *Arquivo de Musica Religiosa de la Capitania Geral das Minas Gerais – Siglo XVIII*. Mendoza: Universidade de Cuyo, 1951.
- LEME, Bia Paes. A revisão dos 36 arranjos. In: Pixinguinha. *Pixinguinha na Pauta – 36 arranjos para o programa O Pessoal da Velha Guarda*, organização de Bia Paes Leme. Instituto Moreira Salles e Imprensa Oficial, 2010. s.p.
- LESTER, Joel. Revisions in the Autograph of the Missa Solemnis Kyrie. *Journal of the American Musicological Society*, v. XXIII, n. 3, p. 420-438, 1970.
- LISSA, Zofia. Teoria della recezione musicale. In: Borio, Gianmario; Garda, Michela (Org.). *L'esperienza musicale*. Teoria e storia della ricezione. Torino: EDT, 1989. p. 69-81.

- LONGYEAR, Rey M. Editions or Facsimiles? In: Bente, Martin (Ed.). *Musik. Edition. Interpretation. Gedenkschrift Günter Henle*. Munique: Henle, 1980. p. 332-337.
- MAAS, Paul. *Textkritik*. Leipzig: G.G. Teubner, 1957.
- MACHADO, Raphael Coelho. *Diccionario Musical*. Rio de Janeiro: B.L.Garnier, 1909.
- MAMMI, Lorenzo. A notação gregoriana: gênese e significado. *Revista Música*, n. 9 e 10, p. 21-50, 1998-1999.
- MARQUES, António Jorge. Normas de transcrição. In: Portugal, Marcos. *Missa Grande*, edição de António Jorge Marques. [Lisboa]: Coro de Câmara de Lisboa, [2010a].
- _____. Marcos Portugal e a Missa Grande. In: Portugal, Marcos. *Missa Grande*, edição de António Jorge Marques. [Lisboa]: Coro de Câmara de Lisboa, [2010b].
- _____. *A obra religiosa de Marcos António Portugal (1762-1830)*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2012.
- MARSHALL, Robert L. How J.S.Bach Composed Four-Part Chorales. *The Musical Quarterly*, v. LVI, n. 2, p. 198-220, 1970.
- MARTINA, Alessandra. Quidquid recipitur... Considerazioni su una storia ‘filologica’ della recezione musicale. *Nuova Rivista Musicale Italiana*, v. XXVII, n. 1, p. 31-52, 1993.
- MATTOS, Cleofe Person de. *Catálogo temático das obras do padre José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: MEC, 1970.
- _____. Obra “a capella” do padre José Maurício Nunes Garcia. In: Garcia, José Maurício Nunes. *Obras corais a capella*. Rio de Janeiro: Associação de Canto Coral, 1976.
- _____. Matinas do Natal. In: Brighenti, René (levantamento em partitura e realização do baixo cifrado); Mattos, Cleofe Person de (revisão). *José Maurício Nunes Garcia – Matinas do Natal*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978. p. VII-XI.
- _____. Informações sobre a edição / Information about this edition. In: *José Maurício Nunes Garcia – Ofício dos Defuntos*, editado por Cleofe Person de Mattos. Rio de Janeiro: Funarte, 1982. p. 29-38.
- McGANN, Jerome J. *A Critique of Modern Textual Criticism*. Chicago; Londres, 1983.

- _____. *The Rationale of Hyper Text*. 1995. Disponível em <<http://www2.iath.virginia.edu/public/jjm2f/rationale.html>>. Acesso em: 29 de abril de 2014.
- MEEÛS, Nicolas. Apologie de la partition. *Analyse Musicale*, n. 24, p. 19-22, 1991.
- _____. Les rapports associatifs comme déterminants du style. *Analyse musicale*, n. 32, p. 9-13, 1993.
- MEI. Disponível em <<http://music-encoding.org/home>>.
- MEIER, Bernhard. *Die Tonarten der Klassischen Vokalpolyphonie*. Utrecht: Oosthoek, Scheltema & Holkema, 1974.
- MENDEL, Arthur. The purposes and desirable characteristics of text-critical editions. In: Olleson, Edward (Ed.). *Modern musical scholarship*. Stockfield: Oriel, 1980. p. 14-27.
- MEYER, Leonard B. *Explaining music – Essays and explorations*. Berkeley: University of California, 1973.
- _____. *Style and music: Theory, history, and ideology*. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 1989.
- MOLINO, Jean. Facto musical e semiologia da música. In: Seixo, Maria Alzira (Org.). *Semiologia da música*. Lisboa: Vega, s.d. p. 109-164.
- MONTEIRO, Eduardo Henrique Soares. *Edição Crítica do Quintetto op.18 de Henrique Oswald*. São Paulo: USP. Tese de Livre Docência, 2009.
- MORAES, Vinicius de. *A obra poética*. Afrânio Coutinho (Org.). Rio de Janeiro: José Agui-llar, 1968.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris: Union Générale d'Édition, 1975.
- _____. *Musicologie générale et sémiologie*. Paris: Christian Bourgois, 1987.
- _____. Quelques réflexions sur l'analyse du style. *Analyse musicale*, n. 32, p. 5-8, 1993.
- _____. Situação da semiologia musical. In: Seixo, Maria Alzira (Org.). *Semiologia da música*. Lisboa: Vega, s.d. p. 19-40.

- NEGREIROS, Vasco. Preâmbulo. In: Cardoso, Frei Manuel. *Livro de varios motetes*, Offício da Semana Santa, e Ovtras Covsas. Estudo e edição de Vasco Negreiros. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008a. p. 7-14.
- _____. Metodologia Editorial. In: Cardoso, Frei Manuel – *Livro de Varios Motetes*, Offício da Semana Santa, e Ovtras Covsas. Estudo e edição de Vasco Negreiros. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008b. p. 197-203.
- NEPOMUCENO, Alberto. Advertência. In: Garcia, José Maurício Nunes. *Missa de Requiem* (1816) para sólos e coros com acompanhamento de orchestra. Reduzida para órgão ou harmônio por Alberto Nepomuceno. Precedida de um esboço biográfico do autor pelo visconde de Taunay. Rio de Janeiro: Irmãos Bevilacqua, 1897.
- Neue Schubert Ausgabe*. Die Forelle – ein verbindlicher Notentext? Disponível em: <www.schubert.ausgabe.de>.
- NEUMANN, Frederick. Dots and strokes in Mozart. *Early Music*, n. XXI, p. 429-435, 1993.
- NEVES, José Maria. *Música sacra mineira* – Catálogo de obras. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.
- NICOLAS, François. Huit thèses sur l'écriture musicale. *Analyse Musicale*, n. 24, p. 47-50, 1991.
- NOBLITT, Thomas. Textual criticism of selected works published by Petrucci. In: Finscher, Ludwig (Ed.). *Formen und Probleme der Überlieferung mehrstimmiger Musik in Zeitalter Josquins Desprez*. Munique: Krauss, 1981. p. 201-244.
- NOGUEIRA, Lenita W. Mendes. *Museu Carlos Gomes: catálogo de manuscritos musicais*. São Paulo: Arte & Ciência, 1997.
- NOGUEIRA, Marcos Vinício. Condições de interpretação musical. *Debates*, n. 3, p. 57-80, 1999.
- OLIVEIRA, Jetro Meira de. *Structural Issues in the Three Requiem Masses of Father José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), and the Requiem Mass CT 190, by Damião Barbosa de Araújo, with Editions of CT 182, and CT 184*. Urbana, Illinois: University of Illinois at Urbana-Champaign. Doctoral Dissertation, 2002.
- OLIVEIRA, Willy Corrêa de. O Multifário Capitam Manoel Dias de Oliveira (músico mineiro do século XVIII). *Barroco*, n. 10, p. 64-70, 1980.

- OWENS, Jessie Ann. *Composers at Work – The Craft of Musical Composition 1450-1600*. Nova York: Oxford, 1997.
- PASQUALI, Giorgio. *Storia della tradizione e critica del testo*. Florença: Le Lettere, 1988.
- PAZ, Krishna Salinas. Revisão comparativa dos manuscritos autógrafos dos doze estudos para violão de Heitor Villa-Lobos. In: *Anais do VII Encontro Nacional da ANPPOM*. São Paulo, 1994. p. 61-62.
- PEREIRA, Marcelo Fernandes. Comparações entre fontes manuscritas e editadas dos Estudos n. 2 e 3 para violão de Camargo Guarnieri. In: *Anais do I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduação em Música*, 2010. p. 626-638. CD-ROM.
- PIENCIKOWSKI, Robert. Assez lent, suspendu, comme imprévisible: quelques aperçus sur les travaux d'approche d'Éclat. *Genesis, Revue Internationale de critique génétique*, n. 4, p. 51-67, 1993.
- PIGNATARI, Dante (Ed.). *Canções para voz e piano de Alberto Nepomuceno*. São Paulo: Edusp, 2004 (Música Brasileira 4).
- PINHO, Ernesto Gonçalves de. *Santa Cruz de Coimbra – Centro de actividade musical nos séculos XVI e XVII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1981.
- PINTO, Marshall Gaioso. Introdução. In: _____ (Ed.). *Da Missa ao Divino Espírito Santo ao Credo de São José de Tocantins – Um episódio da música colonial em Goiás*. Goiânia: Agepel, 2004a. p. 11.
- _____. A transcrição musicológica das obras. In: _____ (Ed.). *Da Missa ao Divino Espírito Santo ao Credo de São José de Tocantins – Um episódio da música colonial em Goiás*. Goiânia: Agepel, 2004b. p. 35-62.
- PIRES, André Luís Dias. *Presciliano Silva e Francisco Valle: distintos românticos*. Rio de Janeiro: Uni-Rio. Tese de Doutorado, 2011.
- PISTON, Walter. *Orchestration*. Londres: Victor Gollancz Ltd., 1978.
- QUERBACH, Michael. Der konstruierte Ursprung: Zur Problematik musikalischer Urtext-Ausgaben. *Neue Zeitschrift für Musik*, v. CXLIX, n. 1, p. 15-21, 1988.

- RAVAGNANI, Vismar. O processo de edição crítica na *Suíte Brasileira* de Camargo Guarnieri. In: *Anais do XIX Congresso da ANPPOM*. Florianópolis, 2010. p. 1.080-1.084. CD-ROM.
- REYNOLDS, L. D.; WILSON, N. G. *Scribes and Scholars – A Guide to the Transmission of Greek and Latin Literature*. Oxford: Clarendon, 1991.
- RICCIARDI, Rubens. Motetos Bajulans e Popule Meus de Manoel Dias de Oliveira. In: *Anais do X Encontro Anual da ANPPOM*. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 1997. p. 275-284.
- ROBINSON, Peter; O'HARA, Robert. *Report on the Textual Criticism Challenge*, 1992. Disponível em: <<http://bmcr.brynmawr.edu/1992/03.03.29.html>>.
- ROCHA, Júlio Cesar Moretzsohn. *As missas de J.J. Emerico Lobo de Mesquita: Um estudo estilístico*. Rio de Janeiro: Uni-Rio. Tese de Doutorado, 2008.
- ROCHA, Sérgio de Figueiredo. Fenomenologia aplicada à performance musical: um recorte na peça *Bajulans* de Manoel Dias de Oliveira. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 18, p. 90-94, 2008.
- ROSARIO, Frei Domingos do. *Teatro Eclesiástico*. Fac-símile da edição de 1817. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2012.
- ROSS, Alex. *O resto é ruído – Escutando o século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- ROUSSEAU, Jean Jacques. *Dictionnaire de Musique*. Paris: Veuve Duchesne, 1768.
- RUSSO, Paolo. Recezione e volontà d'autore nella “Symphonie fantastique”: prospettive di studio. *Nuova Rivista Musicale Italiana*, v. 1, n. 4, p. 71-79, 1998.
- SALLES, Cecília Almeida. *Crítica genética– Uma Introdução*. São Paulo: Educ, 1992.
- _____. *Crítica genética– Uma (Nova) Introdução*. São Paulo: Educ, 2000.
- SANTORO, Cláudio. *Canções de Amor e Prelúdios*. José Hue, canto, e Heitor Alimonda, piano. CD, s.d.a.
- _____. *Prelúdios e Canções de Amor*. Aldo Baldin, tenor, e Lilian Barretto, piano. CD: NM 214298, 1983.

- SCHOENBERG, Arnold. *Style and idea*, edited by Leonard Stein with translations by Leo Black. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1975.
- SEGRE, Cesare. Texto. In: *Enciclopedia Einaudi*, v. 17. Lisboa: Imprensa Nacional, 1989. p. 152-175.
- _____. Riflessione sulla critica testuale. In: Borghi, Renato; Zappalà, Pietro (Org.). *Edizione critica tra testo musicale e testo letterario*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1995a. p. 3-8.
- _____. Critique des variantes et critique génétique. *Genesis, Revue Internationale de Critique Génétique*, n. 7, p. 29-45, 1995b.
- SIEGELE, Ulrich. Ein Editions-konzept und seine Folgen. *Archiv für Musikwissenschaft*, v. LII, n. 4, p. 337-346, 1995.
- SILBIGER, Alexander. In defense of facsimiles. *Historical performance*, v. VII, n. 2, p. 101-104, 1994.
- SILVEIRA, Fernando José. O “Concertino para Clarineta e Orquestra” de Francisco Mignone: edição crítica. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, n. 1, p. 250-276, 2008.
- SLOBODA, John. The uses of space in music notation. *Visible Language*, v. XV, n. 1, p. 86-110, 1981.
- SOLANO, Francisco Ignacio. *Nova Instrução Musical, ou Theorica Practica da Musica Rhythmica* [...]. Lisboa: Na Officina de Miguel Manescal da Costa, 1764.
- SOMFAI, László. Diplomatic Transcription versus Facsimiles with Commentaries: Methodology of the Bartók Edition. In: Gratzner, Wolfgang; Lindmayr, Andrea (Ed.). *De editione musices. Festschrift Gerhard Croll zum 65. Geburtstag*. Laaber Verlag, 1992. p.79-88.
- SOUZA, Mosineide Schulz Ribeiro Pestana de. *Concertino para Oboé e Orquestra de Cordas t.17, de Breno Blauth* – Revisão, edição e redução da parte orquestral para piano. Rio de Janeiro:Uni-Rio. Dissertação de Mestrado, 2010.
- SPINA, Segismundo. *Introdução à edótica* – Crítica textual. São Paulo: Edusp, 1994.
- SPOLADORE, Marina Carvalho. *Aspectos na recepção de Savanas, de Almeida Prado: um estudo semiológico*. Rio de Janeiro:Uni-Rio. Dissertação de Mestrado, 2009.

- STEVENS, Denis. *The Letters of Claudio Monteverdi*. Oxford: Clarendon, 1995.
- SZENDY, Peter. Réécrire: Quodlibet d'Emmanuel Nunes. *Genesis, Revue Internationale de critique génétique*, n. 4, p. 111-133, 1993.
- TACUCHIAN, Ricardo. Questões editoriais como subsídios para a análise da *Walzer* dos *Fünf Klavierstücke* op. 23 de Arnold Schoenberg. *Em Pauta*, n. 9/10, p. 78-87, dez. 1994-abr. 1995.
- TANSELLE, G.Thomas. Some Principles of Editorial Apparatus. *Studies in Bibliography*, n. 25, p. 41-88, 1972.
- _____. The Editorial Problems of Final Authorial Intentions. *Studies in Bibliography*, v. 29, p. 167-211, 1976.
- _____. Recent Editorial Discussions and the Central Questions of Editing. *Studies in Bibliography*, n. 34, p. 23-65, 1981.
- _____. Historicism and Critical Editing. *Studies in Bibliography*, n. 39, p. 1-46, 1986.
- _____. Editing without a Copy-Text. *Studies in Bibliography*, n. 47, p. 1-22, 1994.
- TARUSKIN, Richard. The Limits of Authenticity: A Discussion. *Early Music*, n. 12, p. 3-12, 1984.
- TIMPANARO, Sebastiano. *La Genesi del metodo del Lachmann*. 2.ed., corr. Biblioteca di Cultura, Saggi, 5. Turim: Liviana, 1985.
- TREITLER, Leo. Homer and Gregory: The Transmission of Epic Poetry and Plainchant. *The Musical Quarterly*, v. LX, n. 3, p. 333-372, 1974.
- UNGEHEUER, Elena; DECROUPET, Pascal. Son pur – bruit – médiations: Gesang der Jünglinge de Karlheinz Stockhausen. *Genesis, Revue Internationale de critique génétique*, n. 4, p. 69-85, 1993.
- UNGER, H.H. *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16. - 18. Jahrhundert*. Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1969.
- VARELLA, Fr. Domingos de S. José. *Compendio de Musica Theorica, e Practica*. Porto: Tipografia de Antonio Alvarez Ribeiro, 1806.

VIRMOND, Marcos da Cunha Lopes. Restauração e análise de alternativas composicionais no primeiro ato de *Condor* de Antônio Carlos Gomes. In: *Anais do XIX Congresso da ANPPOM*. Brasília, 2006. p. 542-549. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/COM/04_Com_Musicologia/sessao08/04COM_MusHist_0804-024.pdf>.

Webster's New Collegiate Dictionary. Springfield: G. & C. Merriam, 1951.

WIERING, Frans. Digital Critical Editions of Music: A Multidimensional Model. In: CRAWFORD, Tim; GIBSON, Lorna (Ed.). *Modern methods for musicology – prospects, proposals, and realities*. Farnham, Ashgate, 2009.

ZAMITH, Rosa Maria (Org.). *Alberto Nepomuceno – 15 manuscritos para canto*. Rio de Janeiro: Funarj/EMVL, 2000.

Referências de documentação musical – partituras impressas e digitais

Anônimo. *Pueri Hebraeorum*, edição de Paulo Castagna. *Revista Música*, v. 2, n. 2, p. 121-123, 1991.

Anônimo. *Ex Tractatu sancti Augustini*, edição de Régis Duprat. In: Duprat, Régis (Org.). *Música sacra paulista*. São Paulo: Arte & Ciência, 1999. p. 1-7.

Anônimo. *Recitativo e Ária*, edição de Régis Duprat. In: Toni, Flávia Camargo (Org.), *Recitativo e Ária para José Mascarenhas*. São Paulo: Edusp, 2000.

Anônimo. *Pueri Hebraeorum*, edição de Paulo Castagna. In: Assef, Mário R. *et al.*, *Desenredos – Uma trajetória da música coral brasileira – Brazilian Choral Music – a trajectory*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002a. p. 53-54.

Anônimo. *Sicut cedrus*, edição de Carlos Alberto Figueiredo. In: Castagna, Paulo (Coord.). *Restauração e Difusão de Partituras – Museu da Música de Mariana*, v. IV. Belo Horizonte: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2002b. p. 113-123.

Anônimo; CASTRO LOBO, João de Deus. *Novena de São Francisco de Assis*, edição de Carlos Alberto Figueiredo. In: Castagna, Paulo (Coord.). *Restauração e Difusão de Partituras – Museu da Música de Mariana*, v. VII. Belo Horizonte: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2003. p. 141-202.

- Anônimo. *Missa em Dó Maior*, edição de Marshall Gaioso Pinto. In: Pinto, Marshall Gaioso (Ed.). *Da Missa ao Divino Espírito Santo ao Credo de São José de Tocantins – Um episódio da música colonial em Goiás*. Goiânia: Agepel, 2004. p. 76-204.
- Anônimo. *Applaudatur*, edição de Katya Oliveira. In: Fonseca, Modesto Flávio Chagas (Coord.). *A música sacra em Viçosa*. Viçosa: Centro de Documentação Musical de Viçosa, 2008. p. 203-220.
- ARAÚJO, Damião Barbosa de. *Memento Baiano, para Côro e Orquestra*, edição de Jaime C. Diniz. Salvador: Departamento Cultural da Reitoria da Universidade Federal da Bahia, 1970.
- AZEVEDO, Alberto Fernandes de. *Invitatório Admirabile e hino Jesu Rex*, edição de Paulo Augusto Soares. In: Duprat, Régis (Org.); BIASON, Mary Angela (Coord. técnica). *Música do Brasil colonial*, v. III. São Paulo: Edusp [Museu da Inconfidência], 2004. p. 29-75.
- BONSUCCESSO, Joaquim de Paula Souza. *Memento*, edição de Modesto Flávio Chagas Fonseca. In: Fonseca, Modesto Flávio Chagas (Coord.). *A música sacra em Viçosa*. Viçosa: Centro de Documentação Musical de Viçosa, 2008. p. 98-115.
- CARDOSO, Frei Manuel. *Livro de Vários Motetes*, edição de José Augusto Alegria. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1968.
- _____. *Livro de vários motetes, officio da Semana Santa, e outras covsas*, edição de Vasco Negreiros. In : Negreiros, Vasco Manuel Paiva de Abreu Trigo de, *O filho da velhice – questões de interpretação*. Universidade de Aveiro: Tese de Doutorado, 2004.
- [CARDOSO, Frei Manuel]. *Ex Tractatu sancti Augustini*, edição de Paulo Castagna, 1995. Disponível em <<https://archive.org/details/ExTractatu>>. Acesso em: 25 de abril de 2014.
- CASTRO LOBO, João de Deus. *Salve Sancte Pater – Antífona de São Francisco de Assis*, edição de Aloisio José Viegas. Rio de Janeiro: Funarte, 198?.
- _____. *Salve Sancte Pater – Antífona de São Francisco de Assis*, edição de Aloisio José Viegas. In: Neves, José Maria (Org.). *Música Sacra Mineira – Biografia, estudos e partituras*, v. I. Rio de Janeiro: Funarte, 1997. p. 207-222.
- _____. *Salve Sancte Pater – Antífona de São Francisco de Assis*, edição de Aloisio José Viegas. In: Neves, José Maria (Org.). *Música Sacra Mineira – Biografia, estudos e partituras*, v. I. Rio de Janeiro: Funarte, 2000. p. 207-222.

- _____. *Missa in D Major*, edição de Harry Crowl Jr. In: *Music archive publications*, Series E, v.3. Amsterdam: Overseas Publishers Association, 2001.
- _____. *Salve Sancte Pater* – Antífona de São Francisco de Assis, edição de Aloisio José Viagas. In: Bernardes, Ricardo (Org.). *Música no Brasil*, v. VI. Rio de Janeiro: Funarte, 2002. p. 207-222.
- _____. *Seis Responsórios Fúnebres*, edição de Carlos Alberto Figueiredo. In: Castagna, Paulo (Coord.). *Restauração e Difusão de Partituras* – Museu da Música de Mariana, v. IX. Belo Horizonte: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2003, p. 53-147.
- _____. *Vidit Suum*, edição de Márcio Miranda Pontes. In: *Ouro de Minas*, n. 8. Belo Horizonte: Pontes, 2006.
- _____. *Responsórios Fúnebres*, edição de Márcio Miranda Pontes. In: *Ouro de Minas*, n. 22. Belo Horizonte: Pontes, 2007.
- COELHO NETTO, Marcos. *Himno a 4 (Maria Mater Gratiae)*, edição de Francisco Curt Lange. In: Lange, Francisco Curt. *Archivo de Musica Religiosa de la Capitanía General das Minas Gerais – Siglo XVIII*. Mendoza: Universidade de Cuyo, 1951. p. 19-32.
- COLÁS, Francisco Libânio. *Uma Véspera de Reis*, edição de João Berchmans Carvalho Sobrinho. In: Carvalho Sobrinho, João Berchmans, *Texto e Contexto: a comédia musical Uma Véspera de Reis*. Teresina: Edufpi, 2010.
- COUTO, Frutuoso de Matos. *Novena do Espírito Santo (1840)*, edição de André Guerra Cotta. In: Castagna, Paulo (Coord.). *Restauração e Difusão de Partituras* – Museu da Música de Mariana, v. I. Belo Horizonte: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2002. p. 159-190.
- FERREIRA, Miguel Teodoro. *Gradual e Ofertório do Espírito Santo*, edição de Marcelo Campos Hazan e Paulo Castagna. In: Castagna, Paulo (Coord.). *Restauração e Difusão de Partituras* – Museu da Música de Mariana, v. I. Belo Horizonte: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2002. p. 139-155.
- GARCIA, José Maurício Nunes. *Missa de Requiem (1816) para sólos e coros com acompanhamento de orchestra. Reduzida para órgão ou harmônio por Alberto Nepomuceno*. Precedida de um esboço biográfico do autor pelo Visconde de Taunay, edição de Alberto Nepomuceno. Rio de Janeiro: Irmãos Bevilacqua, 1897.

- _____. *Ingemisco*. *Revista Ilustração Musical*, 1930.
- _____. *Missa dos Defuntos*, edição de Luiz Heitor Correia de Azevedo. *Revista Brasileira de Música*, p. 25-36, 1934a.
- _____. *Missa dos Defuntos*, edição de Luiz Heitor Correia de Azevedo. *Revista Brasileira de Música*, p. 37-38, 1934b.
- _____. *Missa dos Defuntos*, edição de Luiz Heitor Correia de Azevedo. *Revista Brasileira de Música*, p. 13-24, 1935a.
- _____. *Missa dos Defuntos*, edição de Luiz Heitor Correia de Azevedo. *Revista Brasileira de Música*, p. 49-60, 1935b.
- _____. *Kyrie da Missa de Requiem*, edição de Heitor Villa-Lobos. *Coleção Escolar*. Rio de Janeiro: Casa Arthur Napoleão / Sampaio Araújo e C., 193-.
- _____. *Andante cantabile (Do Ingemisco da Missa de Requiem) si bemol-maior para Piano e Violino*, transcrição e revisão de Gustav Fritzsche. São Paulo: E.S. Mangione, 1940.
- _____. *Lux Aeterna*. São Paulo, 1943.
- _____. *Gradual para Domingo de Ramos*, edição de Cleofe Person de Mattos. In *Obras Corais a Cappella*. Rio de Janeiro: Associação de Canto Coral, 1976. p. 17-19.
- _____. *Requiem Mass*, edição de Dominique-René de Lerma. Milwaukee, Wisconsin: Associated Music Publishers, 1977.
- _____. *Matinas do Natal*, edição de Cleofe Person de Mattos. Rio de Janeiro: Funarte / Associação de Canto Coral, 1978.
- _____. *Immutemur Habitu*, edição de Ernani Aguiar. In Aguiar, Ernani (Ed.), *Dois motetos para quarta-feira de cinzas* [1980].
- _____. *Missa Pastoral para Noite de Natal 1811*, edição de Cleofe Person de Mattos. Rio de Janeiro: Funarte, 1982a.
- _____. *Ofício dos Defuntos 1816*, edição de Cleofe Person de Mattos. Rio de Janeiro: Funarte, 1982b.
- _____. *Immutemur Habitu*, edição de David Junker e Henry Leck. In: Junker, David; Leck, Henry (ed.), *Three Motets*. Indianapolis: Colla Voce, 1998a. p. 3-5.

- _____. *Sepulto Domino*, edição de David Junker e Henry Leck. In: Junker, David; Leck, Henry (Ed.). *Three Motets*. Indianapolis: Colla Voce, 1998b. p. 1-2.
- _____. *Popule meus*, edição aberta de Carlos Alberto Figueiredo. In: Figueiredo, Carlos Alberto. *Editar José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Uni-Rio. Tese de Doutorado (Anexos), 2000.
- _____. *Praecursor Domini*, edição de Ernani Aguiar. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2001.
- _____. *Credo em Si bemol*, edição de Ricardo Bernardes. In: Bernardes, Ricardo (Org.). *Música no Brasil*, v. I. Rio de Janeiro: Funarte, 2002a. p. 251-304.
- _____. *Da Sé do Rio de Janeiro No anno de 1798 Miserere a 4 vozes Para Quinta Feira Santa Com Organo e Contrabassos. Feito no anno de (sic)*, edição de Cláudio A. Esteves. In: Bernardes, Ricardo (Org.), *Música no Brasil*, v. II. Rio de Janeiro: Funarte, 2002b. p. 55-66.
- _____. *Miserere Pa. 4a. fra. de trevas a 4 Vozes e Organo Do Snr. Pe. Me. Joze Mauricio Pa. a Sé do Rio de Janeiro no Anno de 1798*, edição de Cláudio A. Esteves. In: Bernardes, Ricardo (Org.). *Música no Brasil*, volume II. Rio de Janeiro: Funarte, 2002c. p. 42-54.
- _____. *Missa de Nossa Senhora da Conceição – 1810*, edição de Ricardo Bernardes. In: Bernardes, Ricardo (Org.). *Música no Brasil*, v. I. Rio de Janeiro: Funarte, 2002d. p. 3-247.
- _____. *Lauda Sion Salvatorem – 1809*, edição de Ricardo Bernardes. In: Bernardes, Ricardo (Org.). *Música no Brasil*, v. II. Rio de Janeiro: Funarte, 2002e. p. 181-212.
- _____. *Matinas e Encomendação de Defuntos*, edição de Carlos Alberto Figueiredo. In: Castagna, Paulo (Coord.). *Restauração e Difusão de Partituras – Museu da Música de Mariana*, volume IX. Belo Horizonte: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2003. p. 165-193.
- _____. *Andante (do Ingemisco da Missa de Requiem)*, transcrição e adaptação de Iwan d'Hunac (João Itiberê da Cunha). Rio de Janeiro: Casa Vieira Machado, s.d.h.
- _____. *Fugato (Do Kyrie da Missa de Requiem)*, transcrição e adaptação de Iwan d'Hunac (João Itiberê da Cunha). Rio de Janeiro: Casa Vieira Machado, s.d.i.
- _____. *Kyrie da Missa de Requiem – (1816)*, arranjo e adaptação de H. Villa-Lobos. Rio de Janeiro: Sampaio Araújo & C. (Collecção Escolar), s.d.j.

- _____. *Hino a São João Batista* – para Vésperas e Laudes, edição de André Guerra Cotta. *Per Musi*, n. 18, p. 35-39, 2008.
- _____. *Ave Regina Caelorum*, edição de Ernani Aguiar. In: *Banco de Partituras de Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2009a.
- _____. *Credo em Dó Maior*, edição de Ernani Aguiar. In: *Banco de Partituras de Música Brasileira*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2009b.
- _____. *Ut Queant Laxis* – Himno de S. João Baptista, edição de Antônio Campos. In: *Choral Public Domain Library*. 2011. Disponível em <http://www.josemauricio.com.br/pdfs/cpm043_ut_queant_laxis.pdf>. Acesso em: 28 jun. 2012.
- GOMES, André da Silva. *Missa a Cinco Vozes*, edição de Régis Duprat. São Paulo: Edusp, 1999.(Música Brasileira 1.)
- GOMES, Antônio Carlos. *Ave Maria* (para meio-soprano). Publicação original em 1890a.
- _____. *Ave Maria* (para soprano). Publicação original em 1890b.
- HORTA JUNIOR, Emílio Soares de Gouveia. *Maria, Mater gratiae (Ária ao Pregador)*, edição de André Guerra Cotta. In: Castagna, Paulo (Coord.). *Restauração e Difusão de Partituras* – Museu da Música de Mariana, v. IV. Belo Horizonte: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2002. p. 197-230.
- MESQUITA, José Joaquim Emerico Lobo de. *Antiphona de Nossa Senhora (Salve Regina)*, edição de Francisco Curt Lange. In: Lange, Francisco Curt. *Arquivo de Musica Religiosa de la Capitania Geral das Minas Gerais* – Siglo XVIII. Mendoza: Universidade de Cuyo, 1951. p. 1-18.
- _____. *Tercio*, edição fac-similar de Maria da Conceição Rezende Fonseca, Rio de Janeiro: Funarte, 1985.
- _____. *Magnificat*, edição de Carlos Alberto Figueiredo. In: Castagna, Paulo (Coord.). *Acervo de música brasileira*. Restauração e difusão de partituras, v. III. Belo Horizonte: Fundação Educacional e Cultural da Arquidiocese de Mariana, 2002. p. 199-260.
- _____. *2ª Lição – De Lamentatione Jeremiae Prophetae*, edição de Eduardo Fonseca. In: *Choral Public Domain Library*, 2003a. Disponível em: <[http://www2.cpdll.org/wiki/index.php/Lamentations_of_Jeremiah_\(Emerico_Lobo_de_Mesquita\)](http://www2.cpdll.org/wiki/index.php/Lamentations_of_Jeremiah_(Emerico_Lobo_de_Mesquita))>. Acesso em: 13 jun. 2012.

_____. *Matinas do Sábado Santo – 1ª Lição*, edição de Eduardo Fonseca. In : *Choral Public Domain Library*, 2003b. Disponível em: <[http://www2.cpd.org/wiki/index.php/In_pace_\(Emerico_Lobo_de_Mesquita\)](http://www2.cpd.org/wiki/index.php/In_pace_(Emerico_Lobo_de_Mesquita))>. Acesso em: 13 jun. 2012.

_____. *Ladainha em Lá menor*, edição de Fernando Binder. In: Castagna, Paulo (Coord.). *Acervo de música brasileira. Restauração e Difusão de Partituras*– Museu da Música de Mariana, v. VIII. Belo Horizonte: Fundação Educacional e Cultural da Arquidiocese de Mariana, 2003c. p. 125-177.

_____. *Tercio Diffusa est gratia 1783*, edição de André Guerra Cotta. In: Cotta, André Guerra (Org.). *Lobo de Mesquita no Museu da Música de Mariana*. Mariana: Fundarq, 2005a. p. 69-89.

_____. *Ária ao Pregador – Ave Regina caelorum*, edição de André Guerra Cotta. In: Cotta, André Guerra (Org.). *Lobo de Mesquita no Museu da Música de Mariana*. Mariana: Fundarq, 2005b. p. 45-51.

_____. *Tercio*, edição de Márcio Miranda Pontes. *Ouro de Minas*, n. 20. Belo Horizonte: Pontes, 2006.

MOURA, C[arlos]. G[omes] de. *Hodie Christus natus est - Solo ao Pregador*, edição de Carlos Alberto Figueiredo. In: Castagna, Paulo (Coord.). *Restauração e Difusão de Partituras* – Museu da Música de Mariana, v. V. Belo Horizonte: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2002. p. 245-268.

NEPOMUCENO, Alberto. *Dor sem consolo*, edição facsimilar de Rosa Maria Zamith. In: Zamith, Rosa Maria (Org.). *Alberto Nepomuceno – 15 Manuscritos para Canto*. Rio de Janeiro: Funarj / EMVL, 2000a. p. 18-20.

_____. *Einklang*, edição facsimilar de Rosa Maria Zamith. In: Zamith, Rosa Maria (Org.). *Alberto Nepomuceno – 15 Manuscritos para Canto*. Rio de Janeiro: Funarj / EMVL, 2000b. p. 47-49.

_____. *Filomela*, edição facsimilar de Rosa Maria Zamith. In: Zamith, Rosa Maria (Org.). *Alberto Nepomuceno – 15 Manuscritos para Canto*. Rio de Janeiro: Funarj / EMVL, 2000c. p. 36-41.

_____. *Turquesa e Hidrófana*, edição de Dante Pignatari. In: Pignatari, Dante (Ed.). *Canções para voz e piano de Alberto Nepomuceno*. São Paulo: Edusp, 2004.p. 169-175. (Música Brasileira 4)

- OLIVEIRA, Manoel Dias de. *Bajulans – Moteto para a Procissão dos Passos da Quaresma*, edição de Paulo Castagna, 1997a. Disponível em: <<http://www.archive.org/details/Bajulans-SibiCruce>> e <<http://paulocastagna.com/producao/>>. Acesso em: 26 set. 2012.
- _____. *Bajulans*. Edição de Rubens Ricciardi. In: *Anais do X Encontro Anual da ANPPOM*. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 1997b. p. 281-282.
- _____. *Matinas e Vésperas de Sábado Santo*, edição de Maurício Dottori. São Paulo: Edusp, 2000. (Música Brasileira 2).
- _____. *Missa Abreviada em Ré*. Edição de Paulo Castagna. In: Castagna, Paulo (Coord.). *Restauração e Difusão de Partituras – Museu da Música de Mariana*, v. II. Belo Horizonte: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2002. p. 45-66.
- _____. *Bajulans – Moteto de Passos*, edição de Adhemar Campos Filho. *Música Sacra Mineira*, n. 23. Rio de Janeiro: Funarte, s.d.a.
- _____. *Bajulans – Moteto para a Procissão dos Passos*, edição de Carlos Henrique Ferreira. s.d.b. Disponível em: <<http://www.carloshenriqueferreira.com/img/Arquivos/20100727062032Bajulans-Moteto.pdf>>. Acesso em: 26 set. 2012.
- OSWALD, Henrique. *Quintetto op. 18*, edição de Eduardo Monteiro. In: Monteiro, Eduardo Henrique Soares. *Edição Crítica do Quintetto op. 18 de Henrique Oswald*. São Paulo: USP. Tese de Livre Docência, 2009.
- PINTO, Luís Álvares. *Te Deum Laudamus*, edição de Padre Jaime Diniz. Recife: Secretaria de Educação e Cultura de Pernambuco – Departamento de Cultura, 1968.
- _____. *Salve Regina*, edição de Jaime Diniz e Ricardo Bernardes. In: Bernardes, Ricardo (Org.). *Música no Brasil*, v. V. Rio de Janeiro: Funarte, 2002a. p. 63-70.
- _____. *Salve Regina*, edição de Ricardo Bernardes. In: Bernardes, Ricardo (Org.). *Música no Brasil*, v. V. Rio de Janeiro: Funarte, 2002b. p. 55-62.
- PIXINGUINHA. *Pixinguinha na Pauta – 36 arranjos para o programa O Pessoal da Velha Guarda*, organização de Bia Paes Leme. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles e Imprensa Oficial, 2010.
- PORTUGAL, Marcos. *Ob Salutaris hostia*, edição de Ricardo Bernardes. In: Bernardes, Ricardo (Org.). *Música no Brasil*, v. II. Rio de Janeiro: Funarte, 2002. p. 291-295.

- _____. *Missa Grande*, edição de António Jorge Marques. [Lisboa]: Coro de Câmara de Lisboa, [2010].
- PRADO, Almeida [José Antônio de]. *Savanas*. Edição fac-similar. Darmstadt: Tonos, 1983.
- QUEIRÓS, Jerônimo de Sousa. *Matinas de Quinta-feira Santa*, edição de Carlos Alberto Figueiredo. In: Castagna, Paulo (Coord.). *Restauração e Difusão de Partituras* – Museu da Música de Mariana, v. VI. Belo Horizonte: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2002. p. 43-216.
- ROCHA, Francisco Gomes da. *Novena de Nossa Senhora do Pilar, a 4*, edição de Francisco Curt Lange. In: Lange, Francisco Curt. *Archivo de Musica Religiosa de la Capitanía Geral das Minas Gerais – Siglo XVIII*. Mendoza: Universidade de Cuyo, 1951. p. 33-102.
- SANTORO, Cláudio. *Em algum lugar*. Edição fac-similar. Brasília: Savart, s.d.b.
- SENRA, Manoel Augusto de Medeiros. *Ave Maria*, edição de Katya Oliveira. In: Fonseca, Modesto Flávio Chagas (Coord.). *A música sacra em Viçosa*. Viçosa: Centro de Documentação Musical de Viçosa, 2008. p. 258-265.
- SILVA, Francisco Manoel. *O Salutaris 1ª versão Para soprano sólo e câro mixto*, edição de Luiz Heitor Correia de Azevedo. *Revista Brasileira de Música* (Archivo de Musica Brasileira, n. 4), 1935a.
- _____. *O Salutaris 2ª versão Para soprano sólo e câro feminino a 3 vozes*, edição de Luiz Heitor Correia de Azevedo. *Revista Brasileira de Música* (Archivo de Musica Brasileira, 5), 1935b.
- _____. *Te Deum*, edição de Marcelo Campos Hazan. In: Castagna, Paulo (Coord.). *Restauração e Difusão de Partituras* – Museu da Música de Mariana, v. I. Belo Horizonte: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2002. p. 193-303.
- SILVA, João de Araújo. *Gradual do Espírito Santo*, edição de Marcelo Campos Hazan e Paulo Castagna. In: Castagna, Paulo (Coord.). *Restauração e Difusão de Partituras* – Museu da Música de Mariana, v. I. Belo Horizonte: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2002. p. 127-138.
- SILVA, Presciliano. *Missa para pequena orchestra*. Campinas, 1886.
- SOLESMES. *Liber Usualis*. Tournai: Desclée, 1953.
- _____. *Graduale Romanum*. Tournai: Desclée, 1979.

_____. *Graduale Triplex*. Tournai: Desclée & Socii, 1979.

SOUZA [Lobo], Jerônimo de; CASTRO LOBO, João de Deus. *Domine e Veni*, edição de Gilmar Iria de Souza. In: Fonseca, Modesto Flávio Chagas (Coord.). *A música sacra em Viçosa*. Viçosa: Centro de Documentação Musical de Viçosa, 2008. p. 127-156.

SOUZA LOBO, Jerônimo de. *O Plorans Ploravit*, edição de Márcio Miranda Pontes. *Ouro de Minas*, n. 1. Belo Horizonte: Pontes, 2005a.

_____. *O vos omnes*, edição de Márcio Miranda Pontes. *Ouro de Minas*, n. 3. Belo Horizonte: Pontes, 2005b.

SOUZA LOBO, Jerônimo de; CASTRO LOBO, João de Deus. *Setenário de Nossa Senhora das Dores*, edição de Marcelo Miranda Pontes. *Ouro de Minas*, n. 30, Belo Horizonte: Pontes, 2010.

TRINDADE, [Francisco de Paula]. *Domine e Veni*, edição de Gilmar Iria de Souza. In: Fonseca, Modesto Flávio Chagas (Coord.). *A música sacra em Viçosa*. Viçosa: Centro de Documentação Musical de Viçosa, 2008. p. 177-202.

XAVIER, Faustino do Prado. *Antífona Regina Cali*, edição de Régis Duprat. In: Duprat, Régis (Org.). *Música Sacra Paulista*. São Paulo: Arte e Ciência, 1999.

XAVIER, José Maria. *Matinas do Natal de Nosso Senhor Jesus Cristo*. Munique, 1884.

_____. *Missa n.5*. Munique, 1885.

Referências de documentação musical – fontes manuscritas

[Cardoso, Frei Manuel]. *Ex tractatu Sancti Augustini De Angelo Prado Xavier*. Partes copiadas. [Ex tractatu Sancti Augustini, GMC 3]. s.d.

ARAÚJO, Damião Barbosa de. *Memento Babiano*. Partes copiadas. [Memento Baiano]. Orquestra Lira Sanjoanense: sem catalogação, 1910. s.d.

FERREIRA, Miguel Teodoro. *1818 Gradual, e Offertorio a Divino Spirito Santo / a 4 Com Violinos Trompas, e Bax / Por Seu Autor / Miguel Theodoro Ferreira*. Partes autógrafas. [Gradual e Ofertório do Espírito Santo]. Museu da Música de Mariana: código atual CDO.01.021 / código antigo MA M16, 1818.

GARCIA, José Maurício Nunes. *Para o Regente Organo Vesperas de Nossa Senhora Do Snr. P^c. M^c. J^c. Mauricio Da Sé do Rio de Janeiro anno de 1797*. Partes autógrafas e cópias. [Vésperas de Nossa Senhora, CPM 178]. Acervo Musical do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro: CRI-SM52-C01/02/03, 1797.

_____. *Miserere P^a. 4^a. fr^a. de trevas a 4 Vozes e Organo Do Snr. P^c. M^c. Joze Mauricio P^a. a Sé do Rio de Janeiro no Anno de 1798*. Partes copiadas. [Miserere, CPM 194]. Acervo Musical do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro: CRI-SM40-C01, 1798a.

_____. *Da Sé do Rio de Janeiro no anno de 1798 Miserere a 4 vozes Para Quinta Feira Santa Com Organo, Fagotes [rasurado], e Contrabassos. Feito no anno de 1798 Pelo Snr. P^c. M^c. Joze Mauricio Nunes Garcia*. Partes autógrafas. [Miserere, CPM 195]. Acervo Musical do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro: CRI-SM39-C01, 1798b.

_____. *Christus p^a. 4^a. Fr^a., 5^a. e 6^a*. In: *Cantico Benedictus e Christus factus est etc. Organo a 4 Composto pelo P^c. Joze Mauricio Nunes*. Partes copiadas [Christus factus est, CPM 193]. Biblioteca Alberto Nepomuceno da EM-UFRJ: 000348994,1798c

_____. *Responsórios Para Noite do Natal a 4 Vozes e Organo Muzica de Capella Compostos Pelo Pe. Joze Mauricio Nunes Garcia no anno de 1799 pa. a Sta. I. C. do Ro. de Janro. e Pertencem á mesma Sé, etc. etc*. Partes autógrafas e copiadas. [Matinas do Natal, CPM 170]. Acervo Musical do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro: CRI-SM51-C01, 1799a.

_____. *Instrumental pa. as Matinas do Natal q^{ção} da Sé no anno de 1799*. Partitura autógrafa. [Matinas do Natal, CPM 170bis]. Acervo Musical do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro: CRI-SM51-C02, 1799b.

_____. *Partitura dos Fagottes das Matinas do Natal, q^{ção} da Sé, no anno de 1801*. Parte autógrafa. [Matinas do Natal, CPM 170bis]. Acervo Musical do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro: CRI-SM51-C02, 1799c.

_____. *Partitura dos Clarins das Matinas do Natal, da Sé no anno de 1801*. Parte autógrafa. [Matinas do Natal, CPM 170bis]. Acervo Musical do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro: CRI-SM51-C02, 1801.

_____. *Sequencia de 5^a. fr^a. do Corpo de Deos por J. M. N. G. em 1809*. Partitura autógrafa [Lauda Sion, CPM 165]. Biblioteca Alberto Nepomuceno da EM-UFRJ: 000349106, 1809a.

- _____. *Missa Pequena Organo Missa a 4 Vozes de Capella Composta Pelo P. Joze Mauricio Nunes Garcia Para 19 de outubro dia de S. Pedro Para a Real Capella*. Partes autógrafas. [Missa de São Pedro de Alcântara – 1809, CPM 105]. Biblioteca Alberto Nepomuceno da EM-UFRJ: 000349045, 1809b.
- _____. *Missa dos Defuntos a 4 Vozes de Capella Composta por Joze Mauricio N. G. em 1809 pa. a Real capella*. Partitura autógrafa. [Missa dos defuntos – 1809, CPM 184]. Biblioteca Alberto Nepomuceno da EM-UFRJ: 000349107, 1809c.
- _____. *[...] e N. Sra. a 8 de Dezembro do Anno de 1810 [...] cio Nunes Garcia em 1810*. Partitura autógrafa. [Missa de Nossa Senhora da Conceição, CPM 106]. Biblioteca Alberto Nepomuceno da EM-UFRJ: 000349048, 1810a.
- _____. *J. M. N. G. em 1810 Motteto de S. João Baptista em 1810 pa. Sta. Cruz*. Partitura autógrafa. [Precursor Domino – Moteto de São João Batista, CPM 55]. Biblioteca Alberto Nepomuceno da EM-UFRJ: 000349004, 1810b.
- _____. *J. M. N. G. em 1810 Motteto de S. João Baptista em 1810 pa. Sta. Cruz*. Partes autógrafas e copiadas. [Precursor Domino – Moteto de São João Batista, CPM 55]. Biblioteca Alberto Nepomuceno da EM-UFRJ: 000349005, 1810c.
- _____. *Te Deum Laudamus A 4 Com Violoncellos, Fagottes, Contrabasso e organo Composto pelo Pe. Joze Mauricio Nunes Garcia em 1811*. Cópia xerox da partitura autógrafa incompleta. [Te Deum em Dó maior, CPM 93]. In: Babo, Elizabeth (Coord.). Acervo Cleofe Person de Mattos. CD-ROM. Rio de Janeiro: Movimento.com Produções Artísticas Ltda, 2009: UD 032 / Endereço 04.10.05 (equivocadamente registrado como CPM 97). 1811a.
- _____. *Pastoril Missa pa. Noite de Natal Original do Pe. Joze Mauricio em 1811*. Partitura autógrafa. [Missa Pastoril, CPM 108]. Acervo Musical do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro: CRI-SM18-C01, 1811b.
- _____. *Organo pa. q.do não houver instrumental – Missa Pastoril para Noite de Natal J.M.N.G.* Parte autógrafa. [Missa Pastoril, CPM 108]. Acervo Musical do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro: CRI-SM18-C02, 1811c.
- _____. *Mottetto pa. os Stos. Martires pelo Pe. Je. Mauricio pa. a Real Quinta em 1812. Com Orquestra*. Partitura autógrafa. [Tanquam aurum – Moteto para os santos mártires, CPM 56]. Biblioteca Alberto Nepomuceno da EM-UFRJ: 000349006, 1812.

- _____. *Missa a 4 Vozes*. Partitura copiada. [Missa de São Pedro de Alcântara – 1809, CPM 105.]. Biblioteca Alberto Nepomuceno da EM-UFRJ: 000349046, 1809d.
- _____. *Officio de Defunctos Do Pe. Me. J. M. N. G. Redozido a 4 vozes Pelo Snr. Mestre F. N. da Silva*. Partitura copiada. [Ofício dos defuntos a 8 vozes, CPM 191]. Biblioteca Alberto Nepomuceno da EM-UFRJ: 000349099, s.d.a.
- _____. *Officio do Pe. J. M. N. G. Arranjado pa. 4 vozes*. Partitura copiada. [Ofício dos defuntos a 8 vozes, CPM 191]. Biblioteca Alberto Nepomuceno da EM-UFRJ: 000349098, s.d.b.
- _____. *Para Sabado de Alleluia Antifona de N. Sa. desde a Pascoa atbe a Trindade Regina Caeli Laetare Alleluia*. Partitura autógrafa. [Regina coeli laetare, CPM 10]. Acervo Musical do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro: CRI-SM23-C01, s.d.c.
- _____. Partes copiadas. [Christus factus est, CPM 203]. Biblioteca Alberto Nepomuceno da EM-UFRJ: 000349160, 000349161, 000349162, 000349163, 000349164, s.d.d.
- _____. *Christus pa. 4ª. Fra. 5ª. e 6ª.* In: *Cantico Benedictus e Christus factus est etc. Organo a 4 Composto pelo Pe. Joze Mauricio Nunes*. Partes copiadas. [Christus factus est, CPM 198]. Biblioteca Alberto Nepomuceno da EM-UFRJ: 000348994, s.d.e.
- _____. *Immutemur habitu*. In: *Motettos pa. as Domingas pelo Pe. Me. J. M. N. Garcia Miserere pelo Snr. F. M. da Silva*. Partes copiadas. [Immutemur habitu, CPM 61]. Biblioteca Alberto Nepomuceno da EM-UFRJ: 000682344, s.d.f.
- _____. *Popule meus*. In: *Bradados de 6ª. Fra. maior*. Partes copiadas. [Popule meus]. Biblioteca Alberto Nepomuceno da EM-UFRJ: 000349156?, s.d.g.
- _____. *Popule meus a 4 Vozes e Baixo Por Joze Mauricio Nunes Garcia*. Partes copiadas. [Popule meus]. Biblioteca Alberto Nepomuceno da EM-UFRJ: 000349156?, s.d.h.
- _____. *Gradual*. In: *Tenor / Domingo de Ramos*. Cópia xerox de parte copiada. [Gradual para Domingo de Ramos, CPM 218]. In: Babo, Elizabeth (Coord.). Acervo Cleofe Person de Mattos. CD-ROM. Rio de Janeiro: Movimento.com Produções Artísticas Ltda, 2009. Disponível em <http://www.acpm.com.br/CPM_54-05-01.htm>. Acesso em: 15 fev. 2014, s.d.i.

MESQUITA, José Joaquim Emerico Lobo de. *Antiphona Com Violini, Corni, Viola obrigada Violoncello / Regina coeli laetare*. Partes autógrafas. [Regina coeli laetare, MIG 20]. Museu da Música de Mariana: CDO 01.272 (antigo MA-SS22), 1779.

_____. *Antiphona de Nossa Senhora Com Violinos e Basso Salve Regina*, Partes autógrafas. [Salve Regina, MIG 40]. Museu da Inconfidência de Ouro Preto, 1787. p. 4-21.

MIGNONE, Francisco. *Missa no. 7 In Festis Duplicibus (De Angelis)*. Partitura autógrafa. [Missa no. 7]. Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro: MS M-IV-201, 1968.

[Oliveira, Manoel Dias de]. *Motete Bajulans e Popule Meus – Com Acompanhamento de Baixo – Pelo Capm Manoel Dias d'Olivr – Pertençe a Hermenegildo J. de Souza Trindade*. Partes copiadas [Bajulans e Popule meus]. Orquestra Lira Sanjoanense: sem catalogação, s.d.

OSWALD, Henrique. *Quintetto op. 18*, partitura autógrafa. Arquivo Nacional do Rio de Janeiro, 1895.

_____. *Quintetto in Do op. 18*, partitura autógrafa. Biblioteca Alberto Nepomuceno da EM-UFRJ: 000587729, s.d.

PORTUGAL, Marcos. *O Salutaris hostia e Tantum ergo a 8 Vozes Com Toda Orchestra*. Partitura autógrafa. [O Salutaris hostia e Tantum ergo a 8 Vozes P04 03]. Acervo Musical do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro: CRI-SM 58, s.d.

SILVA, João de Araújo. *Gradual a 4. para o Spirito Sancto Com 2 Violinos e Basso / Seo Author João de Araujo Silva / Para o uso do D.r Manoel Joze de Almeida*. Partes copiadas. [Gradual do Espírito Santo]. Museu da Música de Mariana: código atual CDO.01.001 / código antigo MA M1.

Biografia

Carlos Alberto Figueiredo é professor da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio) e professor permanente do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal de Goiás. É Doutor em Música pela Unirio, com a tese *Editar José Maurício Nunes Garcia*, agraciada com o Prêmio José Maria Neves da Associação Nacional de Pesquisa e Pós Graduação em Música (ANPPOM). É autor do Catálogo de Publicações de Música Sacra e Religiosa Brasileira – obras dos séculos XVIII e XIX. Participou de vários projetos editoriais brasileiros de relevo, como Acervo e Difusão de Partituras, no qual atuou como coordenador editorial, e Patrimônio Arquivístico-Musical Mineiro. Estudou Regência Coral com Frans Moonen, no Conservatório Real de Haia, Holanda. É regente do Coro de Câmara Pro-Arte, conjunto com o qual vem divulgando a obra de José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) em concertos e CDs.